

INTRODUCCIÓN

El trabajo que sigue desarrolla una investigación filológico-literaria sobre el lenguaje de la política en la tragedia ática que tiene su centro en la “Trilogía Troyana” de 415 a. C. de Eurípides. Se enmarca en el seno de una investigación más ambiciosa sobre la relación entre la tragedia de Eurípides y el pensamiento y la política de su tiempo desde la peculiaridad discursiva del lenguaje y el género trágico. Pretende demostrar que esta trilogía constituye una elaboración original de la tradición dramática griega; al mismo tiempo, y precisamente gracias a esta elaboración, esta trilogía consigue representar una versión de la materia troyana que da relevancia a una dimensión fundamental del mundo del teatro y la política en la Antigüedad: el espacio. Nuestro estudio tematiza esta relevancia y la considera sobre el trasfondo del imaginario político de la época para destacar la originalidad de Eurípides como dramaturgo... y como pensador.

Este estudio se enfrenta a dos órdenes de problemas cuya conjugación no es siempre fácil, asignados como están a horizontes disciplinares cada vez más ajenos: el filológico-literario y el histórico e ideológico.

a) *Criterios filológico-literarios*. En primer lugar, destacamos la singularidad de esta producción dramática en el conjunto de la obra de Eurípides y ello, de manera destacada, en relación con su debatida **condición de “trilogía”**. El estado de la cuestión puede resumirse como aquel en el que la defensa de la consideración de trilogía (en el modo, diríamos, no banal o esquíleo) tiene sobre sí el *onus probandi*. A este respecto nuestra tesis hace propuestas que se comprometen decididamente con asumir ese peso: la cuestión es importante y no sólo por cuestiones histórico-literarias, sino para alcanzar el significado político de las obras que conforman la serie trágica en una unidad de sentido. Implicado en este problema se encuentra el de la **reconstrucción** de las obras de esta trilogía que conocemos de manera fragmentaria y que nos abocan a la serie de dificultades propias de este género de literatura. Estas dificultades se evidencian bien en el efecto inmediato que tienen sobre las conclusiones, el

de su perentoriedad, por depender de condiciones materiales y científicas muy cambiantes. De un lado, el descubrimiento y conocimiento de nuevos fragmentos, sobre todo papiáceos, mantiene siempre abiertas (y no sólo para las obras conocidas fragmentariamente) las posibilidades de revisar y, no en pocas ocasiones, desechar hipótesis y opiniones establecidas sobre la condición original de las piezas. De otro, las nuevas direcciones de la crítica filológica, siempre muy dependiente de la recepción de las actualidades teóricas sobre la lengua y la literatura, ponen en nuestras manos nuevos instrumentos y métodos que varían notablemente nuestro modo de entender la *coherencia* de una obra, todo lo que resulta, en definitiva, en la posibilidad de alcanzar reconstrucciones plausibles. Las propuestas de reconstrucción y nuestra interpretación están, como no podía ser menos, fuertemente implicadas, pero creemos que las primeras tienen valor y consistencia propias: no están guiadas exclusivamente por el interés de confirmar hipótesis interpretativas. Por lo tanto deberán evaluarse preferentemente por su calidad filológica.

b) *Criterios ideológico–culturales*. Hemos tomado como objeto de análisis obras que, en un principio, parecen encontrarse lejos de lo que habitualmente es objeto de interés para construir un “pensamiento político” de Eurípides o para indagar el lenguaje *específico* de la política, tomando como *corpus* los textos que se atribuyen a su invención. De hecho, se cuentan entre aquellas que marcan más señaladamente el alejamiento de la política del dramaturgo. Pero lo cierto es que estas piezas dramáticas vienen suscitando un buen número de interrogantes, especialmente en los últimos años, respecto de su valor literario e ideológico–cultural que permite hablar de una radical (y, por cierto, merecida) revaloración. El resultado del esclarecimiento de estos interrogantes pone en cuestión el alcance de las interpretaciones admitidas y abre posibilidades a otras nuevas en las que determinados puntos de vista, hasta ahora impertinentes, cobran relevancia con un nuevo sentido. Tal es el caso, entendemos, del sentido “político” de estas obras. Por otro lado, hemos intentado tener en cuenta la riqueza del actual debate sobre la condición política de la tragedia griega en general y

de la eurípídea en particular. Nuestra convicción es que la presentación de la materia troyana en el modo en que Eurípides la hace, le permite abordar con especial radicalidad un momento constitutivo de la política antigua como es la consideración de los espacios en su condición de habitación humana. La opción extrema de Eurípides respecto al mito troyano y la consistencia con la que se construye en el teatro el espacio mismo de Troya hacen posible la presentación en escena de los orígenes y los límites del lenguaje y la condición política en sus aspectos más relevantes.

En el capítulo 1 tratamos, por lo tanto, el tema de la política en la Antigüedad y de la relación que mantiene la tragedia con la misma en la ciudad de Atenas. Este primer capítulo, así como el siguiente, pretende destacar todos aquellos aspectos que creemos necesarios para nuestra comprensión de la política y de la tragedia en la época de Eurípides, aspectos a los que después nos referiremos en el comentario de las obras de la trilogía de 415 y en los que no podremos detenernos por no romper el hilo de nuestra argumentación.

Respecto a la política de época clásica, destacaremos su condición primaria o “natural”, donde la vida privada se subordina a la pública en orden de importancia y donde los asuntos de la *polis* afectan directamente a sus habitantes como partícipes del gobierno de la misma con vistas al bien común.

La tragedia se relaciona especialmente con la política desde su origen y mantiene con ella una estrecha relación. Por un lado, el carácter institucional de las representaciones clásicas es marcadamente político, como enumeramos con el detalle que merece. Por otro, representa muy a menudo problemas de carácter político en el curso de una trama que afecta a la ciudad o a una comunidad dada. En todos estos sentidos la tragedia es política desde su mismo centro, o, si se quiere, se sitúa en el centro mismo de la política. Pero, por otra parte, al mismo tiempo, la tragedia se sale con frecuencia de los límites impuestos por la política antigua, a los que llega a contestar en ocasiones y con los que rompe recurrentemente. En su espectáculo participan sujetos particularmente excluidos de la vida de la *polis*, como extranjeros, metecos, y quizás también, mujeres. Saca

constantemente a escena conflictos privados –sobre todo Eurípides, el dramaturgo por excelencia de los οἰκεῖα πράγματα– y los opone, si no en orden de importancia sí en un nivel de igualdad respecto a los asuntos públicos, en una tensión difícilmente sostenible. Hace ver a la *polis* aquello que otros discursos cívicos se empeñan en controlar bajo el silencio, el olvido o la marginación. Como veremos, la tragedia, política, puede entenderse también como antipolítica.

Muy relacionado con el tema de la política y de la tragedia está el tema del espacio, al que dedicamos el capítulo 2. El espacio configura la política del mundo antiguo no sólo en el orden de lo territorial sino de lo simbólico, e incide directamente también sobre el teatro y sobre la tragedia, comprometida con una visión significativa en el espacio de la representación.

La importancia de la vida pública de la *polis* proviene de la atención a las consideraciones de la habitación de un territorio organizado en torno a un centro. Este centro (μέσον) es el lugar de reunión a la vista de todos donde se ejerce la participación en un régimen de igualdad. El centro se identifica con lo público y con lo abierto, mientras que todo aquello que no ocupa ese centro se identifica por lo general con lo privado, con lo cerrado y lo sospechoso. Al mismo tiempo, el espacio se hace en Atenas no sólo el ámbito donde se ubica la participación política sino el criterio mismo de participación, cuando la χθών y el δῆμος sean constitutivos de la identidad cívica y se excluya deliberadamente a extranjeros y metecos de los “derechos” de la ciudadanía.

La tragedia no sólo ubica sus *mythoi* en un espacio de visibilidad con el que juega significativamente mediante los numerosos recursos de su representación –con la σκηνή que divide entre lo público y lo privado, entre lo visible y lo oculto, y con otros mecanismos y recursos como las εἴσοδοι, la μηχανή, etc.–, sino que también alude expresivamente a los criterios de participación por el espacio, a la condición de los venidos de fuera, a otros discursos institucionales como ella, que no ven, como sí lo percibe la tragedia, el carácter conflictivo de este principio constitutivo de la identidad ateniense.

El capítulo 3 está ya dedicado a la primera pieza de la trilogía troyana de 415 a. C.: *Alejandro*. Dado su carácter fragmentario, proponemos en primer lugar una posible reconstrucción de la misma, que completamos con el análisis y comentario de algunos de sus temas más importantes. Lo mismo hacemos con *Palamedes* en el capítulo 4 y con *Troyanas* en el capítulo 5; de esta última obra, que afortunadamente se conserva completa, ofrecemos un resumen de su argumento que sigue el orden de las partes formales de la tragedia.

Nuestro análisis incide sobre todo en el léxico, en aquellas palabras que resultan especialmente significativas para nuestra comprensión de la tragedia como género político (y antipolítico). Estos términos en los que nos detenemos dan cuenta de la relación de la tragedia con la política ateniense, cuyo lenguaje comparte y cuyas expresiones más propias imita, en ocasiones, con una distancia crítica que merece ser destacada. Pero, al mismo tiempo, la trilogía troyana nos brinda una ocasión excepcional: la de la ubicación constante de estos términos en un mismo espacio, el espacio troyano. En este terreno, dividido –como el ateniense– entre la montaña (el Ida), la llanura (Ilión) y la playa (el campamento griego), ubica Eurípides una serie de conflictos que se traban al final en una *especie* de desarrollo de causas y efectos que llegan a un fin concebido como absoluto. La destrucción de Troya brinda a Eurípides el modelo de una representación extrema: la del final de una civilización que deviene ἐρημία.

Así pues, hemos creído necesario añadir un último capítulo, el capítulo 6, dedicado específicamente al carácter ligado de esta trilogía, donde enumeramos todos aquellos elementos que relacionan a estas tragedias entre sí, destacando, sobre todo, el elemento del espacio.

Junto a esta parte “teórica”, podríamos decir, de la tesis que aquí se presenta, hemos querido sumar una segunda parte complementaria: la edición y traducción de los textos fragmentarios de *Alejandro* y *Palamedes* y una serie de apéndices donde consten los títulos y los posibles argumentos de las tragedias troyanas de época clásica: de Esquilo, Sófocles, Eurípides y los llamados “tragediógrafos menores”.

Para las referencias de autores y obras antiguos hemos usado siempre las abreviaturas del *LSJ*. Para los fragmentos de *Alejandro* y *Palamedes* hemos usado sobre todo la reciente edición a cargo de F. JOUAN y H. VAN LOOY en *Belles Lettres*, aunque en ocasiones nos hayamos separado del texto en atención a las propuestas de reconstrucción de otros estudiosos publicadas en trabajos monográficos que citamos tras cada edición. No quisiéramos dejar de mencionar que, para la traducción de *Alejandro*, nos ha sido de gran ayuda la traducción publicada precisamente en esta Universidad de Granada por el profesor D. Jesús Lens Tuero. Respecto a *Troyanas*, hemos seguido la edición oxoniense de J. DIGGLE, aunque hemos cotejado también con gran placer la edición y traducción, ya clásica, de L. PARMENTIER en *Belles Lettres* y la recientemente publicada en Loeb's a cargo del ΕΥΡΥΠΙΔΕΣΤΑΤΟΣ D. KOVACS. Dada la abundancia y la calidad de estas ediciones, nos hemos sentido “eximidos” de llevar a cabo también esta empresa, a lo que se une el privilegio personal de poder emplear la traducción de uno de mis directores de tesis: el profesor D. José Luis Calvo Martínez.

Lo cierto es que esta tesis no habría sido posible sin la valiosa ayuda de mis dos directores. El Prf. Dr. D. José Luis Calvo Martínez ha revisado atentamente este trabajo, cuyas observaciones y sugerencias agradezco sinceramente. Pese a la distancia geográfica, he contado siempre con su ayuda y disponibilidad, lo que ha supuesto para mí un apoyo inestimable.

Al Prf. Dr. D. Javier Campos Daroca debo muchas de las ideas contenidas en esta tesis, que generosamente ha compartido conmigo. La oportunidad de residir y trabajar en el mismo espacio ha contribuido especialmente en estos últimos años de mi formación (y de mi misma identidad). Afortunadamente, este espacio lo ocupa también el Prf. Dr. D. Juan Luis López Cruces, quien no sólo ha revisado este trabajo sino que ha brindado aportaciones excelentes.

Agradezco, finalmente, al Departamento de Filología Grega de la Universidad Central de Barcelona por haberme invitado a realizar una estancia de investigación y consulta bibliográfica durante un mes en su Universidad, donde pude hacer acopio de gran información. Hágase

extensivo este agradecimiento a las Universidades de Murcia, Granada y Almería.

CUESTIONES PRELIMINARES

Consideraciones Metodológicas

El estudio de la tragedia griega antigua está mediado, como el de su expresión lingüística, por la especulación teórica que el investigador o crítico haya escogido para su comprensión. G. STEINER señala que “no hay completa inocencia frente a los clásicos”¹ y que “la honesta crítica literaria es sencillamente aquella que presenta sus construcciones de la manera más visible y susceptible de ser puesta en tela de juicio”², aceptando ese valor mediático de la teoría para la comprensión de la literatura por el sujeto crítico. Mas, aun así, los diversos **acercamientos teóricos** a la obra literaria son beneficiosos por cuanto enriquecen la inagotable inteligibilidad de la obra artística.

Estos beneficios son, si cabe, aún más ventajosos aplicados al estudio de los textos de la Antigüedad por cuanto en primer lugar, y como asume Ch. SEGAL, la tradición filológica clásica adolecía de originalidad, sobrecargada bajo el peso del rigorismo erudito, principalmente germánico, cuyos vicios solían ser “pedantry, excessive reliance on authority, the unimaginative repetition of received ideas, a suspicion of abstraction, generalization, or anything poetical”³, de forma que las diferentes teorías de lo literario contribuyeron a iniciar nuevos acercamientos comprensivos con sus sospechas, inquietudes y revisiones. En segundo lugar, unida a otras corrientes epistemológicas tales como la psicología, la antropología, la sociología o la historia, la teoría literaria se tornó no sólo beneficiosa sino incluso necesaria a la hora de abordar el estudio de la literatura antigua⁴.

¹ G. STEINER (2000): 348.

² G. STEINER (2000): 343.

³ CH. SEGAL (1994): p. 1.

⁴ Para CH. SEGAL (1994): 5, “The task of interpreting a literature other than one’s own is very difficult, especially a remote literature that can never be heard in its native accents

Y en cuanto a lo que al estudio de la tragedia se refiere, son, de hecho, muchas y heterogéneas las **aproximaciones metodológicas** que han abordado algún ámbito de sentido de su complejidad irreductible. La plural variedad de enfoques y planteamientos destaca la belleza *poliédrica* de este género inaprehensible en su profundidad, al tiempo que nos instiga a ampliar el panorama de su apreciación teórica, auxiliados por las observaciones de las escuelas precedentes.

Dentro de las teorías de inteligibilidad de la tragedia hemos de destacar en primer lugar, la **teoría estructuralista** que, junto con la **semiótica**, ha desbrozado gran parte del camino por obra de un crítico excepcional como Charles SEGAL. El estructuralismo, aplicado a la tragedia clásica griega, trata de relacionar los valores que conforman las estructuras sociales con las estructuras estéticas de la obra literaria. Parte del principio de que toda tragedia consta de dos elementos principales: el lingüístico y el dramático, es decir, de dicción y argumento, o retórica y mito, y que ambos reflejan las tensiones que subyacen a las relaciones dramatizadas y verbalizadas por los personajes.

Para el teórico estructural, el hombre como ser social depende de los continuos nexos que lo relacionan con los demás, vínculos familiares, religiosos y políticos lábiles e inseguros que lo mantienen en constante tensión. Esta tensa vinculación es la que reflejaría, además, el imaginario mítico, tal como lo describe LÉVI-STRAUSS. El mito urde tramas que tratan de mediar en las contrariedades de la existencia humana, en las oposiciones bipolares que relacionan y enfrentan al hombre con la naturaleza, al individuo con la sociedad, etc. Tejida igualmente sobre el cañamazo del mito, la tragedia *representa* la tensión inmanente entre *nomos* y *physis*, entre hombres mortales y dioses inmortales, entre la ciudad y lo feraz, incluso entre pasado y presente, entre ficción y realidad; el héroe trágico aglutina en paradójica conjunción los extremos opuestos.

and rhythms. For this task we need the insights and talents of many fields, including those of the literary theorist and the cultural anthropologist”.

La meta de la teoría estructuralista es destejer la urdimbre, perseguir el sentido subliminal, latente, de los hilos, el valor implícito de las estructuras que refrendan la norma y su disolución.

Conjuntamente, la semiótica muestra un interés descodificador parecido. Para el semiótico, el mito es un sistema coherente de símbolos que expresan las relaciones entre el mundo de los hombres y las fuerzas de la naturaleza y lo desconocido. El interés semiótico del mito y su relación con la tragedia es doble: por un lado, el mito revela un alto grado de consciencia metaliteraria y metalingüística; por otro, funciona cual inextricable red de símbolos, modelos y estructuras interrelacionados. Es decir, como eje sintagmático el mito proporciona un argumento a la literatura de la que forma también el eje paradigmático de su misma expresión metafórica, simbólica, imaginaria.

Dentro del género trágico, la versión mítica escogida por la tragedia constituye al mismo tiempo una peculiar forma del megatexto mítico, su culminación y su disolución⁵. Mediado a través de la escritura y de la reflexión crítica que ésta permite, alejada ya de la tradición oral, el mito admite la negación de su propia lógica primigenia.

Pero éstas son sólo algunas de las propuestas hermenéuticas de los textos trágicos y, como el propio Ch. SEGAL reconoce, “We are dealing with texts rather than closed, sealed off “works” –that is, with complex structures that can be viewed in a very large number of ways, with many shifting perspectives”⁶.

De cualquier forma, esta comprensión *agónica* de la tragedia es compartida por la mayoría de las corrientes críticas, conscientes de la innegable relación entre realidad y mito en las obras trágicas –en definitiva, del carácter trascendente dimanado del mito. Las grandes tensiones confrontadas por la tragedia no atañen sólo a sus personajes sino al hombre

⁵ SEGAL compara esta función semiótica del mito en la tragedia con el concepto de lo carnavalesco en la obra de Bajtin, de Kristeva o de Todorov, debido a la ambigüedad misma de la expresión trágica, a sus complejas inversiones y conflictos.

⁶ CH. SEGAL (1986): 371.

mismo, de ahí el imperecedero interés que por la tragedia griega han manifestado siempre pensadores, políticos, filósofos e intelectuales de todos los tiempos.

Citemos al efecto las palabras de G. STEINER, que amplían a todas las dimensiones del ser los conflictos destacados por SEGAL: “La tragedia sirve para dar cuerpo, para dar presencia visible a las perennes consideraciones metafísicas, éticas y psicológicas sobre la naturaleza de la libre voluntad, sobre la existencia de otros espíritus y personas, sobre las convenciones del contrato y de la transgresión entre el individuo y las sanciones trascendentes o sociales. (...) La dialéctica de los sexos, de las generaciones, de la conciencia privada y del bien público, de la vida y de la muerte, de lo mortal y de lo divino se desarrolla espontáneamente desde dentro de la misma situación dramática. De esta manera, la estructura del conflicto es a la vez universal y local. Es inherente al contexto y sin embargo lo trasciende por entero”⁷.

Así pues, y partiendo de estas consideraciones, muchos estudiosos y críticos de la tragedia griega clásica enfocan sus particulares análisis de la misma privilegiando alguno de los conflictos representados en ella –como pueden ser los de género, bajo la perspectiva crítica feminista, o los que afectan a los juicios valorativos, bajo la reflexión ética, o los políticos, como es nuestro caso; otros investigadores, en cambio, centrarán su interés más bien en el origen mismo –histórico, religioso, antropológico– que promovió el carácter conflictivo de este peculiar género, mientras que otros incidirán en los modos de expresión de esas tensiones y ambigüedades trágicas. También los aspectos institucionales y de representación han sido destacados por su influencia sobre una más profunda comprensión de la tragedia, sobre todo los relacionados con el carácter festivo, político y religioso del espectáculo teatral.

Por ejemplo, es innegable que el carácter ambiguo y bipolar reconocido en la tragedia procede de su estrecha relación con la divinidad en

⁷ G. STEINER (2000): 123 y 277.

cuyo marco religioso tiene lugar y bajo la que se ampara: **Dioniso**, deidad que infiltra no sólo el aparato externo de la obra trágica sino su propio texto, su propia voz⁸. Masculino aunque con rasgos de feminidad, dios pese a sufrir una muerte ritual⁹, griego aunque ligado a un culto sentido como bárbaro, adornado a un mismo tiempo con la umbrosa hiedra y los cálidos pámpanos de la vid, agreste y marino, luminoso y oscuro, cruel y benigno, Dioniso integra en sí mismo las dualidades conflictivas que son también propias del género a él adscrito¹⁰. Sobre su semblanza y la del teatro son ya clásicas las obras de L. GERNET, J. P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, H. JEANMAIRE y M. DARAKI¹¹.

El Dioniso de las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas es un dios que viene, ya lo hemos señalado, precisamente de fuera de la ciudad para instalarse temporalmente en ella. Es Dioniso Eleuterio, cuya procesión ritual procede de Eléuteras, en los límites del Ática con Beocia, en los confines, y llega hasta el templo del recinto teatral en la misma ciudad de Atenas¹². Su acogida en la ciudad no tuvo lugar más que tras una dolorosa resistencia por parte de los atenienses del pasado, como recuerdan los falos portados en la

⁸ Para G. STEINER (2000): 309 y 323, “Dioniso tiene muchos nombres precisamente porque la lógica común de la designación no puede abarcar la multiplicidad trascendente, interiormente antinómica, de las presencias fenoménicas y funciones del dios, (...). Así, el humano conflicto y la representación de ese conflicto en el teatro atrae a los dioses y en particular al híbrido Dioniso. Este punto es decisivo para comprender la tragedia ática. Los dioses están presentes en la enunciación y en la mímica del mito, pero también llegan al altar del anfiteatro. Dioniso está presente en su casa y en su festival”.

⁹ Como señala M. DARAKI (1994): 19-20, son varias las muertes y nacimientos que el mito fabuló sobre Dioniso y que los diferentes ritos integraban.

¹⁰ Como resume N. T. CROALLY (1994): 7, “All of the features described –the strangeness, the relation with women normally excluded from the public space of the city, the doubleness and ambivalence, the transgressiveness, the association with the mask– indicate a profound and appropriate relation between Dionysus and tragedy”. Cf., en este sentido, también C. MIRALLES (2000): 317-326.

¹¹ L. GERNET (1968), J. P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET (1989), 2 vols., H. JEANMAIRE (1972) y M. DARAKI (1994).

¹² A. PICKARD–CAMBRIDGE (1968): 57.

procesión, los φάλλοι que en honor del dios fabricaron los atenienses para librarse del castigo infligido por Dioniso en pago por su rechazo¹³.

Después de la radical oposición que F. Nietzsche estableciera entre **Dioniso y Apolo**, otros estudiosos, lectores atentos y críticos de las intuiciones del pensador alemán, han pulido aristas¹⁴ y han podido percibir el espacio común que comparten ambos dioses en los borrosos límites de la *poesía trágica*¹⁵.

La tragedia mezcla lira y *aulós*, lucidez y delirio, planto y discurso en una peculiar *simbiosis* y con implicaciones que afectan directamente a su recepción. Esto es algo que ha sido sutilmente apreciado por N. LORAUX, quien ha destacado especialmente el carácter transgresor que esa mezcla distensora de la tragedia ofrece al discurso bien delimitado de la *polis*. Las oposiciones, privilegios y elisiones del discurso cívico o de las artes

¹³ Schol. ad Ar. *Ach.* 243. Cf. A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 57 y C. MIRALLES (2000): 321.

¹⁴ En palabras de A. IRIARTE (1996): 58, “Sin embargo, respetar la funcionalidad teórica de la oposición detectada por Nietzsche no impide reconocer que, en el contexto de la antigua Grecia propiamente dicho, esta oposición no rige de forma tan excluyente como podría suponerse, dada la facilidad con la que Dioniso y Apolo invaden mutuamente sus bien delimitados territorios o invierten elementos claves de sus funciones”. *Vid.*, también, X. RIU (1999): 76.

¹⁵ A. IRIARTE (1996): 58, “Hija contestataria de la poesía lírica, la tragedia presidida por el ídolo de Dioniso bendice, en última instancia, los valores normativos representados por Apolo”. Recordemos, en este sentido, que Dioniso ocupa incluso la sede délfica de Apolo durante tres meses del año y que, de este modo, comparte con él la historia mítica y ritual de Delfos. Cf. J. PÒRTULAS (1989): 14, X. RIU (1999): 76-81 y M. DARAKI (1994): 52. Más aún, como recuerda C. MIRALLES (2000): 324, en un fragmento de Esquilo (341 Radt) se llama a Apolo “adivino báquico” y se le vincula, sorprendentemente, con la hiedra, signo inequívoco de Dioniso, mientras que en otro fragmento, esta vez de Eurípides (477 Nauck), se hace a Dioniso amigo del laurel, signo inequívoco de Apolo. Además, “hay ninfas como Tia que compatibilizaron el amor de Apolo con la entronización de los misterios dionisíacos en Delfos, donde las ninfas todas danzaban en honor tanto del uno como del otro”. Cf., también, C. MIRALLES (1995): 165 ss. Es el sentido en el que G. COLLI ha revisado el antagonismo entre los dioses en *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, 1994 (ed. italiana de 1970): 16 ss.

exclusivas de Apolo se hacen ahora visibles y audibles en el ámbito del dios de la alteridad, se confunden, y su presencia conjunta y antitética se torna, también, antipolítica¹⁶.

N. LORAUX da un paso más allá en la apreciación del carácter paradójico de la tragedia respecto a la resolución de las tensiones humanas que ya habían señalado estructuralistas, semióticos y antropólogos¹⁷. Para la investigadora francesa, el valor transcendente del *oxímoron* trágico se revela en una peculiar forma de enseñanza, una propedéutica antipolítica, al comparar el mito trágico, por un lado, con el de la lírica –al que la tragedia une ahora los modos y el arte de Dioniso– y, por otro, con las delimitaciones y soluciones de la ideología y formas discursivas de la retórica de la ciudad.

Para poder apreciar en profundidad la tragedia es necesario, como propone N. LORAUX, una lectura y una escucha atenta de **todas las formas de expresión trágica**, especialmente de las palabras que nos hacen ver incluso lo que no se representa en el *theatron*, pero sí se cuenta, y también las expresiones e interjecciones significativas que acompañan a la representación. La propuesta metodológica de N. LORAUX es, así, la de una lectura integral de las tragedias¹⁸ que comprenda el sentido de todos los elementos expresivos del género: “Il faut prêter, pour l’intelligence du genre tragique, une attention particulière à la manière dont sont conjointes les parties dialoguées et les moments lyriques. Tout, sous cet angle, revêt de l’importance: la nature différente des mètres; la discordance et la complémentarité entre ce qui est d’ordre discursif (dialogue ou récit) et ce qui relève de l’ensemble danse-chant; l’articulation plus ou moins équilibrée entre les «héros» (ceux qu’Aristote appelle les «agents», *hoi drontes*) et la

¹⁶ N. LORAUX (1999): 100-119 y (1999)^{BIS}: 258. Cf., también, S. GOLDHILL (1990): 128 y M. DARAKI (1994): 29.

¹⁷ Como señala N. LORAUX (1999): 84, “De fait, c’est vers un au-delà de l’opposition simple du positif e du négatif que convoie l’étude attentive de ce que la tragédie fait et dit des grandes formes lyriques qu’elle s’approprie et transforme en les appropriant”.

¹⁸ Para N. LORAUX (1999): 73, “Parce que, surtout, le genre tragique en sa complexité n’est pas unidimensionnel. Il convient plutôt de s’efforcer de lire les textes complètement”.

performance collective du chœur; la coprésence d'une référence politique très accentuée et de la mise en scène de comportements que l'on peut qualifier d'antipolitiques; surtout, sous-tendant peut-être tous les autres couples dépareillés, le rapport à la fois conflictuel et constitutif entre *logos* et *phônè*"¹⁹.

Antes hemos comentado de forma detallada la relación destacada por N. LORAUX entre tragedia y ciudad en el marco de la política clásica antigua; retomemos ahora el sentido que esta autora pondera sobre la voz del **duelo** predominante en la tragedia y su efecto sobre el espectador o receptor de la obra trágica –el de reconocer, por encima de su condición de ciudadano, su pertenencia a una comunidad más amplia, la de la raza de los mortales. Este reconocimiento, a través de la experiencia estética de la tragedia, de nuestra humana condición mortal, del insustituible valor de la vida (frente al discurso optimista y legitimador de la ciudad que impone olvidarlo), ha sido reconocido también por otros autores conscientes de las implicaciones éticas de los poemas trágicos.

Es, por ejemplo, el caso de la pensadora M. C. NUSSBAUM, quien plantea la comprensión de la tragedia griega en términos similares a los presupuestos anteriormente descritos²⁰. En realidad, M. C. NUSSBAUM hace extensivo este **carácter ético de la tragedia** como algo inmanente a la literatura en general y a la literatura griega en particular²¹, cuyos *discursos*

¹⁹ Cf. N. LORAUX (1999): 121.

²⁰ En opinión de M. C. NUSSBAUM (1995): 191, "No obstante, parte de la fuerza de la tragedia consiste precisamente en su advertencia contra los peligros inherentes a la búsqueda de una forma única: el poema trágico enseña la riqueza irreductible del valor humano, la complejidad e indeterminación de la situación práctica vivida".

²¹ Para M. C. NUSSBAUM (1995): 44 y 180, "Los griegos no consideraban, ni nosotros debemos hacerlo, que ser poeta fuese un asunto neutral desde el punto de vista ético. Las decisiones estilísticas –la elección de ciertos metros, imágenes y vocabularios– se relacionan estrechamente con una determinada concepción del bien" (...) "Conviene también tener presente que, en el siglo V y principios del IV, los poetas eran considerados los maestros de ética más importantes. (...) Las obras trágicas y las comedias se valoraban, entre otras cosas, por su contenido ético". Cf., también, *ibid.*: 40.

podían entrar en abierta competencia y fricción con otros textos de la ciudad como la retórica de aparato (destacada por N. LORAUX) o los escritos filosóficos a partir de Platón: “Los poemas trágicos, en virtud tanto de sus temas como de su función social, suelen abordar problemas sobre el ser humano y la fortuna que un texto filosófico puede omitir o evitar. Al contener relatos que han servido para que toda una cultura reflexione sobre la situación del ser humano y mostrar las experiencias de personajes complejos, no es fácil que oculten la vulnerabilidad de la vida frente a la fortuna, el carácter mudable de nuestras circunstancias y pasiones o la existencia de conflictos entre nuestros compromisos”²².

Respecto al carácter conflictivo y paradójico de la tragedia, M. NUSSBAUM asume la inagotable apertura de este género, apertura que constituye su propio sentido y valor, aunque en este caso, las tensiones que a esta pensadora le interesa destacar sean las referidas a la acción en la que se ven involucrados los personajes; la tragedia revela una suerte de compromiso con el obrar humano, representa los conflictos *dramáticos* que afectan a cuestiones éticas de sabiduría práctica.

Son numerosas las tragedias que abordan de un modo u otro el problema ineludible de la elección, especialmente cuando ésta deriva en situaciones de «conflicto trágico». Como señala M. NUSSBAUM: “La obra teatral nos muestra que dos compromisos rectores de una vida pueden entrar en colisión en una determinada contingencia”²³. Dichas situaciones provocan dolor debido a la pluralidad de nuestros juicios valorativos y a la imposibilidad de su satisfacción simultánea en determinadas circunstancias. Pero la tragedia no ofrece una solución ordenadora, aunque considere esa posibilidad en las respuestas de algunos de sus protagonistas. El dolor produce conocimiento, el conocimiento del valor irreductible de la vida. Los poetas son maestros que defienden, alternativa a otras formas de aprendizaje intelectual o racional, la riqueza comprensiva del sentimiento, el

²² M. C. NUSSBAUM (1995): 42.

²³ M. C. NUSSBAUM (1995): 83.

aprendizaje por la experiencia o por el espectáculo de la experiencia del otro, el aprendizaje por vía sensitiva. Al tiempo que, como espectadores y seres contingentes, apreciamos la vulnerabilidad de nuestros apegos y afectos, asumimos “la fragilidad del bien” de nuestro universo valorativo, y comprendemos, dolorosamente²⁴, que cualquier tipo de solución lógica o unificadora nos ofrece sólo una felicidad depauperada.

Las contribuciones de todas estas escuelas metodológicas y de todos estos estudios monográficos nos han ayudado a apreciar más profundamente el valor complejo del género teatral, pero nuestro interés se cierne sobre todo, como ya hemos apuntado, sobre la **relación entre tragedia y ciudad** y sobre cómo esta compleja relación queda expresa en los modos del género trágico.

²⁴ Recordemos la expresión trágica recurrente del *páthei máthos* o *pathóntha gnónai*.

CAPÍTULO 1

POLÍTICA Y TRAGEDIA

1. La Política de los Antiguos

El estudio de la *política* en el mundo Antiguo¹, y en especial en la griega, divide nuestra atención entre dos centros de interés bien diferenciados, si bien no independientes, orientado cada uno de ellos hacia un referente de privilegio. Por un lado, atendemos a aquello que concierne a la *vida política* en el mundo griego, sus modos, instituciones y prácticas, así como a su origen e historia, y tiene como referente la democracia ateniense tal como se desarrolla desde la segunda mitad del siglo V hasta finales del siglo IV. Por otro, nos atrae el centro constituido por la *teoría política*, para la cual son referentes fundamentales las obras de Platón y Aristóteles concernientes a las “cosas humanas” (τὰ ἀνθρώπεια πράγματα)². En uno y otro caso nos enfrentamos, sin embargo, a la misma cuestión de principio: la de la continuidad que hemos de asumir con nuestras formas de vida y teoría, es decir, se impone que percibamos el salto que ha perpetrado nuestra atención y midamos la legitimidad. Dos son las soluciones: las que destacan las continuidades y las que destacan las diferencias. Para las primeras, las transformaciones no resultan en una solución de continuidad. Aún podemos reconocernos en los antiguos, aún podemos señalarlos como nuestros en lo que más definitivamente somos. Para las segundas, la continuidad es o un

¹ Obras fundamentales de referencia son Th. A. SINCLAIR (1951), M.I FINLEY (1983), F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1966) y (1997), C. GARCÍA GUAL (1999), L. STRAUSS, & CROPSEY (1953), A. DEMANDT (1993), y, recientemente, M. SCHOFIELD (2000).

² Como es sabido, las últimas líneas de la *Ética* presentan un bosquejo de indagaciones que enlazarían sin solución de continuidad las contenidas en la *Ética* con las de la *Política* en una totalidad designada como “filosofía sobre las cosas humanas” (en la que habría que incluir la *Retórica*). Véase la reciente revisión del capítulo realizada por P. RODRIGO (1998), quien insiste en la originalidad de la reflexión de Aristóteles en la constitución de un ámbito de reflexión ético-político, donde destaca la peculiaridad irreductible de un “pensamiento en la acción”.

mito que debemos destruir (así, buena parte del pensamiento liberal si exceptuamos a la figura de Sócrates) o el campo ilusorio en el que cultivar con más primor las diferencias: a mayor proximidad mayor es la chispa que despiende el choque de la comparación, mayor placer produce la diferencia.

Con respecto a esta división que nos es tan familiar, porque parece instanciar una vez más la dualidad entre teoría y práctica, la tragedia manifiesta una significativa indefinición. Es, de un lado, parte propia en el sentido aristotélico de la vida política ateniense. Se instala en un complejo institucional de impresionantes proporciones que tiene como función celebrar la ciudad y se somete a su régimen ritual. Las tragedias en tanto que partes de este complejo, quedan ubicadas local y temporalmente de una especial manera que sólo en un determinado momento empieza a hacerse más flexible. De otro lado, la tragedia ostenta la capacidad de presentar reflexivamente las cuestiones fundamentales de la vida de la ciudad por el intermedio de la trama mítica. Es ya en este sentido elemental pensamiento de los asuntos de la ciudad con el mismo rango de preocupaciones que el pensamiento más general, al que añade una mayor receptividad del acontecimiento³.

La condición política de la tragedia griega es uno de los puntos críticos de nuestra comprensión de la cultura literaria de la Antigüedad. Nos sitúa en una coyuntura en la que se mezclan familiaridad y extrañeza, que es la condición de nuestra recepción de los antiguos. Los tiempos, nuestros tiempos y sus ciencias, imponen a la investigación humanística la obligación “científica” de desconfiar de las familiaridades, sobre todo cuando éstas se han hecho sospechosas de ser parte inextricable del modo en que una cultura determinada, la europea u “occidental” al efecto, ha querido hacerse pasar

³ Un caso extremo en esta reivindicación teórica de la tragedia griega es el del politólogo P. EUBEN (1990). La tragedia a la que el título se refiere es, en cierta medida, la de no haber tomado en consideración la tragedia misma como forma de pensamiento político. A lo largo del libro las obras de Platón (*República* y *Apología*) y Tucídides son puestas en correlato con las de Esquilo (*Oresteia*, sobre el tema de la justicia), Sófocles (*Edipo Rey*, sobre el problema de la identidad) y Eurípides (*Bacantes*, sobre el de participación).

por central y universal. La cuestión que nos ocupa orienta bien en este sentido, porque nos pone de entrada en el camino de la extrañeza. Toma uno de los productos más reconocidamente logrados (“canónicos”, diríamos, por recoger tan polémico término) de la literatura clásica, como es la tragedia, y uno de los “inventos” de la Antigüedad más determinantes para nuestra civilización, como es la cultura política y la ciudad democrática, y los combina en una consideración extraña, la de un “teatro político” que sólo de una manera muy indirecta (y engañosa) puede aproximarnos a lo que hoy entenderíamos por ese nombre. Pero, además, el efecto de este encuentro no es sólo un producto ya de por sí extraño, sino que la indagación de este peculiar híbrido acaba por introducir una rareza más extremada en dos de las piezas más valiosas e irrenunciables de nuestra herencia cultural, teatro y democracia.

Para empezar, la idea misma de política, se nos ha hecho especialmente controvertida. Al hablar de política, como de tantas otras adquisiciones de la civilización, ya no podemos contar con el crédito cultural de una historia del progreso que se iniciaba en la Antigüedad con una serie de descubrimientos milagrosos, entre los que se contaba de manera señalada la democracia, de los que sólo cabía esperar su consolidación y difusión. La política misma como actividad propia y digna del ser humano se halla en cuestión y ha entrado en la nómina ya larga de cosas cuyo fin se espera.

Es curioso el lugar que ha tenido la Antigüedad en el intenso debate sobre el sentido de la política (y la ética), sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX⁴. La modernidad se abre con una contestación radical al modo de pensamiento político de los antiguos (Maquiavelo contra Platón, Hobbes contra Aristóteles) y de su experiencia política (Constant contra la celebración revolucionaria de las repúblicas antiguas). Era de esperar que

⁴ Una de las revisiones más ecuánimes e iluminadoras del lugar de los antiguos (muy especialmente del malhadado Platón), en el debate de la filosofía moral y política del siglo pasado es la que ofrece M. CANTO-SPERBER en sendos libros –(2001) y (2002)– que recopilan gran parte de sus trabajos.

este pensamiento y las realidades históricas que le sirven de referencia hubieran pasado ya al catálogo de cosas pasadas y sin retorno. Sin embargo, no ha sido así. Es significativo, en primer lugar, su permanencia como “antimodelo” directo a lo largo del siglo XX (pensamos en el temible Platón de Popper, de Berlin o de Aron, por no hablar de Aristóteles como la quintaesencia de lo políticamente inadmisibles). Consecuentemente, no sólo ha sido objeto de interés especializado para los estudiosos de lo político, sino que se ha constituido en pieza de juego para los críticos de la modernidad, precisamente por la limitación radical de la política que impone y que parece culminar en un fin de la misma⁵. El pensamiento antiguo se ha reconocido como más cercano a la experiencia de la vida política que el moderno; de hecho, se podría decir que es la vida política misma la que genera sus propios discursos y da pie al pensamiento⁶. De ahí que el saber de la política antigua en época clásica carezca de un léxico

⁵ Conviene de entrada tener en cuenta que esta contestación no tiene un signo único, ni se apoya en los mismos autores, ni los recoge en el mismo sentido. Baste recordar figuras del talante intelectual de Leo Strauss, Hannah Arendt, Alasdair MacIntyre (tan completamente alejados y, en no pocos puntos, irreconciliables) para tener una idea de la variedad de modos que puede revestir esta contestación de la modernidad de la mano de los Antiguos. Lamentablemente, no es infrecuente encontrarlos reunidos bajo el título de “conservadores”, sobre todo cuando se traza la historia desde determinadas posiciones liberales.

⁶ Por razones de claridad, convendría citar aquí las definiciones que sobre filosofía y política establece, por ejemplo, C. CASTORIADIS (1998): 132, “Filosofía y política nacen juntas, en el mismo momento, en el mismo país, suscitadas por un mismo movimiento, el movimiento hacia la autonomía individual y colectiva. Cuando digo filosofía no me refiero a sistemas, a libros, a razonamientos escolásticos. Se trata primero y ante todo del cuestionamiento de la representación instituida del mundo, del cuestionamiento de los ídolos de la tribu en un horizonte de una interrogación ilimitada. Cuando digo política no hablo de elecciones municipales ni presidenciales; la política, en el verdadero sentido del término, es el cuestionamiento de la institución efectiva de la sociedad, es la actividad que trata de encarar lúcidamente la institución social como tal. Dije que las dos nacen juntas, en Grecia evidentemente”.

especializado o terminología de carácter “científico”; no hay, en definitiva, un lenguaje con el que describir el objeto político distinto del propio objeto.

El resultado de este inusitado reconocimiento es que en el debate sobre la modernidad, la política en la Antigüedad ha adquirido, y ya no sólo para bien, un estatuto que no es sólo científico, sino diríamos ideológico: por tomar un ejemplo señalado, mostrar las insuficiencias de la democracia antigua, *a la* ateniense, es ejercicio que no sólo sirve para afinar nuestro conocimiento de las culturas clásicas, sino para desalentar las propuestas de democracia “directa” y privarlas de un posible apuntalamiento histórico⁷, del mismo modo que sigue siendo práctica habitual la demostración de las insuficiencias del pensamiento político clásico (empezando por su naturalismo inveterado) como paso previo a una refutación de los críticos de la modernidad⁸.

La salida más airosa del estudioso moderno de la política antigua parece ser hoy empezar por el “inventario de las diferencias”⁹. La política antigua se convierte en “una más”, una pieza que modestamente vale por lo que satisface, al añadir un color más, nuestro imperial apetito de

⁷ M. I. FINLEY (1973) merece una mención especial, pues combina el reconocimiento de la singularidad de la democracia antigua con su “defensa” frente a las visiones en boga en la teoría política del momento, que ven en ella un peligroso modelo de participación compulsiva.

⁸ Visiones más contrastadas que tienden por el contrario los puentes pueden leerse en el colectivo editado por Josiah OBER y Charles HEDRICK (1996).

⁹ La revisión de P. CARTLEDGE (1996): 39-72 y C. MOSSÉ (1996): 185-198 representa a la perfección la perspectiva dominante hoy día en la valoración de la política en la Antigüedad. Consiste esencialmente en hacer preceder a cualquier reconocimiento de valores una serie más o menos consistente de reservas y limitaciones que prevengan cualquier entusiasmo por la grandeza antigua. Uno de los últimos y más brillantes pensadores europeos que se ha permitido mantener abierto el camino con Grecia como cultura “greco-occidental”, Cornelius Castoriadis, ha recibido por ello agrias y poco justificadas reconveniones. P. VIDAL-NAQUET en la introducción a FINLEY (1973): 7-43 ha escrito de manera más ponderada acerca de esta voluntad de vínculo con la Grecia clásica a través precisamente de la política y la democracia.

diferencias¹⁰. Cabe, por supuesto, que estas diferencias se aprovechen para establecer relaciones significativas que arrojen luz por contraste con otras. Pero lo urgente es destacarlas en la misma proporción en que se han podido sobrentender las continuidades.

La primera maniobra de extrañamiento es que la política pierda el crédito de su etimología¹¹. Ésta, paradójicamente, deviene instrumento de signo contrario: si hasta el momento había servido para permitir un tránsito casi espontáneo de nuestra política a la antigua, en virtud de una incuestionada comunidad terminológica, ahora es instrumento de su encadenamiento. ‘Política’ es lo que concierne a la *polis*, lo que quiere decir, en primer lugar, una fijación histórica y cultural en un modo muy específico de comunidad humana en el que no es el rasgo menos importante el de que está limitado en su tamaño¹².

La política, τὰ πολιτικά, es lo concerniente a esa realidad históricamente determinada que es la *polis* en tanto que en ella cabe ubicar un momento característico (del que tampoco diremos que sea exclusivo): que la suerte de la comunidad en cuestión se haga solidaria de un proceso colectivo y público de toma de decisiones, por medio de una discusión sobre cuestiones de principio y concretas, en tanto que afectan a lo común, τὸ κοινόν. La cuestión dirimente de la diferencia parece ser la escasa delimitación de ese momento decisorio (en el que alcanzaríamos a ver algo que nos es todavía *esencial* de lo político) respecto a la comunidad en que se instala, hasta el punto de hacerse criterio de identidad. Sobre el fondo de la

¹⁰ De hecho el cultivo de la diferencia tiene su propia estrategia “antropológica” de universalidad que expone con toda claridad en su ‘militante’ libro G. NAGY (1996). La investigación sobre el mundo griego, muy concretamente sobre la Grecia arcaica, apoyaría por una suerte de ascesis antiuniversalista la perspectiva multicultural, al tiempo que purga *ab initio* las pretensiones eurocéntricas con el instrumento mismo que le sirvió para implantarlas, la cultura clásica.

¹¹ Cf. G. SARTORI (1988), para su denuncia de los peligros de la “democracia etimológica”. Se trata de una estrategia nominalista (que es donde el liberalismo busca sus raíces) común a un buen número de teóricos liberales, entre los que destaca I. Berlin.

¹² M. DARAKI (2000): 173-190.

moderna concentración de lo político en el problema del poder como trasunto de una posible coerción, su régimen y regulación, su segregación en el seno de una comunidad en forma de gobierno y su institucionalización territorial en forma de un Estado, la política antigua es demasiado abarcante, demasiado amplia e indistinta en los aspectos de la vida humana que cree de su competencia (hasta incluir peligrosamente lo social). El discurso que sobre ella se elabora no se deja fácilmente distinguir de la ética.

Pero la dominancia del momento de la participación en la decisión colectiva no se corresponde con una elaboración proporcional de esta acción como distinta dentro de la sociedad: abarca la totalidad del ser del individuo con muy escasa solidez institucional. En suma, la ciudad y la vida de los ciudadanos, la política en definitiva, es para los antiguos lo primero y, por decirlo en la forma que los modernos gustan de atribuirle, lo “natural”, mientras que para los modernos es lo artificial y añadido, una técnica del poder susceptible de ciencia empírica y que toma como material una vida “social”. La diferencia se puede resumir en la traducción misma de la tan traída y llevada definición aristotélica del ser humano: de ζῷον πολιτικόν a *animal socialis*¹³.

La primera característica de la praxis democrática sobre la que discurren las formas discursivas del pensamiento político clásico es, decimos, la que atañe al ámbito deliberativo y de participación, al proceso de **decisión colectiva y pública** que opera sobre la base de una **discusión efectiva** tanto de cuestiones de principio como, sobre todo, de cuestiones concretas. Los Antiguos hicieron de este principio de decisión colectiva y discusión pública una identidad propia y un rasgo distintivo del gobierno democrático que todavía sigue siendo lo suficientemente atractiva como para sugerir modelos de democracia participativa. La *polis* es el lugar de

¹³ Diferencia muy destacada por H. Arendt como reveladora de la pérdida de la dimensión política del ser humano.

participación en decisiones que afectan a aspectos e intereses comunes de forma directa¹⁴.

El espacio en el que la ciudad ubica el ámbito de discusión y elección es la asamblea, donde los ciudadanos pueden exponer aquello que consideran bueno no sólo de forma individual sino colectiva, y, en aras de ese bien común, la deliberación versará sobre lo que se considera no ya sólo bueno sino justo, un bien de justicia para la ciudad. La disensión se produce cuando la pluralidad colectiva de los ciudadanos se divide en sectores cuyos argumentos en torno al bien y la justicia discrepan y cuyos discursos cobran una doble dimensión, por un lado concreta –la que afecta de forma inmediata a la decisión perentoria– y, por otro, generalizadora.

Esta situación típica de la vida de la *polis* es la que genera las diferentes formas de reflexión que se ejercen en una diversidad de discursos que mantienen con la vida política una distancia variable, desde la oratoria en sus diversos géneros, donde encontramos la posibilidad de una forma de “teoría” desarrollada al hilo mismo de la vida política y cuyo valor instrumental es el de la persuasión hacia una unanimidad mayoritaria, al teatro, la historiografía y, finalmente, la propia filosofía política, siendo la labor primigenia del pensador o filósofo político análoga a la que constituye el deber propio del buen ciudadano: hacer cesar la diferencia civil, evitar la *στάσις*, mediante el arbitrio y el magisterio de la ley.

Pues bien, todas las virtudes aparentes de esta fiesta de la participación resultan invertidas cuando se consideran desde la perspectiva moderna de los derechos. La *polis* es esencialmente una sociedad sin Estado donde la regulación de las actitudes y los comportamientos se asigna a modos que no podemos dejar de percibir como “morales”.

Oposiciones claras y tajantes sobre las que se construye nuestra evaluación de las condiciones políticas, precisamente porque en ellas se funda la posibilidad de delimitar el alcance de los poderes, no tienen en la

¹⁴ Aunque no hay acuerdo acerca del alcance de esta prototípica participación directa, revisada por J. OBER (1989) y R.K. SINCLAIR (1988).

ciudad griega una articulación nítida reconocible. Destacaremos dos casos especialmente significativos que influyen en la cualificación de la tragedia como “teatro político”.

Así, en primer lugar, por ser un centro del debate en la sociedad moderna, lo privado no tiene en la *polis* la condición de "esfera" o espacio propio y autónomo, capaz de señalar una frontera a la intervención del Estado. Domenico MUSTI ha querido reconocer las dualidades que expresan esta oposición, κοινόν / ἴδιον, δημόσιον / οἰκέλος y que constituyen “las dos grandes categorías en las que se alinea toda la experiencia política y cultural griega”. Para D. MUSTI, “este rol fundamental no se testimonia en teorías vagas y confusas, sino en la repetición a cada paso de la pareja de categorías en el lenguaje griego común, y, particularmente, en el lenguaje político, que luego, en el discurso de Pericles, alcanza el grado de una auténtica teoría”¹⁵. Lo público, como sistema de instituciones, derechos, normas y leyes, se constituye en garantía de lo privado¹⁶ y se armoniza con él, que es, a su vez, condición de lo público, aunque, frente a las diferencias (sociales, económicas...) que pueda fomentar lo privado, la ciudad democrática brinde un espacio de comunidad política integrada por ciudadanos con igualdad de derechos y competencias¹⁷.

Sin embargo, lo privado (τὸ ἴδιον) es en la ciudad griega aquello a lo que no llega la consideración en términos de lo común, pero no por estar protegido por medidas adecuadas, sino porque carece de interés o pertinencia, o por su incapacidad de hacerse valer públicamente¹⁸. No hay un límite, ni intento de establecerlo, entre lo privado y lo público en el sentido de restringir, o al menos hacer sospechosa, la injerencia del interés particular en la actuación del ciudadano, como tampoco tiene límite *a priori* el alcance y el detalle de la regulación de lo particular que puede

¹⁵ D. MUSTI (2000): 10.

¹⁶ D. MUSTI (2000): 11, 43, 245.

¹⁷ D. MUSTI (2000): 137.

¹⁸ P. CARTLEDGE (1996): 39-72 encuentra en el sentido actual del término ‘idiota’ una herencia del privilegio antiguo de lo público.

emprenderse desde la consideración de los intereses comunes¹⁹. Por tanto, no debe tenerse sin más al *oikos* como un espacio privado homólogo al que el hogar tiene en las sociedades modernas, sino el espacio donde la regulación política opera indirectamente y sólo eventualmente, accidentalmente diríamos, lo público pierde su pertinencia. Esto tiene su consecuencia para la tragedia griega, que se señala precisamente por la dominancia de la temática vinculada al οἶκος y el protagonismo de la mujer. Lo significativo no es tanto que se traten los temas “privados” como que se muestren al público o se hagan públicos. La diferencia de espacios está señalada por la visibilidad y la accesibilidad, que la tragedia lleva al límite al sacar fuera a los personajes y exponer a las víctimas, al dejar que se vislumbre un interior que siempre es preponderantemente evocado. Pero hace patente la pertinencia pública del problema al exponerlo ante ese trasunto de la asamblea que es el público sentado en el teatro de Dioniso²⁰.

En estrecha relación con la cuestión anterior está la relativa a la idea de libertad que pudieran albergar ciudades como las antiguas²¹. Ciertamente, se ha podido señalar la inquietud por la libertad como una de las características de la *polis*. En la praxis democrática, la libertad es el principio que permite la participación directa en el gobierno de la ciudad por parte de la mayoría frente a la esclavitud que supone la forma de gobierno contraria, representada por la tiranía²². En el apartado siguiente comentaremos los mecanismos de que se vale la práctica de la vida

¹⁹ Para la peculiaridad de esta distinción en la democracia ateniense de tiempos de Pericles, véase de D. MUSTI (1985): 7-17 .

²⁰ Sobre el continuo *oikos-polis* cf. la revisión de la bibliografía reciente sobre el espacio de la casa en B.A. AULT (2000): 481-495, que termina significativamente: “*Isonomia* like *oikonomia* began at home”. *Ibid.*: 493.

²¹ R. MÜLLER (1986): 421-447. K. RAAUFLAUB (1985).

²² Dice D. MUSTI (2000): 18, “Pero la definición formal de democracia, lo que la distingue de otras formas políticas, estriba ya en Grecia con la identificación del gobierno de la mayoría, que se calcula (...) entre la totalidad de la población libre, residente y de origen ciudadano, es decir, sobre la base del criterio fundamental de la *eleuthería* y de la correspondiente igualdad de los derechos políticos”.

democrática para exorcizar los reclamos del poder: sorteos, cargos con una duración limitada, rendición de cuentas...; mecanismos que se oponen a cualquier intento que semeje a un poder absoluto, como el del monarca persa o, en ámbito helénico, el del tirano. Al mismo tiempo, la libertad es imprescindible para la discusión y el debate político y, en última instancia, para la comprensión del mundo común compartido en la ciudad²³.

La oposición libre/esclavo impregnará el vocabulario griego de connotaciones políticas alusivas a la forma de gobierno democrático frente al tiránico o despótico, al tiempo que designará también otro tipo de libertad y esclavitud, la del ciudadano frente al siervo o cautivo, distinción no tanto social cuanto política en el sentido diferencial por excelencia, el de la participación activa en los asuntos públicos de la ciudad. Así lo explica Hannah ARENDT: “Lo político en este sentido griego se centra (...) en la libertad, comprendida negativamente como no ser dominado y no dominar, y positivamente como un espacio sólo instituible por muchos, en que cada cual se mueva entre iguales. Sin tales otros, que son mis iguales, no hay libertad”²⁴.

La libertad se entiende también en un sentido de *autonomía* que implica una absoluta soberanía por parte del pueblo²⁵ y, al mismo tiempo, una enorme responsabilidad, pues la ciudadanía no puede apelar a ninguna instancia superior o exterior a sí misma como garante o mandataria de unas normas, de una legalidad o moralidad *heterónoma*. La discusión en torno a la bondad o justicia de una determinada ley en una determinada

²³ Como explica H. ARENDT (1997): 79, “Solamente en la libertad del conversar surge en su objetividad visible desde todos los lados el mundo del que se habla. Vivir en un mundo real y hablar sobre él con otros son en el fondo lo mismo, y a los griegos la vida privada les parecía «idiota» porque le faltaba esta diversidad del hablar sobre algo y, consiguientemente, la experiencia de cómo van verdaderamente las cosas en el mundo”.

²⁴ H. ARENDT (1997): 69-70.

²⁵ C. CASTORIADIS (1998): 117, reseña la descripción de la democracia ateniense testimoniada por la obra tucídica en los siguiente términos: “el *demos* es *autonomos*, *autodikos*, *autoteles*: se rige por sus propias leyes, posee su jurisdicción independiente y se gobierna él mismo, para decirlo con los términos de Tucídides”.

circunstancia llevó a la ciudadanía a la inquietud constante del cuestionamiento de la justicia en general. La constatación de lo opinable de las costumbres y las leyes, del carácter doxástico de la política, ajeno a cualquier intento frustrado de *epistêmê* infalible, llevó pareja la cuestión ineludible de la libertad de acción y sus límites. Como señala C. CASTORIADIS: “En una democracia, el pueblo *puede* hacer cualquier cosa y debe saber que *no debe* hacer cualquier cosa. La democracia es el régimen de la autolimitación y es, pues, también, el régimen del riesgo histórico – otra manera de decir que es el régimen de la libertad– y un régimen trágico”²⁶.

En este catálogo falta por completo ese aspecto de la libertad que con frecuencia se resume con el calificativo de subjetiva, individual o negativa, y que es para nosotros el vigente²⁷. La insistencia en esta deficiencia es uno de los puntos en los que de manera más decisiva se ha marcado y se sigue marcando la diferencia entre Antiguos y Modernos. El protagonismo de la tragedia es en este punto absolutamente, una vez más, crítico. De hecho es en ella donde se ha visto surgir la libertad²⁸ en una dimensión nueva que sin ser plenamente asimilable a nuestra libertad

²⁶ C. CASTORIADIS (1998): 124. H. ARENDT (1997): 73, relaciona este riesgo asumido por la libertad de los Antiguos con la condición de lo público/privado aludida anteriormente. Para esta pensadora, “Ser libre significaba originariamente poder ir donde se quisiera (...). Esta libertad la tenía únicamente el señor de la casa y no consistía en que él dominara sobre los restantes miembros de ésta, sino en que gracias a este dominio podía dejar su hogar, su familia en el sentido antiguo. Es evidente que esta libertad conllevaba el elemento del riesgo, del atrevimiento; (...) sólo era libre quien estaba dispuesto a arriesgar la vida; no lo era y tenía un alma esclava quien se aferraba a la vida con un amor demasiado grande”.

²⁷ Para Rainer FRIEDICH (1993): 238, “The polis is rightly regarded as the first form of social and political freedom in history. Yet the freedom of the polis was of an objective kind; therefore subjective freedom, the freedom of the individual was not part of it”. Sin embargo, cf. el intento de uno de los mejores conocedores de la *polis* como es M. H. HANSEN (1989).

²⁸ O. PATTERSON (1991).

negativa, adquiere una significación tal que no se deja fácilmente proscribir como forma primitiva.

2. Política y tragedia

Los puntos críticos de la política nos llevan repetidamente a la tragedia. Y si la política antigua nos es extraña, sólo accesible por la vía del catálogo de las diferencias, no es de extrañar que comunique a un teatro que se dice entrañablemente político su extrañeza por vía de su contingencia. En efecto, ya de entrada, y dado que no se trata de que la condición “política” sea una dimensión meramente posible, que dependa en definitiva de una opción del autor (de su “compromiso” diríamos), sino de un momento constitutivo de la producción, como ha visto D. LANZA, no hay lugar en la ciudad antigua para algo así como un teatro sin más²⁹. Es la *polis* griega la que crea (casi “emana”) un medio propio de expresión y lo ubica en sus prácticas, tiempos y lugares cívicos. Es más, es *una* ciudad, Atenas, la que realiza esta compleja operación simbólica o ideológica que es capaz de transformar la ciudad en una figura integradora. Es además la Atenas de una época (que no alcanza a cumplir un siglo) la que produce obras cuya perentoriedad desafía nuestras expectativas inmediatas de difusión y convierte en un problema explicar cómo y por qué nos han podido llegar, cómo y por qué siguen leyéndose (¡y hasta representándose!).

Cabe emprender esta recuperación sin referencia a la política “transitoria” tal como propone en definitiva Ch. SEGAL. Este prestigioso autor ha compuesto hermosamente esa posibilidad en una figura que exhibe y engrandece, más que explica el hecho de la pervivencia de los clásicos. La tragedia griega, quintaesencia de las pretensiones de la cultura clásica a la universalidad, alcanza dimensión “ecuménica” por su capacidad de

²⁹ Son, en este sentido, justas las consideraciones que hace D. LANZA (1977) sobre esta cuestión en su notable trabajo dedicado a la figura del tirano en la escena y, por la mediación trágica, en el imaginario político de la Atenas clásica, así como a su posteridad.

reformular la tradición mítica (*i.e.* lo local) de modo que sean válidas o significativas para un público lejano en el espacio y el tiempo. Ch. SEGAL considera el “dionisismo” como operador de universalización que nos permite transitar de la *polis* a un *kosmos* en el que ya nos podemos ubicar ubicuamente como “auditorio”.³⁰ Segal destaca la posibilidad de proyectarse en el espacio y el tiempo como la capacidad más esencial de la tragedia que explica su atractivo y clasicidad.

Cabe también contestar, más o menos radicalmente, el sentido político de la tragedia como institución política en virtud de una recepción estética, que saldaría el problema en una revalidación del canon clásico. Esta posibilidad se ha visto reflejada recientemente en un intenso debate de gran alcance en el que un crítico como J. GRIFFIN, cuyas diferencias con G. NAGY respecto a la poesía homérica son bien conocidas, ha intentado cuestionar la “nueva ortodoxia” que culmina en hacer de la tragedia griega un aparato ideológico de la *polis* a la que sirve³¹.

La nueva ortodoxia es la que defiende, en definitiva, la funcionalidad extrema de la tragedia en el marco de las instituciones de la ciudad y que Griffin encuentra perfectamente representados en una amplia serie de publicaciones, la mayor parte de ellas colectivas. Ciertamente hay que contar con un grado mayor o menor de sofisticación en el establecimiento de esta la funcionalidad trágica en la *polis* griega, desde la más estricta y cerrada, como la que hace a la tragedia un expediente de formación militar, a la más exigente, que reconoce un mayor o menor grado de apertura, sea como autocuestionamiento o como ampliación de la identidad con la consideración del otro radical. Los rasgos básicos de esta posición son, en cualquier caso, generalmente asumidos: sustitución del autor por las instituciones como instancia de la que emana la tragedia para el sostenimiento de la sociedad ateniense; interpretación del coro como

³⁰ Ch. SEGAL (1995): 1-26.

³¹ J. GRIFFIN (1998): 39-61.

instancia "representativa" del cuerpo cívico ciudadano³². Igualmente criticada es la propuesta de Chr. MEIER de tomar la tragedia como medio de capacitación en la participación de una ciudadanía que se enfrenta a nuevas decisiones, abordaje de las cuestiones políticas reales no como una enseñanza ideológica sino como una habilitación en la reflexión sobre problemas nuevos de una amplitud inaudita que requieren nuevos conceptos.

Las simpatías de J. GRIFFIN están del lado de la lectura "estética" de la tragedia que destaca los aspectos de una recepción mimético-emotiva en la que destaca el momento placentero³³. Destaca en este sentido la concentración de la tragedia en aspectos del mito que Homero evitaba (dentro de una valoración propia del Ciclo)³⁴. Esta predilección por las escenas extremas es interpretada como un reflejo de la experiencia de los extremados acontecimientos contemporáneos, a los que se otorga gran adhesión emocional. Es el carácter general del mundo político en el que abundan los enfrentamientos inconciliables, la aniquilación completa de ciudades, enfrentamientos civiles de una crueldad extrema³⁵. La contestación no se ha hecho esperar³⁶, aunque los argumentos avanzados no aportan demasiado de nuevo más allá del mantenimiento, más o menos obcecado, de las posiciones de partida. La cuestión en disputa sigue siendo la misma: ¿hasta qué punto tiene sentido hablar en la democracia antigua de

³² Véanse en este sentido las precisiones de J. GOULD (1996): 220.

³³ Una de cuyas versiones más extremas y mejores es el libro de M. HEATH (1998).

³⁴ J. GRIFFIN (1998): 46 constata por lo demás en esta tendencia la vigencia de una lectura simplista de Homero que hace de él el autor que representa en el siglo V la continuidad de una ética bélica. Así, cf. N. T. CROALLY (1994): 50.

³⁵ J. GRIFFIN (1998): 57s asocia la pérdida de esta valoración de la tragedia con la implantación de un modelo historiográfico en el que los acontecimientos han perdido por completo relevancia a favor de los tiempos largos de las ideologías y las instituciones.

³⁶ Cf. las contestaciones de S. GOLDHILL (2000): 34-56, y R. SEAFORD (2000): 30-44, que es uno de los más cuestionados por J. Griffin.

pluralidad, de diversidad?³⁷ De su respuesta depende en buena medida el sentido y el valor que podemos dar a la tragedia. En la sección que sigue exploramos las exigencias institucionales a las que se atiene la tragedia, los modos en los que se entiende su condición política y esbozamos cómo adquiere gracias a ella una posición desde la que puede considerarse valiosa.

2. 1. La Tragedia en el Centro y en el Margen de la Política y del Lenguaje

La vida política en la Atenas de la época clásica está marcada por un extraordinario dinamismo y una frenética actividad pública. Tras el desarrollo económico que supuso la creación y el mantenimiento de la flota armada que derrotó a los persas en Salamina, y con los ingresos posteriores recibidos mediante la Liga Délica, la ciudad experimenta un cambio asombroso que afecta a todos los órdenes. En el 461 el Consejo del Areópago pierde su poder y en el 460 se puede decir que queda instaurado un gobierno político democrático de talante radical. A partir de entonces, todas las decisiones importantes que afecten al gobierno de la ciudad se tomarán en la Asamblea del pueblo y en el Consejo de los Quinientos, cuyos miembros se renovarán anualmente de forma que el poder lo ostente ahora el pueblo ciudadano, que acudirá al consejo de los expertos para la deliberación de cuestiones técnicas, pero que es soberano en las decisiones y juicios estrictamente políticos. Los cargos públicos se obtienen incluso por sorteo, de forma que toda la ciudad participa de forma activa en los asuntos cívicos, ya sea en la Asamblea (ἐκκλησία), ya sea en el Consejo (βουλή), en los tribunales de justicia o en la milicia, hasta el punto de subordinar en cierto modo los asuntos privados a los públicos, que exigen la colaboración responsable del pueblo soberano³⁸.

³⁷ Sobre el tema que es actualmente el centro de la discusión, pero que, como hemos visto, es la vieja cuestión liberal vinculada a si los antiguos conocían la libertad de los modernos, cf. los trabajos de. J. OBER (1999), H. YUNIS (1996) y P. EUBEN (1997).

³⁸ Cf. Chr. MEIER (1993): 26-29.

Esta participación directa del pueblo ciudadano en el gobierno de la *polis* es la verdadera consecuencia de los principios de libertad e *isonomía* que se han consolidado tras un largo proceso histórico de siglos³⁹. La libertad es la condición *sine qua non* de la vida en la *polis*⁴⁰; la *isonomía* no es sólo la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, independientemente de su renta económica o condición social, no es sólo el reconocimiento pasivo de una equidad de derechos, sino un verdadero *μετέχειν* en los asuntos públicos de la ciudad, en τὰ κοινά, una participación que se materializa en tres realidades sustantivas, ἰσηγορία, ἰσοψηφία y παρρησία, que C. CASTORIADIS describe así: “Todos los ciudadanos tienen el derecho de tomar la palabra (*isegoria*), sus votos tienen todos el mismo peso (*isopsephia*) y todos tienen la obligación moral de hablar con absoluta franqueza (*parrahesia*)”⁴¹, y que H. ARENDT confirma en los siguientes términos: “*Isonomía* no significa que todos sean iguales ante la ley ni tampoco que la ley sea la misma para todos sino simplemente que todos tienen el mismo derecho a la actividad política y esta actividad era en la polis preferentemente la de hablar los unos con los otros. *Isonomía* es por lo tanto libertad de palabra y como tal lo mismo que *isegoría*; más tarde Polibio las llamará a ambas simplemente *isología*”⁴².

Durante el largo período comandado por Pericles, la ciudad experimenta a su vez un auge económico que se trasluce en un embellecimiento de la *polis* y una ampliación del espacio urbanístico. Paralelamente, asciende el nivel de ilustración y un aura de intelectualidad

³⁹ Cf. C. CASTORIADIS (1998): 116.

⁴⁰ Como describe H. ARENDT (1997): 69, “Ser libre y vivir en una polis eran en cierto sentido uno y lo mismo. (...) Para ser libre, el hombre debía ser liberado o liberarse él mismo y este estar libre de las obligaciones necesarias para vivir era el sentido propio del griego *scholē* o del romano *otium*, (...) los Antiguos explotaban a los esclavos para liberar completamente a los señores de la labor, de manera que éstos pudieran entregarse a la libertad de lo político”.

⁴¹ Cf. C. CASTORIADIS (1998): 117; cf., también, 122.

⁴² H. ARENDT (1997): 70. Cf., también, 76.

impregna todos los momentos de la vida pública del ciudadano, fomentando la discusión abierta, la fe en las aptitudes humanas y la confianza en la razón y el cálculo previsible sobre el azar fortuito.

Se produce, así, una evolución paralela en lo que Max WEBER ha denominado el conocimiento “nomológico”, es decir, el constructo ideológico sobre el que se sustentan los valores y actitudes de una determinada sociedad. El sorprendente éxito de las empresas políticas de Atenas, la celeridad de los cambios operados por ese activismo político tan diferente del modo de actuación de otras localidades griegas, trajo como consecuencia una revisión de los planteamientos tradicionales explicativos de la ordenación del mundo aún presentes en los nuevos tiempos, para los que la tragedia podría ser el espacio de discusión y al mismo tiempo de cohesión de la comunidad cívica en torno a ella reunida⁴³.

Ésta es, en definitiva, la tesis de Chr. MEIER. La tragedia habría constituido en época clásica una forma única de discusión institucionalizada de los problemas más acuciantes y profundos de la población de Atenas; la tragedia sería una condición previa a la racionalidad política, el género que, bajo una escenografía de lo antiguo, habría dramatizado los nuevos interrogantes a los que llevaba el inexorable desarrollo de la activa vida política de la ciudad, y habría proporcionado la posibilidad “for the mental venture of politics”⁴⁴.

⁴³ Según J. P. VERNANT (2002): 41-42, “en el marco de una ciudad en la que todos los ciudadanos dirigen por medio de discusiones públicas de carácter profano los asuntos del Estado, el hombre comienza a experimentarse a sí mismo como agente más o menos autónomo respecto a las fuerzas religiosas que dominan el universo, más o menos dueño de sus actos, con más o menos dominio, por su *gnômê* («juicio») y por su *phrônêsis* («prudencia»), de su destino político y personal. Esta experiencia todavía fluctuante e indecisa (...) se expresa en la tragedia bajo la forma de una ansiosa interrogación que concierne a las relaciones del agente con sus actos”.

⁴⁴ Chr. MEIER (1993): 42-43. N. T. CROALLY (1994): 1 y 10, afirma algo semejante: “The invention of tragedy, of theatre, is dependent itself on the invention of politics. (...) I believe that approaching tragedy as civic discourse is fruitful, and that stressing its significance as a specific discourse arising out of a specific politics and religion different

Chr. MEIER considera la tragedia una forma de expresión artística de los problemas y tensiones que la vida de la *polis* plantea y que no pueden ser discutidos en otros espacios comunitarios de la ciudad –como la Asamblea o el Consejo– con la distancia ni con la perspectiva de las que se vale el teatro y, dentro del mismo, este género singular. Tras la distancia impuesta por el mito que sustenta la trama, la tragedia adquiere una perspectiva teórica excepcional para abordar bajo numerosos puntos de vista los problemas y tensiones que sumen en la desorientación al conjunto plural de los ciudadanos debido a la radicalidad de los cambios impuestos por la propia vida política: problemas como el de la demarcación de los terrenos de lo público y lo privado, de lo antiguo y lo moderno, del poder de lo irracional y de la razón, de lo justo y lo injusto, de la libertad y sus límites; problemas, en fin, generales que apuntan a la necesidad de la expresión de una teoría significativa imposible en la delimitación práctica del discurso de la Asamblea y del Consejo⁴⁵.

De ahí que la ciudad institucionalice la tragedia como forma de representación y discusión necesaria y sostenga a los poetas como maestros de un nuevo modo de ilustración artística⁴⁶.

Ya hemos dicho que existe una serie de textos vinculados a la política en una gradación que depende de su mayor o menor cercanía respecto a la *polis* misma que los produce. Entre ellos distinguíamos aquellos textos que forman parte de la vida política sin ninguna distancia que los separe o medie entre ellos, como son los pronunciados por la

from our own will yield something more interesting than the reduction of tragedy to a literary form”.

⁴⁵ Chr. MEIER (1993): 46-48, 209-210 y 213. Para M. VICKERS (1989): 65, “If we can begin to define Athenian drama as a kind of ‘experimental politics’ in which policies are debated, or prominent personalities ridiculed, in ways which would not be possible in more conventional political meetings, not least because of the absence from Athens of some of the protagonists, then we might be on the way to establishing the useful definition which has hitherto proved to be so elusive”.

⁴⁶ Chr. MEIER (1993): 214-216.

oratoria en todos sus géneros –que, por otra parte, reproducen las formas de participación ciudadana posible, el γένος δικαστικόν la judicial, el γένος συμβουλευτικόν la deliberativa y el γένος ἐπιδεικτικόν la celebrativa. Aún podríamos encontrar otra suerte de participación ciudadana que también pasa por la elección: la participación estética, cuyo espacio en la ciudad, el teatro, se halla más alejado del centro de la política donde concurren y se pronuncian los textos de la oratoria, pero que, en definitiva, genera también una producción escrita y representada que guarda una evidente relación con la *polis*⁴⁷.

Aunque en cierto modo institucionalizados, los géneros teatrales se van progresivamente alejando y oponiendo a la política y constituyen su primer extrañamiento, debido, precisamente, a esa voluntad de “descentramiento” y a la presentación de los temas y situaciones afines a la política bajo una forma oblicua⁴⁸.

Tanto la comedia como la tragedia están estrechamente vinculadas a la vida política y, en el caso concreto del género trágico, esto es algo que los

⁴⁷ Para L. CANFORA (1986): 111, “Accanto al’ assemblea popolare ed ai tribunali il teatro è in Atene un pilastro del funzionamento politico della comunità. Sono le tre sedi in cui la comunità si riconosce tale, e nelle quali la comunicazione è davvero generale e immediata”. Pero, si bien es cierta la relación estrecha de estos tres espacios con la vida de la *polis*, hay diferencias sustanciales que impiden la asimilación a un mismo nivel de asamblea, tribunales y teatro. Para empezar, la votación pública en los dos primeros es directa, mientras que en el teatro es representativa. Por otro lado, los discursos de la oratoria deliberativa y forense versan directamente sobre cuestiones reales y contingentes a la ciudad, mientras que los *discursos* de la tragedia –y, a su modo, los de la comedia– se distancian de aquella por la irrealidad del mito o de la imaginación fantasiosa.

⁴⁸ Citamos, en este sentido, las palabras, ya clásicas, de J. P. VERNANT (2002): 27, “La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales. (...) La ciudad se hace teatro; en cierto modo se toma como objeto de representación y se representa a sí misma ante el público. Pero si la tragedia aparece así más arraigada que ningún otro género literario en la realidad social, ello no significa que sea su reflejo. No refleja esa realidad, la cuestiona. Al presentarla desgarrada, dividida contra sí misma, la vuelve completamente problemática”.

estudios recientes de filología tratan cada vez más de destacar⁴⁹, aunque desde las perspectivas más diversas, y, así, mientras algunos estudios subrayan el estrecho vínculo que guarda la tragedia con la política desde su propio marco institucional, ritual y festivo –lo que situaría este género en el centro de la política–, otros señalan aspectos divergentes del mismo que deslizan a la tragedia hasta los márgenes de la *polis*. Es sobre esta dualidad constitutiva de la tragedia, situada en el centro y en el margen de la política, sobre la que pretende profundizar el presente trabajo, que plantea una nueva tesis sobre el lugar de lo político en la tragedia de Eurípides.

La relación de la tragedia con la vida política de Atenas y con el pensamiento que esta misma vida genera se hace patente desde su mismo desarrollo cronológico. El arco temporal de la tragedia, desde su génesis hasta su deterioro final, coincide con el del gobierno democrático de la ciudad⁵⁰. Incluso en el curso de su evolución y desarrollo, los cambios experimentados por las formas de las representaciones dramáticas coinciden con cambios previos operados en la escena política. Desde sus orígenes agrarios y religiosos, las primeras corporaciones y representaciones *teatrales* surgen en un contexto sociopolítico semejante al antagonismo que dará lugar finalmente a la democracia en Atenas. Durante los siglos VIII a VI a. C., los *θείασοι* y *ὄργια* propiamente dionisiacas se oponen a las *ἐταιρείαι* y *γένη* guerreros y aristocráticos⁵¹, de las que se desvinculan

⁴⁹ Como afirmara F. SARTORI (1986): 15, “la grande maggioranza dei filologi e degli storici non sembra più dubitare del valore politico del teatro antico, in particolare di quello dell’età classica”. Para P. EASTERLING (1989): “It is a cliché of modern criticism that Attic drama reflects ‘*polis-consciousness*’ –that the problems, conflicts, tensions and concerns that are at the centre of the plays are those of people living in a Greek city state, not just those of individual human beings at any time and any place”. Sartori ofrece un amplio panorama de las diferentes interpretaciones y estudios que sobre la relación entre tragedia y política se han publicado en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, por lo que remitimos a él para el cotejo bibliográfico.

⁵⁰ Cf. D. MUSTI (2000): 251, Chr. MEIER (1993): 5, A. H. SOMMERSTEIN (1993): 18-19, G. M. SIFAKIS (1984): 8-10 y M. X. ZELENAK (1998): 1.

⁵¹ M. DARAKI (1994): 16.

absolutamente. Estos θίασοι religiosos guardarán luego una estrecha relación con las φρατρίαι, por un lado, y los δῆμοι, por otro, de la ciudad democrática.

Posteriormente, una vez ganado el favor popular contra los abusos de la oligarquía, Pisístrato establece las Grandes Dionisias en el 534 a. C., – poco después de haberse asegurado el poder absoluto en el 536. Más tarde, la nueva constitución democrática de Clístenes, en el 508, incluye, entre otras cosas, amplias reformas en las Dionisias Urbanas, tales como la introducción de personajes femeninos o la inauguración de las trilogías. Sesenta años más tarde, Pericles alterará tanto la estructura política como el sistema de la producción teatral, que incluirá la adición de otro festival dramático –las Leneas, dedicadas especialmente a la comedia–, y establecerá el fondo público del θεωρικόν.

Pero la implicación más directa de la política sobre el teatro se halla, de hecho, en el soporte institucional sobre el que las representaciones se desarrollan. Como declara S. GOLDHILL, “The festival of the Great Dionysia is in the full sense of the expression a civic occasion, a city festival. And it is an occasion to say something about the city, not only in the plays themselves. The Great Dionysia is a public occasion endowed with a special force of belief. This is fundamentally and essentially a festival of the democratic *polis*”⁵².

Vamos, pues, a repasar todos aquellos aspectos relativos a la organización y al funcionamiento institucional de la tragedia que están directamente implicados con la *polis* y con sus mismos principios organizativos e institucionales. Para empezar, los actores recibían su salario directamente del Estado, e incluso podían gozar de una prórroga militar en el caso de ser llamados a filas⁵³, y el ritual festivo de las celebraciones dramáticas, que se iniciaba con la magnífica procesión nocturna por las

⁵² S. GOLDHILL (1990): 114.

⁵³ M. X. ZELENAK (1998): 4.

calles de Atenas⁵⁴, hacía alarde de su poder político simbolizado en los ornamentados falos multicolores que seguían a la estatua de Dioniso, portados por los distintos embajadores de todas las colonias y ciudades aliadas de Atenas⁵⁵, pues era en las Dionisias cuando las ciudades de la Liga Dórica aportaban su contribución, –o pagaban su tributo–, que, a continuación, se exhibía en la *orchêstra*, dividida en talentos⁵⁶.

Son funcionarios públicos, –el arconte epónimo y unos ayudantes elegidos por el voto de la asamblea– los encargados de preparar las representaciones y los ciudadanos ricos los que hacen las veces de *coregos* para su propio prestigio y reputación⁵⁷. La elección de los poetas la realizaban los arcontes⁵⁸, quienes debían dar cuentas al pueblo de su

⁵⁴ Como advierte A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 62, “The route taken by the procession is unknown”. No se sabe con certeza si esta procesión correspondería a la representación, previa a los festivales, de la llegada de Dioniso a Atenas conocida como εἰσαγωγή ἀπὸ τῆς ἑσχάρης, en la que se transportaba la estatua de Dioniso Eleuterio hasta el templo de las cercanías de la Academia, en el camino a Eleúteras, hasta situarla sobre un altar bajo llamado ἑσχάρα, o si correspondería ya a la procesión inaugural ο πομπή. Cf., *ibid.*: 60-63.

⁵⁵ A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 62, M. X. ZELENAK (1998): 35-36. *Vid.*, también, 41-42 y J. GREGORY (1991): 6.

⁵⁶ *Isoc. de Pace* 82. Cf. S. GOLDHILL (1990): 102-104.

⁵⁷ El cargo de *corego* era el puesto honorífico más importante de la *liturgia* política ateniense. Como comenta D. WILES (1997): 92, “While the *polis* funded the star actors who played heroic individuals, it was heroic individuals within the *polis* who demonstrated their communitarian spirit by funding and training the collective, the chorus”. N. T. CROALLY (1994): 3, afirma igualmente al respecto que “the *choregia* almost matched the trierarchy in expense and would thus seem to be valued almost as highly as the defense of fatherland or the extension of empire”.

⁵⁸ L. CANFORA (1986): 123, cree que la elección de los poetas por parte de los magistrados era una forma de control político de la ciudad sobre las representaciones teatrales. Basado en un pasaje de Platón (*Leyes* 817D) donde se dice que la costumbre es que los poetas revelen las partes corales (*ôdai*) de las tragedias a los arcontes, Canfora deduce que “l’esame dell *odai* è soprattutto un esame contenutistico e di opportunità politica (...). Ovviamente è difficile stabilire come funzionasse in ogni singolo caso questo meccanismo: importante è che esso esistesse e offrìsse all’autorità politica l’opportunità,

elección, y escogían también al actor principal. Tras la elaboración de la triple lista de *coregos*, poetas y protagonistas se celebraba una asamblea en la que el orden de elección de los poetas por parte de los *coregos* se designaba por sorteo, modo que semeja los procedimientos de gobierno de la propia ciudad, y lo mismo ocurría con otros principios organizativos como la selección del jurado. Los miembros de este jurado eran diez, en representación de las diez φυλαί –como en la βουλή–, y sus nombres, inscritos en pequeñas tablillas, se guardaban en la Acrópolis bajo la custodia del tesorero junto con los de otros posibles candidatos aprobados por el Consejo de los Quinientos. El sorteo de los miembros del jurado se realizaba sólo momentos antes de las representaciones por mano del arconte encargado del concurso⁵⁹.

Por otra parte, las libaciones rituales que inauguran la festividad de las Grandes Dionisias las realizan otros diez generales, los líderes políticos y militares más representativos de las diez tribus de la ciudad⁶⁰.

El carácter agonal de las competiciones dramáticas es otro de los vínculos que guardan éstas con la ciudad y con los cultos religiosos y comunitarios de la misma. Robin OSBORNE señala que “by the end of the fifth century, at least, competition was a basic element in the worship of the gods at Athens”⁶¹, aunque el carácter competitivo de la cultura griega se

ove l’avesse voluto, di servirsi del potere di concedere o meno il coro per incoraggiare determinati autori e scoraggiarne altri. E perciò vengono esaminate le *odài*, i canti lirici, perché costituiscono la parte più apertamente ideologica e politica del dramma”.

⁵⁹ El proceso de fallo del jurado se desconoce: únicamente sabemos que, de los diez votos disponibles, sólo cinco tenían validez definitiva. *Vid.* V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 6.

⁶⁰ Como pone de manifiesto S. GOLDHILL (1990): 101, “it is interesting that for the beginning of the tragic festival’s days of drama it was the ten most powerful military and political leaders, the *stratêgoi*, who were actively involved before the whole city. (...) On the major state occasion of the Great Dionysia it was, then, the most influential and important representatives of the state who were involved in the opening religious ceremony”. Cf., también, R. REHM (2002): 51.

⁶¹ R. OSBORNE (1993): 25.

remonte a épocas anteriores de gobierno aristocrático que se heredan y aprovechan ahora por la ciudad democrática para un tipo de excelencia nueva, no individual, sino cívica, es decir, que compete a todo el demos. El éxito de una obra teatral no depende tan sólo de su superior puesta en escena, de su ejecución, sino también, y sobre todo, del propio contenido de la obra, un contenido ligado implícitamente a la *polis*⁶².

Las competiciones de los otros festivales poseían un potencial político innegable, dado el reconocimiento individual que obtenía el vencedor, cuya fama podía lanzarlo más fácilmente a la arena pública. Un potencial político similar poseían las competiciones dramáticas, aunque de un modo muy otro, pues en ellas no se premia tanto la excelencia individual de actor, poeta y *corego*, cuanto del tema o argumento que éstos llevan a escena y que, precisamente en muchos casos, critica los peligros del poder concentrado en una sola persona individual, aun excelente. En el teatro, de hecho, se representan obras tanto trágicas como cómicas que compiten en una relación crítica con la ciudad que las sostiene.

Previo al estreno de los festivales, los poetas tenían la oportunidad de presentar sus tragedias ante el público ateniense en los llamados *proagones*. Éstos debían de aguardarse con bastante ansiedad y constituían el único momento dramático en el que los actores podían actuar sin máscara⁶³. En época de Pericles, el enclave de estas representaciones proagonales se situaba en el Odeón, erigido al este del teatro desde el 440 a. C.⁶⁴. También pudo haber estrenos y reposiciones en otros teatros de la ciudad, como el del Pireo⁶⁵, y de la provincia⁶⁶.

⁶² “Dramatic competition at Athens must surely be seen to invite, rather than preclude, competing visions of the city”, R. OSBORNE (1993): 34.

⁶³ Schol. ad Aeschin. *In Ctes.* 67.

⁶⁴ Aeschin. *In Ctes.* 67, Schol. ad Ar. V. 1109 y Pl. *Smp.* 194. S. GOLDHILL (1990): 99, Chr. MEIER (1993): 51-52 y R. OSBORNE (1993): 33.

⁶⁵ Cf., por ejemplo, el testimonio de Ael. *VH* II. 13, según el cual Sócrates acude al teatro del Pireo para asistir a la representación de las “nuevas tragedias” de Eurípides.

⁶⁶ L. CANFORA (1986): 115.

Como cualquier otra reunión de la Asamblea o del Consejo, las representaciones teatrales oficiales comienzan después del amanecer y los asientos de la προεδρία estaban reservados para los altos cargos políticos y religiosos de la ciudad. Buleutas, efebos, e incluso metecos y representantes de las diez tribus tenían su lugar propio en el teatro⁶⁷, especialmente los efebos huérfanos de padres caídos en la guerra, jóvenes cuya manutención había corrido desde el momento de su orfandad a cargo del Estado y que en la ceremonia inaugural del concurso dramático tomaban sus armas y obtenían el galardón de la προεδρία⁶⁸. Antes de las representaciones dramáticas se leían también los nombres de los ciudadanos y extranjeros que habían colaborado de algún modo extraordinario en beneficio de Atenas y a los que la ciudad misma honraba con una corona o guirnalda honorífica⁶⁹.

Semejante al procedimiento de la rendición de cuentas políticas (εὐθύνα), en el último día del festival, tras el fallo del jurado se celebraba una asamblea en la que, en primer lugar, se examinaba la dirección de los festivales por parte de los responsables oficiales y, en segundo lugar, las προβολαί, es decir, las quejas presentadas por los ciudadanos ante la Asamblea en relación con algún agravio sufrido durante los festivales; si estas acusaciones eran confirmadas por la asamblea, el delator gozaba de un enorme poder en cualquier procedimiento judicial que pudiera tener lugar con posterioridad⁷⁰.

Finalmente, se guardaba memoria oficial de la fecha y el resultado de los concursos dramáticos mediante monumentos erigidos por los coregos

⁶⁷ R. FLACELIÈRE (1993): 252-258 y O. LONGO (1988): 31-32.

⁶⁸ Isoc. *De pace* 82 y Aeschin. *Contra Ctesifonte* 154. Cf. R. FLACELIÈRE (1993): 326-327, Chr. MEIER (1993): 57 y N. LORAUX (1999): 33-35.

⁶⁹ Como advierte S. GOLDHILL (1990): 105, tanto la procesión y honores concedidos a los efebos huérfanos de guerra como la lectura pública y la condecoración de los ciudadanos más pródigos a la ciudad tenían una clara finalidad política: "Above all it stressed the moral and social imperative of doing good for the city as a key way of defining behavior in the democratic polis".

⁷⁰ A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 69.

victoriosos y por inscripciones epigráficas conmemorativas a cargo de la ciudad. De entre los vestigios conservados y recogidos por A. PICKARD-CAMBRIDGE⁷¹, nosotros destacaremos sólo como ejemplo significativo el conjunto de *didaskaliai* de la colina sur de la Acrópolis. Estas *didaskaliai* formaban parte del edificio en el que habían sido inscritos los datos relativos a los concursos dramáticos habidos desde el siglo V hasta el III a. C.; la mayoría de estos datos consignan los títulos de las tragedias y comedias presentadas en las Dionisias y en las Leneas respectivamente, con el nombre del arconte, los nombres de los poetas por orden del puesto alcanzado en el fallo del jurado, el nombre de las obras con que cada poeta había competido, el del protagonista y el del actor vencedor.

Pero es incluso en otro de los marcos de la festividad teatral y de sus ritos, en el religioso, en el que la tragedia vuelve a entroncar directamente con la política, en el mismo centro, articulando su unidad ideológica y cohesionando su misma vida. Los espectáculos teatrales trágicos se inauguraban también mediante el sacrificio de una víctima sacrificial –un toro, que había sido dirigido en la procesión inaugural o *pompê* por los efebos⁷²–, inmolada en honor de Dioniso para purificar el teatro. Por un lado, esta purificación ritual es la misma que se realiza en todos los espacios públicos de la ciudad, sobre todo en la Pnyx, antes de que se celebre la asamblea⁷³. Por otro, la participación de los espectadores en dicha ceremonia se convierte, en el instante mismo de su celebración, en otra forma de participación ciudadana de innegable valor político. Como explica C. MIRALLES, “el sacrificio es en Grecia institución religiosa central, que separa a dioses y hombres y fija el orden que da al hombre su lugar entre

⁷¹ A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 69-74 y R. PADEL (1990): 339.

⁷² A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 61. El teatro también es purificado con otras ofrendas animales, como el cerdo. Así A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 67, señala que “at some point, probably very early in the proceedings, the theatre was purified by the offering of a sucking-pig by persons called περιστίαρχοι ο περιεστίαρχοι”.

⁷³ R. REHM (2002): 50.

dioses y animales”⁷⁴. Más aún, una vez empezadas las tragedias, el espectador contempla cómo en el curso de las mismas una suerte de *mimêsis* extraña subvierte el sentido último de esta relación religioso-ritual entre el hombre y los dioses por medio de esos héroes del pasado que llevan al límite sus relaciones con el mundo por medio de una *hybris* funesta. A veces, incluso, se representan sacrificios extremos y distorsionados en los que la víctima no es siquiera animal, sino humana, y no se sacrifica sólo a los dioses, sino a la sombra fantasmagórica de un héroe.

Por esto, “la subversión del sacrificio, que es a menudo motivo central de la tragedia, constituye para la comunidad que se reúne en el teatro de Atenas un signo inequívoco de lo extraordinario y excesivo, de un conflicto terrible en el que los viejos héroes implicados se hallan con los dioses en una relación inhabitual, que los deja al margen de la ciudad”⁷⁵. La tragedia representada por estos héroes en el espacio teatral de Dioniso sirve así para “refrendar la necesidad de lo medido y ordinario, del sacrificio y la Asamblea –el debate, esto es, y no el monólogo, hasta en compañía de otros, del héroe trágico–, como fundamento de la vida en común, de la ciudad”⁷⁶.

En resumen, y para citar las palabras de N. LORAUX, “Politique, de part en part politique –et l’on ajoutera, pour faire bonne mesure, civique et démocratique–, est le théâtre, en l’occurrence la tragédie”⁷⁷. Citamos específicamente esta autora porque ella, que reconoce esta relación sustancial del teatro y de la tragedia con la política, es una de las estudiosas más sobresalientes que ha destacado al mismo tiempo otros elementos

⁷⁴ C. MIRALLES (2000): 323.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ N. LORAUX (1999): 35. Chr. MEIER (1993): 58, dice también: “After such a prelude, it is hard to see how politics can have simply disappeared from the stage”.

importantes constitutivos de este género que lo apartan e incluso oponen a la ciudad⁷⁸.

En el capítulo segundo de *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, N. LORAUX hace que el lector comprenda que, pese a estar tan estrechamente vinculada a la ciudad, “la tragédie grecque ne se résume pas à une représentation maîtrisée que la Cité veut donner d’elle même”⁷⁹, y para ello llama la atención sobre una serie de detalles ineludibles. Para empezar, el espacio físico en el que se desarrollan las representaciones dramáticas de Atenas no ocupa, como ocurre en otras ciudades, el enclave propio de las reuniones cívicas, el Ágora, ni se ubica tampoco en la Pnyx, el lugar elegido por la Asamblea ateniense. A comienzos del siglo V, tras la aludida reforma política emprendida por Clístenes, el teatro abandona el ágora para instalarse al pie de la acrópolis, en el centro de la ciudad y en el terreno liminal de Dioniso⁸⁰. Esta ubicación no es ni azarosa ni banal, habida cuenta del valor simbólico del espacio en la ciudad antigua, cuya configuración no se considera neutra sino investida de valores mítico-religiosos y políticos⁸¹.

Dioniso acoge en su escenario a una población excluida de la *polis* en el sentido estricto; hace visibles a personajes femeninos y extranjeros,

⁷⁸ Para N. LORAUX (1999): 36, “Quel que soit l’accent mis sur le caractère civique du théâtre, force est alors de reconnaître la profonde ambiguïté du fait théâtral, à la fois civique et tellement ouvert à ce qui n’est pas civique”. Cf., también, N. T. CROALLY (1994): 5 y S. GOLDHILL (1990): 114, 123-126.

⁷⁹ N. LORAUX (1999): 28.

⁸⁰ Cf., también, O. LONGO (1988): 12-13. El carácter ambiguo del espacio teatral destaca, precisamente, por el hecho de que las representaciones dramáticas ocupan un enclave central en la configuración urbana de la ciudad. Como señala N. T. CROALLY (1994): 173, “The traditional function of poetry was reaffirmed by the *polis* granting tragedy the right to be performed at the centre. Tragedy’s authority has its source in the centre, because it is one of those discourses placed, as it were, *es meson*”.

⁸¹ En opinión de R. REHM (2002): 43, “The early spatial overlap between dramatic performance and political assembly in the agora suggests that tragedy (...) could evoke political space without straining, something it continued to do after the performances moved to the theater of Dionysus”.

muchos de ellos, además, caídos en la desgracia del cautiverio⁸². Estos personajes, segregados por la política clásica, hacen de la tragedia un género antipolítico, en el doble sentido de “lo otro de la política” –i. e. lo que la política olvida y la tragedia le opone como antítesis de la ideología de la unidad por el consenso– y como “otra política”, que apunta al conflicto como la esencia misma de lo político.

Si bien es cierto que la tragedia comparte con la política algunas de sus formas de discurso⁸³, los modos de expresión de la tragedia se alejan de la palabra que articula la ideología de la ciudad, colisionando incluso con varios de sus interdictos. El lamento inarticulado de los coros y personajes de las obras trágicas contradice la imposición del olvido que sobre los afectos privados impone la ciudad bajo la compensación pública que ofrece la retórica epidíctica. Camuflada tras la confusión de la alteridad propiciada por la ficción del mito, cuya distancia extemporánea se impone sobre el espectador, la tragedia vulnera la unidad cívica al tiempo que la reconstruye mediante la piedad con el inextricable “lazo de la división” (*lien de la division*), pues ante el dolor de los personajes –masculinos, femeninos, bárbaros o helenos–, el espectador se reconocerá, por encima de ciudadano, un ser perteneciente a la raza de los mortales⁸⁴.

Junto con N. LORAUX, otros autores han constatado el recurrente y especial uso del lamento por parte de la escena trágica con un valor que supera el puramente mimético de los ritos funerarios habituales y que incluso transgrede las costumbres practicadas en honor de los caídos en la

⁸² N. LORAUX (1999): 29.

⁸³ Como es manifiesto, sobre todo, en los agones de los episodios.

⁸⁴ B. HEIDEN (1993): 165, incide también en que la tragedia recuerda al espectador su condición mortal mediante el sentimiento de humillación que experimentan los héroes trágicos, el actor que los representa y el espectador que los escucha y contempla: “The Athenian dramas seem to prepare the citizens for a condition of order, but one that does not depend upon fixed social boundaries. Instead it depends upon a feeling of affection for one’s fellow mortals arising from a recognition of the humbling bodily experience one shares with them, and from the pleasure of their company on a fine occasion like the City Dionysia”. Cf., *ibid.*: 146-147 y 166.

guerra en época clásica. Helene P. FOLEY⁸⁵, por ejemplo, ha destacado cómo Atenas, durante la vigencia del régimen democrático en la ciudad, transformó las prácticas fúnebres por los muertos en combate no sólo respecto a las costumbres arcaicas anteriores sino también respecto al resto de las ciudades griegas⁸⁶. Para esta autora, “Athenians of the fifth century would almost certainly have interpreted such changes in death rituals as conforming to and supporting the ideology of the democracy, which appropriated the magnificence of the archaic funeral to glorify its war dead while minimizing the visibility of all aspects of private life”⁸⁷.

Los lamentos de las mujeres se entienden en época clásica como contrarios a la exaltación del valor militar, tan necesario para la preservación y el poder de la ciudad. Más aún, los temas típicos de la lamentación, según los parámetros consuetudinarios desde época arcaica, chocaban con los nuevos lugares comunes de la retórica de los funerales públicos, de la *oratio funebris*, al poner de manifiesto el dolor

⁸⁵ H. P. FOLEY (1993): 101-143.

⁸⁶ Estas transformaciones pasaban por traer los restos fúnebres de los soldados a la ciudad, donde se realizaba un funeral público –cuyo desarrollo conocemos gracias a Tucídides–, mientras que el resto de localidades griegas inhumaban los restos de los fallecidos en el mismo campo de batalla. La singularidad de un funeral público, único en el mundo griego, en honor de los soldados atenienses venía acompañada del reconocimiento honorífico que, además, tributaba la ciudad con la pronunciación del *epitaphios logos*, cuyos *topoi* constitutivos solían ser el encomio del valor de los combatientes, la aceptación de la muerte, la exhortación a un dolor moderado por parte de los familiares, especialmente las mujeres, y el ejemplo digno de imitar que este tipo de muerte constituía para las generaciones posteriores. El carácter público del sepelio contenía las manifestaciones excesivas de dolor de los familiares, sobre todo de las mujeres que antes solían, según el ritual arcaico, arañarse cabeza, mejillas y pecho, mesarse los cabellos, prorrumpir en alaridos y anhelar venganza. Ahora la ciudad contiene el duelo de las mujeres, a las que se les permite deplorar la muerte de sus familiares pero con una medida más ponderada, en silencio.

⁸⁷ H. P. FOLEY (1993): 105-106.

incompensable por la pérdida de un ser insustituible⁸⁸. Sin embargo, y como destaca H. FOLEY, “any reader of tragedy knows that the genre permits behavior that was seemingly discouraged in the practice of the society that produced these plays. Tragedy is full of the public laceration of cheeks and the lamentation at other people’s tombs supposedly forbidden by Solon. Revenge and funerary lamentation are intimately related in tragedy and women play a public and dominant role in awakening it”⁸⁹.

El lamento sería, pues, uno de los modos de la tragedia que el poeta utiliza como forma de expresión alejada de los discursos propios que, en circunstancias análogas, emplea la ciudad, con lo que la poesía trágica se sitúa no ya en los márgenes, sino en los mismos límites de la *polis*.

Otro de los elementos que alejan la tragedia del centro de la política o, más bien, de la ideología cívica de Atenas es el difuso empleo que en los diversos contextos de la trama hacen sus personajes del legado gnomológico tradicional. Muchos de los usos de estas expresiones de sabiduría heredada se tornan sospechosos al ser pronunciados en situaciones que contradicen o subvierten su significado habitual. En ocasiones, su empleo resulta transgresor, inverso o irónicamente trágico. Otras veces, diferentes personajes acuden al recurso de aquella dicción tradicional que no parece ajustarse ahora al conflicto del momento, dejando en evidencia las fisuras abiertas entre el pensamiento heredado y la nueva realidad de la ciudad representada. Como señala J. PÒRTULAS, el estudio de esta variabilidad de *gnômai* en la tragedia nos revela una comprensión más clara y profunda de este género, pues “la relació complexa, ambivalent, entre el sistema gnomològic com a pes mort i la seva potenciació en el joc de les situacions canviants i contradictòries ofereix un terreny privilegiat per a una

⁸⁸ H. P. FOLEY (1993): 128. Este mecanismo de defensa que instituye la ciudad en esta época podría deberse a la necesidad que experimenta Atenas en estos tiempos de sostener el imperio marítimo y su emporio, amenazado por la guerra del Peloponeso. Por el contrario, la tragedia plantearía los límites y el precio del mismo mediante la memoria dolorosa de las pérdidas humanas que esta política expansionista acarrea.

⁸⁹ H. P. FOLEY (1993): 107. Cf., *ibid*, 138, 142-143.

comprensió més ajustada. Per tant, hom pot dir que la tragèdia (...) sembla tenir un interès vivíssim per les perversions d'ús del valors més alts; i que desenvolupa, en darrera instància, tota una casuística de la transgressió”⁹⁰.

Finalmente, el carácter ambiguo de la tragedia, en el centro y en el margen de la política, queda reconocido, sobre todo, por la distancia más evidente que separa al teatro trágico de la ciudad: el mito. El mito es la condición prepolítica de la que surgirán, en época clásica, la posibilidad de la democracia, por un lado, y de la filosofía, por otro. Desde los albores de su expresión, el imaginario griego plasmó en sus mitos (*mythoi*) la sensación de la inexistencia de un orden establecido en el mundo, de la fatal inaprehensión del caos. Esta constatación primigenia de que “el universo no está totalmente ordenado” permitió, como señala CASTORIADIS, que no se impusiera un sistema de saber único y definitivo y negó también el acceso a un sistema normativo estable e infalible, que fue lo que impulsó la vida y el pensamiento políticos.

Pues bien, la tragedia comparte con el mito no sólo su argumento, sino también, y sobre todo, su sentido, y es consecuencia y realización al mismo tiempo del germen político que éste advocó: “La dimensión política de la tragedia se debe en primer lugar y sobre todo a su base ontológica. Lo que la tragedia muestra a todos, no discursivamente, sino por *presentación*, es que el ser es caos”⁹¹.

El caos se presenta en la tragedia bajo diversas consideraciones. Es la representación de lo que, en términos *arendtianos*, podríamos denominar “la futilidad de la acción”, es decir, la imposibilidad de previsión de las consecuencias inaprehensibles del obrar humano, “la falta de correspondencia positiva entre las intenciones y las acciones humanas por un lado, y su resultado o realización, por el otro. Además, la tragedia

⁹⁰ J. PÒRTULAS (1998): 23.

⁹¹ C. CASTORIADIS (1998): 126.

muestra no sólo que no somos dueños de las consecuencias de nuestros actos sino que ni siquiera dominamos la *significación* de esos actos”⁹².

La *hybris* del héroe trágico, o sea, del hombre, es no aceptar ese caos que reside dentro de él y que se revela a través de la catástrofe. La incertidumbre de la actuación, la fragilidad humana y la experiencia del dolor son el germen del que brotan el pensamiento político –que intenta defenderse– y la tragedia –que lo enseña artísticamente⁹³.

Del mito escoge el poeta un momento dramático que él hace visible en las representaciones mediante la actuación de los personajes y la configuración de un espacio. El contexto que circunscribe al argumento mítico escogido por el poeta –y que la decoración de la *σκηνή* suele reflejar– es, por lo general, bien una ciudad, bien un campamento militar, que la sustituye temporalmente. Por otra parte, tanto los personajes individuales de la tragedia como, sobre todo, el personaje colectivo del coro, guardan estrecha relación con el contexto cívico en el que se presenta el mito, ya sea como comunidad ciudadana, ya sea como sujetos que de un modo u otro dan cuenta de una *historia* vinculada a la ciudad⁹⁴.

El *mythos* cuenta con una tradición histórico–literaria secular que lo entendía en el sentido etimológico en el que, por ejemplo, lo traduce la lengua latina bajo el término *fabula*, es decir, como narración, como una forma expresiva original cuya inteligibilidad sobrepasa el contenido explícito y queda trascendida por un sentido implícito más profundo. El *mythos*, como el *ainos*, forma parte de las manifestaciones literarias más

⁹² C. CASTORIADIS (1998): 126.

⁹³ Como señalara J. M. REDFIELD (1992): 167, “A través del sufrimiento inmerecido de los personajes de la tragedia se nos hace comprensible el problema de la cultura. Mediante la cultura el hombre ha transformado su mundo y lo ha hecho habitable, pero esta transformación tan sólo es parcial. El desorden primigenio se reafirma constantemente alrededor del hombre y dentro del hombre. El desorden limita la amplitud de la cultura y la conduce a una contradicción interna. De manera que la empresa del hombre se ve frustrada y sus propósitos confundidos”.

⁹⁴ SOMMERSTEIN (1993): 13-14.

arcaicas, donde el poeta cuenta con una autoridad especial semejante a la del rey, la autoridad de una memoria y de un conocimiento divinos al servicio de los hombres⁹⁵.

El público griego, por tanto, sabe “descodificar” la *fabula* mítica sobre la que se apoyan el argumento superficial y la trama de los poemas épicos, líricos y trágicos. Sabe que, latentes tras la ficción mítica, subyacen posibilidades de verosimilitud que acortan la distancia entre la irrealidad y la realidad, por un lado, y entre lo particular y lo universal, por otro. De igual modo, el público griego aprecia la libertad de que gozan los poetas trágicos que reelaboran el legado mítico tradicional con nuevas versiones al servicio de una nueva reinterpretación⁹⁶. Si a esto se añade que la versión mítica se adereza de nuevas formas de discurso⁹⁷ y se concentra en un momento o espacio que guarda alguna similitud con las circunstancias presentes del receptor, el mito se transforma en metáfora y, al hacerse público, se politiza. De ahí el calificativo de políticas que para algunos críticos merecen determinadas tragedias conservadas, que suelen relacionar con eventos históricos concretos a los que se aludiría por analogía⁹⁸.

Uno de los sesgos más marcadamente políticos de los que se inviste la tragedia es el vocabulario que impregna las partes episódicas fundamentalmente y, en concreto, los agones, en los que se emplea la terminología contemporánea de la *polis* ateniense. De ahí que obras como la

⁹⁵ Vid. J. M. REDFIELD (1992): 88 y 90.

⁹⁶ Para D. WILES (1997): 208-209, “every tragedy was a retelling, since tragedy relied upon a small corpus of myths. (...) For the Greek spectator the significance of the story must have lain not in the story *per se* but in the manner of its *retelling*, the way it differentiates itself from other tellings”.

⁹⁷ J. PÒRTULAS (1998): 20-21.

⁹⁸ “Un punto focale sentito da parecchi studiosi è quello della connessione fra materia mitica, propria di quasi tutte le tragedie classiche, e la vita della città”, observa F. SARTORI (1986): 16. Cf., también, B. GENTILI (1985), entre otros, pues esto es algo bastante asumido en la actualidad.

Oresteia o el *Prometeo encadenado* de Esquilo⁹⁹, la *Antígona*, el *Edipo Rey* y el *Edipo en Colono* de Sófocles, o los *Heraclidas*, las *Suplicantes* o las *Fenicias* de Eurípides, obras en las que se debate en torno a la tiranía frente a la libertad y la democracia, se consideren piezas netamente políticas porque reproducen discusiones cotidianas del momento histórico en el que vive el auditorio¹⁰⁰.

En ocasiones, la defensa abierta de los valores democráticos de algunas piezas dramáticas ha hecho pensar a algunos estudiosos que los poetas trágicos están al servicio de la difusión de la ideología de la ciudad, aunque son cada vez más, como ya hemos visto, los estudios que señalan, como F. SARTORI, que “nei drammi, ora in forma più o meno scoperta ora in toni irridenti e scansonati, a seconda che si tratti di tragedia o di commedia, trovavano talvolta voce anche critiche e dissensi, ossia un'altra maniera di strumentalizzazione, avversa al potere”¹⁰¹.

En la tragedia se mezclan formas de discurso antagónicas en una irresoluble tensión entre aquellas que reproducen el discurso unánime de la ciudad democrática y las que expresan el discurso individual del héroe. La tragedia, de hecho, se caracteriza por la búsqueda trágica del significado de numerosos significantes que pueden ser comprendidos de un modo muy distinto por los diferentes individuos de la comunidad. La ideología de la ciudad se transmite mediante un discurso sin fisuras aparentes, que no es del

⁹⁹ *Los persas* sería una tragedia política *per se*, ya que su argumento ni siquiera es mítico sino histórico.

¹⁰⁰ Aristóteles calificaba de “política” la dicción propia de los personajes de los tragediógrafos antiguos, quienes πολιτικῶς ἐποίουσαν λέγουσας (Arist. *Po.* 1450b 7-8), frente a los más recientes.

¹⁰¹ F. SARTORI (1986): 19. Cf., también, las palabras de R. BUXTON (1994): 32 y 33, “While there is a sense in which it is true to say that Athenian ideology – for example, the emphasis on the fundamental role of persuasive debate – is not just implicit in tragedy but often explicitly justified, this is barely half the story: and the less interesting half. Much more remarkable is the extent to which tragedy asks uncomfortable questions. (...) even the values of the dominant ideology (Greekness, Athenianness, democracy, the very values which license tragic questioning) are themselves subjected to critical exploration”.

todo transgredido o negado por el lenguaje de la tragedia, pero sí analizado y llevado al límite por las situaciones dramáticas ocurridas y por las respuestas que los personajes ofrecen sobre ellas. Como señala S. GOLDHILL, “tragic texts seem to question, examine, and often subvert the language of the city’s order. (...) Again and again (...) tragedy investigates and undercuts the secure meanings of key words in the discourse of social order –*dikê*, “justice”, *kratos*, “power”, *sôphrosunê*, “right thinking”– and depicts tensions and ambiguities in their sense and usage. (...) Tragedy again and again takes key terms of the normative and evaluative vocabulary of civic discourse, and depicts conflicts and ambiguities in their meanings and use”¹⁰².

También para Lanza el lenguaje de la tragedia *es* político. Pero no se trata con ello de señalar y reconocer el uso “poético” de un lenguaje ya especializado, el político a la ocasión, un lenguaje técnico y pretendidamente unívoco que acotara y teorizara la política. Tal es el caso, efectivamente, del teatro moderno cuando recurre al “lenguaje” de la política en alguna de sus versiones ideológicamente reconocidas. Para el teatro griego, por el contrario, es la *vida* política la que constituye el punto de partida. *El lenguaje de la comunicación política*, aquel que pretende analizar los acontecimientos, prever los cursos posibles de la acción con vistas al éxito e influir a los conciudadanos en la toma de decisión, es el que aporta el modelo para entender los problemas particulares del hombre.

En la tragedia se percibe una fuerza desestabilizadora que opera desde los textos, desde el sentido y trastoca los significados: la ambigüedad.

¹⁰² S. GOLDHILL (1990): 114, 123 y 126. Dignos de mencionar son también los términos en los que plantea J. PÒRTULAS (1998): 22-23, la cuestión de la tragedia y el lenguaje: “La qüestió es que també en el si de la dicció tradicional sembla possible d’individuar dos principis, estàtic i dinàmic: els valors socials, profundament incardinats en un llenguatge que comporta “per se” orientacions i judicis tàcits, poden ésser admesos, defensats en termes més o menys abruptes, posats en qüestió o bé deliberadament contradits; almenys si és veritat que la dicció tràgica assumeix tot sovint un caràcter escindit, de llenguatge contra el mateix Lenguatge”.

Señalar y seguir su efecto nos exige atender al texto dramático en su compleja naturaleza formal: como articulado genérico de “partes” donde las palabras se hacen y aguardan su decir:

“Se invece se compie uno spoglio lessicale della tragedia attica si può vedere que il massimo di polisemia e quindi il massimo di ambiguità o ironia drammatica come alcuni hanno voluto definirla, riguarda proprio termini che appartengono al *linguaggio politico*: la terminologia *descrittiva* del *cittadino* e della *città*, così come i *valori* generali che al cittadino e a suoi *rapporti* con la città competono”¹⁰³.

Las alusiones más o menos veladas de la tragedia al acontecer histórico contemporáneo del público se hallan no sólo en el empleo de un vocabulario extemporáneo al mítico sino también, ocasionalmente, en referencias locales concretas, en discusiones en torno a costumbres o valores semejantes a las dudas que reflejan otros testimonios histórico-literarios del momento, en actuaciones que semejan acontecimientos reales ocurridos por las mismas fechas. De esta forma, la representación mítica interpela en lo particular al tiempo que se expande en generalidades que permiten su vigencia mucho tiempo después, hasta nuestros días¹⁰⁴.

De ahí que la reciprocidad tragedia-política no se deba reducir a estrechos límites de correspondencia, a hallar un referente directo y constatable en la historia de la *polis* a las alusiones míticas del drama,

¹⁰³ D. LANZA, (1997) : 16.

¹⁰⁴ G. CERRI critica a Sartori por relacionar el carácter político de tragedia y comedia con las alusiones históricas que ambos géneros desarrollan, aunque al final Sartori expanda el carácter político de la poesía trágica a parámetros menos historicistas. Para G. CERRI (1992): 327, “l’osservazione dei dati dimostra con tutta chiarezza che norma della tragedia è affrontare i problemi nodali dell’etica e della politica attraverso l’esemplarità generalizzante del mito”. Como señala J. GREGORY (1991): 6, “The theory that tragedy’s political consciousness manifests itself in overt references to specific contemporary events now has few supporters”.

porque la reproducción mimética de éste va más allá, como apreciaron, en seguida, los filósofos, los primeros que fueron conscientes de la extraordinaria influencia que ejercía el teatro sobre la cultura de la ciudad¹⁰⁵.

3. Eurípides, la Tragedia y la Política de su Tiempo.

En el controvertido tema de la condición política de la tragedia griega, el caso de Eurípides es de especial importancia por tres razones. En primer lugar, precisamente por ser el autor más *problemáticamente* político¹⁰⁶, es decir, aquél en el que la relación se presenta sometida a una tensión que se manifiesta, para empezar, en la figura biográfica del propio Eurípides, emblema de vida apartada y hasta libresca. Por contraste con Esquilo y Sófocles, Eurípides es un autor que se *distancia* de lo político y que tiene con su propia ciudad una relación conflictiva que parece bien reflejada en la coincidencia de un escaso éxito en los concursos, pese a una popularidad sobradamente atestiguada¹⁰⁷. Su obra, además, deja ver un progresivo desencanto de la política de la ciudad y una inclinación progresiva a salidas no políticas y hasta antipolíticas para la sociedad humana.

Pero por otro lado, Eurípides es testimonio insustituible del pensamiento político de su tiempo, en el momento en el que se empieza a forjar una forma teórica más rigurosa para el mismo de la mano de los sofistas. En el difícil estado actual de las fuentes literarias de la época, la obra de Eurípides presenta la cualidad destacada de mantener una

¹⁰⁵ Escogemos, de entre los numerosos ejemplos que podríamos aducir, un pasaje explícito sobre este hecho, el de Pl. *Lg.* VII 817 b.

¹⁰⁶ Es significativo en este sentido el hecho de que uno de los autores más representativos de la lectura política de la tragedia griega, Chr. MEIER, no tenga la obra de Eurípides en la misma consideración que las de Esquilo y Sófocles.

¹⁰⁷ Sobre la peculiar situación de Eurípides en la tradición trágica son interesantes las observaciones de A. M. MICHELINI (1987), aunque véase la crítica de V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 342.

regularidad cronológica durante el último tercio del siglo¹⁰⁸, acerca de cuyo significado para la cultura ateniense huelga extenderse aquí. Testimonio de una época de extraordinaria inquietud intelectual en el ámbito de los problemas éticos, políticos y sociales, es a la vez Eurípides el autor trágico en el que, como veremos, más alusiones se han detectado a los acontecimientos políticos de la historia de Atenas y de la Grecia de su tiempo.

Finalmente, se da la no menos significativa y controvertida circunstancia de que se trata de un poeta que ha podido pasar por pensador en figura de “filósofo de la escena”, un autor en el que cabe esperar una esencial recepción de las ideas, muy especialmente las políticas, que ya en su época, al menos según algunos autores, empiezan a adquirir la autonomía de las teorías¹⁰⁹.

La relación de Eurípides con la política es, por tanto, tan difícil como fecunda. Cabe distinguir varios modos en los que se ha “construido” a lo largo de la muy extensa literatura sobre su obra¹¹⁰. Importa señalar que los modos diferentes de lectura propuestos cabe entenderlos, pese a las incompatibilidades que en ocasiones demuestran, como complementarios o, al menos, como susceptibles de una corrección recíproca.

¹⁰⁸ Sobre la difícil cuestión de la cronología de las tragedias de Eurípides, cf. T. ZIELINSKI (1925), T. B. L. WEBSTER (1967) y F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998).

¹⁰⁹ El texto clásico y aun valioso de W. NESTLE (1901, reimp. 1985) es el único que indaga monográficamente esta condición del tragediógrafo que precisaría hoy, a la altura de los estudios euripídeos, de una nueva investigación. Los capítulos dedicados a su pensamiento político y social son los nº 6 y 7, y están recogidos en la parte III bajo el título global de “antropología”. De la justicia del juicio da fe el hecho de que Eurípides aparece recogido con entrada propia en el completo y documentado *Dictionnaire des Philosophes Antiques*, cf. Jean-Marie FLAMMAND (2000): 344-348. Una revisión de los aspectos relevantes para la teoría política en Eurípides la podemos encontrar en BENGL (1922).

¹¹⁰ Para una revisión de estas tendencias interpretativas de la tragedia nos ha sido de gran utilidad el trabajo de J. LENS (1982): 67-83.

3. 1. Eurípides y la “alegoría” histórica

En un primer modo de referir la interpretación de la política por medio de la historia se dejan señalar una serie de tendencias diferenciadas que dependen del alcance que tome la alegoría. Se trata de lo que podríamos llamar un “grado cero” de la tragedia, que se corresponde con el más alto grado de actualidad histórica y política. En todo caso, conviene destacar que Eurípides ha sido el autor que más ha sido sometido, y de manera más detallada, a este modo de interpretación. La interpretación en este sentido de Esquilo y Sófocles se ha mantenido siempre en un orden de ideas más ambicioso, que va más allá de la reacción al dato histórico y hace de los autores, con toda justicia, auténticos pensadores *en tanto* que poetas trágicos¹¹¹.

Ya los comentaristas antiguos y los escoliastas destacaron en no pocas ocasiones las alusiones más o menos veladas que los autores dramáticos hacían de personajes de relevancia política así como de acontecimientos políticos contemporáneos. Este modo de referencia mantiene una vigencia continuada, con una instrumentación cada vez más refinada en la medida en que accedemos a más datos y más detallados estudios sobre las sociedades y los detalles de la historia antigua. Por lo mismo sus resultados son notablemente inciertos, en la misma proporción en que su detección tiene un notable alcance explicativo.

Conviene distinguir con G. ZUNTZ este modo de proceder de otro más ambicioso, que integra al primero, y que podemos llamar más plenamente “alegoría histórica”¹¹². Conforme a este segundo método la indagación interpreta escenas y hasta tragedias completas como comentarios a momentos especialmente significativos de la historia política de Atenas. En estos comentarios es posible ver no sólo una valoración de los

¹¹¹ Tal es el caso de C. MIRALLES (1968), R. ADRADOS (1966) o Chr. MEIER (1988): 149-253 y (1993): 62-165 para Esquilo. El libro clásico de V. EHRENBERG (1954): 3 comienza significativamente con un reconocimiento de los límites de la referencia histórica.

¹¹² G. ZUNTZ (1968): 417-427 lo asimilaba al periodismo.

acontecimientos, sino también un posicionamiento del propio tragediógrafo frente a los mismos. E. DELEBECQUE y R. A. GOSENS son los autores que más lejos han llevado esta línea de investigación, que presenta además la peculiaridad de haberse concentrado casi monográficamente en la obra Eurípides. La búsqueda de los indicios es esencialmente una búsqueda de la impertinencia, de lo inesperado y del detalle irrelevante para la acción, pues sólo en esa coyuntura la explicación literaria parece perder plausibilidad, además de que esa condición deja al elemento relevante en una ambigua condición entre indicio y señal. E. DELEBECQUE propone una clasificación de los indicios que permiten construir esta alegoría que van desde los detalles más puntuales (nombres de lugar, cambios de tono, digresiones breves), pasando por los estructuralmente de más volumen (así digresiones mayores y modificaciones importantes del mito, estatuto de los personajes) hasta los de más largo alcance que apuntan a las tendencias más profundas de las piezas.

No han faltado críticas a este procedimiento¹¹³ que, sin embargo, no parece poder abandonarse por completo, sobre todo en una producción tan anclada en la singularidad histórica como es la tragedia griega. La exigencia es, pues, la de refinar el procedimiento y hacerlo, en todo caso, el último que se debe abordar, una vez que lo que hemos venido llamando la mediación trágica se ha hecho valer (y no como mero velo). En este sentido la crítica radical de G. ZUNTZ, quien hace de la búsqueda de referencias a la historia concreta una ilusión del propio intérprete, debe valernos como la expresión más cumplida de la reserva que debe imponerse en este tipo de estudios. ZUNTZ mismo suavizaba su terminante defensa de la autonomía del arte trágico cuando admitía la legitimidad de tener en cuenta determinadas alusiones, significativamente a filósofos como Anaxágoras y Sócrates, de preferencia, pero también la influencia de determinados líderes como Pericles o acontecimientos históricos como la expedición a Sicilia¹¹⁴.

¹¹³ Además de la de G. Zuntz, cf. K. J. DOVER (1957): 230.

¹¹⁴ G. ZUNTZ (1968): 426s.

Es significativa la manera en que G. ZUNTZ soluciona la cuestión en una suerte de compromiso: la alusiones son el modo en que el “mito” amplía su esfera¹¹⁵. Pero esa ampliación lleva aparejada una independencia significativa en la consideración del acontecimiento cuyo primer efecto es una virtualización que lo transmuta en problema de alcance universal. *Suplicantes*, por tomar un ejemplo concreto, ha de entenderse en primer lugar como “the selfcontained reshaping of an Attic myth” que, si bien recibe las determinaciones de las experiencias y las ideas contemporáneas, alcanza condición política por la capacidad de dar al momento mítico una calidad universal y “objetiva”¹¹⁶. Lo que cuenta es la capacidad de dar al motivo mítico de la súplica por el medio de la representación trágica una densidad reflexiva: con motivo de la decisión se convocan los problemas que envuelven la *determinación de las decisiones*. Sustenta, ciertamente, la posición de G. ZUNTZ una perspectiva existencial (en el sentido moderno de la palabra) en la consideración de la tragedia antigua: “el mundo de Eurípides es un mundo abandonado de los dioses”¹¹⁷. La cuestión es si puede librarse de ella quien quiera otorgar a la tragedia antigua una relevancia que vaya más allá de un lugar en la galería de las antigüedades.

3. 2. Eurípides, la política y la mediación trágica

La mediación trágica no debe entenderse en términos de una “deshistorización” que abogue por una lectura estética o emotiva de la tragedia, sino que traduce la exigencia de atenerse a la condición peculiar de la tragedia en la ciudad de Atenas, cuya “atópica” ubicación, en el centro y en el margen de la política, hemos intentado destacar. La revisión que hacemos a continuación de autores y obras que han abordado este problema es una selección que se interesa sobre todo por los modos en que se ha tenido en cuenta la tragedia, en los que se ha asumido la necesidad trágica

¹¹⁵ G. ZUNTZ (1968): 427.

¹¹⁶ G. ZUNTZ (1963): 5-6.

¹¹⁷ G. ZUNTZ (1963): 5.

como género a la hora de señalar la necesidad histórica¹¹⁸. De hecho esa mediación puede considerarse una opción peculiar del género trágico griego cuando renuncia, o limita al menos, a la posibilidad de una tragedia histórica¹¹⁹.

El libro de W. NESTLE¹²⁰ revisa y sistematiza las opiniones de Eurípides hasta construir un pensamiento “completo”, que incluye desde posiciones epistemológicas (cercanas, como corresponde a un “ilustrado”, al escepticismo)¹²¹ hasta una amplia antropología, en la que tienen cabida ideas sobre el Estado. No cabe, sin embargo, acusar a W. NESTLE de desconsiderar la condición de Eurípides como autor de poesía trágica. Para el tema político y social encuentra un compromiso en la posición de Eurípides como “observador” (para la que toma como referente escénico *Ion* 595). El modo de la preocupación euripídea es la del “Doktrinär”¹²², que nosotros podríamos traducir por la de un intelectual¹²³.

W. NESTLE es el representante moderno de la larguísima tradición que encuentra en Eurípides una mina de reflexiones que demuestran la familiaridad del tragediógrafo con la filosofía, y la justicia del título de

¹¹⁸ J. H. FINLEY (1967): 2, distingue a Eurípides de los demás trágicos precisamente por su mayor afinidad con una cultura del *logos*, mientras que sus rivales mayores se expresan aún en un modo mitológico.

¹¹⁹ Sobre esta opción cf. N. LORAUX (1999).

¹²⁰ W. NESTLE (1985): 274-319.

¹²¹ W. NESTLE (1985): 42-51.

¹²² De hecho la sola intervención “pública” que se le conoce es la que conocemos por Plutarco, *Vida de Nicías* 17, 4 según la cual Eurípides habría compuesto el epicedio en memoria de los muertos en la campaña de Sicilia (*Helena* 397ss sería una alusión velada a esta composición).

¹²³ W. Nestle destacaba en su presentación de la figura de Eurípides la facilidad con la que podemos reconocer al autor en algunos de sus personajes míticos. Entre estos personajes destaca una de sus invenciones más exitosas, la del músico Anfión quien en la tragedia *Antíope* era representado en agria polémica con su hermano Zeto sobre la necesidad de aplicarse a la vida práctica. En esta polémica ha reconocido el prof. Miralles, creemos que con singular acierto, un capítulo significativo en la historia de la figura del intelectual. C. MIRALLES (1996): 849-882, especialmente 874-876.

filósofo de la escena¹²⁴. Las insuficiencias de este modo de proceder saltan de inmediato a la vista, sobre todo por la radical descontextualización de los textos de su complejo ambiente dramático. Sin embargo, lo cierto es que los pasajes y pensamientos destacados por W. NESTLE como relevantes para la indagación del tema son, en lo esencial, los mismos que centran la discusión que ha venido tratando la abundante literatura posterior, y, no pocas veces, en los mismos términos.

En efecto, la cuestión básica sigue siendo cómo conjugar la exaltación ateniense y democrática de Eurípides con su visión crítica de la misma (y en definitiva su poco éxito). Por un lado, la vocación democrática, de la que constituye un testimonio privilegiado las *Ranas* de Aristófanes, donde Eurípides se defiende de la acusación que Esquilo le lanza de haber introducido personajes impropios: “*pero esto que obraba era democrático*”¹²⁵. W. NESTLE destaca que Eurípides fue, frente a Sócrates, un permanente partidario de la democracia a lo largo de su vida. El valor fundamental que centra la defensa de Teseo en *Suplicantes* y la reconvencción de Yocasta en *Fenicias*, la “igualdad de derecho” (ἰσονομία), a la que se añade en la primera tragedia la defensa de la libertad de palabra, que permite a cualquier ciudadano proponer lo que beneficia a la ciudad.

En estrecha relación con esta celebración, casi indistinguible de ella, está la masiva constatación de su patriotismo. La celebración dramática del sacrificio patriótico en *Erecteo*, la alabanza expresa de Atenas que le lleva incluso (“*trozt aller Aufklärung*”, dice significativamente) a incluir una amplia variedad de mitos fundacionales. Es el gran poeta de Atenas, cuyo amor le lleva a abandonar aquello que lo señala como pensador: su propia ilustración.

Pero el entusiasmo en que se funden Atenas y su democracia no ciega la visión de sus insuficiencias, que son señaladas convenientemente y criticadas. Para ello W. NESTLE ha destacado previamente la peculiar

¹²⁴ Cf. la formulación clara de este juicio en D.Chr. *Sobre el ejercicio* XVIII 7.

¹²⁵ Ar. *Ra.* 952: δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ’ ἔδρων.

posición de Eurípides que, como poeta, tiene la condición de un “observador”. W. NESTLE dibuja esta figura, sobre la que volveremos, en su dimensión intelectual: es alguien que mientras sigue participadamente los acontecimientos alcanza sobre ellos una visión ideal, capaz de una comprensión amplia, que va más allá¹²⁶. En este sentido debe entenderse la crítica de la democracia. En esta crítica reconoce W. NESTLE una “aristocracia espiritual” que no parece incompatible con su inclinación democrática, y que contrasta con la agresiva posición de Heráclito, que W. NESTLE tiene por referente admirado de Eurípides¹²⁷. Destacan la función crítica de la representación de la asamblea en *Orestes*, del demagogo en figura de Odiseo de *Hécuba*, *Troyanas*, *Filoctetes* y, sobre todo, *Palamedes*, el miedo a la masa del Agamenón en *Ifigenia en Áulide*, y la consiguiente crítica del mal político en *Suplicantes*, la denuncia de los vicios ciudadanos en la ambición y egoísmo excesivos de *Heraclidas*; son los motivos que se combinan en todas las reconstrucciones de las ideas políticas de Eurípides, y las que inclinan a calificar sus opciones como “morales”.

El libro que hoy por hoy es el único que se plantea una consideración global de la obra de Eurípides desde el punto de vista que nos concierne y que une a la vez una profunda atención a las formas y exigencias del arte trágico es el de V. DI BENEDETTO¹²⁸. Este autor desarrolla por tres veces y en sendas partes la evolución de la obra de Eurípides en los órdenes del pensamiento, la política y la poesía. En cada caso, con todo, se trata de las mismas obras trágicas, como si se tratara de refractar las piezas teatrales de Eurípides por un prisma que las descompusiera en haces de luz. Este prisma es la sociedad ateniense en la que Eurípides vive y a la que expone su obra con un éxito, como sabemos, controvertido.

En la primera parte V. DI BENEDETTO enfrenta la obra de Eurípides al reto de la figura de Sócrates y sus modos sorprendentes de entender la

¹²⁶ W. NESTLE (1985): 275.

¹²⁷ W. NESTLE (1985): 288ss.

¹²⁸ V. DI BENEDETTO (1992).

condición moral del hombre. El resultado es una forma de *racionalidad* trágica distintivamente eurípídea, que se sustancia en un modelo de personaje que tiene su emblema en la figura de Fedra. Hay, pues, un sentido propio y original de la racionalidad en la tragedia de Eurípides que se puede resumir en dos puntos: a) lucidez en la percepción de los condicionamientos de hecho; y b) análisis de la situación que elimina las salidas ilusorias y no retrocede ante la propia autodestrucción. Entre Sócrates y Protágoras se puede recorrer el proceso por el que la tragedia de Eurípides representa la acción humana conforme al sentido que le otorga el reconocimiento de las condiciones de hecho que se imponen a la acción humana y la compelen dolorosamente, al tiempo que le hacen reconocer las limitaciones de los modos humanos, en definitiva políticos, de solventar estas limitaciones en la mediación del *logos*. El *racionalismo* de Eurípides desemboca, paradójicamente, en una desconfianza radical de las posibilidades de la palabra como medio de acción en una cultura que exalta la capacidad del *logos* de permitir una participación generalizada en los afanes comunes, y hace un arte de su perfeccionamiento, en la idea de que habilita para una mejor y más excelente participación.

La relación entre Eurípides y la política de su tiempo es el momento central y englobante de la evolución de su teatro, según V. DI BENEDETTO. En él se alojan los otros dos, que se refieren respectivamente al pensamiento y la poesía. Este momento político de la tragedia de Eurípides se resume en el progresivo desapego de una idea de la ciudad representada por Atenas tal como se presenta en el proyecto ambicioso de Pericles. La ciudad en semejante proyecto tiene a la vez una marcada vocación *racionalista*, cuya expresión más emblemática es la figura y enseñanza de Protágoras, y a la vez deja lugar para una dedicación a la vida de las musas, en la que no se distingue entre poesía y filosofía. Es de algún modo lo que, en determinadas lecturas (la de D. MUSTI entre las más recientes y convincentes)¹²⁹, quintaesencia el discurso que Tucídides pone en boca de Pericles en

¹²⁹ D. MUSTI (2000).

homenaje a los muertos del primer año de guerra. Al hilo de la experiencia de la guerra y sus gravísimos efectos en Atenas, el teatro de Eurípides nos deja reconocer un paulatino abandono de estos ideales y la relevancia progresiva de una valoración de la vida en la que la política no tiene demasiado lugar. Su lugar lo toma la vida humana en un tono menor, la que alcanza a los lazos de la familia y la vida cotidiana, el vivir “día a día”.

Respecto de la racionalidad de la ciudad, la tragedia continúa ahondando en aquella forma de racionalidad descrita en la primera parte, de la que ya dispone el género por su propia constitución y maduración como tal (es en el fondo la que permitirá hablar a Aristóteles de los personajes trágicos) y a la que Eurípides ha dado una peculiar inflexión desde la primera pieza que conservamos, *Alceste*. El progresivo desvanecimiento de la dimensión política sólo hace más patente la originalidad de esta racionalidad y su incompatibilidad principal con ella (de la que, por otra parte, no hemos dejado de tener constancia incluso en las obras políticamente más entusiastas). El debate con la filosofía, que tiene en la tragedia su más molesto y tenaz interlocutor, es en realidad la forma en que se perpetúa esta diferencia.

Respecto del momento poético, que acaba convirtiéndose en la solución de Eurípides a su propio descreimiento de la política, es de nuevo inteligible no sólo como una innovación o un estadio de la poética eurípídea; también, y al tiempo, es un ahondamiento en las propias raíces del género trágico: la valoración de la poesía por la elaboración que el arte del poeta pueda hacer de ella para sobrepujar sus calidades en *belleza*, y el correspondiente –e inseparable– *placer* que procura al que la escucha, la exaltación en suma de la capacidad que la poesía tiene para quintaesenciar lo que la vida tiene de valioso y, por tanto, lo que la hace merecedora sin más de ser vivida, son dos de las constantes de la poética y la música antigua que atraviesan los géneros.

El centro de las ideas políticas de Eurípides es, sin duda, *Suplicantes*¹³⁰, una obra en la que se ha reconocido una decidida posición ilustrada¹³¹. No es preciso demasiado trabajo interpretativo para descubrir en ella conceptos e ideas inmediatamente traducibles al lenguaje e incluso a la terminología de la teoría política, y no sólo la de su tiempo. El posicionamiento de sus personajes en torno a las diferencias respectivas de la democracia y la tiranía en el curso de un debate justamente famoso, se ha leído con frecuencia en las historias del pensamiento bajo la fórmula de la clasificación de las constituciones¹³². Sin embargo, nuestra atención nos exige que esta apreciación pase por la toma en consideración del género trágico como mediación no banal. La defensa de la democracia, en la forma en que le da Teseo, no debe dejar de verse en el conjunto de una obra de una notable complejidad simbólica. V. DI BENEDETTO pone de relieve la ambigua condición de esta obra como testimonio del posicionamiento político de Eurípides. Para ello es preciso observarla sobre el doble trasfondo de, por un lado, la lábil posición política de Atenas en la época en la que la obra se representa (incierto entre las tendencias en contra y a favor de la guerra con sus correspondientes divisiones sociales) y, por otro, el de las obras anteriores que han servido ya de punto de partida para dibujar una determinada actitud política de Eurípides. Ésta es habitual vincularla al mencionado proyecto de Pericles, y tiene su expresión más patente en *Heraclidas* y *Medea*, tragedias en las que la grandeza heroica de Atenas

¹³⁰ C. COLLARD (1975): 8-14, A.L. BOEGEHOLD (1982): 147-156, P. BURIAN (1985): 139-141, 215-217.

¹³¹ RODRÍGUEZ ADRADOS (1966): 227ss.

¹³² Cf. J. BLEICKE (1979): 158-160. Sin embargo, como ha señalado P. GIBERT (1995): 101, llama la atención que en una obra tan marcadamente política no se halla destacado el momento más político de todos, el del *cambio de decisión* de Teseo desde una posición intransigente a una conciliadora, que Gibert pone en relación con cambios de opinión como el de la asamblea ateniense en el 427 (Th III 36-50), que determinó la suerte de los habitantes de Mitilene: "In the person of the mythical king Theseus, this play about Athenian political identity dramatizes as no other play does one of his democratic audience's most notorious characteristics: changeability".

tiene como correlato una elevación espiritual auténticamente “etérea”. La crisis de estas convicciones se manifiesta pronto y se corresponde con el fin del proyecto pericleo. Apunta en el *Hipólito* de 428 y se revela plenamente en *Andrómaca*, *Cresfontes*, *Erecteo* y *Hécuba*, donde la tonalidad patriótica¹³³, ciertamente, se mantiene por lo general, pero convive con motivos que revelan la insatisfacción con un régimen en el que la participación masiva crea conflictos insolubles. Por un lado, los problemas derivados del ejercicio abusivo del poder por medio de la palabra y su expresión en la figura del demagogo que alcanza un notable protagonismo; por otro, se trata del problema social y económico que subyace a una democracia como la ateniense, en la que la pervivencia de los modos “heroicos” de vida pública (en su forma política) se conjugan con pretensiones nuevas de igualdad radical entre ciudadanos que se revelan incompatibles con los primeros. El fantasma de la guerra civil y de la violencia sin control ilumina la figuración de las tragedias de esta época.

La celebración de la paz es la expresión dramática de la actitud crítica de Eurípides hacia la política de Atenas y toda Grecia. Su expresión más cumplida es el texto de *Cresfontes*, en el que se invoca a la paz “de

¹³³ Las formas en las que se manifiesta este patriotismo son de especial interés para la producción posterior, especialmente la que encontramos en *Erecteo*, donde el mito del triunfo de los atenienses bajo el mando del mítico rey contra Eumolpo y el ejército de los tracios es representado en una forma que extrema hasta el paroxismo el motivo del sacrificio patriótico. La exaltada celebración del *pro patria mori* que encontramos en boca de Praxitea parece abonar una valoración de esta obra casi propagandística (sobre todo dado lo que sabemos de esta ideología funeraria). V. DI BENEDETTO (1992): 143-153, destaca, sin embargo, el hecho de que la tragedia terminaba con una concentración inesperada en el dolor por las hijas perdidas. El protagonismo final del *thrênos*, donde las muertes aparecen como impías y sin sentido, deja casi sin validez la exaltación patriótica del comienzo. El terremoto con el que se cierra la tragedia representaría “emblemáticamente” el derrumbre de los ideales patrióticos de Praxitea, y podríamos decir, del propio Eurípides. La función “refutadora” del llanto respecto de la ideología política e incluso el detalle “elemental” último del terremoto adelantan su sentido político que veremos en *Troyanas*.

honda riqueza”¹³⁴. Eurípides aprovecha en él la forma tradicional de la invocación religiosa para dar voz a una preocupación política. En ella se cifra la conexión profunda que existe entre la voluntad de continuación de la guerra y el modo en que la democracia está evolucionando en Atenas. Para V. DI BENEDETTO, en este punto se sitúa el momento crucial de la actitud de Eurípides hacia la política ateniense. De aquí en adelante será constante en el poeta una neta posición en favor de la paz, que progresivamente tendrá un sentido no político e incluso, diríamos, abiertamente antipolítico. Conviene resaltar el lugar de *Hécuba* en este discurso antibelicista que descubre y reconduce los propios recursos de la tradición poética. En esta tragedia se aúnan, a propósito de los episodios mitológicos de los padecimientos de Troya, los motivos críticos que hemos venido revisando: crítica acerba de los demagogos y los oradores populares, que hablan para complacer a la multitud (vv. 123, 132, 257), y crítica de la incapacidad de los dirigentes para hacer frente a una masa a la que temen (vv. 864-870), es decir, prácticamente el programa crítico del *Gorgias* de Platón¹³⁵. Pero además, esta tragedia avanza en la dimensión contestadora del llanto que hemos visto en la Praxitea de *Erecteo*. Adopta una perspectiva troyana que hace de Europa una “sede de muerte” y, por tanto, invierte la polaridad Europa *uersus* Asia vigente en Esquilo y Heródoto. Y en esa inversión aloja el motivo del dolor y el llanto por los muertos, utilizado aquí en una dimensión comunicadora a través de la evocación del llanto de las mujeres espartanas (650-656)¹³⁶. La comunidad en el dolor se genera desde una objetividad poética (que podríamos llamar “homérica”) que hace perder valor a las distinciones políticas más arraigadas.

Sobre este denso trasfondo de pensamiento político en forma trágica, *Suplicantes* representa un momento culminante. En esta pieza la claridad de

¹³⁴ Fr. 10. 1-2 Jouan & Van Looy (= 453 N²).

¹³⁵ Es significativa en este sentido la indicación de G. ZUNTZ (1963): 25 de que “the consummation of the Euripidean task is Plato's *Gorgias*”.

¹³⁶ Aunque aquí tal vez podríamos aducir que ya Esquilo en *Persas* avanza en esta dimensión, como ha visto N. Loraux.

las formulaciones sobre las formas y las ideas políticas más importantes en la Atenas de la época conviven con motivos considerados expresión de la crítica de Eurípides a esas mismas formas e ideas. La versión de un mito “patriótico” semejante al de *Erecteo* (tragedia que cronológicamente se sitúa por los mismos años)¹³⁷ sirve de trama a un posicionamiento en el que conviven la adhesión y la reserva. La hipótesis que precede al texto, y que puede remontar a Aristófanes de Bizancio, señala a *Suplicantes* como un “encomio de los atenienses” y el riesgo de tomar demasiado literalmente esta descripción puede abocar a interpretaciones “ahistóricas” (V. DI BENEDETTO critica en este punto y por esta razón a G. ZUNTZ)¹³⁸. Los aspectos “positivos” de la tragedia, sobre todo los que encarna el famoso discurso de Teseo, donde se incluye la famosa versión trágica de la *Kulturgeschichte* ilustrada¹³⁹, han dado la tónica de la interpretación. Pero el acento lo pone V. DI BENEDETTO, de nuevo, en la “crisis de los valores patrióticos”: la inspiración antibelicista en términos de una crítica a la excesiva ambición, la crítica al modo y el medio en que se realizan las deliberaciones y se toman las decisiones, la presentación cruda de la batalla en la que no cabe idealización heroica¹⁴⁰. Se apunta igualmente en esta tragedia la propuesta social que en las tragedias posteriores tendrá mayor protagonismo: la de la recuperación de una “clase media” como “salvadora de la ciudad” (vv. 238-245), que tendrá sus más importantes desarrollos en

¹³⁷ Para V. DI BENEDETTO (1999): 156-162 *Suplicantes* presupone la derrota de los atenienses en la batalla de Delión ante los beocios en noviembre del 424, probablemente la primera derrota ateniense grave en la guerra que acabará finalmente con el desastre. *Erecteo* a su vez no puede situarse posteriormente a las Dionisias del 423 y muy improbablemente antes de 424. U. VON WILAMOWITZ (1875): 173-4 creía que ambas tragedias pertenecían a la misma trilogía.

¹³⁸ DI BENEDETTO (1999) : 163

¹³⁹ Vv 195ss. Es punto de referencia de todas las monografías que tratan las “ideas del progreso” en la Antigüedad y pieza fundamental de la “ilustración” de Eurípides, cf. GUTHRIE (1988): 69-72 con la bibliografía sobre la cuestión.

¹⁴⁰ V. DI BENEDETTO (1999): 163.

piezas como *Electra*¹⁴¹. Es igualmente digno de señalarse, por su importancia en el posterior discurso sobre el origen y la fundación de la democracia, la presentación de Teseo como fundador de la democracia ateniense, tal vez una invención eurípídea¹⁴².

Pero incluso en las partes más “politizadas” de la tragedia demuestra Eurípides, según V. DI BENEDETTO, que ha perdido el contacto con la realidad política de su tiempo y que evoluciona en el sentido de la valoración de una dimensión apolítica del hombre. Destaca el sentido que otorga DI BENEDETTO al motivo funerario, a propósito del episodio en que Adrasto pronuncia un discurso fúnebre en honor a los tebanos caídos. La inevitable comparación con la institución funeraria ateniense pone de relieve la diferencia radical: a la celebración colectiva sustituye aquí la singularizada que distingue a cada uno de los caídos. Pero además la alabanza no toca más que accidentalmente el comportamiento en batalla, y se centra en las virtudes civiles, a veces con muy significativos contrastes respecto de la tradición trágica misma¹⁴³. El protagonismo del *thrênos* pone a *Suplicantes* en la misma senda que *Hécuba* y *Erecteo*. La presencia de las madres que lloran por sus hijos muertos es interpretada en los mismos

¹⁴¹ La tematización de los problemas relativos a las diferencias sociales y económicas es una constante de Eurípides desde sus tragedias tempranas como *Teseo* (que Webster sitúa antes del 438) y *Eolo*, *Dictis*, *Ino*.

¹⁴² F. JACOBY (1960, II): 226. Es plausible que, como quería U. VON WILAMOWITZ (1988): 13, sea Alcibíades el personaje histórico que se esconde tras la figura del joven “líder” Teseo. DI BENEDETTO (1999): 189ss insiste en la posibilidad de que Eurípides viera en Alcibíades un personaje prometedor en la política de Atenas. En el año 416, Eurípides había compuesto un epinicio en honor de Alcibíades para celebrar su victoria, del que conservamos unos versos gracias a Plutarco, *Vida de Alcibíades* 11 (=PMG 755). Sobre la relación de este epinicio con la trilogía troyana del 415, cf. C. BOWRA (1960): 68-79.

¹⁴³ Tal es el caso de Capaneo, entre Esquilo (*Siete* 425) y Eurípides (*Suplicantes* 862-3). Sobre esta peculiaridad del epitafio de Adrasto que lo distingue de los epitafios oficiales, cf. también ZUNTZ (1963): 13ss, quien destaca que la tragedia, en este caso no refleja la vida de la ciudad sino que la suplementa al ofrecer lo que los epitafios oficiales no pueden ofrecer, aunque Zuntz pretende que lo ideales exaltados por Adrasto son representativos de los de Atenas.

términos de minusvaloración del vínculo político en beneficio de los biológico-familiares, y el sentido del llanto es, de nuevo, pero más intensamente, una comunicación a través del dolor que trasciende las diferencias políticas¹⁴⁴. Es en condición de madres como las tebanas encuentran en Etra su apoyo: “*también tú diste a luz un hijo para alegría del lecho de tu esposo*” (vv. 54-5). Y el lenguaje explora las dimensiones extremas del patetismo extremando las figuras: “*Yo te lo suplico, anciana, desde mis ancianos labios*” (vv. 42-3). La separación respecto de la política ateniense se ha consumado en *Troyanas*. Ya no tiene propuestas válidas para hacer en el orden político, pero aborda un discurso de pretensiones más amplias: desterrar la polaridad entre griegos y bárbaros, vencedores y vencidos, buscar una nueva poética cuyo centro esté constituido por el desahogo del dolor y elaborar una lírica refinada por su belleza.

Otro ejemplo del modo histórico de considerar la lectura política directa de la tragedia de Eurípides es el que nos ofrece K. RAAFLAUB en un extenso y documentado trabajo centrado en la “crisis constitucional” del 411. Es interesante constatar cómo el testimonio de Eurípides es, tanto por su calidad como por su cantidad, un referente “documental” de gran importancia para la reconstrucción del pensamiento político en este momento de crisis, al tiempo que un ejemplo plenamente representativo de las insuficiencias de la política ateniense para responder adecuadamente a la crisis¹⁴⁵. La tragedia presenta la singularidad de ser contemporánea de los acontecimientos y, por tanto, de un valor documental único, siempre y

¹⁴⁴ Sobre este aspecto de la comunicación que crea una *κοινωνία* en el dolor, cf. G. ZUNTZ (1963): 10.

¹⁴⁵ K. RAAUFLAUB (1992): 1-60. El pensamiento político es toda reflexión sobre la comunidad humana conocida como *polis* que se concentra primariamente sobre las cuestiones vigentes en la comunidad y sólo en un segundo momento a las relaciones con otras. Con la sofística encontramos ya una primera literatura específica. Este autor ha tratado el modo en el que los textos literarios pueden tomarse como ejemplo de pensamiento político a propósito de la epopeya homérica, cf. RAAUFLAUB (1989): 1-32.

cuando sepamos atender al modo peculiar en que se aplica a reflejar e interpretar los acontecimientos en el medio literario.

K. RAAUFLAUB toma como puntos de referencia mejor definidos para su indagación dos obras, *Suplicantes* (424) y *Fenicias* (410/409), como marco de una de las etapas más conflictivas de la historia política y social de la ciudad de Atenas que culminan en su derrota¹⁴⁶. La difícil situación política desencadenada por el desastre de la expedición a Sicilia en otoño de 413 culmina en un cambio radical de régimen que pone fin a casi un siglo de “hábito” de la ciudadanía ateniense a ejercer el poder¹⁴⁷, y lo hace por un acto extraordinario de “autoderogación”. En el curso de apenas un año se producen tres cambios “constitucionales” significativos junto con conflictos que amenazan constantemente con la temible guerra civil. La brevedad de este cambio no debe quitar importancia al acontecimiento, sobre todo si lo interpretamos en relación con sus antecedentes, que se pueden remontar al momento en que Atenas pierde con Pericles al inspirador de una política. La crisis muestra, por otro lado, una de las debilidades constitutivas de un régimen que se pretende fundado en la participación de los ciudadanos en función de su capacidad de beneficiar al común. La clave de la interpretación de RAAUFLAUB es destacar que la tragedia no alcanza a dar una respuesta política a la crisis política que vive la ciudad, sino que opone siempre una respuesta que Raaflaub califica de moral, que se sustancia en una exhortación a la renovación del vínculo ciudadano y una propuesta educativa. No hay referencia a propuestas político-institucionales pese a que, según K. RAAUFLAUB, había en la época suficiente “equipamiento” teórico para abordarlas o, al menos, para poder concebirlas (y que de hecho se hace presente en las propias tragedias de Eurípides), y, sobre todo, la tragedia era desde Esquilo un medio perfectamente apropiado para la

¹⁴⁶ K. RAAUFLAUB (1992): 6-11 y 24-25. La revisión más completa del panorama cultural de la crisis de la Atenas en los últimos años de la guerra del Peloponeso, desde la crisis de 411 es la de E. LÉVY (1976), especialmente el cap. IX: “Vers un nouveau civisme”: 221 ss y RODRÍGUEZ ADRADOS (1966): 365-454.

¹⁴⁷ Th. VIII 68, 4.

explicación de los temas políticos. La producción sucesiva de Eurípides no muestra en este sentido cambio significativo: así en *Fenicias*¹⁴⁸ y *Orestes*¹⁴⁹. La limitación de las respuestas que Eurípides sugiere en sus tragedias parece resumir la limitación que RAAFLAUB constata de la cultura ateniense para responder “políticamente” a la crisis: ausencia de una “fundamentación” de la democracia (con la excepción de la de Protágoras)¹⁵⁰, la ausencia de medidas específicas para mejorarla y sostenerla, la limitación en la conceptualización de las posiciones en el debate constitucional dependientes de unos prejuicios sociales cuya asociación a los modos constitucionales no acaba de ser aclarada. El juicio sobre las razones de las dificultades de la democracia que puede extraerse de *Fenicias* (tomado, claro está, del famoso *agôn* entre los hermanos) se resume en el esbozo de un *êthos* ciudadano degradado, el del hombre que es llevado por un afán desmedido de poder y que sirve exclusivamente a su propio interés.

El planteamiento de RAAUFLAUB y DI BENEDETTO representa la forma más refinada de mantener la mediación trágica y la pertinencia de la historia de los acontecimientos. La referencia a la política se hace dependiendo siempre de la ubicación temporal de los acontecimientos y de las piezas trágicas en relación a éstos. La interpretación se establece considerando el margen que se toma la tragedia para asimilarlos en una suerte de *Umgestaltung* mítica. Sin embargo, esta dependencia de la historia puede tomar como trasfondo otro ritmo temporal que podríamos llamar los *tiempos largos*. Sus referentes no son ahora tanto los acontecimientos como

¹⁴⁸ J. DE ROMILLY (1965): 28-46.

¹⁴⁹ Esta tragedia, en la que se encuentra la descripción más detallada de un tribunal (vv. 866-856), ha atraído la atención especialmente como exponente de la degradación de la política democrática: J. DE ROMILLY (1972): 237-240; W. BURKERT (1974): 106-108; E. RAWSON (1972): 157-16; y P. EUBEN (1986): 222-251.

¹⁵⁰ Destacado en este sentido por C. FARRAR (1987), dentro de su defensa de la existencia de un pensamiento democrático sobre la democracia, defendido igualmente por D. MUSTI (2000).

los cuadros mentales y las instituciones, la ideología, en definitiva, y su colaborador o antagonista (según se mire), el imaginario.

Tomaremos como piedra de toque uno de los libros que más reconocimiento ha alcanzado en los últimos años en el campo de los estudios sobre la Antigüedad, la tesis de Nicole LORAUX, *L'invention d'Athènes*, cuyo título es ya suficientemente combativo en cuanto a situar históricamente los referentes¹⁵¹. Invención doble, pues no sólo los modernos se inventan una o muchas Atenas, sino que en esto imitan sin saberlo la operación imaginaria más espectacular de la Antigüedad griega, la de la Atenas democrática. A nosotros nos interesa destacar una parte hasta cierto punto marginal de esta tesis fundacional, que ha acabado, sin embargo, por hacerse central en la obra posterior de N. LORAUX.

Se trata de rastrear la confrontación entre el discurso epitafio y la tragedia en su doble calidad de instituciones cívicas y géneros literarios. Por un lado, están unidos como *medios* de la ideología de la ciudad, discursos que sólo pueden entenderse en un *medio institucional* que los presenta como parte y momento de la vida de la ciudad. Representan la ciudad ante sí misma. Por otro, muestran una condición *textual* propia, rasgos formales determinados que les prestan una cierta autonomía (de la que en definitiva somos deudores) y una capacidad de generar obras singulares cuya relación con el género es siempre compleja. Instancian, por tanto, un género sin ejemplificarlo (platónicamente, diríamos).

El referente trágico es de esperar. Fundamentalmente se trata de Esquilo, *Suplicantes* y *Oresteia*, pero sobre todo, y tampoco es de sorprender, Eurípides, *Heraclidas* y *Suplicantes*. Entre las muestras trágicas y el discurso oficial (que está lejos, por otro lado, de una absoluta homogeneidad) hay diferencias fundamentales que se destacan, precisamente, en la dirección inversa que toman en lo que respecta a la expresión de la ideología cívica. Esta diferencia se da en una proporción directa a su distinción o complejidad genérica:

¹⁵¹ N. LORAUX (1981).

1. La tragedia muestra, por su superior complejidad formal, una condición genérica mayor, que permite a las obras trágicas alcanzar una independencia enunciativa característica; las convenciones genéricas no institucionales son más bien orientaciones de reconocimiento de la obra. A la inversa, el discurso epitafio muestra una formidable fijación formal en *topoi*. Cabe precisamente por ello negar al epitafio la condición de género.

2. El epitafio está en el centro de la ideología cívica, y es protagonista de su construcción. Nada en el curso de su historia revela una auténtica transgresión de sus modos de proponer la identidad del ciudadano, que resulta en una inalterable identidad de la ciudad. La tragedia, sin embargo, abarca al discurso cívico y lo representa, es el término no marcado. Acoge por ello la capacidad de reflejarlo (de ahí la importancia de los epitafios trágicos para la reconstrucción del género) y descentrarlo: el medio trágico *obliga* a una constante distorsión del discurso cívico, incluso dentro de una aparente mayor fidelidad al referente de la ciudad democrática. La tragedia parece refractaria a la operación ideológica de los epitafios, que se resume en la refundación democrática del *êthos* aristocrático y de la palabra que lo celebra en el seno de la ciudad como factor de identidad, tomando como momento crítico y único la muerte por la ciudad.

De estas consideraciones resulta una consecuencia curiosa para la tragedia. La tragedia es capaz de dar una imagen *más fiel* de la Atenas democrática que los epitafios¹⁵², y esto por dos de sus características fundamentales como género. Por un lado, parece tener una mayor potencia representativa. Así, los rasgos que recoge de la democracia, cuando hace aparecer en escena las instituciones críticas de este régimen (mayorías, sorteo, rendición de cuentas), los destaca, precisamente, transgrediendo los silencios o matices impuestos por el discurso cívico a la expresión de las mismas, a las que representa, además, en una situación de conflicto. N. LORAUX destaca en este sentido la curiosa circunstancia de que el discurso

¹⁵² N. LORAUX (1981): 216-218

de Teseo en *Suplicantes* sea más completo en lo que a la presentación de las instituciones democráticas se refiere que el propio discurso epitafio de Pericles. Por otro lado, no deben dejarse fuera de consideración las implicaciones de la forma dialogada, frente al monólogo del epitafio que, como todo discurso epidíctico, no reconoce la posibilidad de una contestación. Recordemos que en este sentido *Suplicantes* vale no sólo como una exaltación, sino, sobre todo, como una crítica de la democracia.

Pero, por otra parte, la tragedia está *obligada* genéricamente a distorsionar el cuadro de idealidades que soporta la imagen de la democracia oficial. El caso más espectacular de esta necesidad es el protagonismo del *thrênos* en la tragedia (en su sentido emotivo o ritual) en un momento especialmente claro de esta distorsión inevitable del epitafio, y ello en dos aspectos:

a. Uno de los movimientos fundamentales del epitafio es precisamente la sustitución radical del lamento por la alabanza. La tragedia representa el tránsito y con ello da expresión a lo que se quiere proscrito.

b. El elogio del epitafio es marcadamente colectivo y evita la mención individualizada de las hazañas singulares, mientras que los epitafios trágicos no pueden ignorar al héroe (hecho ya destacado para el discurso de Adrasto en *Suplicantes*)¹⁵³.

Finalmente es de subrayar cómo la fidelidad al mito de la tragedia puede enfrentarse al discurso cívico del epitafio en uno de sus momentos más esenciales. Esta fidelidad (ya destacada existencialmente por ZUNTZ) se entiende en un sentido doble: el de atenerse al acervo de relatos heroicos, por un lado, y de la composición obligada de una narración articulada en torno a agentes humanos individuales (un mito en sentido aristotélico). Cuando la tragedia compone los mitos que jalonan con un tiempo propio la gran historia ateniense que culmina en la ciudad hegemónica de Grecia, no puede menos que *transgredir* la marcada tendencia de los epitafios a “colectivizar” las hazañas: en el epitafio, nos recuerda LORAUX,

¹⁵³ N. LORAUX (1981): 47-49

encontramos una guerra de Eleusis sin Erecteo, una recepción de los Heraclidas y una batalla contra las Amazonas sin Teseo, personajes ineludibles en una pieza trágica.

De este modo resulta la posibilidad de afirmar que hay epitafios “trágicos” que parecen avanzar la construcción de un género de vida cívico (un βίος πολιτικός) que en los ejemplares más *ejemplares* del género oratorio, Tucídides-Pericles a la cabeza, parece excluido. Entre ellos, el que aparece en las *Suplicantes* de Eurípides (en polémica con Esquilo) es el que más lejos llega en este sentido con su permanente cuestionamiento de las virtudes bélicas y atléticas y su idea de que las virtudes pueden enseñarse¹⁵⁴.

En definitiva, frente a la abstracción “sin figura” de la *polis* que podemos encontrar en los discursos epitafios, la tragedia se sitúa en el orden de la representación: muestra la presencia material de la ciudad y los elementos que en el epitafio aparecían eliminados: Atenas cobra en la tragedia una representación *en la dimensión espacial que fuerza la aparición de la diversidad*¹⁵⁵.

¹⁵⁴ N. LORAU (1981): 105 ss. No pocos autores han señalado en este epitafio la presencia de las virtudes “quiet”, cf. *supra*. La importancia de Eurípides para seguir el desarrollo de esta inusitada dimensión ética puede constatare en un libro como el de L. B. CARTER (1986), donde el progresivo reconocimiento de las virtudes de la no participación (que tanto tiene que ver con la conformación del ideal de vida contemplativa) tiene en la tragedias de Eurípides, ya desde *Filoctetes*, el testimonio más firme y continuado.

¹⁵⁵ La lectura de la tragedia de M. DARAKI (1994) pone el género en la confrontación entre dos tiempos largos que tienen como fundamento una radical inconmensurabilidad espacial: el de la tierra de Dioniso (donde preside el ciclo y la renovación, la muerte como tránsito y la tierra como receptora y dadora de vida), y el del cielo de los Olímpicos, que es el universo de la política, la línea y la filiación patrilínea. La reducción del primero al segundo (que sin embargo se mantiene como sedimento y es capaz aún de tener una vigencia extraordinaria en el seno de la ciudad) se opera precisamente en la tragedia y, para ser más concretos, en Eurípides, en el *Ión*, donde se representa la reducción más radical de todas: la reubicación y reinterpretación de la idea de autoctonía, pieza esencial del universo dionisiaco, en el mundo de la ciudad como “mito político” de la identidad.

El dominio artístico, “técnico” en el sentido antiguo del término¹⁵⁶, del espacio, la necesidad genérica de ubicar imaginariamente los acontecimientos míticos en el espacio complejo de la escena, asumiendo el denso simbolismo instituido, las constricciones de una institución cívica y la urgencia de una historia, es lo que diseña la originalidad de la tragedia como pensamiento *literario* sobre la política. Originalidad que, diríamos, Eurípides ha extremado y explorado como nadie.

¹⁵⁶ Destacado por los análisis de W. BIEHL quien resume sus planteamientos en (1997): 12-31 (aparecido póstumamente).

CAPÍTULO 2

ESPACIO Y TRAGEDIA

1. El espacio político

De la política a la tragedia transitamos por una consideración del espacio en la que podemos hacer justicia a la mediación trágica *en* la ciudad.

Una prestigiosa tradición de estudios sobre la cultura griega destaca que la configuración que otorga a un espacio la condición de ‘político’ es la propia de un lugar centrado en el que concurren individuos de igual condición para tratar sobre lo que toca a todos¹. El centro es punto de referencia común (ξυρόν, κοινόν) que debe entenderse en términos del movimiento que convoca (ἐς μέσον). Es el punto que orienta el movimiento a la obtención de los bienes comunes: el botín y la palabra. La participación se actualiza por medio del movimiento hacia el centro, a la vista de todos, para tomar lo que corresponde según un régimen de la igualdad. Es el lugar también en el que se exponen los bienes comunes: el acto de situar en el centro transforma el objeto en bien común, disponible para ser repartido por un acto inverso de apropiación que, a la vista de todos, recibe una sanción colectiva de orden casi jurídico. Por consiguiente, el espacio centrado marca las acciones que en él se ubican con dos rasgos, *comunidad* y *publicidad*, que dan regulación a la actividad humana en términos de una muy exigente igualdad entre los participantes que a veces se ha descrito como “contractual”.

Los ancestros homéricos de este simbolismo político del espacio centrado, sobre el que acaba construyéndose el de la ciudad democrática, han sido destacados por M. DETIENNE². En el campamento de los aqueos las acciones decisivas para la comunidad se realizan en torno a un centro que reúne a los guerreros: los debates sobre el futuro de la guerra, las diferencias

¹ L. GERNET (1980): 333-351.

² M. DETIENNE (1981): 87-108.

entre caudillos, la repartición de los bienes cobrados en las rapiñas, la instauración de los juegos funerarios en los que la competición permite a los héroes exhibir su excelencia... Ahora bien, en el cuadro de la investigación de M. DETIENNE, el bien protagonista de este espacio centrado es la palabra y su modo de asignarse, según un procedimiento que permite a todo el que participa tomarla para decir su opinión y contribuir de este modo a la decisión colectiva. En este régimen de la palabra se señala un modo incompatible con aquel de la palabra mágica y eficaz: en la palabra mágica una lógica de la complementariedad, que se revela en la fluidez con la que los términos de las oposiciones cambian de signo, se une a la afirmación de su eficacia, basada en su vinculación inextricable a determinadas figuras que la ostentan: los “maestros de verdad”, cuya nómina y atributos redacta puntualmente este autor.

Completamente irreconciliable con esta palabra eficaz es la palabra-diálogo que se genera en el seno de ese espacio centrado por lo común. La enfrenta a la primera una lógica inversa de la contradicción, según polaridades que no permiten tránsitos, sino que generan exclusiones e incompatibilidades; y una suerte de desubicación “personal” de la palabra que, de ser privilegio de determinadas figuras, queda disponible para todos, al tiempo que la instala en el espacio centrado de la reunión de guerreros como un bien más, susceptible de uso más o menos legítimo por quienquiera de los que gozan de la condición de iguales. Su tiempo es el tiempo secularizado de los hombres, el que toma como referencia la acción humana y su incertidumbre. Pero, sobre todo, la palabra diálogo tiene como peculiaridad una respuesta propia en el mismo medio humano en el que se ejerce: es *contestada* en los modos de la aprobación y la desaprobación (análogos políticos del oprobio y la alabanza). Su eficacia es el acuerdo y el asentimiento que es capaz de producir en el grupo ante el cual se hace valer.

M. DETIENNE afirma que esa clase guerrera, con su manera de instalarse en el espacio transformándolo en lugar político cada vez que se reúne, desemboca con el tiempo en la ciudad griega, “la ciudad como

sistema de instituciones y como arquitectura espiritual”³. De aquella deriva el ideal político de la *isonomia*⁴, a cuya fuerza instituyente asistimos por la gracia de Heródoto y su relato de la acción de Meandrio, el sucesor de Polícrates, tirano de Samos⁵. Pero los efectos más importantes de este imaginario del lugar centrado son los que se dan en el propio espacio de la ciudad: en tanto que heredera de esa asamblea de guerreros, la ciudad griega debe recibir de manera más o menos estricta la configuración correspondiente: “el espacio circular y simétrico que transmiten estas instituciones encuentra expresión puramente política en el espacio social de la ciudad, centrado en el ágora”⁶. Ya en el siglo VII, Alceo da testimonio de esta urgencia por dar expresión a la centralidad participante en Lesbos, y, un siglo más tarde, esta pretensión se hace más ambiciosa: Tales propone a los jonios una organización de su consejo general “centrada” en Teos⁷. Como conclusión afirma Detienne: “Desde la epopeya hasta estas formas de pensamiento político no hay solución de continuidad, solamente el paso de un plano prepolítico a un plano específicamente político”⁸.

Hay algo peculiar en esta concepción del espacio político que merece destacarse por la complejidad que introduce en el proceso que Detienne nos dibuja con trazos tan nítidos. El espacio centrado de la asamblea es en principio ubicuo: no tiene localización fija sino que se instala allí donde los guerreros se reúnen, lo cual es también razonable, teniendo en cuenta el carácter no religioso de este espacio. El lugar, por tanto, recibe la cualificación de la actividad. Significativamente, el excluido de la asamblea, como señala M. DETIENNE, es el hombre del *δημος*, el que está fijado a un territorio, frente a la perentoria habitación del *λαός*. El campamento aqueo es representación vívida de esa perentoriedad (¡que

³ M. DETIENNE (1981): 100.

⁴ G. VLASTOS (1953): 337-366.

⁵ Hdt. III 142.

⁶ M. DETIENNE (1981): 101.

⁷ Hdt. I 170.

⁸ M. DETIENNE (1981): 102.

puede llegar a durar diez años!) en la que florece y se desarrolla esa sociedad deliberante tan exclusiva como belicosa que resulta en una democracia.

Pero del campamento aqueo a la ciudad de Atenas el camino es más tortuoso de lo que puede sugerir la supresión de un prefijo. ¿Cómo se ubica el λαός? ¿Cómo haremos ubicuo al δῆμος? Los jefes de los aqueos, a duras penas, y no todos, se reinstalan en sus antiguos palacios, como si en el campamento hubieran mostrado su auténtica vocación o señalaran con su expedición la tónica de los tiempos nuevos. Por otro lado, es característica de la cultura política griega, muy especialmente la ateniense, una sorprendente disponibilidad de las instituciones políticas para reubicarse, sobre todo en contextos de crisis. Hay en esta renuencia a la fijación, con bastante probabilidad, la perseverancia de los orígenes. El dossier de datos y textos interpretables en este sentido es amplio y suficientemente indicativo de esta constante representación, fundamental en la condición propia de una comunidad política⁹.

El “evento” decisivo es, por consiguiente, la fijación de un centro político respecto del cual un territorio y sus habitantes redefinen su estatuto en comunidad participante. En este punto *sí* podemos reconocer una solución de continuidad que analizamos en dos momentos.

1) En la ciudad, si bien la vigencia de la palabra política o diálogo continúa hasta alcanzar su máximo reconocimiento (como revela el nacimiento de un arte de la palabra equiparado a la excelencia política), se ha producido una alteración significativa: los lugares ubican de manera permanente las acciones y, de este modo, son ellos, en el extremo, los que las cualifican como políticas; en suma, las acciones políticas cobran más o menos definitiva expresión *urbana*. Podemos asociar esta instalación de la política en lugares determinados a la figura fundadora de Solón, y ello en

⁹ Cf. F. HAMPL (1939): 1-60. Una revisión clara y bibliográficamente muy completa de la peculiaridad de la ciudad griega se encuentra en C. AMPOLO (1996): 297-342, especialmente los testimonios aportados en 297-304.

estrecha e inesperada colaboración con Pisístrato, quien dio a Atenas un importante impulso urbanístico al tiempo que institucional, sin transformar de manera radical las invenciones solónicas¹⁰. Solón inventa el espacio de lo común como ámbito de la responsabilidad compartida por oposición al lugar de retirada en el que se recluye el hombre cuando considera imposible la resistencia¹¹. Pero Pisístrato, por su notable actividad de engrandecimiento de la ciudad así como por la prosperidad que bajo su mandato se hizo proverbial, es el que realmente transforma la institución en modo de vida. En palabras de Raaflaub: “I cittadini, dal canto loro, si abituarono a partecipare alle deliberazioni e al processo decisionale, cosí como a considerare e sperimentare Atene nella sua qualità di centro politico della polis”¹².

2) Sin embargo, la operación más notable, porque es la que somete al imaginario espacial del centro a la más extrema (la más imaginaria diríamos) de sus operaciones, es aquella por la que se centra un territorio (*χώρα*). La asamblea homérica gozaba de la eficacia de la presencia de los reunidos que de ella se deriva. Asistir es ver y testimoniar, dar asentimiento o rechazar junto con otros. El espacio centrado es el ocupado por los hombres presentes, que es el único que puede ser cualificado por la actividad que en él se realiza. El mero señalar su condición de centro no destaca, pues, toda la singularidad de la propuesta de Tales (o de los lesbios

¹⁰ Cf. K. RAAFLAUB (1996): 1034-1081.

¹¹ Cf. C. DARBO PECHANSKI (1996): 711-732. En Grecia la política parece íntimamente ligada a una antropología en la que el hombre, lejos de ser una criatura de los dioses y privilegiada, pertenece a un reino diferente y se integra mal en el orden que ellos regulan (aunque tiene que tenerlo en cuenta). Se trata de una antropología de la marginalidad y del desorden que llama la política como necesidad vital de conservación y organización. En este sentido interpreta la distinción de Solón entre los dos órdenes de la riqueza: la que dan los dioses (y constituye un orden) y la que adquiere el hombre por su actividad y que requiere la regulación de la justicia como instancia segunda del orden divino en el humano, cuando éste altera el orden original. La política es el mantenimiento sostenido de esta justicia.

¹² K. RAAFLAUB (1996): 1080.

un siglo antes) de dar un centro a un espacio *no abarcable con la vista* sino sólo representable, y en el que de alguna manera se presupone una presencia territorial: la de personas venidas de diversos lugares de Jonia en su condición de habitantes de esos lugares. Las gentes del δῆμος se transforman en λαός que decide: el espacio cívico de la decisión adquiere una complejidad nueva, primero al ubicarse y, segundo, al recibir gentes de los δῆμοι en calidad de tales.

En estos términos podemos interpretar la complejidad de la gran maniobra clisténica que conocemos sobre todo por la descripción bastante fiel de la *Athenaiōn Politeia* de Aristóteles. La tan debatida reorganización clisténica de los δῆμοι permite discernir con nitidez las paradojas de la configuración de un territorio en términos de un proceso que N. LORAUX ha podido describir como “desterritorialización”¹³.

Un estudio ya clásico de P. LÉVÊQUE y P. VIDAL-NAQUET¹⁴ ha subrayado el carácter racional de este diseño, tomando testimonio de la omnipresente geometría que parece sostenerlo: número y figura recomponen el Ática a partir de sus δῆμοι en Atenas, dando a todo un territorio la cualidad de un centro. Los autores relacionan esta operación con otros momentos de la revolución de la sabiduría que enmarca esta reforma: el

¹³ N. LORAUX (1996): 1083-110, especialmente, 1089-1101.

¹⁴ P. LÉVÊQUE & P. VIDAL-NAQUET (1964). Cf. la revisión de J. P. VERNANT (2001): 218-241. Las reservas de Vernant se refieren sólo a la valoración de la figura de Hipódamo y en general a la radicalidad de la ruptura entre el siglo VI y V. Las preocupaciones de Hipódamo son las mismas que las clisténicas, pero en otro contexto: el de la acentuación de los intereses económicos y la potencial división social que las medidas de Clístenes no pueden atajar, la especialización no funda en ningún momento una jerarquía como en Platón. Es interesante la interpretación de la institución de un estamento militar como una separación radical de lo económico. Según J. P. Vernant, el espacio de *Las Leyes*, con su centralidad de la Acrópolis *uersus* el ágora y la reimplantación del sistema duodecimal, pese a que expresa la vocación política inversa a la clisténica, realiza sus exigencias de espacio homogéneo con más rigor. En realidad podríamos afirmar que la diferencia es que la radicación del centro en Platón tiene una dimensión claramente celeste, frente a la *ctónica* que mantiene, pese a toda su incongruencia la ciudad.

mundo de Anaximandro¹⁵. Lo que subrayan LÉVÊQUE y VIDAL-NAQUET son los aspectos mentales e intelectuales de un acto que transforma las ideas del espacio, el tiempo y el número en beneficio de un modo de entender la comunidad humana centrada en el momento de la participación igualitaria. Lo que llama a los autores la atención es el carácter extraordinariamente abstracto de la mediación simbólica: es la representación geométrica, y la proporción que construye una comunidad por su proyección sobre un territorio, la que da expresión a este cambio radical de las cosas humanas. No es sólo que Clístenes dé una preeminencia decisiva al elemento territorial, sino que al dar la proyección de la ciudad según un esquema, traza las demarcaciones como las líneas en un plano. La ciudad es ahora el centro *homogéneo* del Ática (y no el centro de importancia o relevancia, es decir el centro representativo), y el ágora adquiere una cualidad nueva como espacio público. Esta unidad de atmósfera intelectual que da la feliz correspondencia entre el espacio físico y el cívico, y de paso la solidaridad de la filosofía y de la vida pública, son propios del siglo VI. Se rompen en el siglo V con la especialización y la pérdida de la integración de práctica social y reflexión teórica.

¹⁵ Remitiremos a J. P. VERNANT (1973), quien ha trazado con claridad el sentido político de la especulación de algunos presocráticos, entre los que Anaximandro ocupa un puesto de honor. La indagación sobre la naturaleza de Anaximandro construye una imagen de la *physis* profundamente influida por (y a la vez muy influyente en) esta representación política del espacio. La defensa de una tierra “sostenida” en el centro del universo por la equidistancia y la equiponderancia (que no necesita, en definitiva, explicar ya su posición por referencia una sujeción externa y extraña) es el homólogo “físico” del espacio ciudadano y sus exigencias de igualdad simbolizadas en el acceso igual. La filosofía de Anaximandro es, pues, según Vernant, solidaria de la constitución del espacio político y se señala proporcionalmente por la distancia que toma respecto de las representaciones míticas de los orígenes. Su *archê* no es un comienzo más o menos eficaz reactualizado en el ritual, sino el fundamento de una totalidad que opera en su constante diferenciación y la sustenta explicativamente. También es destacado que se atribuya a Anaximandro la “audacia” de trazar el primer mapa de la tierra (DK 12 A 6 = Agatémoro I 1).

El estudio de LÉVÊQUE y VIDAL-NAQUET establece un punto de partida inexcusable para la comprensión del momento fundacional de la democracia que, sin embargo, corre el riesgo de ser considerado en su abstracción, y de no dejar ver el conflicto de espacios que subsume.

En términos estrictamente políticos, Clístenes inventa una nueva forma de *pertenencia* en razón de un territorio radicalmente organizado, lo que, ya desde los autores antiguos que relatan su actividad, es uno con la ampliación de la ciudadanía¹⁶. La gran obra de Clístenes es la fundación de la democracia, descrita por Aristóteles en los eficaces términos de devolver al pueblo la ciudadanía (πολιτεία)¹⁷. Pero ese pueblo no constituye un grupo originario; como se ha podido señalar, es el resultado de la progresiva instalación en Atenas de nuevos elementos humanos: es el δῆμος urbano de comerciantes y artesanos. Son incluso los esclavos. Tomar el territorio como punto de partida es tomarse también en serio, siquiera por una vez, el criterio de la presencia efectiva, sin contar con el distintivo de la antigüedad o la naturalidad de la misma.

Esto se muestra bien cuando constatamos la perentoriedad de la validez de este nuevo criterio territorial. El δῆμος es el criterio de pertenencia por habitación sólo en un primer momento, pero deviene muy pronto en indicador de *ascendencia* legítima y se entiende, por tanto, simbólicamente como un origen (de ahí el demótico en -θεν) que otorga identidad genealógica al ciudadano, al tiempo que lo habilita para la participación política en régimen de igualdad¹⁸. N. LORAUX destaca, sirviéndose del cuarto capítulo de la *Física* de Aristóteles, donde se testimonia la dominancia de τόπος sobre χώρα, que, en definitiva, son de

¹⁶ Arist. *Ath.* 21, 1-2: πρῶτον μὲν συνένειμε πάντας εἰς δέκα φυλὰς ἀντὶ τῶν τεττάρων, ἀναμεῖζαι βουλόμενος, ὅπως μετὰσχῶσι πλείους τῆς πολιτείας ὅθεν ἐλέχθη καὶ τὸ μὴ φυλοκρινεῖν.

¹⁷ Arist. *Ath.* 20, 1-2: Κλεισθένης τοῦ γένους ὦν τῶν Ἀλκμεωνιδῶν. ἡττώμενος δὲ ταῖς ἐταιρείαις ὁ Κλεισθένης, προσηγάγετο τὸν δῆμον, ἀποδιδούς τῷ πλήθει τὴν πολιτείαν.

¹⁸ Arist. *Ath.* 21, 4 pone de manifiesto la utilidad del δῆμος en este sentido cuando interpreta el uso del demótico como un modo de igualar a los ciudadanos.

nuevo los hombres por su ascendiente, y no el territorio que los alberga, el factor que determina el acceso a la participación. Y, sin embargo, la autora apunta con agudeza que este triunfo de la “desespacialización” no conjura definitivamente el problema constantemente repetido de qué hacer con el “habitante” que se instala en Atenas. Ya la revolución de Clístenes coincide con una significativa integración de elementos extraños (la tríada de Aristóteles: extranjeros, metecos, esclavos)¹⁹ que el uso del demótico pretendía enmascarar. La cuestión era especialmente urgente, si tenemos en cuenta que, según Tucídides, el Ática era territorio que, de mantener una población permanente e inalterada, se distingue por la enorme afluencia de extranjeros y su hospitalidad con ellos²⁰. Hacer del territorio criterio de pertenencia no podía dejar de plantear el problema de la amplitud a la que atribuir la pertenencia. Parece que Clístenes se mostró partidario de una integración de los habitantes y optó por el modo de la mezcla²¹. Pero la historia de la democracia está jalonada por estas crisis de participación que demuestran la perentoriedad de su solución, tan esforzada en el orden imaginario y tan drástica en el social. Los habitantes “reales” de la ciudad, en la medida, sobre todo, en que acceden a la participación de las acciones propias del ciudadano, son la constante amenaza de una ampliación del cuerpo cívico.

En definitiva, N. LORAUX, siguiendo aquí su fecunda perspectiva sobre la condición de la política antigua, ha introducido la conflictividad en el seno mismo de la fundación de la ciudad que, desde la perspectiva del proyecto racional que la funda, parecía sólo susceptible de decadencia o ruptura. El compromiso con la territorialidad que otorga a la empresa política de Clístenes una notable originalidad, se revela sin embargo

¹⁹ Arist. *Pol.* III 1275a 7 y VII 1326b 20. El tema no cambia por consiguiente de los libros realistas a los “utópicos”.

²⁰ Th. I 2. 5-6.

²¹ Cf. *supra*, ἀναμείξει βουλόμενος.

insostenible y, más que solución, fuente permanente de la división ciudadana, que toda la ideología de la polis se empeña en conjurar²².

Sin embargo, no termina aquí el difícil compromiso espacial que asume sobre sí la ciudad griega en la época de su más original fundación. Como han puesto de relieve los trabajos de G. NAGY²³, la polis está ya implicada en un proceso de intercomunicación con otras ciudades que rebasa el espacio de la ciudad singular para configurar un orden panhelénico de relaciones en las que se presupone una afinidad de naturaleza. El espacio que diseña es aquél en el que se dan las siempre difíciles “relaciones internacionales”, de las ciudades griegas. En él se alojan y aprovechan los elementos institucionales antiguos que ya no se aprovechan en la ciudad: los juegos, por ejemplo, que preservan aspectos arcaicos de ceremonias de iniciación y que no son compatibles con la ciudad, que los sustituye por formas más eficaces y adaptadas a su realidad. El panhelenismo es el esquema por el que se produce la intensificación de esta interrelación y se funda en tres instituciones fundamentales: los juegos (especialmente los Olímpicos), los oráculos (especialmente el de Delfos) y la poesía de Homero.

El interés de este patrón de convergencia es doble para nuestro trabajo. Por un lado, da cuenta del establecimiento de un canon de textos a partir de la capacidad de las tradiciones para producir versiones cada vez menos vinculadas a lo local y, por consiguiente, más ampliamente aceptadas en la comunidad griega panhelénica. Poesía panhelénica es, según G. NAGY, aquel tipo de poesía y canción que no opera con tradiciones locales, adecuadas a una audiencia local, sino que se concentra en tradiciones que tienden a ser comunes al mayor número de lugares y peculiar de ninguno. Los autores y géneros diversos son contemplados desde una perspectiva agonal que analiza la forma en que algunos de ellos, y no otros (o no en igual medida), adquieren una cristalización (que no necesariamente implica

²² N. LORAUX (1997).

²³ G. NAGY (1990).

redacción por escrito) que culmina un proceso de pérdida de fluidez, debido a la especial aceptación (panhelénica) conseguida. Desde las peculiaridades discursivas de cada género, son diversos los modos y los grados en que se consigue la “canonicidad”, siendo el más extremo el de Homero, que ha quedado sintomáticamente para nosotros como “Biblia de los griegos”.

Pero, por otro lado, estas consideraciones nos interesan sobre todo porque nos llevan a la tragedia, como el género en que Atenas pretende alcanzar esa condición de aceptación canónica por todos los griegos²⁴. No es sólo que lo consiguiera por su ambición de reelaborar la práctica totalidad de los géneros poéticos conocidos (para empezar, se hizo con Homero en un sentido nuevo). Un testimonio especialmente emotivo de la eficacia y del alcance conseguido es la noticia de que los soldados atenienses presos tras el desastre de Sicilia habrían conseguido salvar sus vidas gracias a saber recitar a Eurípides. Con todo, lo fundamental para nuestra indagación es el modo en que la tragedia asume con toda su conflictividad la difícil condición de los espacios en los que quiere mediar la ciudad: la ciudad y sus divisiones, el mundo griego y sus divisiones, y todo en una consideración que parece no olvidar la condición perentoria del espacio humano, la inanidad de su instalación. Si la polis media, según G. NAGY, entre lo epicórico y lo panhelénico (dos perspectivas en definitiva casi inconciliables) hay que preguntarse si el *mythos* trágico no es el modo simbólico más desarrollado de esta mediación (desde Atenas), precisamente por hacerse en un género en el que constitutivamente, como veremos más adelante, se intensifica la percepción compleja del espacio y la ubicación de los hombres por un arte de la representación.

Desde esta perspectiva, la trilogía de 415 cobra una relevancia que no puede pasar desapercibida. La radicalidad con la que se trata el fin de una ciudad (con marcada opción en este sentido por parte del tragediógrafo), el modo en que se representan los diferentes espacios que la componen a lo largo de su historia mítica y su enfrentamiento definitivo con el amenazador

²⁴ Sobre la difusión panhelénica de los dramas, cf. O. TAPLIN (1999).

campamento “panhelénico”, que culmina en la representación de un espacio de puro tránsito sin centro posible, le otorgan su naturaleza *política* no como un reflejo, más o menos lejano, de la teoría política incipiente, sino como la imaginación extremada de la suerte de la vida en común.

2. Espacio y tragedia

“Space was not an objective, scientific given in classical Athens but a subject for speculation, experiment and negotiation. Theatre is pre-eminently a spatial medium”²⁵.

Así comienza a describir la cuestión del espacio en la tragedia David WILES, quien, citando a su vez a Michel FOUCAULT, denomina al teatro *heterotopía*, un lugar donde ‘the real sites, all the other real sites that are found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted’²⁶. El estudio del espacio en la tragedia constituye, en este sentido, una reciente línea de investigación que –como da buena muestra la obra de D. WILES aquí citada– ha revitalizado las tentativas filológicas por alcanzar una comprensión más plena del significado del teatro ateniense de época clásica, de las obras trágicas escritas para ser allí representadas, y de la recepción de las mismas por parte del espectador antiguo (y del lector moderno).

²⁵ D. WILES (1997): 3. Conviene en este sentido recordar la idiosincrasia de las nociones griegas de espacio, sobre las que se ha trabajado mucho menos que sobre las de tiempo. La reflexión filosófica sobre el espacio fue notablemente rica y la necesidad de profundizar en su relación con la política de los Antiguos ha sido señalada por N. Loraux. Sobre estos temas es imprescindible la monografía de K. ALGRA (1995), donde encontramos una extensa revisión de las ideas filosóficas sobre el espacio, desde Platón hasta los estoicos y los epicúreos, que es especialmente precavida frente la precipitada identificación de las versiones antiguas y modernas.

²⁶ M. FOUCAULT (1986): 22-7.

Quienes han impulsado sobremanera el análisis del espacio en el género teatral han sido los críticos seguidores de las teorías estructuralista y semiótica, de entre los que destacan los trabajos publicados por Anne UBERSFELD²⁷. Según esta autora, el texto dramático debe necesariamente entenderse como un documento incompleto que ha de ser complementado con vistas a su representación, lo que puede resumirse en la fórmula $T+T'=P$, donde la representación dramática o *performance* (P) equivale al texto (T) y a todos los resquicios desatendidos por éste y suplidos por un nuevo guión o texto' (T'). A. UBERSFELD distingue tres categorías que diferencian tres tipos de espacios: el espacio teatral –es decir, el complejo edificado del teatro, el edificio teatral–, el espacio escénico –es decir, el espacio de la representación– y el espacio dramático –el texto. A esta distinción, más aproximada a las modernas formas teatrales, opone WILES las formas específicas de representación del teatro griego antiguo, donde el espacio se torna más complejo: “Ubersfeld’s theatrical/scenic/dramatic schema is appropriate to a modern theatre, where the spectator may be reassured by the compartmentalization of ‘where I sit’, ‘what I see’ and ‘what I imagine’. In respect of the ancient theatre her typology of space starts to break down, for there are few visual signifiers to prevent the scenic space of a desert island eliding into the theatrical space where Dionysus is worshipped. The phenomenon of the chorus is crucial here. When we consider that the chorus are simultaneously actors and onlookers within the scenic space, and fellow-citizens within the theatrical space, that the masks of the chorus signify simultaneously that the dancers are Greek sailors (or whatever their fictive role is) and that they are worshippers of Dionysus in an Athenian festival, then we have to lay aside any straightforward theatrical/scenic/dramatic segmentation”²⁸.

²⁷ A. UBERSFELD (1981) y (1982); A. HELBO–J. D. JOHANSEN–P. PAVIS–A. UBERSFELD (1991); G. BANU–A. UBERSFELD (1992).

²⁸ D. WILES (1997): 18.

La clasificación de A. UBERSFELD es similar a la propuesta por otro crítico de la teoría semiótica del teatro, Michael ISSACHAROFF²⁹, quien establece, de manera análoga, otra división tripartita que distingue entre *Theater Space*, *Stage Space* y *Dramatic Space* o *Stage Word*. M. ISSACHAROFF segrega en dos categorías diferentes el espacio materialmente constituido por el teatro como edificio (*Theater Space*), y por la escena como lugar de representación (*Stage Space*). Esta distinción opera bajo criterios de movilidad: frente al carácter fijo e inalterable del teatro, la escena se diferenciaría por un mayor dinamismo en sus posibilidades dramáticas de decorado, vestuario, etc³⁰. Dentro del espacio dramático o discursivo (*Dramatic Space*, *Stage Word*), Issacharoff distingue a su vez entre *espacio diegético*, donde la palabra enfoca lo ocurrido fuera de escena, y *espacio mimético*, donde se enfoca el espacio visible sobre la escena.

De nuevo, esta observación de las diferentes categorías del espacio que concurren en las representaciones teatrales centra más su interés en el carácter performativo de la obra dramática que en el literario y apunta a una comprensión de su significado más acorde con las modernas formas de composición teatral que con las antiguas. De hecho, L. EDMUNDS cree que la teoría semiótica de ISSACHAROFF se enfrenta a la teoría poética de Aristóteles, quien llegó a afirmar que la tragedia, como la epopeya, conseguía su efecto propio mediante la lectura y sin necesidad de ser representada sobre la escena³¹.

²⁹ M. ISSACHAROFF (1981): 211-224.

³⁰ Para nosotros, en cambio, la condición física de ambos espacios visuales, uno externo a la obra trágica como entorno urbano y otro interno a la misma como entorno dramático, los aúna en una materialidad común muy distinta de otras formas de representación del espacio en la tragedia: la exclusivamente verbal –y, por tanto, textual–, no tanto visible cuanto *imaginable*, por un lado, y la simbólica, por otro.

³¹ Arist. *Po.* XXIV. 62a11-13: ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὡς περ ἡ ἐποποιία. Para L. EDMUNDS (1992): 232, “Issacharoff’s divisions of theatrical space provide, then, the basis for a semiotics of spectacle that can serve as a corrective or as an alternative to the Aristotelian hierarchy of the parts of the tragedy. Indeed, the semiotics here adumbrated would require that space, which is not even one of Aristotle’s parts of

EDMUNDS, quien, como WILES, es consciente de las diferencias sustanciales que separan las formas de representación –y de significación– del espacio en el teatro antiguo y en el moderno, aprecia, sin embargo, los esfuerzos liderados desde Artaud por una comprensión del género dramático en general no sólo en cuanto texto sino en cuanto espectáculo. La teoría semiótica abandera, en este sentido, el método de acercamiento más atento al valor significativo del espacio, aplicable también al drama antiguo. Para L. EDMUNDS, “Semiotics of theatrical space provided a means of systematic analysis of *mise en scène* which, (...), might be preparatory either to a new production of an ancient play or to a new kind of reading of the written dramatic text of an ancient play. (...) Such a reading would not aim at the attainment of knowledge about ancient theatre production but would focus on an analysis of the language of the text in its implied spatial dimension. Such a reading would be especially attentive to instances of discourse, demonstrative pronouns, particles, paralinguistic signs (interjections), the relation of utterance to physical position, and the like”³².

Nuestro interés por el espacio en la tragedia antigua no pretende, con todo, centrarse tanto en estos elementos *semióticos* cuanto en el valor propio que adquieren en determinadas tragedias que hacen del espacio su argumento mismo, en obras donde el espacio se tematiza y donde todo lo demás concurre en torno a éste³³. Nuestro estudio del espacio en la tragedia pasa, pues, por una aprehensión completa de todas las formas de representación, expresión y sentido en que éste se integra en el entramado trágico y donde pasa de ser un elemento contextualizador y circunstancial a ser, bien una posibilidad dramática de evasión, temor o examen, bien el objeto mismo del drama, el escenario y el tema de la tragedia.

tragedy, be assigned equal importance. (...) A non-Aristotelian rereading of a Greek tragedy starting from the semiotics of space would have as its goal the discovery of the spatial in the linguistic”.

³² L. EDMUNDS (1992): 235.

³³ Como más adelante veremos, éste es el caso del espacio troyano, ubicación de numerosos pasajes trágicos y de piezas como *Hécuba* o *Troyanas*, por ejemplo.

Para poder seguir el curso de este complejo desarrollo del espacio dramático proponemos una división que, al tiempo que permita un estudio general del significado de esta categoría en la cultura y el pensamiento político de la época, guíe nuestra percepción del mismo a través de los distintos elementos que contribuyen a darle su sentido específico en las representaciones trágicas: el sentido específico que adopta desde el *theatron* a través de un *mythos* contemplado y oído por el espectador. Para facilitar, pues, su estudio ordenado, distinguiremos los siguientes niveles significativos:

1. FÍSICO, que atañe a la configuración material del teatro en el que se representan las tragedias;
2. SEMÁNTICO, que concierne a los lugares representados por la obra trágica concreta que se lleva a escena, en el modo en que son *construidos* en el acto de la representación (o lectura), y
3. SIMBÓLICO, que alude al sentido que los espacios anteriores tienen para el espectador, al significado que tienen asignado en su imaginario.

Dos de estos espacios están “dados” y son en cierta medida previos a la construcción que cada tragedia emprende como pieza singular. Hay que contar con la posibilidad de que las piezas modifiquen y alteren desde el mismo género trágico los modos establecidos del imaginario espacial vigente y se instituyan a su vez en disponibilidades para obras sucesivas. Como veremos, cada uno de estos niveles se interrelaciona con los demás en forma compleja. La ubicación y configuración material del teatro tienen ya asociado un buen número de valores simbólicos que dispone al público. Del mismo modo, la descripción de los lugares internos o externos al representado por el drama condiciona igualmente el significado que del mismo desprende el auditorio. El análisis se torna más complejo –e interesante– cuando se detiene en obras concretas y se observan los usos convencionales u originales de un determinado espacio según las normas del género y cuando éstos se confrontan con otros tratamientos literarios

tradicionales o con acontecimientos históricos similares. En esos momentos es cuando la tragedia trasciende su sentido explícito y el receptor colige que, detrás de la ciudad representada, se halla la propia ciudad antigua, se halla Atenas, incluso aunque se confunda con tópicos bárbaros o aunque se la llame con el nombre de Troya.

Los personajes de las tragedias se hallan, pues, “ubicados” en el complejo de estos espacios –representados, evocados, simbolizados–, con los que traban una inextricable red de relaciones. Su *drama* no sólo se ubica sobre el escenario representado, sino que en ocasiones se rebela contra aquél o anhela formar parte del mismo y ser integrado en éste frente a las reticencias u oposiciones de sus antagonistas. Los personajes describen *significativamente* lugares presentes o imaginados dotándolos de unas cualidades determinadas y emitiendo un juicio sobre ellos. Ya se trate de una ciudad o de un paraje extraño a ella, de una isla o de una montaña, de un palacio o de una tienda militar, el espacio deja de ser un mero decorado o una circunstancia adyacente para constituirse en materia dramática propia, percibida por el espectador con una distancia relativa, entre lo extraño y lo propio³⁴.

Todas estas referencias se hacen manifiestas al espectador de un modo familiar a su propia relación con el mundo, ordenado en un espacio dividido respecto al cual establece su identidad y la de los demás. Como señala N. T. CROALLY, “Tragedy examines the relationship between a person’s position within the space of the *polis* and gender identity, and between individual identity and knowledge of spatial origin”, y esto es crucial sobre todo en el caso de Eurípides, en cuyas tragedias “space is not only the frame in which (or the background against which) ideology is examined; it is itself held up for scrutiny”³⁵.

³⁴ Como ya hemos señalado y como destaca, entre otros, N. T. CROALLY (1994): 205, “Normally, of course, the other-scene had elements of both sameness and difference as far as the Athenian audience were concerned. Hence, a certain mixture of Homeric and contemporary, palaces and *polis*”.

³⁵ N. T. CROALLY (1994): 178 y 191.

2. 1. El Espacio Físico de la Tragedia

La configuración externa del teatro evolucionó paulatinamente desde el origen mismo de las representaciones hasta época helenística y romana, adecuándose a las nuevas funciones que los nuevos tiempos iban marcando. En sus orígenes, el teatro se habría ubicado en el ágora, compartiendo el espacio físico de reunión de que este emplazamiento local disfrutaba en la *polis* a finales del siglo VI. Más tarde, cuando tanto la Asamblea como el Teatro abandonan el ágora y ocupan su propio territorio –la *Ekklêsia* se desplaza a la Pnyx y el *Theatron* a la parte sudeste de la Acrópolis, en el recinto de Dioniso Eleuterio–, el teatro conservará aún su “multifuncionalidad” originaria como lugar de encuentro no sólo festivo-dramático sino también político³⁶.

Junto al teatro se hallan, al oeste, el templo de Dioniso, donde se alberga la estatua de madera del dios portada por la ceremoniosa procesión inaugural, y, al este, el Odeón, donde poeta, coro y actores anticipaban la versión de las obras preparadas mediante los llamados *proagones*, que tenían lugar el día previo a la representación. La particular forma arquitectónica del Odeón, con un techo piramidal semejante a una tienda persa a un lado del *theatron*, y el carácter sacro del templo, al otro, configuran el espacio de la representación de forma significativa. En palabras de D. WILES: “On the one side stood the temple of the god, on the other the monument to a Greek triumph”³⁷.

El θέατρον propiamente dicho o κοίλον ocupaba originariamente la inclinación natural de la pendiente de la Acrópolis sobre la cual tomaban

³⁶ Cf. O. LONGO (1988): 8, 12-13, 31 y (1994): 221, y D. WILES (1997): 25-26 y 49. Sobre la utilización de los teatros como lugares de reuniones políticas, cf. Th. VIII 93. 1-3. Para R. PADEL (1990): 337-338, “As the city-state developed in classical times, the theater became «a sort of duplicate *agora*». Both were meeting-places, where male citizens felt, and saw themselves as, part of the city body; where important speeches were set before them. (...) The assembly and the law courts were a kind of theater, the theater an assembly-place, a court”.

³⁷ D. WILES (1997): 55.

asiento los espectadores. Al principio las gradas no eran de piedra sino de madera: estaban formadas por bancos laminados llamados ἵκρια que podían desmontarse una vez concluidos los festivales³⁸. Probablemente no todo el espacio disponible del θέατρον estaba provisto de asientos: las ἵκρια ocuparían sólo las filas cercanas a la *orchêstra* con capacidad suficiente para los ciudadanos, mientras que los extranjeros, esclavos y, quizás también, mujeres tomarían asiento directamente sobre el terreno inclinado, en las zonas más elevadas y alejadas de la *orchêstra*³⁹. Aprovechando la inclinación del promontorio, el θέατρον se convirtió en observatorio privilegiado no sólo de las representaciones sino de la ciudad entera y de su entorno. Como aprecia A. BERNAND, “Le théâtre es donc une sorte d’observatoire dominant un panorama. Symboliquement et physiquement le paysage est présent”⁴⁰.

Desde su elevada posición, los espectadores observan las representaciones que se desarrollan a sus pies con perspectiva y distancia crítica. Para D. WILES, “The Greek theatre is almost unique in its demand that all spectators look downwards. (...) In the fifth-century theatre, the vertical sightlines encouraged a critical response rather than emotional

³⁸ Cf. los testimonios aportados por Ar. *Th.* 395-396 y Cratin. fr. inc. 360 Kassel-Austin.

³⁹ Cf. O. LONGO (1988): 10 y 31-32. Por otra parte, la forma original de algunos *theatra* del Ática no sería semicircular sino rectilínea, rectangular o trapezoidal, como han demostrado los restos arqueológicos excavados que se remontan a fechas más antiguas, cf. . Cf., *ibid.*: 9; aunque, en este sentido, nos parecen muy acertadas las conclusiones a las que llega D. WILES (1997): 51-52, tras la confrontación de los datos aportados por los estudiosos al respecto: “there is no evidence that the auditorium in the Athenian Theatre of Dionysus was ever rectilinear, (...). In the deme theatres, where collective self-awareness was not a problem because the scale was intimate, rectilinear playing spaces were not sealed confrontational stages, but were surrounded by an encircling auditorium and opened into the thoroughfares of the deme”. La sustitución de la madera por construcciones más estables en piedra no tendrá lugar hasta finales del siglo V a. C. Para esta cuestión, *vid.* N. C. HOURMOUZIADES (1965): 1-9.

⁴⁰ A. BERNAND (1985): 18.

surrender, and allowed the author/director to be the dominant creative force ‘orchestrating’ the action”⁴¹.

Frente al κοῖλον se delinea un segundo espacio diferenciado en su estructura arquitectónica y funcional: la ὀρχήστρα, espacio abierto, circular⁴², donde se aloja el coro que interviene en la representación de las piezas dramáticas y donde ejecuta las danzas y movimientos miméticos con los que acompaña los cantos líricos de los *stasima* trágicos. En el centro de la ὀρχήστρα se situó al principio la θυμέλη, el altar ritual de Dioniso. Algunos investigadores creen que cuando las representaciones dramáticas desarrollaron una mayor versatilidad en las actuaciones de coro y actores, la θυμέλη se trasladó a un lado de la ὀρχήστρα, quedando ésta abrazada por el coro en la circularidad sin límites que simboliza el espacio trágico, el espacio de la ficción, real al tiempo que imaginario⁴³. Para otros, en cambio, la θυμέλη permaneció siempre en el centro de la ὀρχήστρα, dado que su tamaño no interfería con los movimientos de los actores ni con las danzas del coro, mientras que su posición central en el espacio dramático poseía una importancia simbólica, ritual y política, de base para el espectador⁴⁴.

Paralelamente, el actor, que al principio se mezclaba en el espacio de la *orchêstra* con el coro que lo circundaba, se va desplazando

⁴¹ D. WILES (1997): 177. Aunque no todos los espectadores gozan de la misma perspectiva “teorética”, ya que ésta depende de la mayor o menor cercanía / elevación de su posición en el teatro.

⁴² Aunque, según R. REHM (2002): 39, “Sadly, there is no substantial archaeological evidence for a circular orchestra in any fifth-century theater, including the theater of Dionysus in Athens, and sound evidence against it”. Cf., *ibid.*: 40.

⁴³ C. MIRALLES (1989): 23, 31-33 y N. C. HOURMOUZIADES (1965): 75. Más radical se muestra, recientemente, R. REHM (2002): 41, para quien el altar de Dioniso nunca estuvo en el centro de la *orchêstra* ni se celebraron sacrificios dentro del teatro: “As far as we can tell, no altar of Dionysus ever stood in an early orchestra; the altar dedicated to the god, the site of ritual sacrifice during the City Dionysia, stood much further down the slope, in the southern end of the sanctuary, well below the retaining wall and outside the theatrical area. No sacrifices or offerings needing an altar took place in the theater itself”.

⁴⁴ D. WILES (1997): 72.

progresivamente al fondo de la misma, por lo que se constituirá un tercer espacio teatral: la σκηνή, el lugar reservado a las salidas y entradas de los actores del drama y al decorado y aparatos de tramoya⁴⁵. Estos tres ámbitos locales –σκηνή, ὄρχήστρα y θέατρον ο κοῖλον– se interrelacionan entre sí y evolucionan juntos al tiempo que mantienen sus diferencias fundamentales⁴⁶; reflejan, desde su origen, los espacios significativos de la ciudad antigua, a la que representan: la σκηνή a edificios poliádicos análogos, la ὄρχήστρα al espacio abierto del *agora*, y el κοῖλον a los *politai* mismos⁴⁷.

Un lugar intermedio entre el espacio representado por la *skênê* y el espacio abierto de la *orchêstra* ocupado por el coro será el λογεῖον –más tarde προσκήμιον–, que pone en relación esos dos ámbitos representativos opuestos por el carácter exterior e interior, visible y oculto de los mismos. Sobre éste cabría distinguir aún otro espacio, el θεολογεῖον, ámbito escénico superior desde el que pronunciaban sus parlamentos los dioses, ya fuera sobre el techo o tejado figurado por la *skênê*, ya desde el aire, gracias a la *mêchanê* que suspendía sobre las alturas a personajes divinos o espectrales⁴⁸.

⁴⁵ N. C. HOURMOUZIADES (1965): 59-60, C. MIRALLES, (1989): 31 y 37, J. Ch. MORETTI (1992): 90 y V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 14-16.

⁴⁶ Para O. LONGO (1988): 7, “La storia del teatro greco, e più in generale del teatro antico, nella sua evoluzione funzionale ed architettonica, è in primo luogo la storia del rapporto fra scena, orchestra e cavea, e delle trasformazioni da esso subite nel tempo”. D. WILES (1997): 52, ha trazado la evolución de los espacios dramáticos –*orchêstra* y *skênê*– de este modo: “(1) a large circle was set up for the dithyramb and the earliest forms of tragedy, and (...) subsequently (2) a wooden *skênê* was set up not at a tangent to the circle but intersecting the circle”. Sobre el significado funcional de los nombres de estos tres espacios –*skênê*, *orchêstra*, *theâtron*–, vid. R. PADEL (1990): 341.

⁴⁷ Cf. O. LONGO (1994): 236, para quien “La combinazione di tre elementi come il *theâtron*, l’*orchêstra*, e la *skênê* (nelle sue successive forme, a parasceni massicci o a *stoá*), non sarebbe che una trasposizione dell’ articolata struttura politica e spaziale della stessa città”.

⁴⁸ S. SAÏD (1989): 107-108, divide en dos ejes, vertical y horizontal, la configuración física del espacio teatral en relación con el espectador y los personajes: en el eje vertical se

El *λογεῖον* debía de constituir una elevación del espacio dramático que acentuaba la distancia entre la *orchêstra* ocupada por el coro y la separada ubicación de los personajes individualizados de la tragedia. Las dimensiones de esta plataforma de madera debieron ampliarse con el tiempo, una vez que el papel del actor adquiere un compromiso mayor con la obra respecto al antiguo dominio del coro. Su delineación como área escénica diferenciada sería el origen del *proskênion* típico de los teatros de época alejandrina y de las *paraskênia* de los siglos IV y III a. C., que marcaban el espacio reservado a los actores⁴⁹.

Como su propio nombre indica, sobre el *λογεῖον* pronunciaban sus discursos los personajes de las representaciones, frente a la superficie rasa de la *orchêstra* donde el coro acompañaba a la palabra con movimientos miméticos danzados al ritmo de la música y de los versos escandidos. La regular elevación del *λογεῖον* serviría para realzar de manera conspicua los parlamentos de los actores, tanto en su forma retórica como lírica⁵⁰. El *λογεῖον*, sin embargo, no equivale a una especie de escenario separado radicalmente de la *orchêstra*. Como advierte D. WILES, deberíamos tener presente el corolario de que, al ser homogéneos, tanto el coro como los protagonistas compartían el mismo espacio de actuación. La separación de actores sobre el escenario, por un lado, y coro más abajo, en la *orchêstra*, pertenece a la época helenística, “when democracy had become institutionalized, and the theatre was concerned with individuating human

hallaría una gradación ascendente desde la *orchêstra* hasta el *logeion*, el *theologeion* y la *mêchanê*, mientras que en el eje horizontal la *skênê* concentraría el espacio en las entradas y salidas de los personajes bien por las dos *eísodoi* laterales, bien por la única puerta del edificio representado.

⁴⁹ J. Ch. MORETTI (1992): 91, 93 y 100.

⁵⁰ N. C. HOURMOUZIADES (1965): 58-74. V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 28-29, analizan las diferentes teorías que han sostenido tanto la posibilidad como la imposibilidad de la existencia del *logeion* en el teatro del siglo V a. C. Estos autores se inclinan, más bien, por la inexistencia del mismo.

beings, whose existence had become sharply separable from that of the *polis* and of divinities”⁵¹.

Tanto el *λογεῖον* como la *orchêstra* son los espacios de la actuación dramática por excelencia y ambos se hallan situados frente al edificio representado por la escena, aunque en bastantes tragedias de Eurípides el *λογεῖον* guarde una relación más estrecha y conexas con el interior del habitáculo escénico, mientras que la *orchêstra* parece más distanciada⁵². Pero la *orchêstra* no es el reducto exclusivo del personaje colectivo del coro, sino que, como espacio performativo, es ocupada también por el resto de personajes, sobre todo en determinados momentos de la obra. Si el número de figurantes era considerable, sólo los personajes principales ocupaban en determinados momentos el *λογεῖον*, mientras que el resto de actores invadía la *orchêstra*. Lo mismo ocurría en el caso de escenas espectaculares como las de los carruajes que transportan a reyes o a prisioneros, como es el caso de Andrómaca y Astianacte en *Troyanas*; en esas ocasiones los personajes se hacen visibles desde la *orchêstra*, que, por lo general, representa la tierra –*γαῖα*– o llanura –*πεδίον*– sobre la que se concentra la tragedia⁵³.

Otros ámbitos que ponen en relación a la *orchêstra* con la *skênê* son las εἴσοδοι o πάροδοι laterales del teatro por las que, además de los miembros del coro, suelen realizar su recorrido otros personajes del drama, quienes acceden progresivamente hasta la escena tras atravesar parte de la *orchêstra*. En algunas ocasiones estos personajes se entretienen en su camino hasta el palacio o el templo al que se dirigen y hablan con los coreutas. Las εἴσοδοι “funcionan” como calles o caminos de acceso al lugar

⁵¹ D. WILES (1997): 63 y 66. Esto es también reconocido por V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 10-11, para quienes “l’orchestra nella sua totalità era accessibile sia agli attori che al Coro, ed è da escludere che nel teatro del V secolo a. C. esistesse una struttura sopraelevata (una specie di palco o anche soltanto una piú bassa pedana) riservata solo agli attori”.

⁵² N. C. HOURMOUZIADES (1965): 76-77.

⁵³ N. C. HOURMOUZIADES (1965): 78 y 80-81.

representado, del que forman parte como espacio dramático⁵⁴. Estas vías de acceso son también las que recorren los espectadores mismos hasta ocupar su asiento en las gradas. Como aprecia R. PADEL, este espacio teatral compartido por espectadores, coro y actores hace del *theâtron* un lugar de reunión y participación comunitaria y política⁵⁵.

Por lo general, la σκηνή suele consistir en un muro de madera⁵⁶ franqueado en su parte central por una puerta que comunica el interior del edificio representado con el exterior⁵⁷. Dicha puerta facilita las entradas y salidas de los personajes al espacio dramático, y permitía a los actores, ocultos tras ella, el cambio de máscaras y otros aderezos para poder representar distintos personajes⁵⁸; sobre ésta podía haber, además, algún tipo de decoración ornamental como cornisas, columnas y frontones⁵⁹. Otro elemento que comunicaba el interior del edificio con el exterior era el tejado, al que los personajes podían acceder desde dentro de la casa o palacio⁶⁰.

⁵⁴ N. C. HOURMOUZIADES (1965): 77 y V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 12.

⁵⁵ R. PADEL (1990): 337-339.

⁵⁶ O. LONGO (1994): 223.

⁵⁷ Según J. ROUX (1961): 31, “sur le théâtre grec, le décor ne représente *jamais* la façade de la demeure proprement dite, mais *toujours* la porte d’entrée de la cour qui la précède”. Cf., *ibid*, 51 y P. D. ARNOTT (1991): 142. Para V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 31, “la *skênê* consistette in una struttura in legno e tessuti, facilmente collocabile e rimovibile, e pensiamo che ancora nell’ultimo decennio del secolo i tragici potessero creare drammi privi di *skênê*”. Se ha discutido que pudiera haber más de una puerta de acceso en la *skênê*, pero, como señala R. PADEL (1990): 354, “In the fifth century, there was probably one real door in the *skênê*. At some point during the century, painters perhaps painted other, illusory doors in the facade. (...) The fourth century added at least one more real door to the *skênê* wall. But the tragedies we have need only a single central door”. De la misma opinión fue también A. M. DALE (1969): 267-268.

⁵⁸ J. Ch. MORETTI (1992): 104, nota 21.

⁵⁹ Sobre las contribuciones del desarrollo técnico de la pintura en el siglo V respecto a la fachada de la *skênê*. Vid. R. PADEL (1990): 352 y 354.

⁶⁰ Cf. N. C. HOURMOUZIADES (1965): 34.

Ya hemos señalado que los dioses suelen hacer uso de la techumbre del edificio representado por la *skênê* para pronunciar desde un espacio privilegiado sus parlamentos, por lo que a este ámbito se le denominó *theologeion*⁶¹. La μηχανή, especie de grúa que suspendía en el aire a dioses, héroes o personajes sobrenaturales como Medea, creaba un espacio superior y distante del terreno inferior hollado por los humanos. Este mecanismo permitía una diferenciación en el espacio dramático entre caracteres distintos en cuanto a su naturaleza y *êthos*.

Por otra parte, dado que la costumbre arquitectónica común en época clásica situaba un patio interior o αὐλή tras la puerta principal de las casas como antesala de las estancias interiores, resulta plausible la hipótesis de J. ROUX, según la cual los personajes dramáticos y el corifeo podrían ver desde la *orchêstra* ese umbral intermedio formado por la *aulê* tras la puerta abierta del palacio representado por la *skênê*⁶². Este espacio liminal constituiría un recurso escénico habitual para destacar las inminentes entradas en escena de los personajes, creando un margen de expectación en el espectador entre el anuncio previo y la llegada efectiva del personaje, recurso éste muy utilizado por Eurípides⁶³.

La *skênê* divide el espacio dramático entre lo visible y lo invisible al espectador e incluso a algunos personajes. Muchas de las acciones que se supone tienen lugar durante la tragedia sólo son percibidas acústicamente, ya que suceden detrás de la *skênê*, dentro del recinto habitado que ésta representa. A veces el resultado de dichos acontecimientos se hace visible a personajes y espectadores mediante la apertura de la puerta misma de la

⁶¹ V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 19-20.

⁶² Según J. ROUX (1961): 39, “Derrière cette porte, il y a donc une αὐλή. Cela, les spectateurs le savent par la convention théâtrale, reflet de ce que leur apprennent la réalité quotidienne et leur culture littéraire”.

⁶³ Como explica J. ROUX (1961): 38, “Entre le moment où un personnage était censé sortir du palais proprement dit et celui où il apparaissait au public, il s’écoulait un certain délai –le temps de traverser la cour– qui permettait d’annoncer son entrée tout en produisant le maximum d’effet grâce à l’attente ainsi créée”. Cf., *ibid*, 51.

skênê, o mediante el llamado ἐκκύκλημα, un artificioso mecanismo que servía para sacar al exterior el resultado del drama ocurrido dentro de la *skênê*, aunque se duda que este recurso escénico sea más bien posterior al teatro clásico del siglo V a. C.⁶⁴. En cualquier caso, el espectáculo que atenúa la tensión entre lo exterior e interior, visible e invisible, público y oculto, se hace posible gracias a la puerta abierta de la *skênê*⁶⁵ y a la palabra misma de los personajes, testigos privilegiados de esa visión⁶⁶.

La puerta del habitáculo puede formar parte, a su vez, de un decorado más complejo que represente el lugar en el que se ubica la trama⁶⁷, ya se trate de una ciudad, de una gruta en algún paraje natural o de un campamento militar en una playa. Los mecanismos de decoración, telas y paneles pintados o *pinakes*, que en época helenística darán lugar a los más sofisticados *periaktoi*, permitían incluso ambientar un cambio de lugar en la

⁶⁴ Así lo hacen V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 22-25, quienes afirman que “deve invece essere escluso dalla pratica teatrale della tragedia del V secolo l’uso dell’*ekyklêma*”.

⁶⁵ V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 22-24. Para R. PADEL (1990): 347, la *skênê* “is both the center and the margin of illusion. Its face is the boundary between seen and hidden, where these two dualities, seen and unseen, reality and illusion, touch”.

⁶⁶ Como señalan V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 35, “Il compito di suggerire all’immaginazione degli spettatori l’esistenza e l’aspetto degli spazi che essi non potevano vedere era affidato soprattutto al potere evocativo della parola”. Estos autores distinguen entre *espacio extraescénico* y *espacio retroescénico*. El *espacio extraescénico* es el espacio exterior a la *orchêstra* y al que se accede o del que se viene por las *parodoi* laterales: este espacio puede estar referido a un ámbito adyacente al espacio dramático en cuestión o a un lugar o lugares más alejados o distantes; el *espacio retroescénico* es el espacio del interior del habitáculo representado por la *skênê* y tapado por la fachada de la misma. *Ibid.*: 34-69. Una distinción similar es la que señala también R. PADEL (1990): 343-345.

⁶⁷ Según P. D. ARNOTT (1991): 133, “the closed space, the stage house, serves a multiple purpose as dressing room, a place from which actors may make their appearance, and a focal point for action”.

escena⁶⁸, así como la adición de objetos *muebles* decorativos que se añadían o quitaban del escenario como partes de un decorado *ad hoc*⁶⁹, aunque no todos los filólogos están de acuerdo a la hora de suponer una adaptación del decorado de la *skênê* para cada tragedia. Así, R. PADEL cree más bien que la fachada escénica es siempre la misma, la de una casa: “I suspect that the architectural background stayed on the *skênê* through all tragedies, even the wildest. Tragedy uses the language of house persistently, both to signify the structures and values on which human relationships depend, and as an image for the self. It both needs and destroys those structures. Its most apt and characteristic backing is the visual image of a house”⁷⁰.

En cualquier caso, el espacio representado en cada tragedia se presenta al espectador no sólo visualmente sino también verbalmente, ya que al decorado escénico lo acompaña siempre la palabra explícita de algún personaje que describe lo que la escena, de forma más o menos convencional⁷¹, representa, circunscribiendo los detalles necesarios al espacio concreto en el que se desarrolla la obra en cuestión.

2. 2. El Espacio Simbólico de la Tragedia

⁶⁸ En opinión de N. C. HOURMOUZIADES (1965): 56-57, “The skene-façade with slight additions provided a permanent ‘set’ suitable to most of the tragic performances. This could be partly altered by means of painted panels fixed on either side of the central door. The subjects illustrated were landscape and architectural features”. Cf., también, V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 16-17 y 24.

⁶⁹ V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 13 y 18-19.

⁷⁰ R. PADEL (1990): 349.

⁷¹ Para N. C. HOURMOUZIADES (1965): 43, “Convention and stylization, as demonstrated by a large proportion of vase paintings and sculptures of that time, in which buildings and natural objects are reduced to a minimum of indications, must have been present in the theatre, too. The aim of scene painting, like many other aspects of play-production in the 5th century, was not to reproduce but to suggest or evoke”. Cf., *ibid.*: 57. Como advierte también N. T. CROALLY (1994): 175, “The tragic stage had no scenery which signified precise location; what scenery there was seems to have been multipurpose and decorative”.

“Greek tragedy was a spatial construct, organized in relation to spatial oppositions that were rich in association for the Greek audience. The texts presuppose performance in a space that was not neutral or ‘empty’ but semantically laden. The theatrical space was not a mere context for the play; rather, the play lent meaning to the space”⁷².

Para el espectador antiguo, los espacios que jalonan las piezas dramáticas poseían una significación añadida, un valor simbólico asumido por la tradición cultural heredada y por los acontecimientos históricos vividos. Tanto los enclaves geográficos nombrados como los espacios habitados, representados o evocados connotaban un sentido determinado por un código de intelección común compartido por autor y espectador. Incluso la propia configuración y ubicación física del teatro posee también un extraordinario poder simbólico.

Por un lado, el teatro limita al oeste con el templo de Dioniso y al sur, tras la *skênê*, con un altar sacrificial⁷³. Como explica D. WILES, la relación entre el espacio de la representación trágica y el espacio religioso del sacrificio tiene una gran importancia simbólica. La concepción griega de la tragedia está estrechamente unida a la idea de sacrificio y, de esta forma, la convención teatral de la muerte fuera de escena estaría relacionada, según D. WILES, con el hecho de que el área de actuación está purificada mientras que el sacrificio cruento tiene lugar abajo, más allá del espacio de la representación⁷⁴.

Por otro lado, el teatro limita al este con el Odeón, que también confiere un alto valor simbólico al espacio dramático colindante. Su simbolismo arquitectónico persa contribuye a definir el contexto espacial de

⁷² D. WILES (1997): 62. Sobre el espacio imaginario de la tragedia, visible o presente sólo por las palabras de los personajes, *vid.* N. T. CROALLY, pp. 175-176, 178.

⁷³ Este altar no debe ser confundido con la *thymelê* de la *orchêstra*, dentro del área dramática de la representación.

⁷⁴ D. WILES (1997): 58.

la representación: “The Odeon can be interpreted as a sign of the exotic barbarian other, and thus was an appropriate gathering point for citizen dancers intent on assuming an identity alien to their own”⁷⁵. El simbolismo del Odeón es triple: simboliza tanto la órbita de la salida del sol como el barbarismo del este persa y la oscuridad del espacio cerrado femenino. Opuesto al simbolismo bárbaro, a la derecha, queda el templo dórico de Dioniso, el destino del dios de la democracia una vez finalizadas las representaciones⁷⁶.

Dentro ya del propio teatro, la *θυμήλη*, situada primero en el centro y luego a un lado del entorno (circular) y abierto de la *orchêstra*, focaliza otro valor simbólico del espacio dramático en el que se representan las tragedias: el medio del eje vertical en el que los mortales se encuentran, entre los dioses ctónicos por abajo y los dioses olímpicos por arriba⁷⁷. Como el espacio de la ciudad de Atenas, el espacio teatral converge en torno a un centro de carácter religioso⁷⁸: el altar de Dioniso⁷⁹.

⁷⁵ D. WILES (1997): 55.

⁷⁶ D. WILES (1997): 145-146.

⁷⁷ Para D. WILES (1997): 71 y 76, “Semantically, the word *thymelê* seems to be associated with the idea of a hearth rather than with a raised altar (...). In the theatre the libations must have been poured over the *thymelê*, locating Dionysus the god of wine at the symbolic centre. Surrounded by the twelve choral dancers of tragedy, it is also possible to see the *thymelê* as symbolic of Hestia, supplanted by Dionysus to become the thirteenth Olympian, fixed in eternal immobility. (...) The *thymelê* reinforces the notion that the floor of the *orchêstra* represents a mid point on the vertical plane, where mortals are caught between the gods of the underworld and the Olympians above”.

⁷⁸ R. PADEL (1990): 340, señala esta característica propia del teatro antiguo como una de las diferencias sustanciales de éste respecto al espacio teatral moderno. Como describe esta autora, “among the positive elements in that theater, lacking in ours, is the central fact that civic space was also divine. This theater, like mind, city, self, was a human structure with a divine presence within it: part of Dionysos’ precinct. (...)The theater’s fictive world, like its real context, had a sacred focus”.

⁷⁹ Como ha señalado M. DARAKI (1994): 21 y 30, “Nous reconnaissons en Dionysos *Amphietes* et *Trieterikos* le garant d’un mouvement circulaire qui réalise la jonction dynamique de deux espaces, le monde souterrain et le monde terrestre. (...) Dionysos

Aunque sujeto a una cierta convención, el tragediógrafo podía enfocar o desenfocar la lente imaginaria del público, transgrediendo hábitos o adornando con descripciones subjetivas todos los ámbitos pertinentes para la representación del drama. De hecho, Eurípides destaca sobre Sófocles y Esquilo por el especial cuidado que muestra en la configuración del espacio en sus tragedias, con lugares sobre los que ofrece un vívido detallismo impresionista o a los que traslada a zonas marginales o transitorias⁸⁰.

Los modos de representación del espacio condicionan los modos de actuación de los personajes y crean el marco circunstancial de sus relaciones. Éstas están sujetas a un cierto relativismo, ya que en ocasiones un mismo espacio no es percibido de igual forma por los distintos personajes y son los sujetos los que se mueven –o son movidos– a través de unos espacios recorridos, ya sea de forma física, ya sea de forma imaginaria o desiderativa.

Eurípides muestra a hombres y mujeres comprometidos con el mundo y con sus circunstancias, situados en un espacio concreto que determina sus relaciones con la naturaleza, con los dioses, con la sociedad. El hombre va creando sus espacios en el seno de la ciudad y fuera de ella, reserva para lugares concretos acciones determinadas, inviste de sentido el espacio que le rodea. Lo que Eurípides se plantea también es qué ocurre cuando esos espacios son vulnerados de alguna manera; qué consecuencias tiene para el ser humano la desolación del entorno que le hace ser quien es.

Como señala I. CHALKIA, “l’étude de l’espace dans la tragédie d’Euripide finit par devenir une approche des rapports sociaux et politiques dans des lieux déterminés. Ce sont des lieux qui, tout en étant réels, se trouvent enrichis à travers la représentation théâtrale par des caractères symboliques, fictifs ou culturels”⁸¹.

n’est pas le dieu qui « souffre » mais le dieu qui *circule*. Ses départs et ses retours s’inscrivent sur un parcours circulaire qui établit la jonction entre le monde des morts et le monde des vivants”.

⁸⁰ Cf. I. CHALKIA (1986): 74, 138-139, J. ROUX (1961): 27 y S. SAÏD (1989): 109-111.

⁸¹ I. CHALKIA (1986): 224. Cf., *ibid.*: 9, 86, 92, 223, 283, 285-286.

Espacios codificados

Los movimientos escénicos de los personajes dramáticos en el teatro están sujetos a una cierta convención. Sus entradas y salidas indican procedencia o partida de o hacia un determinado lugar según la dirección espacial que tomen, lo cual puede resultar determinante no sólo para poder comprender la trama, sino para percibir su significado preciso, dado el valor simbólico del espacio en la tragedia y la cultura griega. Así, desde el punto de vista del espectador, la *eisodos* de la derecha introduce a personajes que vienen de la ciudad o del puerto, mientras que la de la izquierda indica que el personaje llega del campo o del extranjero⁸². El sentido de esta convención se explica por la ubicación física del teatro ateniense, desde el que se observa el *mythos*⁸³.

Pero, además, la oposición que se establece entre las dos *eisodoi* posee otros valores culturales y simbólicos que influyen profundamente en la representación del significado del drama. Este y oeste, izquierda y derecha, son referencias y puntos cardinales de orientación en el espacio del mundo observado por el espectador, y a cada uno de ellos corresponden unas determinadas connotaciones de valor asumidas socialmente. El este es el punto por donde sale el sol, es la luz de la aurora y la esperanza, la luz del comienzo; el oeste es el punto por donde el sol se pone, la luz del crepúsculo y de lo que finaliza; la derecha está ligada a los buenos

⁸² A. BERNAND (1985): 19.

⁸³ Como explica N. C. HOURMOUZIADES (1965): 109, "With the performance given in full daylight, one of the main features of an open air Greek theatre was the impossibility of isolating the acting area from its visible physical surroundings. Thus the audience of the theatre of Dionysus was aware that, if an actor departed through the right parodos, he went in the direction of the Pnyx, Areios Pagos, agora, Peiraeus, harbour, while people entering from the opposite side had left behind them the open country, some demes, the street with the choregic monuments, the Odeum. The spectators of the upper rows could also look beyond the wooden skene and see the precinct of the god, his temple, altars". Sobre los orígenes y límites de esta convención en Eurípides, *vid. ibid.*: 128-136.

auspicios, a la ciudad y al orden, mientras que la izquierda es siniestra y está ligada a la naturaleza no domesticada y al desorden⁸⁴.

También los movimientos del coro sobre la *orchêstra* han sido concebidos como simbólicamente significativos. D. JOURDAN-HEMMERDINGER ha destacado que, al entonar la estrofa, el coro se desplazaba hacia la derecha, al entonar la antístrofa se movía hacia la izquierda, y durante el epodo permanecía en su sitio. De este modo, la estrofa indicaba el movimiento del cielo desde la salida del sol hasta su ocaso, mientras que la antístrofa mostraba el movimiento de los planetas desde la puesta de sol hasta la aurora. El epodo destacaba la inmovilidad de la tierra⁸⁵.

Y si los movimientos en torno al eje horizontal del teatro están impregnados de estos valores simbólicos y culturales, no lo están menos aquellos que se desarrollan desde un eje vertical. La utilización de la *mechanê* y del tejado de la *skênê*, así como la postración por tierra y otros gestos rituales y dramáticos sobre el suelo de la *orchêstra* aluden al mundo de los dioses olímpicos, celestes, supremos, por un lado, y al de los dioses ctónicos, subterráneos, por otro, frente al hombre mortal. El lugar que ocupan determinados personajes en la tragedia alude significativamente a ese orden trascendente que separa al hombre de los dioses, con los que guarda una relación diferenciada. Para Donald MASTRONARDE, la *mechanê* representa “a powerful visual token of the social, ethical and psychological

⁸⁴ Como describe D. Wiles (1997): 134, 142 y 144, “in every Greek tragedy the two *eisodoi* articulate an opposition between two off-stage locations, and (...) these locations are opposites both topographically and symbolically. (...) The opposition of the two *eisodoi* in the Greek theatre made drama a powerful vehicle for the exploration of symbolic analogies and polarities. (...) The opposition of wilderness (= audience left) versus civilization (= audience right) is, I would suggest, a characteristic device of Greek culture”. Cf., *ibid.*: 154 y 167. Para R. PADEL (1990): 343, “Dramatists could use the opposition between left and right to underline emotion hanging around a character and her fate. Tension between the *eisodoi* was part of tragedy’s «symbolic topography»”.

⁸⁵ D. JOURDAN-HEMMERDINGER (1982): 38. Cf., también, J. ASSAËL (1993): 79.

separation between mortal and divine”⁸⁶, y para D. WILES, “the vertical axis is (...) crucial in demarcating the tripartite universe of immortals, mortals and dead”⁸⁷.

Por otra parte, la distancia que separa al actor que se sitúa junto a la escena u ocupa momentáneamente el espacio del *logeion* distingue al individuo del grupo comunitario representado por el coro desde la *orchêstra*. Como señala R. PADEL, dentro del espacio de la representación, es el contraste espacial el que define el papel de cada personaje, como, sin ir más lejos, el del actor individual frente al grupo coral. De este modo, “The language of space is part of the tragedian’s armory, by which he lets each moment of the play suggest simultaneously different aspects of one idea”⁸⁸.

Ya hemos señalado que la escena griega de época clásica suele estar siempre dominada por un mismo decorado común, la puerta de un palacio, de un templo, de una caverna o de una tienda militar. Esta puerta delimita la acción que tiene lugar dentro y fuera del habitáculo y se opone, como representación de un espacio privado o interior, al espacio abierto del *logeion* y de la *orchêstra*: “The *skênê* or screen erected across the back of the acting area created a space that was private, hidden and unseen. The structural opposition of inside and outside, unseen and seen, became a distinctive feature of Greek theatrical space”⁸⁹.

La funcionalidad y el sentido de la puerta escénica superan, sin embargo, lo que aparentemente podrían parecernos meras convenciones en

⁸⁶ D. MASTRONARDE (1990): 280.

⁸⁷ D. WILES (1997): 176. Cf., también, 181. Por otra parte, advierte este mismo autor: “The upper level is never, it seems, used by gods in a prologue, for in a prologue gods come to communicate with mortals rather than proclaim their separateness”. *Ibid.*: 182. Para R. PADEL (1990): 362-363, el valor simbólico de la *mêchanê* radica más bien en el hecho de que introduce en el espacio visible del espectador a personajes de un exterior inaccesible al *thêatron*, personajes que informan y ponen un sentido *aparente* al drama. La *mêchanê* neutraliza, pues, la oposición trágica entre lo visible y lo oculto, lo cognoscible y lo incognoscible.

⁸⁸ R. PADEL (1990): 342-343.

⁸⁹ D. WILES (1997): 161.

la *norma* de la representación dramática o usos deficitarios de otros recursos o mecanismos performativos. Como advierte Peter D. ARNOTT, “Greek society was, primarily, an open-air society”⁹⁰, de forma que las consideraciones *tópicas* de lo exterior frente a lo interior, lo visible frente a lo oculto o lo público frente a lo privado adquieren valoraciones connotativas que añaden a lo descriptivo un valor moral o juicio social simbólicamente representado en la escena por el contraste entre lo que tiene lugar fuera o dentro de palacio –o del habitáculo que haga las veces de residencia, permanente o transitoria, de los personajes. Y añade: “This feeling washes over the plays. What is good, honest, and open tends to happen outside; what is sly, furtive, and malicious, inside. (...) There is more here than dramatic convenience or the fact that, in the usual glib phrase, ‘the Greek theatre cannot show interiors’. It represents an attitude of mind”⁹¹.

Todo aquello que se representa ἐκ δόμων y lo que se desarrolla ἐνδοῖν, es decir, todo lo que tiene lugar fuera o dentro del espacio escénico representado adquiere un valor simbólico determinado, donde “l’espace du dehors (...) relève de l’objectif et du non caché; en revanche, le dedans est l’espace de la réclusion, de ce qui est subjectif e individuel, du caché”⁹². Al mismo tiempo, el espacio interior aísla a los personajes del contacto con el mundo natural exterior. Como espacio habitado por el hombre se distancia de la naturaleza, del mundo agreste que tanto se teme como se anhela⁹³.

El coro, que suele representar como personaje colectivo, al *dêmos* de la ciudad en la que se halla representada la vivienda, no puede, por

⁹⁰ P. D. ARNOTT (1991): 133. Cf., también, A. BERNAND (1985): 19.

⁹¹ P. D. ARNOTT (1991): 133. Según D. WILES (1997): 169, “The *skênê* remains a façade in accordance with the Homeric and classical understanding that only our visible lives on earth have meaning”.

⁹² I. CHALKIA (1986): 239. Sobre la relación entre interior / exterior, femenino / masculino, cf. R. PADEL (1990): 344 y N. T. CROALLY (1994): 170 y 182.

⁹³ Según N. C. HOURMOUZIADES (1965): 84, “the ‘interior’ is usually contrasted with what we should call ‘out-doors’ or ‘open air’. It is conceived as a place in which one cannot be in direct contact with nature”.

convención, traspasar la puerta de la morada ni acceder a su interior, por lo que la carga simbólica de ambos espacios separados se hace de esta forma más patente⁹⁴.

A través de la puerta de la *skênê* tienen lugar, entonces, una serie de entradas y salidas al exterior o interior del edificio representado que confiere a estos movimientos una carga simbólica de enorme *pathos*. Tras esa puerta se amplía el espacio dramático y de sus goznes cerrados o abiertos depende nuestro conocimiento del mismo. Muchos episodios de tragedias tienen lugar ante las puertas –πρὸ θυρῶν– de la escena, símbolo de expectación y ansiedad ante una situación que sitúa al personaje en el margen de lo cognoscible y lo ignoto, de lo visible y de lo que no puede ver.

Al describir “the tragic door”, R. PADEL afirma lo siguiente: “The symbolic possibilities of that door were explored by dramatists writing for a society which respected the ambiguity and doubleness of a door’s deity. Appropriately to Hermes, Strophalos, Epitermios, Prothuraios, tragedy happens in a *prothuron*, a space before a door. The characteristic tragic setting is some kind of boundary, usually a gate or a door. (...) Marginality, Hermes’ characteristic, is characteristic also of most tragic settings. They are poised on a threshold or boundary. And stage action often focuses on the door”⁹⁵.

El valor simbólico que en cada momento trágico puede adquirir la escena depende, en primer lugar, del carácter no realista de la decoración de la *skênê* en la tragedia antigua, y, en segundo lugar, del sentido pregnante de las palabras que la describen o comentan. Para D. WILES, la *skênê* semeja la máscara del actor, como una fachada superpuesta y cargada del significado que le otorgue el propio lenguaje de la obra⁹⁶. Aunque en ocasiones, la puerta se entreabre y deja ver el resultado trágico de aquello que tuvo lugar

⁹⁴ I. CHALKIA (1986): 300, 303.

⁹⁵ R. PADEL (1990): 358. Más adelante comenta también: “A door is a pragmatically universal image of ambiguous temptation, uncertain invitation, and hesitation”. *Ibid.*: 355-356.

⁹⁶ D. WILES (1997): 169.

en el espacio oculto de su interior. Lo invisible hasta entonces se hace manifiesto a través del espacio liminal de la puerta entreabierta⁹⁷.

La analogía establecida por D. WILES entre la fachada de la *skênê* y la de la máscara del personaje nos sirve para destacar un último valor simbólico concedido por la tragedia a la puerta escénica. La relación dialéctica entre lo oculto y lo visible que establecen tanto la fachada de la escena como la máscara del actor queda neutralizada por la apertura de la puerta del edificio representado o de la boca de la máscara. Ambos, edificio y máscara, son símbolos en última instancia de la propia *persona*, del individuo apenas cognoscible por su apariencia externa pero cuyo interior desconocemos. La revelación del interior se manifiesta a través del lenguaje que sale de la boca del personaje, como de la máscara del actor o como de una puerta entreabierta que revela sólo una parte de nosotros⁹⁸. A veces, sin embargo, el descubrimiento del verdadero interior del sujeto se hace manifiesto de manera trágica como una forma incluso de autoconocimiento, o de reconocimiento purificado.

Éste es el sentido simbólico que R. PADEL cree que percibía el espectador del teatro antiguo: “Tragedy uses the vocabulary of house and door to demarcate self from other. The stranger is one at the door, *thuraios*. A human being has a door to the interior, to the soul. The mouth is traditionally a fenced door. The background illusory house is important not

⁹⁷ R. PADEL (1990): 357-358, subraya la importancia dramática de este recurso escénico por su influencia sobre las artes figurativas que representan imágenes teatrales. Según esta autora, “surviving vase paintings of the tragic scene which choose a half-open door, with perhaps a figure half-hidden behind, to represent a tragedy, are a perfect emblem of the tragic *feeling*. They express the tension between secrecy and revelation, the hidden and the manifest, which variously characterizes tragic texts”.

⁹⁸ Para R. PADEL (1990): 359, “The open mouth or door, through which speech comes, is the only real thing in the mask. Yet the mouth in a sense is only half-open: the person is half-concealed behind the words that come out of it. *Skênê* matches mask. Symbolism of the one underlines the qualities of the other. Both speak to the metonymic quality of speech itself”.

just in itself, but as a structure parallel to the individual self. The *skênê*, and what it stands for, is an image of the unseen interior of a human being”⁹⁹.

A través de la puerta abierta de la *skênê* se supuso durante largo tiempo que salía al espacio dramático visible el *ekkyklêma*, que conduciría hasta el exterior el resultado de lo ocurrido en el interior del edificio representado. Algunos estudiosos dudan seriamente que este mecanismo se emplease realmente en las representaciones teatrales del siglo V, como ya hemos apuntado¹⁰⁰. Pero de ser así, este aparato de tramoya cumpliría una función análoga a la que desempeñaba la puerta escénica¹⁰¹.

En definitiva, la puerta de la *skênê*, las *eisodoi* laterales y el propio cielo, arriba, son los umbrales a través de los cuales el espacio dramático se expande desde lo visible hasta lo que, aunque oculto, se hace comunicable y transferible al *theatron*. La tragedia explora las complejas relaciones del hombre con el mundo ubicadas en una serie de espacios que de un modo u otro se hacen presentes en el teatro. Las tensiones que el ciudadano antiguo intenta compensar entre lo público y lo privado se vislumbran en la tensión entre el llamado *espacio retroescénico*, el que queda oculto detrás de la *skênê*, y el espacio performativo visible, sólo unificables a través de una puerta que se abre y ofrece es espectáculo de lo que oculta tras de sí, o por medio de un personaje –el *exangelos*– que sale a través de ésta y describe verbalmente lo ocurrido tras de la puerta que sólo él ha podido franquear. Del mismo modo, otras tensiones como las de las relaciones entre distintas *poleis*, entre griegos y bárbaros o entre naturaleza y ciudad son las que se

⁹⁹ R. PADEL (1990): 358. Más adelante añade: “The visual “dialectic of inside and outside”, expressed in the theater’s exits and entrances, reflects a specific dialectic of inside and outside with which tragedy pictures the human interior in relation to the nonhuman world outside. The spatial language of this theater says something about its society’s understanding of consciousness”. *Ibid.*: 359.

¹⁰⁰ V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 22-25.

¹⁰¹ Cf. R. PADEL (1990): 360-361. Para R. REHM (2002): 346, nota 49, “The convention of the *ekkyklêma* exposes an interior space, purposefully blurring inside and outside”.

reflejan de manera simbólica mediante la presencia del *espacio extraescénico*, del que nos informan *angeloi* y *dei ex machina*¹⁰².

Este simbolismo puede aplicarse también a otros conflictos más subjetivos, los del hombre antiguo en tanto individuo, como señala R. PADEL. El interior y el exterior del espacio teatral ofrecen a la imaginación visible un modo de pensar acerca del interior y exterior de otras estructuras importantes a la tragedia, como la ciudad, la casa o la persona. La representación de una tragedia, articulada a través de dualidades espaciales, refuerza otras dualidades a través de las que el drama presenta a los personajes. El público observa un movimiento que se desarrolla entre espacios opuestos¹⁰³.

El palacio

El palacio es el espacio representado en la mayoría de las tragedias conservadas y es también un espacio evocado en otras muchas; remite al mundo del mito, cuyas instituciones y valores distan mucho de la realidad y el pensamiento contemporáneos a la representación, y es simultáneamente sede política y familiar, espacio de poder regio y casa donde se alberga el *genos* real¹⁰⁴. Esta duplicidad simbólica que relaciona y opone al mismo tiempo al palacio con la *polis* es, pues, el escenario en el que transcurren los más diversos dramas de numerosas tragedias¹⁰⁵.

¹⁰² R. PADEL (1990): 363, cree que los dos mecanismos de tramoya asociados al teatro antiguo, *mêchanê* y *ekkyklêma*, cumplen, junto con los personajes denominados *angelos* y *exangelos*, funciones análogas en los espacios extraescénico y retroescénico respectivamente.

¹⁰³ R. PADEL (1990): 364.

¹⁰⁴ I. CHALKIA (1986): 16-17.

¹⁰⁵ O. LONGO (1994): 233 ha destacado la sustitución en época de Pericles de esta identificación del palacio como sede del tirano por una identificación de la *skênê* con el pórtico del *agora*: “L’edificio scenico non è piú il ‘palazzo del tirano’, o la dimora dei *fürstliche Herren* che dominarono la scena politica ateniese almeno fino alla riforma di Efialte, ma il «portico dell’*agorá*», con un immediato richiamo ai valore ideologico-

En el caso concreto de Eurípides, el conflicto que se desarrolla en torno al palacio pasará de ser contemplado fundamentalmente desde su aspecto político, es decir, *monárquico*, a ser entendido como un conflicto sobre todo familiar, el de un *oikos* desarraigado o en competencia con los intereses de la ciudad¹⁰⁶.

El palacio como *oikos* es el espacio privado por excelencia cuya única puerta de comunicación con el exterior permite sólo una leve percepción de lo que en su interior acontece, por lo que, pese a ser el espacio representado por la decoración de la escena, es también un espacio textual, descrito o evocado por los personajes y, de este modo, es también un espacio simbólico cuya figuración imaginaria se torna compleja por el carácter subjetivo que lo acompaña en cada drama singular.

Como señala J. ROUX, el palacio como espacio cerrado, representado sobre el escenario como un muro con una sola puerta, da la sensación de un lugar de reclusión fatal: “Le palais, c’est la souricière, la nasse où le destin capture sa victime — Euripide dit parfois «son gibier», ἄγρα —: elle entre, la porte se referme sur elle comme celle d’une trappe, et la voilà prise! (...) Plusieurs portes nuiraient à cette impression que doit donner le palais d’être un piège: πύλη princière et de nobles proportions, mais aussi parfois Ἄιδου πύλη (cf. *Agamemnon*, v. 1291), seule issue dans un mur plein, impressionnant symbole du destin où s’emprisonne le héros. (...) Un jeu de scène aussi simple pouvait produire sur la sensibilité des spectateurs un effet dramatique intense”¹⁰⁷.

Podríamos, por tanto, concluir que el palacio es el lugar trágico por excelencia, el espacio cerrado en cuyo interior, no visible al público, se

simbolici della collettività politica, esprimentisi, sul piano formale, nella prevalenza di strutture ‘aperte’ su strutture ‘chiuse’”.

¹⁰⁶ I. CHALKIA (1986): 17. Sobre la oposición en la tragedia entre *polis* / *oikos*, Cf. R. SEAFORD (2000).

¹⁰⁷ J. ROUX (1961): 38-39. Esto es común no sólo al palacio sino a la mayoría de las viviendas representadas por la escena. Para D. WILES (1997): 176, “an entry into the *skênê* is metaphorically an entry into the underworld of the dead”.

acomete el *koros* dramático, en el que se desarrolla o se refleja el conflicto¹⁰⁸. El palacio puede ser representación de la ciudad, el espacio donde residen sus gobernantes. En esos casos, la ruina del palacio es la ruina de la ciudad. Pero el palacio es también, sobre todo en determinadas piezas de Eurípides, el espacio de la intimidad y la dicha familiar de otrora, especialmente cuando éste es evocado como espacio lejano e irrecuperable. Entonces el palacio parece abrirse al exterior y la imaginación recorre sus estancias con lujoso detalle, reconstruye con vívido realismo la morada familiar anhelada.

De hecho, podemos observar en Eurípides un cierto gusto por la experimentación y el cambio de escenografía, de forma que ésta representa otros espacios, espacios transitorios como los campamentos militares, espacios de acogida como los templos, o espacios remotos y de confines, donde el palacio como sede política y familiar constituye un ideal imaginario, la ciudad y el *oikos* perdidos que se añoran desde la distancia o que se deploran desde la pérdida.

Sobre esta nueva representación del espacio pudo ejercer una notable influencia la guerra del Peloponeso, como señala I. CHALKIA¹⁰⁹. Lo que hasta ahora parece que nadie ha señalado es que esta evocación singular del espacio familiar y ciudadano sea característica de las obras de la saga troyana.

El campamento

El campamento es escenario exclusivo de tragedias de tema troyano: ningún otro argumento, aunque desarrolle también escenas de guerra, se ubica en un campamento.

¹⁰⁸ Como señala S. SAÏD (1989): 135-136, tras el análisis de las tragedias de tema tebano en Eurípides, “la catastrophe tragique et l’anéantissement de la famille se disent en termes de palais détruit ou vidé”.

¹⁰⁹ I. CHALKIA (1986): 286.

La representación del campamento venía en gran parte mediada por la tradición épica de Homero, especialmente de la *Ilíada*, donde concurren la mayoría de las escenas narradas por el aedo. Esto sugiere la herencia de un cierto orden impuesto sobre la representación, como se ve en el *Ayante* de Sófocles, donde la tienda del héroe se encuentra en los extremos del campamento, como un motivo tradicional en la configuración del mismo.

Ahora bien, parece que los tragediógrafos se permiten un significativo grado de innovación cuando introducen en el campamento a personajes omitidos por Homero, como Palamedes, configurando su propia representación del campamento, una representación que completa los silencios homéricos. Así lo vemos en la *parodos* de *Ifigenia en Áulide* y sobre todo en *Palamedes*. Dado que tanto Eurípides como Esquilo y Sófocles escribieron tragedias sobre este héroe y sobre Nauplio, no podemos aventurarnos a señalar el grado de originalidad en la representación del campamento de Eurípides, pero debemos considerar la posibilidad de que, debido a la importancia que en el argumento mismo de estas obras posee la configuración del espacio en el campamento, acabase éste convirtiéndose en motivo tradicional de la escenografía de las tragedias heroicas de Troya y, especialmente, de las que versaban sobre Palamedes.

Al mismo tiempo, el carácter perentorio del campamento, constituido por tiendas, σκηναί, montables y desmontables como la propia σκηνή del teatro, ofrece a Eurípides el juego dramático del contraste entre espacios representados y evocados, entre espacios estables como el palacio y la ciudad e inestables como el campamento, entre espacios habitados y espacios que se abandonan a la ἐρημία.

2. 3. Mapa de la tragedia: Atenas, Tebas, Argos, Troya

“La tragédie est écrite sur la terre grecque, elle est, au sens étymologique, «géographique». Mais, évidemment, la géographie de

la Grèce a été interprétée par les poètes tragiques selon la signification qu'ils voulaient donner à leur œuvre.”¹¹⁰.

La mención de determinados enclaves geográficos en las tragedias, así como la descripción de determinadas regiones como espacio imaginario de las mismas, no constituían ni un adorno circunstancial por parte del poeta ni una exigencia canónica o dogmática impuesta por el argumento mítico; respondían a un sentido dramático concreto que el autor hacía expreso mediante la descripción o evocación de un espacio cargado de connotaciones. Como advierte N. C. HOURMOUZIADES, “it would be futile to demand ‘geographical realism’ in the disposition of the various places referred to in the course of the play, (...). Particularly in Euripides such references are often meant to create a sort of imaginary background to the play rather than localize the story and make it more ‘real’. We often come across names of places or adjectives describing them which do not evoke an actual location but a feeling about its atmosphere”¹¹¹.

Dentro de la amplia geografía diseminada por las tragedias, son las ciudades más representativas y famosas –Atenas, Tebas y Argos– las que más interés han despertado actualmente en los filólogos, entre otras cuestiones porque, aunque transferidas a un tiempo mítico, eran ciudades de considerable pertinencia histórica para los escritores y espectadores de las obras que las representaban. Por ello, creemos que merece la pena prestar nuestra atención al significado que a estas regiones se les ha concedido y nosotros colegimos entre las piezas objeto de nuestro estudio.

Atenas

La importancia de Atenas en el mapa escenográfico e imaginario de las tragedias de Eurípides ha sido destacada por la mayoría de los

¹¹⁰ A. BERNAND (1985): 13. Para D. WILES (1997): 212, “The world created in the *orchêstra* is always a heterotopia defined vis-à-vis the audience”.

¹¹¹ N. C. HOURMOUZIADES (1965): 110.

estudiosos, a quienes no han pasado, además, inadvertidos los innegables tintes políticos con los que aparece teñida esta ciudad cuando es representada o evocada en la escena del teatro ático de Dioniso. De hecho, algunas de las piezas eurípideas que conceden a Atenas un lugar más destacado han sido calificadas de panfletarias y aduladoras por el encomio explícito que esta ciudad recibe delante de sus propios ciudadanos, aunque, precisamente, estas tragedias de tono marcadamente filoateniense no obtuvieran los mejores premios en los concursos a los que se presentaron¹¹².

Lo cierto es que Atenas constituye el lugar en el que se desarrollan solamente tres piezas no conservadas más que en estado fragmentario, como *Egeo*, *Erecteo* e *Hipólito velado*, aunque aparece aludida y evocada en otras muchas: es la ciudad garante de asilo y auxilio en *Heraclidas*, pese a que Alcmena, Yolao y los hijos de Heracles se refugien en el santuario ático de Maratón, y en *Suplicantes*, aunque éstas acudan a Eleusis para abordar a la madre de Teseo. También aparece evocada como lugar de protección en *Heracles*, de justicia en *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Orestes*¹¹³, y está estrechamente ligada a otras localidades del territorio heleno como Trecén en *Hipólito portador de una corona* y Delfos en *Ión*.

En realidad, Atenas constituye en la cartografía dramática de Eurípides un lugar singular en el que no cabe la tragedia¹¹⁴. Atenas resuelve

¹¹² A este respecto, nos sumamos al criterio e interés de I. CHALKIA (1986): 15, para quien “il y a, me semble-t-il, deux choses dont il faut absolument tenir compte lors de notre analyse : a) écarter l’utilisation de la flatterie à l’égard d’Athènes pour obtenir les prix (...) et toutes les théories pour ou contre qui n’entrent pas dans le cadre de notre sujet. b) dissocier le thème de la glorification d’Athènes de la question de l’espace qui est une question beaucoup plus vaste (...)”.

¹¹³ El papel de Atenas como lugar donde la justicia absuelve al matricida de su crimen mediante el sistema democrático del voto parte de la versión mítica dramatizada por Esquilo.

¹¹⁴ Como destaca F. I. ZEITLIN (1986): 117, “within the theater, Athens is not the tragic space. Rather it is the scene where theater can and does escape the tragic, and where reconciliation and transformation are possible”. Aunque *Erecteo* podría parecer una

los conflictos trágicos que atenazan a personajes de otras localidades, como Orestes, brinda asilo a extranjeros desdichados como Medea, consuela y reintegra en la sociedad al héroe caído de forma trágica como Heracles, o defiende contra criminales vulneraciones a seres débiles e indefensos como los ancianos y los niños protagonistas de *Heraclidas*, o las madres, viudas y huérfanos de los caídos en la expedición contra Tebas de *Suplicantes*¹¹⁵.

Como ciudad democrática, Atenas es el espacio de la deliberación común, de la decisión consensuada, de la justicia, del asilo, de la libertad y de la victoria. Sus dirigentes regios consultan a la Asamblea y actúan en consecuencia; sus decisiones miran hacia el bien común y al respeto del *nomos* sancionado por la costumbre inveterada y por los dioses. Atenas es el *topos* libérrimo que anhelan, incluso, las mujeres bárbaras de Troya como lote feliz en el reparto al que han de ser sorteadas tras el saqueo de su propia ciudad¹¹⁶.

Atenas no deja, con todo, de ser un lugar donde el conflicto amenaza con desarticular la unidad política, unidad que exige, en ocasiones, el elevado precio del sacrificio incompensable de víctimas humanas¹¹⁷ o la injerencia cuestionable en una guerra exterior¹¹⁸.

Tebas

Así como Atenas se constituye en *topos* –en las dos acepciones del término, designativa o geográfica y figurativa o de *locus communis*– de libertad y de ausencia de tragedia, Tebas se convierte, por el contrario, en su antítesis, en la perversión *tópica* de lo que Atenas como ciudad idealiza en

excepción, como señala I. CHALKIA (1986): 42-45, el conflicto se plantea en esta tragedia más en términos familiares que políticos.

¹¹⁵ Cf. R. BUXTON (1994): 32, D. MUSTI (2000): 64, A. BERNAND (1985): 167-183, 352, 404-406 e I. CHALKIA (1986): 141-142, 275-276 y 286.

¹¹⁶ *Tr.* 208-209.

¹¹⁷ *Erecteo*.

¹¹⁸ *Supp.* Cf., en este sentido, J. PÒRTULAS (1982): 87, 90-91.

la representación de sí misma en el teatro trágico¹¹⁹. Esta es, en definitiva, la interpretación simbólica que sobre Tebas ha destacado especialmente Froma I. ZEITLIN, para quien Tebas “provides the negative model to Athens’s manifest image of itself with regard to its notions of the proper management of the city, society, and self”¹²⁰.

Tebas, en efecto, es el espacio trágico en el que tienen lugar los padecimientos de toda una saga mítica que parte desde Cadmo y los *Spartoi*¹²¹, junto con Penteo y Dioniso, hasta Layo y Yocasta, Edipo, Creonte, Eteocles, Polinices, Antígona, Níobe y Heracles, entre los más conocidos. Las tragedias que viven, y afectan a, estos personajes se ubican siempre en Tebas, ciudad que aparece representada sobre la escena trágica con extraordinaria frecuencia, especialmente bajo la fachada de un palacio que hace las veces de sede tanto política como familiar.

Como espacio cívico, Tebas presenta unas características recurrentes que la convierten en espacio problemático tanto en sus relaciones con el poder o con el gobierno de la ciudad como en sus relaciones familiares. Ciudad fuertemente amurallada, parece centrarse sobre sí misma, por lo que es ella la que define en función de sus criterios lo que admite o rechaza fuera de su ámbito, tornándose éste ambiguo e insostenible.

Los mitemas que recorren su saga, el de la autoctonía y el del incesto, “diagnostican la enfermedad” de este espacio trágico y condicionan las relaciones básicas de los hombres y mujeres de Tebas con la ciudad, la familia y los dioses. Fortificados en torno a sí mismos, los habitantes de Tebas, nacidos de la propia tierra que ocupan, se niegan a permitir la libre inclusión en la ciudad de todo aquello que sienten como ajeno y extraño, y no sólo en la ciudad sino incluso en el seno familiar, alcanzando un grado de autarquía radical que habrá de concluir necesariamente en lo trágico¹²². A

¹¹⁹ Cf. F. I. ZEITLIN (1986): 102.

¹²⁰ F. I. ZEITLIN (1986): 102.

¹²¹ Cf. J. P. VERNANT (2000): 160.

¹²² Para F. I. ZEITLIN (1986): 121, “Once we grasp the import of autochthony and incest as the underlying patterns at Thebes, we can diagnose the malaise of this city, which has no

Dioniso, por ejemplo, se le veta la entrada en la ciudad como dios extranjero; su cortejo de bacantes es también perseguido y apresado; la relación del propio dios con el *genos* de Penteo es negada, hasta que la divinidad revele todo su poder en una dolorosa epifanía que aclara, en definitiva, las relaciones más elementales del *kosmos* que Tebas había negado en su reordenación particular. Edipo es también otro transgresor al cerrar sobre sí mismo, representante de la ciudad, las relaciones familiares mediante el incesto y las funestas consecuencias de aquél derivadas. Y Heracles sufrirá un ataque divino de locura que le hará confundir a sus seres queridos con sus enemigos, de modo que el libertador de la opresión tiránica de Lycos se convertirá inmediatamente en el verdadero criminal hostil contra su propia familia.

Como señala ZEITLIN, “Thebes, the other, provides Athens, the self, with a place where it can play with and discharge both terror of and attraction to the irreconcilable, the inexpiable, the unredeemable, where it can experiment with the dangerous heights of self-assertion that transgression of fixed boundaries inevitably entails. Events in Thebes and the characters who enact them both fascinate and repel the Athenian audience, finally instructing the spectators as to how their city might refrain from imitating the other’s negative example”¹²³.

Tebas es, pues, el espacio donde se concentra el poder, donde se experimenta con un dominio absoluto que se ejerce sobre la ciudad y sus habitantes, que mezcla y confunde en su libre voluntad lo público y lo

means of establishing a viable system of relations and differences, either within the city or without, or between the self and any other. Unable to incorporate outsiders into its system and locked into the priority of blood relations of the *genos*, Thebes endlessly shuttles between the extremes of rigid inclusions and exclusions on the one hand and radical confusions of difference on the other”.

¹²³ F. I. ZEITLIN (1986): 117; cf., *ibid.*: 123. P. EASTERLING rechaza esta interpretación. Para P. EASTERLING (1989): 11-14, Tebas aparece en la tragedia ateniense como una ciudad bajo amenaza de la que sólo algunos de sus habitantes son los únicos responsables.

privado y que sufre en ambos ámbitos las nefastas consecuencias del delirio del poder. Esta Tebas todopoderosa se representa en la escena trágica mediante la fachada de un palacio, edificio regio y *oikos* familiar que acabará perdido por el ilimitado *kratos* del tirano.

La configuración de Tebas como espacio trágico de poder, a diferencia de Atenas como espacio de libertad y acogida, posee también su referente histórico como propuesta de inteligibilidad que se une a todo lo ya señalado, pues “para los atenienses del siglo V, Tebas representa también un poder reciente y enemigo; por tanto, el mundo del *kratos*, del poder puro. Tebas (...) es la ciudad oligárquica con la que choca el imperialismo democrático ateniense, emblema del poder, en la que, puesto que el poder por excelencia es el tiránico, todo se condensa en un tirano”¹²⁴.

Argos

Según S. SAÏD, “Unlike Thebes, which is the central tragic space, Argos is but a starting or a stopping place. It is usually a city to which one returns”¹²⁵. Se refiere esta autora a las tragedias que tienen lugar en Argos, *i. e.*, *Suplicantes* y *Orestea* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* y *Orestes* de Eurípides; salvo en esta última –cuyo momento mítico es el inmediatamente posterior al matricidio–, en todas ellas Argos es el sitio al que regresan los protagonistas tras una larga ausencia.

Argos se describe y escenifica de formas muy diversas según el tragediógrafo, aunque se trate del mismo episodio mítico escogido –como es el caso de la venganza de Electra y Orestes sobre Clitemnestra y Egisto–, de ahí que SAÏD establezca la siguiente conclusión: “there is not one tragic

¹²⁴ D. MUSTI (2000): 64 y A. BERNAND (1985): 201 y 203.

¹²⁵ S. SAÏD (1993): 168. Para A. GREEN (1979): 36-37, en cambio, Argos es, como Atenas, el espacio trágico por excelencia donde tiene lugar la experiencia trágica más propia: la disolución familiar. Al igual que F. I. ZEITLIN, A. GREEN sigue la corriente crítica del psicoanálisis, de ahí su especial incidencia en las sagas tebana y argiva.

Argos, but numerous and varied pictures of a city without a firm identity”¹²⁶.

Lo cierto es que aunque Argos constituya el escenario local sobre el que se desarrollan estas tragedias, otros espacios evocados se superponen a la ciudad argiva con un vívido realismo, el que dibujan las palabras de la memoria del pasado. “Argos is not *per se* a tragic space: at least in all the «return-plays», tragic action always comes to Argos from the outside”¹²⁷. Egipto y, sobre todo, Troya son los lugares donde se inicia el conflicto, espacios cuya lejanía se disuelve en una distancia mítica acertada por la expresiva cercanía de las palabras y personajes que los evocan.

Pero también Argos es una ciudad que se abandona, un espacio transitorio que cede ante otros lugares proyectados e incluso representados con una mayor definición, como Delfos y, sobre todo, Atenas.

Como espacio representado, Argos es el enclave del mito y de la épica que coincide con Micenas y en la escena trágica se concentra fundamentalmente en el palacio de Agamenón y en el altar de Apolo frente a la casa, salvo en las versiones de Eurípides, quien hará de Argos “a more complex reality”¹²⁸. La versión eurípidea de *Electra* abunda en mayores detalles topográficos sobre Argos, con incluso alguna referencia al mapa político contemporáneo al autor¹²⁹, mientras que la escena se traslada de la ciudad al campo y del palacio a una cabaña en la que reside ahora la hija del general, casada con un humilde campesino. Pese a la campestre ambientación escénica, la ciudad exterior a la escena se describe con todo detalle así como otros lugares típicos del mito, como la tumba del Atrida, aunque éstos sean los menos, pues la innovación se impone a la tradición. Delfos apenas se menciona y tanto *Electra* como Orestes estarán condenados al exilio, fuera de una ciudad que no puede acoger a ninguno de los dos hermanos. La escenografía de *Orestes*, en cambio, sí representa el

¹²⁶ S. SAÏD (1993): 189.

¹²⁷ S. SAÏD (1993): 174.

¹²⁸ S. SAÏD (1993): 171.

¹²⁹ S. SAÏD (1993): 172.

palacio característico de las puestas en escena anteriores. Aun así, las diferencias son patentes. El palacio parece abrir al exterior los sucesos que en su interior acontecen: la postración de Orestes o la retención de Hermíone son visibles sobre el escenario. Por otra parte, el palacio ha perdido gran parte de su representatividad política: la ciudad está gobernada por la asamblea de un δῆμος hostil al *oikos* representado e incluso los familiares más cercanos a los jóvenes manifiestan ostentosamente su enemistad para con los matricidas, como es el caso de Tindáreo, de Menelao y de Helena. Estos nuevos personajes amplían las dimensiones de un conflicto que afecta no sólo a Argos sino también a otros espacios que se interrelacionan y oponen, como Esparta y, al través, Troya, paradigma de ciudad asolada y causa última de los conflictos de ahora.

Argos, pues, parece una ciudad trágica sólo en la medida en que en ella se desarrollan conflictos que llegan desde fuera y que, además, habrán de resolverse en otro sitio. Es un lugar intermedio entre Atenas –espacio de libertad, justicia y salvaguarda donde no cabe la tragedia– y Tebas –lugar trágico por excelencia, quienta esencia de la confusión y la transgresión¹³⁰. Las Danaides abandonarán Argos y regresarán a Egipto, donde sólo una de ellas triunfará sobre la tragedia general por la piedad y el amor; Orestes también abandonará Argos para ser absuelto en Atenas tras un proceso legal en aras de la justicia; y aún podemos mencionar otros ejemplos que relacionan estos tres territorios –Argos, Tebas y Atenas. Uno de ellos es el de las *Suplicantes* de Eurípides, tragedia en la que Adrasto, tras la guerra que Polinices le animara a emprender contra Tebas, acudirá a Eleusis en busca del apoyo de Atenas para recuperar los restos de los fallecidos en el combate y acallar así el doloroso lamento de las mujeres.

Cuando Argos no aparece como espacio de tragedia es Argos la ciudad que provoca la tragedia: en cuanto espacio evocado o referido por otros, Argos es lugar de violencia, de pujanza belicosa. En las *Suplicantes* de Eurípides, Teseo recrimina a Adrasto por la guerra emprendida contra

¹³⁰ Cf. F. I. ZEITLIN (1986): 118. *Vid.*, sin embargo, N. T. CROALLY (1994): 40.

Tebas, y en los *Heraclidas*, Argos–Micenas se enfrenta en lucha militar contra Atenas por acoger a los descendientes de Heracles a los que Euristeo persigue para darles muerte.

Los enfrentamientos entre Argos, Tebas y Atenas poseen igualmente un referente histórico. Para A. BERNAND, “dans ce monde antique où les rapports de cité à cité, en l’absence de droit international défini, étaient nécessairement agonistiques, c’est-à-dire faits de rivalité ou de guerre, la prétention des cités à l’hégémonie cherchait à se fonder en justice, sinon en raison, en faisant appel au fond légendaire. Chaque cité a cherché à légitimer son importance, qui était d’abord territoriale. En ce sens la géographie a fondé la tragédie. Certaines cités, comme Athènes, Thèbes, Argos, par exemple, ont émergé de ces luttes confuses et tenté d’imposer leur suprématie: l’histoire grecque est faite de ces antagonismes, dont la tragédie a répercuté l’écho”¹³¹.

En Eurípides, la *topificación* argiva como espacio de agresión remite al mismo tiempo al mapa épico antiguo, donde bajo la denominación genérica de Ἀργεῖοι, sinónima de Δαναοί y Ἀχαιοί, quedaban englobados todos los pueblos griegos que combatieron en torno a Ilión contra los troyanos; por eso en Troya se invoca a los argivos y por eso en Argos se evoca Troya. Argos se constituye así en espacio de violencia¹³², ya sea porque ella la inflige, ya sea porque, como consecuencia, ella misma la sufre.

¹³¹ A. BERNAND (1985): 417. Sobre Argos como espacio de violencia, cf. p. 252.

¹³² I. CHALKIA (1986): 155. Para A. BERNAND (1985): 255 y 256, “Dans les dernières pièces d’Euripide, l’aspect d’Argos qui prévaut, c’est celui de la puissance. Argos es présentée comme une ville d’importance, dont le rôle dans une guerre est prépondérant”, y, así, para este autor, la valentía generosa de Ifigenia en Áulide ennoblece a la ciudad de Argos de la que ésta es oriunda y por la que ella muere: “Un tel héroïsme, chez une fille d’Argos, ne pouvait manquer d’imposer la plus vive admiration pour une telle cité et, d’une certaine façon, la donner en exemple à la Grèce tout entière”.

Troya

Si Atenas, Tebas y Argos constituyen lo que se ha dado en denominar “el mapa simbólico de la tragedia”, éste quedaría incompleto si no introdujéramos en él otro lugar en el que se ubica con recurrente persistencia lo trágico: Troya.

Reconocemos que, frente a Atenas o Tebas, el valor simbólico del espacio troyano no ha sido tan destacado por la filología; pero si, por ejemplo, Tebas es la “quintaesencia” de la tragedia¹³³, Troya supera con rotundidad esta característica como lugar radical donde culminan tragedias absolutas para las que no hay solución ni esperanza. Por otra parte, y como señala N. T. CROALLY, si nos atenemos a los títulos conservados de las tragedias de época clásica, la incidencia de temas concentrados en el espacio troyano es muy superior, por ejemplo, al del espacio tebano, sin ir más lejos¹³⁴. Para este estudioso, “any city can become an exemplary ‘other-scene’”¹³⁵.

Quizás haya sido el carácter preponderantemente mítico de Troya como ciudad trágica ya consagrada por Homero y el ciclo épico lo que haya restado interés por las obras que sobre ella escribió Eurípides, aunque en los últimos tiempos se reconozca en Troya un instrumento de protesta contra los excesos producidos en el curso de la guerra del Peloponeso.

Para nosotros, el interés de Troya como espacio trágico es doble:

1. Por un lado, tanto si las tragedias se desarrollan en Troya como si no, éstas constituyen un testimonio excepcional de la ciudad: el espacio se tematiza, se constituye en argumento mismo, de forma que el *pathos* dramático se inscribe en él y en los personajes a él ligados.

¹³³ F. I. ZEITLIN (1986): 116-117.

¹³⁴ N. T. CROALLY (1994): 39.

¹³⁵ N. T. CROALLY (1994): 40. Esquilo escribió al menos catorce obras de tema troyano; Sófocles treinta y cuatro y Eurípides unas diecinueve. Cf. apéndices de esta tesis.

2. Por otra parte, como espacio radical Troya permite al tragediógrafo la posibilidad de imaginar situaciones que llevan al límite el tema de la ciudad antigua y del espacio cívico, y que reflexionan sobre sus fundamentos y sobre su solución de continuidad.

Troya influyó en un considerable número de obras de la producción dramática eurípidea, que R. AÉLION enumera según el orden sucesivo de los argumentos en el mito. Así, relativas exclusivamente a las leyendas troyanas, encontramos las tragedias de *Alejandro*, *Escircenses*, *Télefo*, *Ifigenia en Áulide*, *Tenes*, *Protesilao*, *Palamedes*, *Reso* (si aceptamos su autoría), *Filoctetes*, *Troyanas*, *Hécuba* y *Helena*. A estos dramas se unirían aquéllos cuyo argumento, aunque propio ya de los *nostoi*, guarda todavía estrecha relación con Troya, como *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Orestes* y *Andrómaca*¹³⁶.

En todas estas obras Troya aparece ya como espacio representado, ya como espacio evocado, con significados muy precisos cuya intensidad varía según el momento mítico desarrollado por cada obra. Las tragedias que hicieron de Troya como ciudad la verdadera protagonista, el núcleo principal de su argumento, fueron, qué duda cabe, *Troyanas* y *Hécuba*. En la mayoría de las demás tragedias, especialmente en las conservadas completas, Troya es sólo un espacio evocado desde la distancia lejana de otras tierras como Ftía, Egipto, Micenas ... o un espacio representado imaginariamente, como en *Áulide*.

C. PACATI divide en tres grupos diferentes las distintas producciones que Eurípides dedica al tema de la guerra troyana: en el primer grupo se hallarían las obras de la etapa poética más temprana del escritor, las piezas

¹³⁶ R. AÉLION (1983, I): 29. I. CHALKIA (1986): 188, señala incluso la posibilidad de que dos obras perdidas como *Fénix* y *Peleo*, personajes anteriores al conflicto de Ilión, mas conocidos a través de Homero, pudieran hacer referencia a Troya “en tant qu’espace de la guerre”. G. L. KONIARIS (1973): 106, nota 59, añade *Epeo* y *Eneo*. Otro título que se podría añadir es *Frigios* y el drama satírico sobre el *Cíclope*.

anteriores al drama satírico del *Cíclope*, en las que Eurípides aún mantiene una “posizione abbastanza tradizionale” respecto al mito; en el segundo grupo estarían las tragedias del “periodo centrale de la produzione euripidea”, es decir, de *Andrómaca* a *Orestes*, dramas en los que el poeta destaca ya con clara intensidad los aspectos más negativos de la guerra, y traslada su interés de los héroes griegos masculinos a las mujeres bárbaras vencidas en Troya, y donde la especulación por las causas de la guerra se torna más crítica, dejando en entredicho el sentido mismo de la guerra; finalmente, el tercer grupo se compondría sólo de *Ifigenia en Áulide*, obra que, en opinión de C. PACATI, “torna a parlare in un modo molto chiaro della gloria di Troia”¹³⁷.

Esta variabilidad constante con la que Eurípides aborda la escritura de uno de los temas más recurrentes de su obra –la guerra de Troya– la achaca Pacati a dos elementos sustanciales: uno de ellos es la “discusión del mito”, que Eurípides parece mantener constantemente a lo largo de su vida; el otro es la influencia que en él ejerce, como un estímulo constante, la propia experiencia histórica vivida en cada momento de su producción. De acuerdo con esto, el desarrollo mismo de la guerra del Peloponeso y el espíritu inquieto del escritor, profundamente ligado a la ciudad de Atenas, guiarán por caminos específicos cada una de las incursiones del tragediógrafo en el espacio extenso del mito troyano.

Pero, a pesar de las variaciones destacadas por C. PACATI, y aun conscientes de que la variedad por sí misma es uno de los rasgos insoslayables de la escritura euripídea¹³⁸, creemos, sin embargo, que se puede determinar una imagen concreta de Troya en su obra, especialmente en las tragedias que hacen de este espacio un verdadero argumento, o, por decirlo de otro modo, que hacen de Ilión y de su entorno un tema

¹³⁷ C. PACATI (1966): 77-94.

¹³⁸ Estamos, de hecho, de acuerdo con T. B. L. WEBSTER (1967): 278, en que la obra de Eurípides es muy variada y cambia constantemente.

preponderante, como sucede en las odas corales de *Hécuba* y, en el caso que más nos concierne, en *Troyanas*.

Troya polarizaba en el imaginario cultural antiguo el mundo extragriego y bárbaro por excelencia, situado en el continente asiático. Pero en Troya se reúnen precisamente contingentes de las localidades más destacadas de Grecia, desde Esparta, Argos y Micenas a Tebas y Atenas. En medio del contexto bélico, ambas comunidades –la griega y la troyana– parecen diluir las diferencias hasta entonces sostenidas. En *Hécuba* y *Troyanas*, por ejemplo, una vez Troya desaparece y aún no se han iniciado los *nostoi*, hay un momento de transición donde todos participan de la barbarie y donde, ante la inexistencia de una ciudad edificada, son las personas las que trasladan consigo o representan su ciudad, al intentar mantener, aun de forma ilusoria, sus mecanismos de funcionamiento, sus costumbres y aun su misma figura.

Troya es un espacio puesto al límite, un paradigma de ciudad destruida donde precisamente se plantean los fundamentos de la *polis* ante el modelo de su destrucción¹³⁹. Troya se hace visible mediante la evocación de lo que fue y la descripción de lo que ya no es tras su captura por el ejército griego. Sus instituciones, sus lugares de culto y sus casas son arrasadas, pero la ruina de esta destrucción afecta no sólo a los troyanos sino también a los griegos¹⁴⁰.

Se ha señalado que las atrocidades cometidas en Troya y representadas por las obras de tema troyano de Eurípides suponen una

¹³⁹ Troya pasará, a través de Eurípides, a constituirse en *topos* de la ciudad caída en la literatura inmediatamente posterior. Son, precisamente, las tragedias de Eurípides las que sirven para la creación de una nueva codificación literaria en torno al tema de la destrucción de una ciudad. Así lo ha señalado E. KIENZLE (1936), para quien Eurípides es el punto de partida de la *topica* del elogio de la ciudad destruida a partir de su figuración de Troya en *Troyanas*, cuyos versos (vv. 99ss, 108, 145, 820-57 y 1291) acaban por ser recogidos en la tradición retórica de época helenística e imperial, con se ve en la *AP.* IX 62, 152, 153.

¹⁴⁰ *Hec.* 650-656, *Andr.* 274-308, *Or.* 1302-1318.

condena antibelicista que harían de Troya el símbolo de ciudades como Mitilene, Platea, Corcira, Melos y otras tantas que fueron igualmente saqueadas por atenienses y lacedemonios durante la guerra del Peloponeso. El talante pacifista y conciliador de aquellas tragedias que hacen de Troya su argumento presenta a esta ciudad como la víctima trágica de una violencia que infligen, precisamente, los griegos¹⁴¹. Ésta sería, además, una de las características que diferenciarían, entre otras, las tragedias de tema troyano conservadas de Sófocles y de Eurípides, pues mientras que éste refiere expresamente en numerosas de sus tragedias el dolor sufrido por griegos y troyanos en la guerra¹⁴², Sófocles apenas se hace eco de él¹⁴³.

Troya es el espacio radical donde se ponen al límite las relaciones humanas que hacen posible el sostenimiento de una comunidad política y, por tanto, de una ciudad. Aun separados de sus construcciones y edificios, los hombres pueden reconstruir de nuevo un espacio político –los griegos lo hacen así en su campamento, donde celebran asambleas, y las troyanas sueñan con reconstruir Troya si sobreviven Astianacte o Polidoro–, pero la muerte, la segregación y la traición lo impiden. Los dioses abandonan la ciudad cuando los hombres encargados de su culto desaparecen y sus templos son arrasados; la ciudad son sus hombres, y para que ésta se sostenga son precisas unas normas de confianza y consenso sin las cuales sólo queda la barbarie, y la barbarie no parece ubicarse en ningún territorio concreto, sino allí donde las ciudades no son posibles. Pero Troya es también un espacio que semeja al mismo tiempo el propio espacio en el que ésta es representada: la ciudad de Atenas. Protegida por la misma divinidad poliádica, dividida en tres zonas análogas –la montaña, el centro urbano y el mar–, en Troya se pronuncian discursos y se toman decisiones que evocan con extraña familiaridad los rasgos más propiamente atenienses de la vida política de Atenas.

¹⁴¹ *Tr.* 764, *Hel.* 362-369.

¹⁴² Cf., entre otros, los versos de *Andr.* 301-308, *Hec.* 638-656, *Hel.* 1151-1164.

¹⁴³ Precisamente, respecto al *Ayante* y al *Filoctetes* de Sófocles, K. C. KING (1987): 78 comenta: “The sad reality of the war setting is rarely evoked, never commented on”.

Finalmente, Troya se constituirá en referente fundamental como modelo de ciudad, de población que ocupa y habita un espacio. Aquella Troya mítica distintiva por haber creado una civilización será el paradigma de la reflexión política de los siglos V y IV a. C. Y así, el ateniense de las *Leyes* de Platón toma como ejemplo de una ciudad que se erige y se destruye en el espacio a Troya, dividida por el Ida, la llanura y la playa¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Pl. *Leg.* 681d-682e.

CAPÍTULO 3

ALEJANDRO

0. Introducción

Aunque no son muchos los fragmentos conservados de la primera pieza de esta trilogía, en los últimos tiempos se ha avanzado considerablemente en la reconstrucción de esta obra, lo que nos permite una cierta confianza en cuanto al orden de los fragmentos editados y al desarrollo dramático de los mismos.

Numerosos testimonios artísticos de la Antigüedad grecorromana, tanto literarios como figurativos, han contribuido a la conservación de *Alejandro*, bien porque aludan o reproduzcan con cierta literalidad pasajes de esta tragedia –como suelen hacer autores de florilegios como Estobeo–, bien porque la recreen o se basen directamente sobre la composición de Eurípides para sus propias creaciones –como es el caso singular del tragediógrafo Ennio, o de los mitógrafos Apolodoro e Higino¹. El ejercicio comparativo con obras literarias de contenido similar² y con reproducciones artísticas semejantes³ ha establecido criterios, aunque lábiles, de verosimilitud en cuanto al posible encadenamiento de episodios en la versión trágica de Eurípides.

Los hallazgos más determinantes, sin embargo, fueron los del papiro de Estrasburgo (*PStras.* Gr. Inv. 2342-44, 432 Pack²) –publicado en 1922 por W. Crönert⁴ e integrado en la edición que de esta tragedia elaborara B. Snell⁵ en 1937– y la *hypothesis* del drama (*POxy.* 2457 Inv. 42 5B 78/J [3-

¹ Apollod. *Bibliotheca* III 12. 5 [148-150]; Hyg. fab. XCI.

² Para W. STRZELECKI (1949): 5-25, Séneca utilizó el *Alejandro* de Eurípides para algunos pasajes de su *Agamenón*.

³ Sobre la serie de urnas etruscas acerca del drama de *Alejandro*, vid. F. JOUAN (1966): 115 y R. SCODEL (1980): 20.

⁴ W. CRÖNERT (1922): 1-17.

⁵ B. SNELL (1937): 1-68.

4]b), editada en 1974 por R. A. Coles⁶. A partir de entonces, los fragmentos conservados fueron reorganizados en un orden más o menos fidedigno para la mayoría de eruditos⁷ y, aunque siguen quedando bastantes cuestiones sin responder de manera definitiva, y a pesar de que los versos legibles por completo sean exiguos, podemos extraer una idea general del contenido y desarrollo de la obra, e incluso esbozar algunos planteamientos acerca de consideraciones comunes a la visión trágica de la ciudad de Troya.

Parece que la versión dramática de la historia de Alejandro ya había sido llevada a escena por Sófocles⁸, versión que, según F. JOUAN y H. VAN LOOY, debió de impresionar a Eurípides, ya que “il y a sans doute des souvenirs du drame de Sophocle dans plusieurs pièces d’Euripide antérieures à 415”⁹. Aunque apenas se conservan unos cuantos versos de la obra de Sófocles, se cree que en esta pieza se tratarían episodios míticos

⁶ R. A. COLES (1974). Cf., además, R. A. COLES (1984): 13-17. Sobre los trabajos de W. Crönert, B. Snell y R. A. Coles, *vid.* S. TIMPANARO (1996): 6-8. Actualmente, el papiro de la *hypothesis* de Alejandro ha sido recatalogado como *POxy.* 3650.

⁷ Aunque, como advierte R. A. COLES (1974): 32, “One must always bear in mind the possibility that these hypothesis may pay less than due regard to the correct order of events, whether this be due to the composer or to later reworking. But the hypothesis has, I think, enabled us to reconstruct a play that accords with the best Aristotelian criteria, where there is a reason for everything and a consistent sequence of cause and effect”. Una opinión semejante manifiestan R. SCODEL (1980): 20-21 y S. TIMPANARO (1996): 8-9.

⁸ No se sabe la cronología de esta tragedia, que M. MAYER (1883): 54, quiso hacer anterior a la de Eurípides en al menos diez años. *Vid.*, también, F. JOUAN (1966): 138.

⁹ F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 41. Ambos editores remiten a *Ino*, fr. 19 (411 Kn.) ; *And.* 293-300 ; y *Hec.* 121 ; 676-677 ; 827. No parece que Esquilo escribiera ninguna obra específica sobre Alejandro. F. C. GÖRSCHEN (1962): 60, supuso que el *POxy.* 2254 (= F 4511) pertenecía a un drama satírico esquiléo titulado *Alejandro* y A. WARTELLE (1973): 29-30 y 326, aceptó esta suposición. Sin embargo, ninguna fuente ofrece noticia alguna sobre este título y los restos del papiro apenas permiten deducir más que el drama versaba sobre algún motivo de la materia troyana, por lo que H. J. METTE (1959): 184-185 asigna este fragmento a los “Fragmente Unbekanntes Ortes” y S. RADT (1985): 469-470 lo consigna entre los “dubia”. *Vid.* M. HUYS (1995): 64-65.

como la exposición de Alejandro recién nacido, la alimentación del bebé por una osa durante los cinco primeros días de su vida¹⁰, su crianza por los pastores del Ida y su cariño por el toro escogido como premio para el vencedor en los juegos conmemorativos organizados por los reyes de la ciudad¹¹. Según T. C. W. STINTON, “The piquant situation of the child grown to manhood taking part, unaware, in his own funeral games, and the ingenious motive, the recovery of his beloved steer, might well have been Sophocles’ own invention”¹². La pieza debía de concluir también, muy probablemente, con una escena de reconocimiento¹³.

Otra obra sofoclea que quizás guardara relación con la exposición de Paris/Alejandro pudo ser *Príamo* o *Frigios*, aunque nada seguro sepamos del contenido de estos títulos¹⁴.

1. Estudio literario: Argumento y estructura

Prólogo (Hypoth., fr. 1)

El comienzo de la tragedia es la celebración de unos juegos honoríficos, conmemorativos de la muerte del pequeño príncipe que hubo de ser expuesto por los reyes debido a una ominosa predicción onírica sobre el niño y la ciudad. Esto es lo que debía de explicar el personaje que pronunciaba el prólogo, quien informaría sobre los antecedentes de la

¹⁰ Cf. D. F. SUTTON (1984): 17, F. JOUAN (1994): 200 y M. HUYS (1995): 278 y 285.

¹¹ Cf. S. TAMPANARO (1996): 37. No se sabe si Sófocles aludiría al detalle del receptáculo en el que fuera colocado el bebé expuesto –πῆρα–, de donde le habría de venir el nombre de Paris; a este detalle quizás sí hiciera alusión Eurípides en el prólogo de su *Alejandro*, como parecen indicar la *hypothesis* y el fr. 2 del *Alejandro* de Ennio. Vid. M. HUYS (1995): 210, 225-227 y 317. Sobre los dos nombres de Alejandro / Paris en la *hypothesis*, cf. W. LUPPE (1999): 19-20.

¹² T. C. W. STINTON (1990): 58. Cf., también, T. B. L. WEBSTER (1967): 165 y F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 41.

¹³ Cf. F. JOUAN (1994): 200 y M. HUYS (1995): 67-68.

¹⁴ G. L. KONIARIS (1973): 117 y Schol. ad Ar. V. 289.

situación dramática que se iba a representar¹⁵: los sueños de Hécuba¹⁶, la necesidad de exponer al niño por parte de Príamo¹⁷ y la crianza del bebé por un boyero hasta el transcurso de veinte años. Durante este tiempo, el niño

¹⁵ Cf. R. A. COLES (1974): 23. Entre los personajes que pudieron haber pronunciado el prólogo se ha pensado, sobre todo, en Afrodita –especialmente I. A. HARTUNG (1844): 233-234, T. B. L. WEBSTER (1967): 166-167, D. KOVACS (1984): 63-66 y S. TIMPANARO (1996): 10 y 17–, en Casandra –entre otros, B. SNELL (1937): 24-26– y en Hécuba –J. O. DE G. HANSON (1964): 175 y 179. R. SCODEL defiende que el personaje más adecuado sería, sin embargo, el viejo pastor, que, compadeciéndose del niño, lo había salvado y criado. Esta última hipótesis nos parece la más adecuada, como reconocen otros editores y críticos, entre los que destacan las razones de M. HUYS (1995): 318-319. Cf. R. SCODEL (1980): 22-25 y F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 47-48.

¹⁶ A estos sueños alude la *hypothesis* –Ἐκάβης καθ’ ὕπνον ὄψεις– y son referidos también por Hyg. Fab. XCI, Apollod. *Bibliotheca* III 12. 5 [148-149] y Schol. ad Eur. *Andr.* 293. La descripción de estos sueños de Hécuba en el prólogo del *Alejandro* eurípideo podría suplirse por la de los versos conservados en el del *Alejandro* de Ennio: *mater grauida parere se ardentem facem / uisa est in somnis Hecuba* (fr. 1 Jouan & Van Looy). Otras versiones complicaban más la simbología monstruosa y fatídica de Paris, como la versión de Pi. *Pae.* 8a 19-21 Bona (= Snell & Maehler), en la que Hécuba cree dar a luz a un centímano portador de fuego, y la de Hyg. *Fab.* XCI, en la que sueña que alumbrará una antorcha de la que salen serpientes.

¹⁷ Para S. TIMPANARO (1996): 16, las palabras de la *hypothesis* –ἔδωκεν ἐκθεῖναι βρέφος– reproducen un sintagma verbal no del compilador sino del propio Eurípides. Esta expresión pertenecería, pues, al prólogo de *Alejandro*, como también pertenece al prólogo de *Fenicias* (v. 25), donde el tragediógrafo volvería a emplear la misma expresión. Que fuera Príamo el que diera la orden de exponer al niño es algo que parece deducirse con bastante fiabilidad de la *hypothesis* y de los fragmentos de Ennio, y así lo asume, por ejemplo, M. HUYS (1995): 125-126, para quien “it is clear that the ἐκθεσις followed from an order by the male ruler, Priam, who was prompted by an ominous dream of his wife”. Cf. *ibid.*: 151 y Eur. *Tr.* 921. En la mayoría de las versiones que se han conservado de este motivo es Príamo quien ordena que el recién nacido sea expuesto, como en Eur. *IA.* 1285 o en Apollod. *Bibliotheca* III 12. 5 [149]. Sólo una versión, la que ofrece el Schol. ad Eur. *Andr.* 293 –ἢ δὲ ἐξέθηκεν αὐτὸ μὴ τολμῶσα φοιεῦσαι– es la propia Hécuba la encargada de exponer a su hijo, mientras que en el resto –Hyg. *fab.* XCI y Schol. ad Hom. *Il.* III 325– no se especifica el sujeto. *Vid.* M. HUYS (1995): 144-145.

recibe dos nombres distintos por parte de los pastores¹⁸, sobre los que destaca su naturaleza superior y su arrogancia. Ahora el dolor de los verdaderos padres por la criatura expuesta se hace manifiesto en los juegos funerarios organizados en su honor¹⁹.

No está del todo claro si estos juegos se celebrarían anualmente en memoria del pequeño o si, al cabo de veinte años, el dolor inconsolable de los padres, sobre todo de Hécuba, habría motivado la organización de los juegos; esta última razón parece ser la que se deduce de la *hypothesis* y de algunos de los fragmentos conservados para R. SCODEL y F. JOUAN & H. VAN LOOY²⁰, aunque no para R. A. COLES ni M. HUYS²¹. Nosotros preferimos adherirnos a la cautelosa indeterminación de S. TIMPANARO: “Se le gare istituite da Priamo, su preghiera di Ecuba, (...) si siano svolte, da allora, annualmente (...) o adesso per la prima volta nel ventesimo anniversario (...) è forse ozioso chiedersi: Euripide può non averlo precisato;

¹⁸ Un eco del verso referido a este motivo en el prólogo podría ser el fr. 2 (Jouan & Van Looy) del *Alejandro* de Ennio: *Quapropter Parim pastores nunc Alexandrum uocant*. Cf. H. VAN LOOY (1982): 367 y M. HUYS (1986): 34.

¹⁹ Cf. *hypothesis*, líneas 10-12 y S. TIMPANARO (1996): 17. Ignoramos si el προλογίζων hacía alusión a posibles γνωρίσματα con los que fuera expuesto el pequeño o a la πήρα en la que pudiera haber sido abandonado y recogido. Tampoco sabemos si Eurípides empleaba aquí el motivo de la crianza del bebé por una osa. *Vid.* M. HUYS (1995): 74 y 284-286, donde ofrece una serie de argumentos y testimonios que inducen a pensar que sí se aludía a este motivo prodigioso típico de los relatos de niños expuestos.

²⁰ Cf. R. SCODEL (1980): 25, nota 9 y F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 48, nota 20, “Un concours unique pour la vingtième année, plutôt que le retour d’un concours annuel”.

²¹ En opinión de R. A. COLES (1974): 23-24, “this twenty-year break in the action obviously cannot occur within the play, and –unless the composer of the hypothesis effectively misplaced it– must imply that the play-action begins at this point, thus confirming that the games are not a new institution but that they were originally organized as a recurring event”. Para M. HUYS (1995): 254, “it is only logical that the institution of games to honour a deceased, a well-known practice in Greek legendary tradition, did not follow twenty years later. (...) Therefore, the games taking place in the course of the ‘Alexandros’ were probably annual or at least periodically recurrent”.

se lo ha precisato (nel prologo o nella *párodos*), dobbiamo rassegnarci ad ignorarlo”²².

Lo cierto es que, tras la exposición prologal, es Hécuba la que toma la palabra y lo hace entre lamentos, deplorando la muerte de Alejandro. Un recurso habitual de los prólogos eurípeos es el de completar el monólogo informativo con una segunda escena introductoria más ligada al drama. En este caso, podría tratarse de una intervención de Hécuba, quien, bien entablaría un breve diálogo con el *προλογίζων*, bien entonaría ella sola un canto trenético por el hijo perdido. Esta segunda posibilidad suscitaría, por un lado, la entrada del coro, que acudiría al oír las lamentaciones de la reina, y anticiparía, por otro, la postrera imagen de esta anciana en la obra que culmina la trilogía, donde también tras el prólogo informativo de los dioses, contemplamos a una *Hécuba triste* que lamenta la muerte de sus seres queridos y de su ciudad y a cuyas trémulas voces de dolor van congregándose los grupos de mujeres prisioneras que salen, temerosas, de las tiendas del campamento al ritmo de dímeters anapésticos.

Párodos

En *Medea*, las mujeres de Corinto acuden al oír las lamentaciones que ésta profiere por la infidelidad de Jasón. El coro llega presuroso, al ritmo igualmente de dímeters anapésticos, para aconsejar a la extranjera moderación en el dolor²³. También en *Heraclidas*, el coro se presenta al oír los lamentos que el anciano Yolao ha pronunciado completamente abatido ante el altar de los suplicantes²⁴, y, finalmente, en *Helena* las mujeres del coro aparecerán igualmente tras oír el planto de la protagonista.

Tras estos ejemplos, similares entre sí, de diferentes *parodoi* de Eurípides²⁵, podríamos atrevernos a asignar el fr. 2 de esta tragedia a algún

²² S. TIMPANARO (1996): 13.

²³ *Med.* 131-138 y 149-159.

²⁴ *Heracl.* 73-74.

²⁵ Para *parodoi* similares en Esquilo y Sófocles, además de Eurípides, *vid.* V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 259 y 269.

momento intermedio o cercano al final de la *parodos* de *Alejandro*. El fragmento, pronunciado en dímetros anapésticos –un ritmo claramente de marcha o movimiento–, se ajustaría a la entrada del coro, que acudiría a consolar a la reina en el día en que se van a celebrar los juegos conmemorativos por la muerte de su hijo. Como en otras tragedias, es probable que el coro haya escuchado el llanto de la reina, por lo que intenta aliviar su dolor exhortándola a la moderación: πάντων τὸ θανεῖν· τὸ δὲ κοινὸν ἄχος / μετρίως ἀλγεῖν σοφία μελετᾷ (fr. 2). De esta forma, la *parodos* introduce la escena parenética del episodio que tiene lugar a continuación.

Por otra parte, ignoramos la *caracterización* del coro, pues mientras que para algunos críticos²⁶ se trataría de ancianos de Troya, apelados en el fr. *32 mediante el vocativo ὦ φίλιπποι Τρῶες²⁷, para otros es más probable que se tratara de mujeres del palacio de Hécuba. Para R. SCODEL, “the consolation of a mother surely belongs to women, particularly as this would give a reason for the chorus’ initial entry, while the old men would surely attend the games. The women could either be noblewomen of Troy, Hecuba’s friends, or her own slave women. (...) A female chorus is likelier when a woman is involved in violence or intrigue (*Medea* or *Ion*)”²⁸.

Episodio I (frs. 2-5)

En el primer episodio²⁹, el coro sigue intentando mitigar el sufrimiento de la reina con diversos *topoi* propios del género de la

²⁶ Cf., entre otros, B. SNELL (1937): 24, D. LANZA (1963): 235 y S. TIMPANARO (1996): 22.

²⁷ Cf., también, el fr. 14 del *Alejandro* de Ennio, donde es igualmente Casandra la que parece dirigirse al coro, esta vez directamente, como *ciudadanos*: *adest adest fax obuoluta sanguine atque incendio / multos annos latuit. ciues ferte opem et restinguite*.

²⁸ R. SCODEL (1980): 26. De igual opinión son, también, J. O. DE G. HANSON (1964): 176 y T. B. L. WEBSTER (1967): 166-167. Aunque encontramos en Eurípides coros masculinos que confortan en el dolor a una madre (*Alc.* 213-225 y 741-746, o *HF.* 1042-1087), la escena del mensajero que relata el desarrollo y resultado de los juegos parece favorecer la hipótesis de un coro femenino.

²⁹ Vid. R. SCODEL (1980): 25-26 y F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 48-49.

consolatio, tales como la naturaleza contingente y mortal de todo ser humano –Πάντων τὸ θανεῖν (fr. 2. 1), ὥστ' οὔτις ἀνδρῶν εἰς ἅπαντ' εὐδαιμονεῖ (fr. 3)– o la compensación de una abundancia de hijos bajo el techo de palacio – Ἔστιν τέκνων σοι πλ[ήρης ἀρσένων στέγος (fr. 5. 1). El coro exhorta a Hécuba a la moderación de un dolor contenido (fr. 2), a ceder con el paso del tiempo (fr. 4. 1) y a no prolongar un llanto inútil (fr. 5. 5)³⁰.

A las exhortaciones generales del coro Hécuba responde con la incomparable realidad de su situación particular, que la sume en una soledad inconsolable frente al coro, ajeno a la experiencia de ese dolor maternal (frs. 4. 2 y 5. 6). A los *topica* consolatorios contrapone Hécuba un conocimiento particular característico de la sabiduría trágica, el del *pathos*: Ὡς ἴσμεν οἱ παθόντες (fr. 5. 4), sólo el que ha sufrido esta experiencia sabe alcanzar su significado más pleno y profundo.

La lamentación de Hécuba se hace extensiva a Príamo y se circunscribe al ámbito familiar y privado: los sujetos que se mencionan pertenecen al ámbito del γένος, de la familia –τέκνων, βρέφος, παῖς, ἡ τεκοῦσα (fr. 5)– y se relacionan con el hogar familiar –στέγος (fr. 5)–, por lo que el dolor de la escena parece renovarse y actualizarse precisamente en aquello que la ha motivado, la conmemoración de la supuesta muerte del príncipe mediante unos juegos ciudadanos, provocando una compasión más íntima por los padecimientos particulares de unos padres para los que desde entonces no puede existir felicidad ni alegría (fr. 5. 8-10). Hemos de destacar, por otra parte, que la razón que Hécuba atribuye a su desconsuelo es que el hijo que perdió era un βρέφος: Ἐ[γὼ δὲ θρ]ηνῶ γ' ὅτι βρ[έφος (fr. 5. 2). Este treno motivado por causa de (ὅτι) un niño pequeño se habrá de repetir al final de la trilogía, donde la misma anciana lamentará la muerte,

³⁰ Mientras que en la edición de F. JOUAN & H. VAN LOOY este verso reza Παλαιὰ καινοῖς δακρύοις οὐ χρῆ στένειν, Mette prefiere una lectura diferente para calificar las lágrimas, καινοῖς. Ambos calificativos concuerdan con el tono gnómico de la frase.

esta vez real, de un βρέφος –Astianacte– por causas políticas ininteligibles para una madre³¹.

Todos dan por muerto al pequeño, aunque esta muerte ha sido únicamente relatada: ὁ παῖς μὲν, ὡς φασι, ὤλετ' (fr. 5. 7). La expresión ὡς φασι mantiene en una cierta ambigüedad el óbito del recién nacido, aludiendo, seguramente, al acto de la ἔκθεσις, de la exposición del bebé ordenada por Príamo y consentida por Hécuba; un acto ambiguo, puesto que, por un lado, evita un infanticidio directamente acometido y seguro, mientras que, por otro, aun manteniendo las mismas pretensiones de muerte sobre el niño, expuesto a la soledad de la naturaleza, al frío, al hambre y a las amenazas de las fieras salvajes, mantiene la esperanza de su supervivencia³².

Editores como F. JOUAN y H. VAN LOOY asignan este verso al corifeo; M. HUYS lo pone, en cambio, en labios de Hécuba³³, pero tanto el coro como la reina, los personajes que intervienen en este treno, asumen que el pequeño príncipe debe de haber muerto en el lugar en el que fuera expuesto, devorado probablemente por las bestias feroces del monte Ida³⁴. Quizás, incluso, en una expresión de ironía trágica, el personaje que pronunciara este verso aludiera a la muerte del niño como pasto de los osos –cf. Reitzenstein: ὁ παῖς μὲν, ὡς φασι, ὤλετ' [ἄρκτοισι βορά–, ignorante de que en realidad el pequeño había sobrevivido precisamente gracias a los cuidados de una osa, como otras versiones del mito ya aludidas en este

³¹ Tr. 1165.

³² Cf. M. HUYS (1995): 240, 242, 244 y 255, donde precisamente se atribuye este verso del fr. 7 a Hécuba: “I guess that the speaker is again Hekabe, although this supposes an interruption of the stichomythia or a lacuna”. Para este autor habría aquí un rasgo característico de ironía euripídea: mientras los personajes asumen la probable muerte del niño expuesto, el espectador conoce lo contrario y va progresivamente afirmando su conocimiento tanto por lo que oye como por lo que ve.

³³ M. HUYS (1995): 256.

³⁴ Esta suposición constituye un motivo característico de muchos de los relatos de niños expuestos. Podríamos recordar, también, en este sentido los calificativos que se aplican al Ida en *h.Hom.Ven.* v. 68: Ἴδην (...) πολυπίδακα, μητέρα θηρῶν.

trabajo parecen confirmar como tradicionales de la leyenda heroica de Alejandro.

Hécuba lamenta, así pues, la muerte que ella cree inevitable del βρέφος expuesto en los parajes solitarios y agrestes del Ida; una muerte de la que incluso ella podría sentirse de alguna manera responsable³⁵, mientras que en el público aumenta paulatinamente la ansiedad por que ella y los demás personajes conozcan lo que por el momento sólo ellos saben.

A continuación, el corifeo anuncia la entrada de Casandra en escena (fr. 5. 11-12). La hija de Hécuba viene del templo de Apolo y se reúne con su madre. No se conserva ninguna cita o testimonio de esta conversación, pero es notorio el paralelismo entre los personajes de *Alejandro* y *Troyanas* en el primer episodio de ambas tragedias:

- En *Troyanas* aparece Casandra enloquecida como una bacante por el delirio profético de Apolo, delirio que cede luego a una expresión más razonada³⁶. La muchacha habla con su madre sobre el pasado y el futuro de los hombres que se han enfrentado en Troya: sus palabras constituyen en primer lugar una interpretación de la guerra y profetizan en última instancia los destinos de los personajes principales de la trilogía: el de Hécuba, el de Odiseo, el de Agamenón y el suyo propio.
- En el episodio primero de *Alejandro*, Casandra sale del templo de Apolo y parece que se encuentra en un estado de plena

³⁵ Cf. M. HUYS (1995): 256.

³⁶ El paso de la expresión lírica y emotiva a una expresión lúcida y razonada es característico de algunos personajes femeninos de Eurípides, como Alceste, Medea, Fedra, Polixena, Ifigenia y Casandra. Este “modelo” de personaje trágico fue destacado por V. DI BENEDETTO (1992): 53-54. Así, respecto a Casandra, comenta este autor: “In quanto successione di un ‘momento’ emotivo-passionale e un ‘momento’ dove il raziocinio è l’elemento predominante Cassandra si pone dunque nel solco della grande arte euripidea che aveva creato Alceste e Medea, Fedra e Polissena”, aunque de un modo ya algo distinto respecto a los personajes de tragedias anteriores, menos tenso y algo “atrofiado”. Cf. *ibid.*: 58-59.

lucidez. Quizás el contenido de la conversación con su madre versara sobre el funesto sueño de aquélla, que, según una versión euripídea anterior³⁷, había interpretado la propia muchacha, aunque, como reconoce M. HUYS, “the choice of Kassandra as the prophetess at Paris’ birth is unique among the preserved versions of the legend, and it is uncertain whether Euripides repeated his choice in his ‘Alexandros’”³⁸. En nuestra opinión, lo más probable es que Casandra tratara precisamente el tema de los juegos funerarios. Tras el diálogo entre madre e hija, las dos abandonan la escena y se internan en el palacio. Casandra no volverá a aparecer hasta el final de la obra, donde, en trance apolíneo, reconocerá a Paris y profetizará el futuro de Troya y de sus habitantes. El delirio de Casandra que prepara el final de *Alejandro* irrumpe de forma espectacular al comienzo de *Troyanas*.

Un quiasmo notable entre la lucidez y la locura inspirada traba el principio y el fin de la trilogía por medio de la imagen simbólica de la luz, la luz de la antorcha que alumbrara Hécuba en su sueño antes del nacimiento de Alejandro, de la antorcha nupcial de las *bodas* de Casandra y Agamenón y de las antorchas que culminan el incendio definitivo de Troya³⁹.

Esta lectura sigue el orden de la edición más reciente de los fragmentos del *Alejandro* de Eurípides y de Ennio a cargo de F. JOUAN y H.

³⁷ En *Andrómaca* 293-300 es Casandra y no Ésaco –Apollod. *Bibliotheca* III 12. 5 [149]– ni otros *conectores* –Hyg. fab. XCI– la que interpreta el sueño de Hécuba y pide la muerte del crío (βρέφος). Sobre el sueño de Hécuba y la exposición de Alejandro, *vid.* T. C. W. STINTON (1990): 34, nota 25. Por otra parte, según otras fuentes como el *Alejandro* de Ennio (fr. 1 Jouan & Van Looy), Príamo habría consultado al dios Apolo acerca de los sueños de Hécuba, lo que justificaría la aparición de éste al final de la obra: *vid.* T. B. L. WEBSTER (1967): 166. En cualquier caso, la relación de Apolo con Casandra es tan estrecha que, en nuestra opinión, la presencia del mismo Apolo sería redundante sobre el papel, ya significativo, de la propia Casandra.

³⁸ M. HUYS (1995): 137. Cf., *ibid.*: 127.

³⁹ R. SCODEL (1980): 76-79.

VAN LOOY. Por su parte, S. TAMPANARO⁴⁰ admite un esquema argumental similar –con el diálogo entre Hécuba y su hija al principio y con la profecía de Casandra al final de la obra–, aunque con un orden muy distinto en la disposición de los fragmentos. Para este autor, la primera intervención de Casandra ya presentaría a la muchacha en estado de agitación, pues ésta temería las desgracias venideras sobre Troya que aún no se atreve a revelar. Esta suposición, derivada de la lectura de los fragmentos de Ennio y de las fuentes que han transmitido algunos de ellos, no deja, con todo, de ser también, como el propio S. TAMPANARO reconoce, hipotética, y a nosotros no termina de convencernos. La agitación nerviosa de Casandra por la ciudad nada más comenzar el drama prevendría de un modo confuso contra los sorprendentes acontecimientos inmediatos en los juegos y restaría emotividad al éxito inaudito del pastor en el *agôn* verbal contra Deífobo y en las competiciones, victorias no esperadas en absoluto por parte de ningún personaje.

Tanto la *hypothesis* como el fr. 1 del prólogo mencionan el paso del tiempo hasta el momento preciso de los juegos conmemorativos que ahora están a punto de celebrarse. Una suerte de expectación temporal sobre los mismos parece adivinarse, bien porque se instituyan al cabo de veinte años, bien porque se entiende que esta fecha es significativa en el recuerdo que con los mismos se actualiza. Como nosotros sabemos, además, todo el nudo de la trama se va a desarrollar y a desatar con motivo de estos juegos. De forma que no es inverosímil que la atmósfera de expectación comenzara a crecer en este momento de forma inquietante por algún presentimiento adverso que sobre los mismos hubiera tenido Casandra⁴¹. Al salir del

⁴⁰ S. TAMPANARO (1996): 26-30.

⁴¹ R. SCODEL (1980): 27 cree que en la conversación mantenida entre Hécuba y Casandra en *Alejandro*, la joven pudiera quejarse precisamente de esto: “Very possibly she attempted to prophesy, or advised that the games not be held, and was reproved by Hecuba; this incident could provide a context for fr. 11 (probably from this play), ἀκραντα γάρ μ’ ἔθηκε θεσπίζειν θεός / καὶ πρὸς παθόντων κἂν κακοῖσι κειμένων / σοφὴ κέκλημαι, πρὶν παθεῖν δὲ μαίνομαι, which is too sober in tone for the great

templo, la muchacha podría comunicar a su madre sus temores recelosos acerca de la celebración este año. El dolor que invade a Hécuba por la memoria del niño sacrificado impediría a ésta prestar crédito a las infundadas sospechas de Casandra⁴².

Estásimo I

El canto coral del primer estásimo, lamentablemente perdido, marcaría probablemente la transición entre el dolor privado de Hécuba y Príamo y sus repercusiones sobre la ciudad y los juegos funerarios.

Episodio II (frs. 6-19)

En el segundo episodio, entra Príamo, acompañado seguramente por Deífobo, sobre un carro tirado por potros, a guisa distintiva de rey. El coro intercambia con el monarca unas palabras alusivas al hijo perdido y a los juegos honoríficos que celebra la ciudad, pero, como señala R. SCODEL, “as

prophecy scene”. F. JOUAN y H. VAN LOOY sitúan, sin embargo, este último fragmento (**34) cerca del final de la obra, en el momento de la revelación profética, que no impedirá, sin embargo, que Alejandro sea aceptado y salve su vida. Quizás esta segunda hipótesis sea más coherente con el desarrollo último de la obra, aunque ambas posibilidades son admisibles, dada la escasez de fragmentos pertenecientes a uno y otro episodio. En cualquier caso, parece razonable pensar que la conversación entre Casandra y Hécuba versaría sobre los juegos.

⁴² Otra de las conjeturas acerca del diálogo entre Hécuba y Casandra fue la de J. O. DE HANSON (1964): 177-179, quien sugirió la posibilidad de que Casandra informara a su madre sobre los preparativos de un sacrificio a Apolo. Además de los juegos, los troyanos habrían promovido unos actos sacrificiales para aplacar a la divinidad contra una epidemia de peste que habría afectado a la región por haber expuesto al βρέφος. Como ha señalado S. MAZZOLDI (2001): 142, “L’implausibilità di tale sequenza di ordini divini è evidente e non vi sono paralleli per un tale comportamento da parte de un dio in seguito all’esposizione di un bambino, che per giunta non è neppure morto”. J. O. de Hanson se habría basado en el verso 11 del fragmento siguiente (fr. 6: Ἰτὴν δ’ ἀφαγνίζεις χθόνα), mas, como advierte S. MAZZOLDI: “Per di più né nei frammenti superstiti, né in alcuna fonte mitografica si trova riferimento a compiti sacrificali riservati a Cassandra in tale circostanza: questa ipotesi appare pertanto da scartare”.

the mother was consoled with the usual *topoi*, the father is consoled through more public, almost elevated arguments”⁴³. El léxico empleado interrelaciona términos alusivos a las relaciones familiares que vinculan a Príamo con el pequeño supuestamente fallecido (τέκνων, γένος, ἐπικηδείους, γονάς, fr. 6, vv. 8, 9, 12 y 20 respectivamente) con otros alusivos a las relaciones políticas que unen al rey con la ciudad también afectada (χθόνα, πόλιν, πόλιν, γῆς, fr. 6, vv. 11, 13, 15 y 16).

Los juegos parecen, por una parte, haber sido instituidos para paliar el dolor de los padres⁴⁴, pero, por otra, también para purificar el territorio – τήνδ’ ἀφαγνίζεις χθόνα, fr. 6. 11– y evitar algún tipo de revuelta civil – ἀνάσ]τασίν τε γῆς, fr. 6. 16–⁴⁵. M. HUYS señala que la alusión a los actos purificatorios podría evocar la exposición del niño⁴⁶, cuya muerte ahora se conmemora, como φαρμακός, ya que para este estudioso, “the idea of Paris as a curse-child and a φαρμακός pervaded the whole play”⁴⁷. Sin embargo, el propio M. Huys reconoce que ha pasado ya mucho tiempo desde que el niño fuera expuesto para que se purifique por este motivo ahora el territorio, y las propuestas que este filólogo sugiere⁴⁸ no tienen tampoco nada que ver

⁴³ R. SCODEL (1980): 28.

⁴⁴ Así lo expresa la *hypothesis*.

⁴⁵ “Such a phrase as ἀνάσ]τασίν τε γῆς suggests that the father is being reminded that he acted for the good of the city. (...)] τήνδ’ ἀφαγνίζεις χθόνα may refer to some form of purification or to the preparation of a *temenos*”, explica R. SCODEL (1980): 28. F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 49, observan también que “Les jeux paraissent avoir un caractère de purification et Priam serait crédité d’avoir évité la subversion du pays”. Cf., también, 62, nota 45.

⁴⁶ Una cierta relación guarda, de hecho, con la glosa supralineal (παιδὸς θανόντος) al verso 11, en la que se alude a la purificación.

⁴⁷ M. HUYS (1995): 129.

⁴⁸ M. HUYS (1995): 128-129, especula hasta con dos razones posibles para la purificación del territorio: “Rather the fragment points to a religious purification connected with the funeral contest held in honour of the lost child, either because of the doom still threatening Troy –the child had not been killed straightaway as should have been done– or because a new omen rekindled the fear of the old portent”.

ni con los motivos que sugiere la *hypothesis* ni con el desarrollo subsiguiente de los acontecimientos de la tragedia.

Personalmente dudo que los juegos se instituyeran por ningún motivo purificador ni político⁴⁹, sino funerario y conmemorativo. La purificación del territorio y el apaciguamiento de la ciudad mencionados en este fragmento parecen más bien urgidos por una situación novedosa acaecida con motivo de los juegos ya instituidos en honor del hijo del rey, una nueva situación relativa a un criado, a un no ciudadano, λάτρης (fr. 6. 5), que ha debido de provocar algún tipo de discordia popular, una ἔρις (fr. 6. 4) que en cierto modo evoca a la diosa que motivó el juicio dirimido por el boyero del Ida⁵⁰, probablemente el λάτρης aquí referido. Esta lectura nos resulta verosímil por dos motivos:

1. Dramático: las palabras del fragmento 6 serán completadas a continuación por la entrada del coro secundario de pastores y por Alejandro, un boyero, un criado del rey, que pretende descollar por encima de sus compañeros hasta el punto de recibir después el permiso del rey para participar en los juegos de la ciudad y demostrar así su valía. Los pastores están irritados con Alejandro, quien se defenderá en seguida ante Príamo y Deífobo, dando lugar al primer *agôn* de la obra. De hecho, a lo largo de la obra parece que se vuelve a insistir sobre el término λάτρης en un contexto ya casi indubitablemente referido a Alejandro, en el

⁴⁹ Reticente es también, en este sentido, R. A. COLES (1974): 42. La propia R. SCODEL (1980): 28 advierte que “the exposure of an infant would not be a cause of pollution in Greek thinking and in any case the child did not die”.

⁵⁰ Cf. Proc. *Chr.* 80. Como señala T. C. W. STINTON (1990): 63, “Thus amid all the variety of approach in Euripides’ treatment of the judgement story, the key words of action, κρίσις, ἔρις, μορφή, and the main features of the landscape, νάπος, κρηνή—the furniture, as it were, of the legend—constantly recur, and their repetition in similar contexts invest them with a symbolic power over and above their mere descriptive value”. Para ἔρις referida al juicio de Paris, cf. *Andr.* 279, 490; *Hec.* 644; *Hel.* 708, 1509-1510; *IA.* 183, 1308; referida a la guerra de Troya, a Paris y a Helena, cf. *Andr.* 362; *El.* 1282; *Hel.* 248, 587, 1156; *IA.* 587.

momento en que el criado ha participado y vencido en los juegos de un modo insufrible para el mismo Deífobo y la propia Hécuba, que planearán atentar contra su vida (fr. 43. 4 Snell, col. D)⁵¹. Las alusiones, por tanto, político–religiosas de este pasaje aludirían a una novedosa situación que, en el marco de los juegos, se está produciendo, e introduce, de esta forma, la escena inmediata del *parachorêgêma*.

2. Léxico, textual: el pasaje informaría sobre la revuelta provocada por Alejandro, a quien se nombra por su condición social especial, con un término –λάτρης– que designa la función por éste desempeñada en la organización jerárquica de los dominios del rey. Esta información anticipa el *agôn* subsiguiente; entonces, cuando Alejandro intente arrogarse valores y derechos que de principio no le corresponden por su condición de siervo rural, los demás, especialmente Deífobo, destacarán aún más su carácter servil con términos más duros, de connotaciones mucho más peyorativas, como δούλος y κακός. Las suplecciones propuestas para algunos de los versos de este mutilado fragmento parecen corroborar nuestra interpretación. Como se observa en el aparato crítico, Snell sugirió que la discordia referida en el verso 4 era contra “muchos” –πολλοῖς–, lo que podría entenderse como alusivo al grupo de pastores procedentes del campo, de los bosques –como podría deducirse de la corrección de Crönert al verso 15, en el que νέμων, junto a πόλιν, resulta expresivo acerca de esta situación: los pastores han llegado de los bosques a la ciudad, irritados contra otro pastor, un criado, y sus disputas están a punto de provocar una revuelta y de contaminar la celebración religiosa de los juegos –πόνους, fr. 6. 12–; sería

⁵¹ No entendemos por qué F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998) han omitido esta sección de la columna I del papiro de Estrasburgo. La palabra λάτρης podría aparecer también en el primer verso de ese fragmento, como lo edita R. A. COLES (1974): 50, siguiendo la propuesta de Crönert. *Vid.*, también fr. 82 (Mette).

menester que el rey se diera prisa por tomar a tiempo –fr. 6. 14– cartas en el asunto y dirimir la situación conflictiva.

Si interpretamos, pues, que las palabras situadas al final de los versos 4 y 5 –ἔρις y λάτρις– se refieren a la discordia entre Paris y sus compañeros del Ida que transmite la *hypothesis*, entonces es probable que ése sea también el sentido al que se refiere la expresión posterior ἀνάσ]τασίν τε γῆς. De hecho, en el debate que en seguida se va a producir, Deífobo dirá en un tono genérico, pero aplicable a la situación particular del momento, que cuantos esclavos, como Alejandro, quieren ser como sus señores –los príncipes participantes en los juegos funerarios– suscitan una gran disputa –una gran guerra, πόλεμον μέγαν, fr. 11– entre sus iguales –en este caso, muy probablemente, el coro secundario de pastores.

Quizás también, en este contexto de *stasis*, la discordia popular se interpretara como un νόσος para la ciudad, una mancha inesperada que contaminaría el territorio y empañaría la festividad⁵². La discordia podría deberse a las orgullosas pretensiones de Alejandro de participar en los juegos funerarios. Sus compañeros, no pudiendo tolerar por más tiempo la insolente audacia del criado, deciden acusarlo ante el rey de querer tomar parte de manera ilegítima en unas competiciones de las que por su condición sociopolítica está excluido. El muchacho trata de defenderse y la *eris* deviene *anastasis*. La anómala participación de un boyero en unos juegos cívicos se entendería además como una polución de los ritos funerarios y de la tierra misma en la que éstos se celebran. Recordemos que los juegos funerarios comportan también un valor religioso *monumental*, el del culto al héroe cuya muerte se recuerda en el mismo *agôn* que lo celebra⁵³. La irrupción de un esclavo en el marco de las pruebas atléticas conmemorativas

⁵² Obsérvese que en *HF*, Anfitrión alude a que Lico ha aprovechado la coyuntura de una ciudad contaminada (νοσοῦσα) por la *stasis* para implantar su gobierno. La situación de la ciudad se expresa precisamente en términos de *stasis* y de *nosos*: ἄρχει χθονός / στάσει νοσοῦσαν τήνδ' ἐπεσπεσῶν πόλιν (vv. 33-34).

⁵³ Cf. G. NAGY (1991): 117.

desencadena consecuencias nefastas en los dos órdenes principales sobre los que estas mismas pruebas se instalan.

Si el corifeo pronunciaba esta alocución dirigida a Príamo⁵⁴, podría tratarse de una petición al rey para que éste tomara cartas en un asunto que le competía directamente, a pesar del dolor que el coro sabe que embarga al monarca como padre del niño expuesto a la muerte⁵⁵. Los miembros del coro habrían entrado por la *eisodos* de la derecha, provenientes de la ciudad, donde habrían podido oír o ver directamente la revuelta provocada por el joven pastor con motivo de los juegos conmemorativos. Acuden a consolar a la reina y, cuando ésta se despide, aparece sobre su carruaje $\text{-}\pi\omega[\lambda\iota]\kappa\omicron\iota\varsigma$ ὄχους– el rey, al que se dirigen con una salutación inquieta por el tumulto provocado por uno de los criados justo en el momento en que la ciudad celebra los juegos honoríficos por el hijo del rey.

Dada, sin embargo, la longitud del parlamento proferido, inhabitual en las intervenciones de corifeos, podría ser Deífobo, y no el coro, quien comentara con su padre la situación provocada en la ciudad, de la que probablemente vendrían ambos. En este caso, el empleo del vocabulario político podría deberse a las consecuencias hiperbólicas con que el joven príncipe trataría de persuadir a su padre para que interviniera en el asunto. De este modo, Deífobo quedaría caracterizado desde el principio por la hostilidad, gradualmente creciente, hacia Alejandro. En cualquiera de los casos, el pasaje introduce la aparición inminente del revoltoso λάτρις – Paris– en el *theatron*.

Según la *hypothesis*, Alejandro aparecía atado por un grupo de pastores que lo llevan ante el rey. El joven entraba, junto con el coro secundario de pastores, por una de las dos *eisodoi*, probablemente por la entrada contraria a la utilizada por Príamo (y Deífobo), es decir, por la izquierda, que accede a la ciudad desde el campo, de forma que el contraste,

⁵⁴ Cf. F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 49. Como se observa en el verso 6, el texto está dirigido a una segunda persona.

⁵⁵ Esto ha quedado suficientemente claro para el público en fr. 5. 3-4.

al tiempo que haría más espectacular la entrada del grupo, destacaría la procedencia agreste del mismo⁵⁶.

Al entrar Alejandro, el coro se sorprende por el extraordinario parecido del boyero con los hijos de Príamo (fr. *7). Esta exclamación del coro pone sobre la pista a los espectadores sobre la verdadera identidad de Alejandro. Por un lado, les confirma lo que seguramente ya saben por la tradición mítica (y, quizás, por el prólogo) –que el supuesto pastor es de hecho uno de los Priámidas–; por otro lado, el recurso al parecido físico anticipa sutilmente la peripecia trágica: el muchacho recuperará el derecho legítimo al *oikos* perdido y a la ciudad natal, pues la semejanza física es uno de los rasgos más comunes de las anagnórisis de este tipo⁵⁷.

Según un escolio recogido en la segunda edición de los fragmentos de los trágicos griegos de Nauck, en el *Alejandro* de Sófocles también se hacía alusión a un grupo procedente del campo, probablemente un grupo de pastores compañeros de Alejandro. No sabemos si este ἀγρώστην ὄχλον (fr.

⁵⁶ Según D. WILES (1997): 154, éste es el *schêma* normal de representación en el teatro trágico: “Wilderness on the left and civilization on the right”. Cf., *ibid.*: 144. Si el fr. 7 pertenece a esta obra, la visión de Alejandro provocaría la sorprendida exclamación del coro principal acerca del parecido del boyero con los hijos de Príamo. Dado que el reconocimiento de Alejandro–Paris no se produce hasta el final de la obra, durante todo el drama la identidad del joven le vendrá dada por su condición de pastor. Al mismo tiempo, puesto que Príamo y Hécuba tuvieron que exponer al niño nada más nacer, éste carece de nombre en la familia y en la ciudad, por lo que Eurípides designa durante toda la tragedia a Alejandro como βρέφος, y, sobre todo, como βουκόλος, palabras que trasladarán el mito a unos límites dramáticos marginales.

⁵⁷ Cf. Arist. *Po.* XI 1452b. Para N. LORAUX (1990): 187, éste podría ser otro ejemplo típico del “theme of sons who resemble their fathers, which both in literary tradition and in the religious practices of the city-state defines the proper order reigning within the *oikos* and within society”. Interesantes son también las citas y observaciones que al respecto destaca M. HUYS (1986): 35, quien también cree que ésta es la ubicación más probable de este fragmento: “For the theme of physical resemblance as a way of ironically anticipating the ἀναγνωρισμός: cf. S. *OT* 743; Hom. τ 380-385. If the line really belongs to the Euripidean “Alexandros”, it would be most effective on Paris’ first appearance on stage”.

91 Nauck², 94 Radt) tendría una participación verbal en la obra o si constituiría únicamente un acompañamiento mudo del protagonista. Eurípides bien pudo haberse inspirado en la versión sofóclea para la intervención dramática de los pastores en forma de coro secundario⁵⁸ y, desde luego, de las dos obras parece desprenderse claramente una oposición entre esta población rural y la población ciudadana (cf. fr. 89 y 90 Nauck², 92 y 93 Radt)⁵⁹.

El motivo de la irrupción de los pastores ante el palacio del rey, tal como lo explica la *hypothesis* –διὰ τὴν ὑπερήφανον συμβίωσιν– es el motivo característico de un héroe trágico, una *hybris* insufrible para la comunidad, en este caso rural⁶⁰. Alejandro da muestras de una naturaleza superior a la de un pastor, lo que, posiblemente, le haga creerse merecedor incluso de participar en los juegos, y por ello se defiende de las recriminaciones de que se le hace objeto. Esta defensa contra el coro secundario de pastores, primero, y, probablemente, también contra Deífobo, después, daría lugar al primer *agôn* de la tragedia, un *agôn* doble entre Alejandro y los pastores, por un lado⁶¹, y Alejandro y Deífobo, por otro⁶²,

⁵⁸ Aunque existen otras obras de Eurípides en las que interviene un coro secundario, como en *Hipólito*, *Antíope*, *Faetón* y, quizás, *Suplicantes* y *Erecteo*. Cf. R. A. COLES (1974): 19.

⁵⁹ El recurso de un coro secundario ya había sido empleado por Eurípides para caracterizar de un modo más dramático al protagonista en *Hipólito*, y volverá a ser utilizado en *Antíope*, obra que reflejará un cierto parecido con *Alejandro*. Aunque equivocado en alguna de sus conclusiones –previas a la publicación de la *hypothesis*–, cf. D. LANZA (1963): 238 y 244, sobre el valor del doble coro euripídeo.

⁶⁰ Acerca de esta semblanza trágica de Paris escribe R. SCODEL (1980): 29: “No doubt his desire to compete is an expression of his natural *arete*, or arrogance: the play may well have left some deliberate ambiguity about the boundary between the two”.

⁶¹ Para F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 50, “Dans un premier temps, le jeune homme se défend avec vigueur contre les accusations d’arrogance portées par ses compagnons. Il doit signaler la bravoure dont il a fait preuve en défendant les troupeaux contre les brigands et qui témoigne de sa supériorité sur les autres bergers”.

⁶² Cf. R. SCODEL (1980): 82. La forma doble de este *agôn* podría corresponder a una modalidad mixta entre el “Abrechnungsagon” de los pastores (*ἀδικούμενοι*) y Alejandro

que versaría sobre cuestiones de pensamiento político de gran interés para el espectador, análogas a otras formas de discurso en el debate político contemporáneo a la representación.

La *hypothesis* dice que ὁ μὲν παῖς ἔδοξε [κρείττων τ]ῆν φύσιν εἶναι βουκολ. []ΥΤΟΣ, y en este sentido interpretan Cobet y Jacobs⁶³ la increpación que contra los pastores lanza Alejandro a modo de defensa: éste no puede aceptar la cobardía de aquellos que no se rebelan contra el nombre de esclavos y adquieren la esclavitud por su naturaleza cobarde –o por su conformismo ante una situación debida al puro azar– (fr. 8). S. TIMPANARO cree, por cierto, que estos pastores hostiles a Alejandro y a los cuales éste recrimina son, en realidad, sus supuestos hermanos, hijos del pastor que recogió y crió a Paris en el Ida. Esta versión, parecida a la historia de José y sus hermanos en el Antiguo Testamento, podría remitir a alguna leyenda heroica antigua sobre la juventud de Paris o ser más bien una invención de Eurípides⁶⁴.

Para R. SCODEL, “What cannot be determined is whether Paris’ arrogant behavior and his desire to enter the games were linked from the

(ἀδικήσας), por un lado, y el “Beratungsagon” entre Deífobo (παραινέτης) y Alejandro (ἀμαρτάνων), por otro. A su vez, Príamo estaría presente y haría las veces de juez. Para esta tipología agonal, *vid.* M. DUBISCHAR (2001): 385-415.

⁶³ Fr. 8: ὦ παγκάκιστοι καὶ τὸ δοῦλον οὐ λόγῳ / ἔχοντες, ἀλλ’ ἐν τῇ τύχῃ κεκτημένοι. Cobet propone, en cambio, la siguiente lectura: ... καὶ τὸ δοῦλον οὐ τύχῃ / ἀλλ’ ἐν τῇ φύσει (ἀλλὰ τῇ φύσει Jacobs) κεκτημένοι. R. SCODEL (1980): 87, nota 16, propone την τύχην y justifica esta enmienda del texto por las siguientes razones: “No critic (...) seems to have adduced the two parallel passages, *Tro.* 737, σιγῶσα δ’ εὖ τε τὰς τύχας κεκτημένη and *Phoen.* 891-92, ... οὔτ’ ἐμοὶ τόδ’ ἀσφαλὲς / πικρὸν τε τοῖσι τὴν τύχην κεκτημένοις. These certainly confirm the rightness of τύχῃ, and besides the use of the accusative in the parallels, I think that “to have this (i. e. slavery) as one’s τύχῃ” is stronger and clearer than “to have slavery by one’s τύχῃ”. Esta lectura del fragmento nos parece acertada, de ahí nuestro interés por consignarla.

⁶⁴ S. TIMPANARO (1996): 32. Para este estudioso, el pastor, el πρέσβυς, “è venuto in città insieme coi suoi figli e con Paride, ma proprio perché sa ciò che i suoi figli non fanno, non ha diviso l’odio contro Paride e la decisione di portarlo a Troia legato o incadinato, con intenti punitivi”. *Ibid.*: 48.

start, or whether, for instance, he requested permission to enter in order to show his detractors his true worth”⁶⁵. Algunas de las argumentaciones atribuidas a Deífobo podrían referirse simplemente a la disputa entre Alejandro y sus compañeros, sus ὄμοιοι, los pastores (fr. 11), pero lo cierto es que la mayoría de ellas parece más bien referirse a una osadía aún mayor por parte de Alejandro, muy probablemente la de participar en los juegos y confiar incluso en superar a los hombres libres de la ciudad, es decir, sus señores (fr. 9)⁶⁶. Tanto las razones argüidas por Deífobo a este respecto, como otras de carácter más general también aducidas por él, emplean un vocabulario *clasista* que exhibe un orden social polarmente jerarquizado con connotaciones morales añadidas, propias de un discurso arcaico de corte oligárquico⁶⁷. Los argumentos conservados poseen un tono sentencioso⁶⁸, y se oponen frontalmente a los razonamientos más *modernos* del antagonista, quien denuncia la distorsión de la realidad a que conduce la manipulación

⁶⁵ R. SCODEL (1980): 29, aunque previamente ha dejado claro que “the main issue of the *agon* must be his entry into the games”.

⁶⁶ Deífobo parece responder, en nombre de Príamo y en el suyo propio, a una pretendida certeza de valía y superioridad por parte del esclavo, pretensión esta en la que coinciden también otras obras de Eurípides, como *Arquelao*, fr. 20 y *Sileo* fr. 689 Nauck². Cf. K. SYNOUDINO (1977): 86.

⁶⁷ Como señala R. SCODEL (1980): 87, Deífobo “divides *arete* on social lines; (...) he asserts that *arete* is essentially inherited. His argument clearly shows the democratic and radical potential in the sophists’ claim to teach *arete*; if it is available to anyone, the prestige of noble birth must crumble”.

⁶⁸ El fr. 10, dirigido a Alejandro en calidad de pastor (Ἠλεγχον· οὕτω γὰρ κακὸν δοῦλον γένος· / γαστήρ ἅπαντα, τοῦπίσω δ’ οὐδὲν σκοπεῖ) evoca en cierto modo el encuentro entre el aedo y las musas olímpicas del proemio de la *Teogonía* de Hesíodo, aunque, dada la compleja doxografía que ha provocado este pasaje, preferimos relacionar este *argumento* con otras citas escogidas por M. HUYS (1986): 35, como Eur. *Suppl.* 865-866, *Antíope* fr. 23, 4 (Jouan & Van Looy), *Autólico* fr. 1, 5 (Jouan & Van Looy) y fr. 915 (Nauck²). Este reproche en labios de Deífobo podría deberse a que imputa a Alejandro algún interés mezquino por participar en los juegos. Más adelante, Héctor insistirá contra Deífobo en el hecho de que la participación de Alejandro no se ha debido a ningún tipo de interés material personal.

lingüística propia de la retórica de Deífobo, que, en última instancia, sólo se basaría en prejuicios económicos.

Alejandro alega otros criterios de valor, los de un ideal *demo-aristocrático*, *i. e.* democrático, en el que la *aristeia* no esté basada en la riqueza, sino en la justicia y el esfuerzo, más accesibles precisamente a las capas más humildes, no pervertidas por el lujo y la molicie (fr. 16 y 17)⁶⁹.

El debate sostenido entre Deífobo y Alejandro apunta a dos cuestiones sobre las que Eurípides muestra un recurrente interés en sus tragedias y que reflejan los planteamientos e interrogantes que, al hilo de la vida política de Atenas, se formularon y describieron en sus obras numerosos intelectuales de la ciudad. Estas cuestiones versan sobre la corrupción del poder, por un lado, a través del lenguaje –es decir, del dominio de una retórica persuasiva– y, por otro, a través de las riquezas, o sea, del prestigio de una noble cuna y del lujo. En ambos casos la libertad se ve constreñida bien por la ignorancia de una expresión eficaz y suasoria, bien por la dependencia de una pobreza económica y una marginación social⁷⁰. Finalmente, nos hallamos ante la dualidad *physis/nomos*, *physis/paideusis* revisada por el inquieto pensamiento secularizado del siglo

⁶⁹ “In those fragments which belong to Deiphobus, the word “slave” occurs repeatedly; in the two belonging to the main portion of Paris’ *rhesis* (...), the terms employed are πλοῦτος and πενία; the difference in vocabulary corresponds to the difference in emphasis on *physis* and environment”. R. SCODEL (1980): 30. Cf., también, *ibid.*: 86. M. HUYS (1995): 353, asigna este fragmento al mensajero, quien daría así fin a la *rhesis* en la que narra la victoria del boyero sobre los Priámidas en los juegos con este comentario, de forma que “the luxurious and mollifying period of youth at the palace is here considered as the cause of the Priamids’ defeat at the hands of the hardened herdsman”.

⁷⁰ “Le cas de Pâris invitait à discuter des problèmes à la mode dans les milieux cultivés : (...), on pouvait se demander à son propos quels sont les rapports entre la nature et l’éducation, la richesse ou le rang social et la valeur morale. (...) En face de Déiphobe, qui représente la pensée traditionnelle, Pâris exprime les idées développées en particulier par Antiphon et courantes dans les cercles sophistiques, idées qui ont la sympathie du poète lui-même”. F. JOUAN (1966): 141. Cf., también, F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 66 y M. HUYS (1995): 353 y 362-363.

V: Alejandro no se siente un esclavo por naturaleza sino por una convención arbitraria e injusta, distorsionada por la degradación de un lenguaje instrumentalizado al servicio del poder y que él denuncia con su *aglôssia* (fr. 14-17)⁷¹.

Las críticas de Alejandro contra el lenguaje falaz, alejado de la verdad y de la virtud, debieron ser luego dolorosamente recordadas por el espectador en el siguiente drama de la trilogía, donde Palamedes verá triunfar sobre sí las embaucadoras razones de Odiseo, mientras que la utilidad demostrada por la vida de aquél quedaba anulada por la imposibilidad de demostrar su inocencia. También en *Troyanas* Helena intentará persuadir a Menelao no sólo de su inocencia, sino también de su actuación benefactora para la Hélade, razones que contradirá Hécuba acusándola de manipular el lenguaje para eludir su responsabilidad personal y su impudicia⁷².

Al final del episodio, Alejandro ha rebatido las acusaciones y los prejuicios contra él proferidos⁷³. La *hypothesis* dice que τοὺς διαβάλλοντας

⁷¹ Sobre los términos ἀγλωσσία, εὐγλωσσία y γλώσσα, cf. F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 64, nota 51. Se ha querido ver, además, en el contexto de la discusión acerca de la esclavitud por naturaleza o por convención, una cierta influencia sobre Eurípides de intelectuales y escritores del momento como Antifonte, Hippias, Alcídama o Filemón el comediógrafo, así como de algún acontecimiento histórico que por estas fechas tuvo lugar en relación con esclavos a quienes se concede la categoría de libres. Cf., en este sentido, V. DI BENEDETTO (1992): 215-219 y K. SYNOUDINO (1977): 102-107.

⁷² “L’*Alexandre* se rattache donc étroitement aux autres drames de la trilogie. (...) La condamnation de l’*éloquence* employée à des fins injustes, qu’on retrouve dans les autres pièces de la trilogie, traduit la réprobation du poète devant certains abus de la démocratie athénienne”. F. JOUAN (1966): 141. Cf., también, F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 64, nota 52.

⁷³ Las *diabolai* referidas en fr. 14. 1. El término *diabolê* es característico del debate oratorio, como ha señalado S. HALLIWELL (1997): 134-135, del que daría cuenta la tragedia especialmente en las partes del *agôn*: “from the mid-fifth century at least, the nature of rhetorical contention was recognized as particularly encouraging an ethos of personal acrimony and recrimination which is broadly denoted by the term διαβολή and its cognates”.

ἐκάστους ἔλαβε, y el coro advierte a Príamo contra el esclavo, pues ha de ver en el monarca cierta disposición favorable hacia el joven. En su amonestación, el coro retoma el lenguaje jerarquizado y tradicional empleado por Deífobo, con un mismo tono sapiencial (fr. 18), y previene a Príamo contra un esclavo orgulloso en exceso: δούλου φρονούντος μείζον ἢ φρονεῖν χρεών / οὐκ ἔστιν ἄχθος μείζον οὐδὲ δώμασιν / κτήσις κακίων οὐδ' ἀνωφελεστέρα⁷⁴. Pero Príamo permite al *esclavo* que participe en los juegos, como manifiesta la *hypothesis*: τῶν ἐπ' αὐτῶι τελ[ο]υμέν[ων] ἀγώνων εἰάθη μετασχεῖν. Ésta será la primera transgresión del orden establecido hasta entonces en la ciudad.

El verbo μετέχω alude a una actividad política por excelencia, la participación –ya sea en la asamblea, en los juegos o en cualquier otro tipo de reunión ciudadana–, término positivo de la oposición que discrimina entre el *politês* y el que no lo es. Por supuesto, un *doulos* jamás podía tomar parte activa en ninguno de los certámenes públicos celebrados por la ciudad, al igual que tampoco podían hacerlo otros sujetos privados del derecho de ciudadanía⁷⁵. Príamo dirige a Alejandro unas palabras cargadas de ironía trágica, como el público, concedor del *mythos*, advertirá. Las palabras de Príamo (fr. 19) reproducen algunos de los términos empleados por Alejandro en su defensa –χρηστὸν / κακόν– y constituyen una incitación al

⁷⁴ Nos salimos del texto consignado por la edición de F. Jouan & H. Van Looy –δούλου φρονούντος μᾶλλον κτλ.–, basado en Stob. IV 19. 14, y optamos por la que consigna el Hermes de Rieti y que prefieren F. H. M. BLAYDES (1894): 92, C. LEFKE (1936): 108-109 y M. HUYS (1995): 187-190. Como señala el mismo M. HUYS (1995): 189, “the speaker of this fragment warns Priam that an arrogant slave is a danger to his house, whereas in reality this μείζον φρονεῖν follows from the noble descent of the presumed slave, who is actually Priam’s son. The irony of the sentence, however, is even more complex: as prophesied by Cassandra in the same play, Paris will indeed become the ruin of Priam’s house by causing the Trojan war”.

⁷⁵ R. SCODEL (1980): 84, cita al caso dos pasajes, Philos. Gym. 25 y Aeschin. I 138, en los que se deja constancia de la restricción particular en las pruebas atléticas exclusivas para los hombres libres, por lo que concluye: “Alexander demands not just a moral victory, but an effective modification of the ordinary social rules”. *Ibid.*: 87.

muchacho para que refrende con sus actos lo que ha defendido con su discurso.

Todos los personajes abandonan la escena. Príamo, Deífobo y Alejandro partirían hacia el lugar donde se habrían de celebrar los juegos. El coro secundario de pastores, probablemente todavía (más) irritado contra el insolente boyero, también se marcharía, quizás en dirección opuesta, quizás en dirección a los juegos, dado que el veredicto de Príamo queda pendiente⁷⁶.

Estásimo II (frs. 20-21)

El segundo estásimo (fr. 20) es un canto de reflexión general entonado por el coro principal sobre los temas del *agôn* anterior, en concreto, sobre la nobleza –*εὐγένεια*– del ser humano, entendida en un doble sentido: en el sentido etimológico del término como nobleza de cuna, de ilustre nacimiento, y en el sentido *moral*, como actitud o forma de comportamiento prudente y sensato –*φρόνιμον καὶ συνετόν*.

La oda coral desarrolla la discusión anterior, centrada ahora en el valor de la *εὐγένεια* (*κατὰ φύσιν / κατὰ νόμον*), valor que queda expreso en el primer verso del fragmento conservado, cuyo desarrollo seguirá las líneas de un razonamiento deductivo: el elogio de la nobleza es *περισσόμυθος*, “palabrería desmesurada y vanidosa”⁷⁷. El estilo nominal de la *sententia* le confiere un tono sapiencial que dominará en toda la oda. Al

⁷⁶ Cf. R. SCODEL (1980): 31.

⁷⁷ F. JOUAN y H. VAN LOOY (1998): 65, lo destacan como un *hapax*, traducido por ‘superfluo’. El diccionario *LSJ* (s. u. *περισσόμυθος*) le otorga, de hecho, este sentido de “superfluous”, semejante al que posee otra forma análoga como *περισσόλογος*. “Superfluo” puede tener el valor de “palabrería huera”: elogiar la nobleza es hablar por hablar, es algo superfluo y, por tanto, de inútil vanidad. A nosotros nos recuerda otra expresión similar, *σεμνομυθῶ*, empleada en un sentido en cierto modo equivalente, en *Hip.* 490. Aunque los contextos son distintos, en ambos casos el primer término del compuesto alude a la elevada distancia que separa al discurso de la realidad.

modo de los procedimientos demostrativos habituales⁷⁸, el canto se remonta al momento primigenio de la generación del ser humano a partir de la tierra madre, la cual nos dio a todos una misma imagen. Los conceptos de lo noble y lo innoble se aplican a lo que de principio es una sola y única especie – como queda determinado expresamente por el numeral μία–, conceptos que el tiempo ha determinado por convención como un orgullo distinto a la igualdad originaria. La verdadera nobleza no es la riqueza, sino la virtud de la inteligencia, mérito concedido por la divinidad.

El canto entonado por el coro utiliza expresiones y motivos comunes a las ideas del pensamiento democrático difundidas en otras formas de discurso del momento. El aoristo gnómico de la afirmación ἴδιον οὐδὲν ἔσχομεν responde en cierto modo a un principio defendido sobre todo por Pericles, tal como lo testimonia Tucídides⁷⁹. La mezquindad del *idiotês* frente al ciudadano comprometido con los asuntos de la ciudad, con la vida pública y común, es una de las resonancias ineludibles que esta frase genérica provocaría en el auditorio ateniense. El coro revisa el significado tradicional de las palabras que conforman los valores de la cultura y les adscribe una nueva acepción, la acepción correcta⁸⁰. Dentro de la prudencia religiosa que caracteriza a los coros de la tragedia, la sustantivación neutra

⁷⁸ El interés por un *aition* originario no es sólo característico del género de la historiografía, sino también de otras formas de indagación del conocimiento. Ejemplos conocidos de este recurso a un *mythos* explicativo son el del *Protágoras* platónico sobre Epimeteo, Prometeo, Zeus y el sentido político, o los del *Simposio* acerca del amor. Cf. R. BUXTON (1994): 39.

⁷⁹ Thuc. II 40.

⁸⁰ Esta lucubración en torno al significado de las palabras, junto con los esfuerzos de los personajes euripídeos por depurar el lenguaje hasta hallar el sentido que nos pueda guiar a una comprensión del mundo, constituyen una característica común a la escritura de Eurípides y a la voluntad socrática que hizo que se tachara a ambos de sofistas, y que se propalara la leyenda de que Sócrates ayudaba al tragediógrafo a escribir sus obras (D. L. II 5, 2). Sobre la relación de este pasaje con el pensamiento de intelectuales como el sofista Antifonte o Arquelaos, *vid.* F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 66, nota 57 y R. SCODEL (1980): 88-89.

de la divinidad por el azar o la fortuna asesta el golpe final a la crítica de los prejuicios del pasado, basados en criterios crematísticos sancionados supuestamente por la naturaleza y no en cualidades intelectuales sancionadas por la gracia divina (o aleatoria).

Finalmente, otros versos adscritos a esta intervención coral (fr. 21) concluirían el tema de la nobleza. El carácter gnómico de la expresión es idéntico al anteriormente señalado, aunque el sentido de la frase admite una cierta ambigüedad. Tanto el adjetivo *κακός* como el adjetivo *ἀγαθός* pueden entenderse en las dos acepciones contrapuestas por el *agôn* y el estásimo de este segundo episodio: es decir, en una acepción moral *κακός* y *ἀγαθός* implicarían maldad y bondad respectivamente, mientras que en otros contextos los mismos adjetivos pueden aludir también a la pobreza –*κακός*– y a la riqueza –*ἀγαθός*. La frase admite dos posibles traducciones, entre las que el editor ha de optar o consignar simultáneamente⁸¹. En cualquier caso, como señala R. SCODEL, “Alexander’s victory is complete, as the Trojan chorus declares that his claims are substantiated by φύσις, and have only νόμος against them”⁸².

Episodio III (frs. 22-29)

En el tercer episodio tiene lugar la escena del mensajero, donde se relata la victoria de Alejandro sobre sus hermanos los Priámidas y sobre los ciudadanos de Troya. Así imagina el inicio de la escena R. SCODEL: “It may

⁸¹ La ambigüedad y la aparente contradicción entre este fragmento y el anterior hizo suponer durante algún tiempo que el fr. 20 lo pronunciaba el coro secundario de pastores, que apoyaría a Alejandro, mientras que el fr. 21 lo pronunciaba el coro principal. La publicación de la *hypothesis*, que dejaba clara la hostilidad de los pastores hacia Alejandro, modificó las opiniones, por lo que comúnmente se acepta que ambos fragmentos pertenecen al *stasimon* pronunciado íntegramente por el coro principal y que el sentido de los términos *kakos* y *agathos* es *moral*. Cf. R. SCODEL (1980): 31 y F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 51 y 67.

⁸² R. SCODEL (1980): 88.

fairly be assumed that all the male characters go to attend the games: the natural auditors of the messenger speech are Hecuba and the chorus”⁸³.

Como aprecian F. JOUAN y H. VAN LOOY⁸⁴, el desarrollo del episodio habría seguido un orden de expectación característico de la composición dramática euripídea: el mensajero informaría brevemente acerca de la sorprendente victoria del boyero sobre los héroes troyanos y dejaría perpleja y asombrada a la reina y al coro, que le solicitarían más detalles acerca de lo sucedido, hasta que el mensajero satisface toda su curiosidad respondiéndoles con un relato completo del desarrollo de los juegos, de las pruebas, los participantes y los vencedores.

El primer fragmento conservado (fr. 22) de este episodio es un diálogo esticomítico muy mutilado entre el corifeo y el mensajero. La inesperada información del mensajero rompe las previsiones acerca del desarrollo normal de los juegos⁸⁵, que el corifeo achaca a la *tychê* –Τύχη δ[ίδω]μι πά[ν]τα–, a la fortuna que influye en la vida de los hombres y que éstos no pueden de ningún modo dominar.

El mensajero cuenta que Alejandro se ha mostrado superior, y emplea un comparativo –κρείσσων>– que reprodujo la *hypothesis* como recriminación por parte de los pastores a Alejandro. Los juegos, por tanto, vienen a dar la razón al boyero, que sostenía su superioridad y mayor valía⁸⁶. Su victoria le vale una corona que, como parecen referir los versos siguientes (13-14), Príamo le concede como vencedor⁸⁷. La corona de la victoria es un honor del que se considera digno a Alejandro (v. 7), por lo

⁸³ R. SCODEL (1980): 31. Así lo cree también M. HUYS (1986): 12.

⁸⁴ F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 51. Cf., también, R. A. COLES (1974): 25.

⁸⁵ Como señala J. M. REDFIELD (1992): 367, al describir el funcionamiento y significado de los juegos funerarios en el mundo de los héroes de la epopeya y época arcaica, “lo mismo que el público sabe quién tiene derecho a competir, también sabe (...) quién debe ganar”.

⁸⁶ Héctor también reconoce la superioridad de Alejandro en el diálogo que sostiene con su hermano Deífobo, al que dirige las siguientes palabras: εἰ δ’ ἐστὶ κρείσσων>, σοῦ κόλαζε τὴν φ[ύσιν], / ὑφ’ ἧς ἐνίκω· κυριώτερος γὰρ εἶ (fr. 26. 12-13).

⁸⁷ También el *Alejandro* de Ennio dice “*is habet coronam uitulans uictoria*” (fr. 10*).

que el boyero (v. 10) habría obtenido un reconocimiento público comprometido⁸⁸.

El pastor vencedor del certamen atlético ostenta las cualidades de *καλοκάγαθία* típicas de estos contextos de *ponoi*. El mensajero destaca la belleza extraordinaria de aquél (v. 8), una característica de Alejandro como héroe frecuente en muchas versiones mitográficas conservadas⁸⁹ y que Eurípides parece explotar aquí en la línea del apropiamiento cívico que del ideal aristocrático realizan también los discursos políticos de la democracia ateniense. El propio G. L. KONIARIS reconoció en esta semblanza de Alejandro como *καλός κάγαθός* la originalidad de Eurípides, quien haría de estos rasgos característicos de la personalidad del joven el “factor crucial” de esta tragedia⁹⁰. En nuestra opinión, las extraordinarias cualidades de Alejandro debían de producir, con todo, un doble efecto de admiración y de recelo. La experiencia política del espectador le haría temer la excelencia singularizada, que se asemeja sospechosamente a la tiranía, mientras que la democracia cultiva una *aretê* comunitaria.

El lenguaje que describe y comenta la situación parece cargarse de connotaciones y dobles sentidos. El mensajero (o el coro) se muestra preocupado por lo sucedido y compadece al rey Príamo *in absentia*⁹¹ (fr.

⁸⁸ M. HUYS (1995): 352 acepta esta propuesta de reconstrucción del verso 7 de este fragmento: *καί φασιν εἶναι γ' ἄξιον [τυραννίδος]* y la compara con otro fragmento eurípideo proveniente del *Eolo*: *εἶδος ἄξιον τυραννίδος* (fr. 8 Jouan & Van Looy). *Vid.* W. CRÖNERT (1922): 8 y C. LEFKE (1936): 28 y 53.

⁸⁹ Apollod. *Bibliotheca* III 12. 5 [148-150]; Ov. *Her.* 16. 51-52; Dictys 3. 26; Serv. ad Verg. *Aen.* V 370 [= Myth. Vat. 3. 11. 24].

⁹⁰ G. L. KONIARIS (1973): 94-95.

⁹¹ Cf. F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 51 y 68. M. HUYS (1995): 352, en cambio, atribuye este fragmento al coro y lo pone en relación con otras versiones dramáticas sobre este motivo típico de los héroes expuestos que logran sobrevivir y que revelan sus superiores cualidades: “This victory (...) also figured in Sophocles’ ‘Alexandros’ and is paralleled by the victory of Telephos in the ‘Aleadai’. We cannot know with certainty the chronological relation between these three dramatic treatments of the motif, but there is no doubt that they have influenced each other. Thus E., fr. 47 N² (=63 M. = 26 Snell), a

23). Los trímetros pronunciados por el mensajero constituyen un nuevo ejemplo de ironía trágica, pues lo que ahora parece un golpe de mala fortuna se interpretará, tras el reconocimiento de la verdadera identidad de Alejandro, como todo lo contrario. Pero lo interesante es la recurrencia de determinados elementos léxicos como δούλοισι/ἐλευθέροισιν, que vuelven a poner en relación las palabras enfrentadas en el *agôn* del episodio anterior con la situación de este nuevo episodio. El conflicto, lejos de solucionarse, se ha agravado aún más. El estilo es expresivo a este respecto: los términos antitéticos se suceden entre anáforas y yuxtaposiciones; la victoria de Alejandro, un esclavo, sobre hombres libres se considera ilegítima, indebida.

Sabemos por la *hypothesis* que Alejandro vence en las competiciones de carrera, pentatlón y boxeo⁹². Una vez que ha informado acerca de la situación, el mensajero abandona la escena, dejando sola a Hécuba con el dolor provocado por el ultraje de sus hijos. Quizás la reina haría alguna exclamación al respecto⁹³ mientras Héctor y Deífobo llegaban a palacio procedentes de los juegos. El corifeo anuncia su llegada y advierte que

reaction by the chorus on Paris' victory, in which it expresses bewilderment at the news of the slave's victory over free men, strikingly resembles S., *Aleadaí* F 84 and *Alexandros* F 93". También R. SCODEL (1980): 31, asigna al coro este fragmento.

⁹² W. LUPPE (1993): 6-8, elimina la prueba de boxeo de la *hypothesis*, dejando sólo las de carrera y pentatlón. R. SCODEL (1980): 32, en cambio, analiza el posible contenido de la *rhêsis angelikê* con gran detalle, así como el significado de las pruebas, y, según su opinión, la prueba que se describiría más detenidamente sería la de boxeo, que concentraría la mayor tensión dramática: "Probably, the match of Alexander with a son of Priam (or more than one in succession) formed the most thrilling portion of the messenger speech, and possibly the victim was Deiphobus, whose particular rage against the upstart is easier to understand in the context of a personal and painful defeat". Las pruebas señaladas por la *hypothesis* remiten a las cinco competiciones canónicas señaladas por J. M. REDFIELD (1992): 365 respecto a los juegos funerarios. La analogía entre la conmemoración de la muerte del pequeño y la de un guerrero es destacada.

⁹³ M. HUYS (1986): 12.

ambos vienen discutiendo (fr. 25): se va a producir el segundo *agôn* (ἀμιλλα λόγων fr. 25. 4) de la tragedia⁹⁴.

Deífobo, ofendido por la derrota frente a un esclavo boyero, reprocha a Héctor su indiferente negligencia⁹⁵. El diálogo entre los hermanos se sucede en parejas de versos rápidos, que contrastan no sólo por el tono de los interlocutores, sino también por el registro empleado por cada uno de ellos. Mientras que Héctor acepta la victoria del boyero, Deífobo carga las tintas sobre las consecuencias políticas de este hecho y cierne sobre la ciudad de Troya y sobre el palacio el vocabulario de la libertad y la esclavitud hasta ahora empleado de forma genérica⁹⁶.

Al principio, Deífobo emplea unos términos vagos en cuanto a su designación, que juegan con la ambigüedad y los sentidos añadidos. La expresión ἀλὺς δὲ τοῖς κακοῖσι puede referirse tanto a las desgracias, en un sentido general, como a los de baja clase, desde un punto de vista social, es decir, a Alejandro, a quien en última instancia alude todo este sintagma. De hecho, Deífobo remite siempre la conversación a esta diferencia política sustancial. A la ambigüedad de su primera alocución proseguirá ya un δούλου παρ' ἄνδρῶς⁹⁷ referido a Alejandro, y, más adelante, en el fragmento 26, reincidirá en lo mismo –ἐλ[ε]ύθεροι μὲν πάν[τε]ς / δο[ύ]λοι δ' ἄν ἤσκουν–⁹⁸.

⁹⁴ Este segundo *agôn* resulta una inversión del primero. La dísticomitia nos muestra a un Deífobo que pasa de ser el que aconseja a ser el aconsejado, y de defender a los que se quejan de haber sufrido la insolencia del pastor a padecerla él mismo. También en este *agôn* habría un tercer personaje que hace las veces de juez entre los hermanos y que decide sobre el asunto, sólo que esta vez, en lugar de ser este personaje el rey –Príamo–, es la reina, Hécuba.

⁹⁵ T. B. L. WEBSTER (1967): 169, imaginó que Héctor podría haber sido designado *agônothetês* de los juegos.

⁹⁶ M. HUYS (1986): 16-18 y 33, sugiere incluso que la discusión entre los hermanos versa desde el principio sobre la conveniencia o no de matar al esclavo.

⁹⁷ Suppl. Wilamowitz.

⁹⁸ Cf. la propuesta de reconstrucción de estos versos sugerida por Scheidweiler (2-3 Ἐλεύθεροι μὲν πάντες εἴργοντ' ἄν πάλης / δοῦλοι δ' ἄν ἤσκουν, εἶ σφ' ἀνεῖμεν), que

Héctor, que en un principio considera hiperbólicas las quejas de su hermano⁹⁹ y no comparte sus recelos, ha de rebatir los prejuicios y temores de Deífobo, derivando por ello la conversación al mismo terreno de lo político, no sin cierta ironía hacia su hermano: εἰ δ' ἐστὶ κρείσσων<ν>, σοῦ κόλαζε τὴν φύσιν], / ὑφ' ἧς ἐνίκω· κυριώτερος γὰρ εἶ (fr. 26. 12-13)¹⁰⁰.

Este valor político transgresor comportado por la victoria de un boyero ajeno a la ciudad sobre los habitantes de la misma debió ser también tratado por Sófocles en su *Alejandro*, como revela el fragmento 90 Nauck² (93 Radt) y, quizás también, el 89 (92 Radt). La frase “βοτῆρα νικᾶν ἄνδρας ἀστίτας· τί γάρ;”, referida a Alejandro y a sus hermanos¹⁰¹, podría reproducir en labios de Héctor, Príamo o algún otro personaje las quejas de Deífobo u otro ciudadano de Troya, escandalizado por el triunfo de una figura marginal, agreste y esclava, sobre los legítimos competidores de la ciudadela. Aunque la interrogación final reste importancia a la frase precedente, los términos de aquella –βοτῆρα / ἀστίτας– revelan claramente una oposición radical de carácter específicamente político, o, lo que es lo mismo, una diferencia incompatible entre los espacios y los modos de vida que los sujetos designados por ambos términos ocupan en relación los unos con los otros.

da muestra de las implicaciones políticas que extrae Deífobo de la participación y la victoria de Alejandro en los juegos.

⁹⁹ La respuesta de Héctor a Deífobo parece remitir a quejas comunes por la Atenas de la época contra los ciudadanos que constantemente frecuentaban los tribunales y gustaban de los pleitos: ὅσ]τις μικρὰ ἔχων ἐγκλήματα / [δεινὸν νο]μίξει ... (fr. 26. 7-8).

¹⁰⁰ F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 71, confrontan la expresión κυριώτερος con otros usos de la misma en otras tragedias de Eurípides (*And.* 580, *Bacch.* 505, *Iph. Aul.* 318, *Hel.* 1634) y la interpretan como “*trop imbu de tes droits*”. Nosotros creemos más bien que Héctor emplea este término en su sentido jerárquico primario, de “señor, dueño”, referido a Deífobo, frente al término *doulos* pronunciado dos versos antes, referido a Alejandro. Héctor emplea el vocabulario politizado de Deífobo, aplicándolo a su hermano no sin cierta sorna.

¹⁰¹ “βοτῆρ appellatur Paris, fratres eius dicuntur ἀστίται”. A. NAUCK² (1983):150.

En la obra de Eurípides, Héctor reconoce la nobleza de Alejandro por cuanto, por un lado, su esforzada actuación en los juegos ha sido desinteresada y, por otro, ha demostrado una incontestable superioridad. Alejandro no ha buscado ni un beneficio para su casa ni una ganancia personal (fr. 26. 9: οὐ[τ' οἴκο]ν αὐξῶν οὐ[τ]ε πρὸς κέρδος βλέπων), sino que, aun siendo un esclavo, ha mostrado la noble valía que le es propia. El término κράτιστος (fr. 26. 15) pertenece al vocabulario político propio de la aristocracia, con la que es subliminalmente comparado Alejandro y sobre la que Héctor le reconoce un valor superlativo¹⁰².

La defensa del esclavo por parte de Héctor vuelve incompatibles las posturas de los dos hermanos y agrava el temor de Déifobo¹⁰³ por las consecuencias de lo sucedido. En algún momento de la discusión, Déifobo debía de intentar persuadir finalmente a Hécuba, que ha escuchado las palabras de sus dos hijos, para que le prestara la ayuda necesaria para deshacerse de Alejandro¹⁰⁴. Aunque al principio Hécuba se muestra recelosa (fr. 26. 18-21), irá paulatinamente encontrando a su vez razones que la convenzan de la necesidad de dar muerte al esclavo (fr. 27-28). Como apunta R. SCODEL, “There are perhaps two possible motives for Hecuba to

¹⁰² Desde Homero hasta la época clásica, la guerra y los juegos atléticos constituían las pruebas comunitarias del valor de los héroes. La corona de la victoria honraba a la familia del vencedor, a su casa, que quedaba ensalzada con el loor del atleta, como muestran la epopeya homérica y los epinicios pindáricos. El premio otorgado reportaba además una ganancia material que aumentaba el prestigio, la *aristeia*, del vencedor. Como esclavo, Alejandro quedaba *de principio* excluido de ambos reconocimientos, pese a lo cual el joven ha demostrado un poder superior, que le es reconocido por Héctor.

¹⁰³ Cf. fr. 25. 8, donde Héctor parece incluso que hace un juego de palabras entre la actitud de su hermano y su nombre propio con los extremos del verso (δεινὸν ... φόβω[ι]: ... μικρὰ ἔχων ἐγκλήματα / [δεινὸν νο]μίζει καὶ συνέστηκεν φόβω[ι], si aceptamos el suplemento de Crönert.

¹⁰⁴ Quizás en este momento decidiera Héctor abandonar la escena, una vez que no sólo sus palabras no aplacan los ánimos de su hermano sino que su propia madre comienza a dejarse persuadir por los temores de aquél. Cf. M. HUYS (1986): 33. Esta situación contrasta en cierto modo con *Fenicias*, donde Yocasta trata de mediar entre Eteocles y Polinices, sin tomar partido ante las razones de ninguno de ellos.

wish the young man's death, beyond his having humiliated her children. One is some form of sexual jealousy, the other the possibility that the victor could actually in some way supplant her own children"¹⁰⁵.

La primera razón se desprende de la palabra λάθραι y del sintagma δούλης γυναικὸς (fr. 27. 4-5). Estos versos podrían aludir a un rumor que se habría extendido por la ciudad acerca del posible origen bastardo del vencedor como hijo de Príamo¹⁰⁶. El coro principal ya había señalado el parecido del boyero con los Priámidas (fr. *7) y, como señala R. SCODEL, "All one can say of the conjecture is that it is not impossible on the face of the text and would be Euripidean: it would be typical for him to convert the polygamous household of Priam into a nest of more contemporary passion"¹⁰⁷.

¹⁰⁵ R. SCODEL (1980): 33. G. MURRAY (1947): 132, pensó también que, entre las razones que pudieron motivar esta reacción de Hécuba, pudiera encontrarse algún tipo de premio obtenido por el vencedor, como "a share in the royal inheritance, the position of a prince of Troy, the hand of one of Priam's daughters, or the like". Dado que, además de los hijos de los reyes, habrían concursado otros nobles de Ilión, uno de los premios pudo haber sido, como en otros contextos míticos similares, la mano de alguna de las hijas de Hécuba, quizás Casandra. G. MURRAY destaca el fr. 49. 1 Snell (γάμω νιν εἰκάτ[ι = fr. 41 Jouan & Van Looy) y comenta: "One can imagine Hecuba made furious at the thought of the admission of a slave into the inheritance of her sons and the degradation of her daughter by his embraces". Aunque sugerente, la conjetura de G. MURRAY nos parece arriesgada por cuanto no sólo en esta tragedia sino también en *Troyanas* se insiste sobre el carácter religioso de la joven profetisa, doncella consagrada al culto de Apolo, por lo que no creemos que sus padres pensarán en casarla con nadie. Sobre éste y otros argumentos que refutan la conjetura de G. Murray, *vid.* S. MAZZOLDI (2001): 150.

¹⁰⁶ En esa dirección apuntan los suplementos de Snell y Page: καὶ τοὺς λάθραι λέ[γοντας ὡς ἐλεύθερα] / δούλης γυναικὸς [παῖς ἐνίκησεν τέκνα (fr. 27. 4-5).

¹⁰⁷ R. SCODEL (1980): 34. Cf. F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 52-53. M. HUYS (1986): 20-22, justifica textualmente esta interpretación por el correlato verbal de este fragmento con dos pasajes muy significativos del *Ión*, vv. 837-838 y, sobre todo, 815-820. Por otra parte, y como advierte este mismo estudioso, el motivo de los celos de la mujer por el hijo supuestamente bastardo es común, además, a otras tragedias de Eurípides, y así aparece, por ejemplo, en *Andrómaca* o *Ión*; al mismo tiempo, el término λάθρα referido a

La segunda razón se encuentra desarrollada en el fr. 28, donde Hécuba dialoga con su hijo Deífobo. Alejandro ha provocado un asombroso entusiasmo entre los frigios e incluso en la casa de Príamo (fr. 28. 1-2 καῖνον μὲν ὄντα ὃς ἔστι θαυμάζειν Φρύγας / Πριάμου δὲ νικῶνθ' ὡς γεραίρεσθαι δόμους). A pesar de su condición de esclavo, el boyero ha conseguido honores y reconocimiento en todo el país. El gentilicio Φρύγας, épico, alude a toda la población de Troya, no ya sólo como ciudad sino en su totalidad territorial.

Alejandro se ha ganado la casa real –a Príamo y a Héctor–; su origen rural y esclavo no ha impedido que toda la región lo honre con un prestigio político superior al de los legítimos herederos del poder de Príamo¹⁰⁸. Deífobo lo imagina llenando todo el recinto amurallado de la ciudad de Troya con las honras recibidas (fr. 28. 7 Πᾶν ἄστυ πληροῖ Τρωϊκὸν γαρούμενος)¹⁰⁹ y acrecienta la rabia de Hécuba con una expresión de tonos marcadamente políticos: Μηπώποτ' ἐπίδηις γ' ὅτ[ι κρ]ατεῖ τῶν σῶν τέκνων (fr. 28. 9).

El boyero goza ahora de un *kratos* sobre el país de Troya insufrible para la madre de los herederos legítimos al poder, de ahí que su resolución de colaborar con Deífobo para dar muerte al esclavo vaya encontrando

relaciones sexuales extramatrimoniales reaparece en *Ión*, vv. 45, 340 y 1371, en *Electra*, v. 26 y en *Télefo*, fr. 696. 5 Nauck².

¹⁰⁸ Para R. SCODEL (1980): 34, “the murderers fear that in some way the slave will displace Hecuba’s children politically by alienating Priam’s favor. (...) One might even imagine that the young man is seen as a threat to the royal house, ready to stir up the people”. La importancia política de la victoria atlética conseguida por Paris es explicada desde una perspectiva histórica por M. HUYS (1995): 352: “in Greek mentality indeed a victor in an athletic contest could gain such popularity that it allowed him to seize power”, y recuerda el caso de Cílón, quien llegó a ser tirano de Atenas gracias a la victoria de los juegos olímpicos de 640 a. C.

¹⁰⁹ Este orgullo de Paris queda expreso bajo el mismo término que empleó el coro para referirse al orgullo por convención de la εὐγένεια en el fr. 20. 9.

progresivamente mayores argumentos que la justifiquen necesariamente¹¹⁰. Parece que Hécuba interpreta como una peripecia trágica la victoria del esclavo sobre su familia en los juegos. Las palabras sueltas del fr. 29, sumamente corrupto, así lo sugieren¹¹¹, pero la verdadera peripecia se va a producir en seguida en un sentido muy distinto al que imagina Hécuba.

Estásimo III

Antes de la escena del reconocimiento debía haber un interludio lírico que formaba el tercer estásimo. Bien antes, bien después del canto coral, es probable que la reina abandonara la escena para preparar la trampa mortal (fr. 28. 8) contra Alejandro, por lo que entraría en palacio; Deífobo haría lo mismo –se ha sugerido que éste marcharía a la ciudad en busca del boyero¹¹²– y la escena se quedaría vacía para preparar la entrada de Alejandro. Nada se conserva de este estásimo.

Episodio IV (frs. 30-42)

Tampoco es mucho lo que se conserva del cuarto episodio, por lo que las hipótesis en torno al orden de las escenas y a la reconstrucción del posible contenido que sugieren los fragmentos no son en absoluto concluyentes. Nosotros nos adherimos al orden supuesto por F. Jouan & H. Van Looy en su edición de esta obra, coherente con el breve resumen revelado por la *hypothesis*, que desglosamos en sus fases consecutivas:

1. Παραγεννηθέντα δὲ τὸν Ἀλέξανδρον: Se presenta primero en escena Alejandro, portando quizás la corona de vencedor y sin

¹¹⁰ Aquí nos sumamos a la interpretación de M. HUYS (1986): 15, 20 y 30, basada en la *hypothesis*, a pesar de la expresión lacónica e imprecisa de la misma. Según M. Huys, Hécuba vence sus reticencias ante la propuesta inicial de Deífobo de dar muerte al esclavo y acaba por colaborar con “Deífobo y los suyos” en la trama homicida.

¹¹¹ Μεταβολ[ὰ]... / νικωμ]... El contexto podría añadir algunas connotaciones políticas a esta μεταβολ[ὰ como revolución.

¹¹² R. A. COLES (1974): 29.

sospechar nada de lo que contra él se trama, aunque no se conserva ninguna noticia de este momento dramático.

2. Κασ[σάν]δρ[α] μὲν ἐμμανῆς ἐπέγνω καὶ π[ερὶ τῶ]ν μελλόντων ἐθέσπισεν: Casandra sale también a escena, ya desde el palacio, ya desde el templo de Apolo, y, probablemente, al ver al joven Alejandro, es presa del delirio profético (fr. 30. 2 βακχεύει φρένα[ς])¹¹³ y reconoce a su hermano¹¹⁴. Ignoramos si con Casandra se halla igualmente Hécuba, aunque el desarrollo de la *hypothesis* parece que así lo presupone. Junto a los tres actores podían aparecer como *kôpha prosôpa* los guardias de corps de la reina e incluso otros personajes como Deífobo (y los suyos) o Príamo, ya que Casandra, pese a reconocer a su hermano y profetizar el futuro que aguarda a Troya y a sus habitantes, se lamenta con fatal resignación de la incredulidad que provocan sus augurios en los demás (fr. 30-34). La *anagnórisis* de Alejandro debía retomar, en labios de Casandra, la imaginería del fuego con el que éste fuera presentado al inicio de la obra en los sueños de Hécuba. Los fragmentos conservados de Ennio así lo testimonian (fr. 14)¹¹⁵ y, como supone S. TIMPANARO, “anche a

¹¹³ Cuando en *Trojanas* Casandra aparezca entonando el himeneo, provocará un comentario similar por parte de la corifeo: βασιλεια, βακχεύουσιν οὐ λήψηι κόρην (v. 342).

¹¹⁴ Higino también recoge en su brevísima narración esta escena de *anagnórisis* anticipada por Casandra, pero en su epítome no menciona ni las profecías de la muchacha, ni la incredulidad en la que caen sus palabras ni la aparición del pastor para aclararlo todo. Para Hyg. fab. XCI, “*quod cum Cassandra uaticinaretur eum fratrem esse, Priamus eum agnouit regiaque recepit*”.

¹¹⁵ Fr. 14 Jouan & Van Looy: *adest adest fax obuoluta sanguine atque incendio; / multos annos latuit. ciues ferte opem et restinguite*. A esta parte de la obra podría corresponder también, quizás, otro fragmento de Ennio, el fr. **3: “*aliquot somnia uera, sed omnia non necesse est*”. Para M. HUYS (1995): 126-127, “These words may belong to Hekabe’s reaction to Kassandra’s revelation that the destructive blaze from her dream is now before her eyes. But it may express as well scepticism on the interpretation of the dream

distanza il significato della metafora e l'allusione al sogno di Ecuba dovevano esser chiari agli spettatori e ai lettori: perfino a una distanza molto maggiore, cioè verso la fine delle *Troadi*, 922, ricorre un acenno alla fiaccola (...), e gli spettatori l'avranno capito: così, almeno avrebbe voluto Euripide"¹¹⁶. De las predicciones de la joven sólo se conserva un verso alusivo a la metamorfosis que experimentará Hécuba tras la caída de Troya. La transformación de Hécuba en una perra de ojos brillantes semejante a Hécate es el fin que Eurípides suele asignar a la anciana en las tragedias por ella protagonizadas¹¹⁷, una imagen impactante, cargada de simbolismo, signo de advertencia contra el peligro de perder la condición humana bajo el sufrimiento, la violencia y los deseos de venganza¹¹⁸.

in another context". B. SNELL (1937): 7 y 32 ubicó de hecho este fragmento en un momento previo de la obra, en el primer diálogo mantenido entre Hécuba y Casandra en el primer episodio, y un orden similar le asignan F. JOUAN y H. VAN LOOY (1998): 77.

¹¹⁶ S. TIMPANARO (1996): 50. También para M. HUYS (1995): 128, "the possibility (...) to reiterate, when the foundling has grown up, the prophecy which had led to his ἔκθεσις, has been fully exploited here: Euripides has succeeded in reviving the prophecies as well as the vision of the torch belonging to the προγεγενημένα and to make it a pivotal scene in the play, probably even in the whole trilogy".

¹¹⁷ En *Hécuba* es Poliméstor quien predice esta metamorfosis al final de la obra (v. 1265), y en *Troyanas* (v. 428), como señalan F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 74, "Cassandre évoque une prédiction d'Apollon sur Hécube qu'elle se défend d'expliciter et qui devait rappeler au public ce passage".

¹¹⁸ Cf. M. C. NUSSBAUM (1995): 512-513. Tanto B. SNELL (1937) como T. B. L. WEBSTER (1967) imaginaron que Casandra lanzaría sus predicciones sobre el futuro siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos por venir, tal como entendían que se podía deducir de los fragmentos de Ennio: juicio de Paris, llegada de Helena como una Furia para la ciudad, llegada de la flota griega, muerte de Héctor, episodio del caballo y llegada a Argos de la propia Casandra como otra Furia para la casa de Atreo. S. TIMPANARO (1996): 46, 51-52, 55 y 65, cree en cambio que el orden de las profecías de Casandra no seguiría un curso cronológico sino entremezclado, es decir, visionario.

3. Ἐκάβη [δὲ ἀπο]κτεῖναι θέλουσα διεκωλύθη: En efecto, a pesar de este primer reconocimiento por parte de Casandra de la verdadera identidad de Alejandro, Hécuba, incrédula, persiste en su intento de matar al que todavía cree un esclavo. Su ofensiva, probablemente acompañada por Deífobo y por allegados que le ayudan¹¹⁹, hace que Alejandro busque refugio como suplicante en el altar de Zeus Herkeios e intente defenderse verbalmente para persuadir de su inocencia a la ofendida madre y reina (fr. 35-38)¹²⁰. Paris apela a la ley divina que prohíbe matar a un suplicante: Μὴ κτεῖνε· τὸν ἰκέτην γὰρ οὐ θέμις κτανεῖν (fr. **35)¹²¹. En *Alejandro* la violencia podrá contenerse antes de que se produzca la impiedad; en *Troyanas* la virulencia de la guerra arrollará incluso los espacios sacros y a los suplicantes a ellos acogidos. En la última pieza de la trilogía se especifica que Príamo ha sido degollado precisamente en este altar, en el altar

¹¹⁹ Se ha especulado bastante sobre esta parca información proporcionada por la *hypothesis*. Para algunos filólogos como, por ejemplo, D. KOVACKS (1984): 55 y (1997): 167, resultaba increíble la idea de una mujer sola como Hécuba intentando dar muerte por sí misma a un campeón joven, por lo que éste imaginó una acusación y un juicio promovido ante Príamo por Hécuba contra Alejandro, quien será condenado a muerte. Sin embargo, algunas representaciones figurativas de la Antigüedad representan la imagen de una mujer atacando a Alejandro con una espada o con un hacha. Como señala M. HUYS (1986): 31, “We simply do not know the details of the happily prevented assassination attempt, but it does not seem impossible to imagine Hecuba, assisted by Deiphobus and other henchmen (of course κωφὰ πρόσωπα) on the point of killing her own son, or inciting the others to do so. The only certainty is that she had become at least morally and emotionally the hub of the conspiracy”. En la versión de Higino (Hyg. fab. XCI) es Deífobo el que saca la espada contra Alejandro, aunque el laconismo de la fábula podría haber elidido el detalle de una Hécuba que apoyara, e incluso incitara, esta acción. Cf., también, S. TIMPANARO (1996): 46.

¹²⁰ Para M. HUYS (1986): 36, “it is not unreasonable to assume that on this critical moment, mother and son became involved in a discussion about the motives of the attempt”.

¹²¹ Aunque este verso también pudo haber sido pronunciado por el corifeo, dirigiéndose a Hécuba, como imaginó G. MURRAY (1947): 134.

de Zeus Herkeios¹²², y desde el prólogo hasta el final de la obra se insiste en las violaciones de los templos de la ciudad, que ha de ser abandonada definitivamente por los dioses¹²³.

Alejandro cree que se le intenta dar muerte por las palabras que defendiera durante el *agôn* mantenido contra los pastores y Deífobo (fr. **36 Νῦν οὖν ἕκατι ῥημάτων κτενεῖτέ με;)¹²⁴ y se lamenta de lo injusto de su asesinato (fr. 37. 1-2 Οἴμοι, θανοῦμαι διὰ τὸ χρησιμὸν φρενῶν, / ὃ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία): por un lado, sus quejas recuerdan el veredicto suspendido sobre el joven boyero por el rey Príamo tras el *agôn*¹²⁵; por otro, la trágica contradicción que experimenta el joven como víctima inocente de un castigo injusto prepara el tema del siguiente drama de la trilogía, el de *Palamedes*, quien, pese a todo, no logrará salvar su vida¹²⁶.

4. Π[α]ρα[γενό]μενος δ' ὁ θρέψας αὐτὸν διὰ τὸν κίνδυνον ἠναγκάσθη λέγειν τὴν ἀλήθειαν: La muerte de Alejandro a manos de su propia madre es detenida por el pastor que,

¹²² *Trojanas* 16-17.

¹²³ *Trojanas* 15-16, 26-27, 69, 95-97 y 562, entre otros.

¹²⁴ “Les ῥήματα du fr. 36 doivent être les arguments de Pâris dans la scène d’*agôn*”. F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 75.

¹²⁵ Cf. fr. 19 Χρόνος δὲ δείξει <σ> ᾧ τεκμηρίω μαθῶν / ἢ χρηστὸν ὄντα γνώσομαι δὲ <γ> ἢ κακόν.

¹²⁶ Para R. SCODEL (1980): 75 y 74, “The hero of the *Palamedes*, like the Paris of the *Alexander*, is a victim of φθόνος. (...) The plot against Palamedes is more complicated than that against Paris, but essentially it shows the same theme of innocence trapped by intrigue; even in the *Alexander*, a phrase like 7± δεῦρο, εἰς βόλον γὰρ ἂν πέσοι (fr. 23b, l. 43) [=fr. 28. 8 Jouan & Van Looy] foreshadows the atmosphere of the *Palamedes*”. R. SCODEL ve, de hecho, en el tema del asesinato del inocente uno de los argumentos a favor de la unidad de la trilogía: “The murder of the innocent in this trilogy is not just a recurrent crime; it represents an inversion of the rules by which life is normally lived: what is elsewhere enviable becomes a source of danger”. Cf., también, C. COLLARD, M. J. CROPP & K. H. LEE (1997): 7.

compadeciéndose del βρέφος, le salvara la vida en el pasado¹²⁷. La escena de reconocimiento se produce, pues, en medio del momento de mayor tensión dramática. No se conserva ningún verso del parlamento del boyero. Tampoco sabemos si a las palabras del pastor en esta escena se añadiría el motivo de los *gnôrismata*, pues la opinión entre los críticos se divide sin llegar a conclusiones definitivas¹²⁸. Sólo se conservan unas palabras del corifeo dirigidas a Hécuba una vez desvelada la verdad (fr. 39),

¹²⁷ No sabemos si en esta obra de Eurípides el pastor habría sido, además, el que hubiera recibido la orden de exponer al niño, del que finalmente se habría compadecido. Algunas versiones de este mito así lo creían y daban incluso un nombre propio al pastor –Schol. A ad Hom. *Il.* III 325 y Apollod. *Bibliotheca* III 12. 5 [149]–, aunque no todas las versiones coinciden. Ignoramos si Eurípides habría consignado algún nombre en relación con el pastor, aunque, como advierte M. HUYS (1995): 316-317, la insistencia acerca del anonimato del pastor en la *hypothesis* –contra la tendencia habitual en las *hypotheses* de reseñar los nombres propios de todos los personajes del drama– y la comparación con otras tragedias en las que concurre también este tipo de personaje, hacen pensar que en esta obra el pastor no tuviera más nombre que el de su oficio y función en la tragedia. Vid. R. A. COLES (1974): 21 y M. HUYS (1985): 246 y (1995): 316-318. En opinión de M. Huys, es muy probable que el pastor fuera de hecho el encargado de exponer al niño que después crió, desobedeciendo el mandato de Príamo, aunque S. TAMPANARO (1996): 38, conjetura una situación análoga a la de Edipo, *i. e.*, que el criado encargado por Príamo, compadeciéndose del niño, lo entregase a un pastor del Ida para que lo criara como propio. Para R. A. COLES (1974): 28-29, es probablemente Príamo quien hace venir al pastor para interrogarlo y aclarar la situación. Mientras se presentaba el pastor podía haber tenido lugar el último estásimo de la obra. R. SCODEL (1980): 37, duda, sin embargo, esto y apunta la posibilidad de que fuera el propio personaje *sua sponte* el que se decidiera a intervenir, al seguir de cerca el cariz de los acontecimientos y escuchar, probablemente, los gritos de auxilio proferidos, quizás, por el joven.

¹²⁸ Cf. S. TAMPANARO (1996): 39-40 y 48. Como señala M. HUYS (1995): 226-227, dado que la escena de reconocimiento tiene lugar gracias a la intervención de Casandra y, sobre todo, del pastor ὁ θρέψας, “if these γνωρίσματα played a part in Euripides’ recognition scene, they must have been subsidiary. (...) At any rate, the motif of the συνεκτιθέμενα, just as that of the receptacle of the ἔκθεσις, if it occurred at all in Euripides’ tragedy, was probably of minor dramatic impact”.

que comentan la peripecia, inesperada para la desconcertada madre¹²⁹; a través del corifeo, el coro se une a la alegría de la reina y comparte el gozo de su señora mediante una exclamación admirativa sobre la intervención insondable de lo divino en los asuntos humanos.

5. Ἐκάβη μὲν οὖν υἱὸν ἀνεῦρε: El reconocimiento se completaría, seguramente, con un diálogo lírico entre Alejandro y Hécuba, interrumpido quizás por la presencia apoteósica de Afrodita al final de la obra (fr. *40-42)¹³⁰. La aparición de la diosa Afrodita culminaría la obra con la impresión final de la verdadera identidad de Alejandro no sólo como príncipe de Troya sino también como pastor del Ida, espacio bucólico donde tendría lugar el juicio de belleza de las tres divinidades que venciera

¹²⁹ Las palabras del corifeo (fr. 39. 1-2 Ἐκάβη, τὸ θεῖον ὡς ἄελπτον ἔρχεται / θνητοῖσι, ἔλκει δ' οὐποτ' ἐκ ταύτου τύχας) nos recuerdan el canto que entonan varios coros de Eurípides en el éxodo de algunas de sus obras anteriores a 415, como *Alceste* 1159-1163 o *Andrómaca* 1284-1288. Como señala M. HUYS (1986): 34, “ἄελπτος (just as ἀέλπτως, ἀνέλπιστος) belongs to the stock vocabulary expressing joy after the ἀναγνώρισις”. T. B. L. WEBSTER (1967): 168, situó, en cambio, este fragmento antes, al final de la profecía de Casandra. Dada la incredulidad a la que están condenadas las palabras de la joven, como ella misma reconoce, no creemos que ése sea el mejor momento dramático para ubicar este fragmento y preferimos, pues, el contexto del *anagnorismos*.

¹³⁰ W. SCHMID & O. STÄHLIN (1960, III): 476. No hay unanimidad entre los filólogos en cuanto a la aparición de Afrodita y al contenido de su intervención. R. SCODEL (1980): 39-40, duda seriamente acerca del juicio final de la obra, más verosímil, según esta autora, en la intervención anterior de Casandra. Otros autores, como T. B. L. WEBSTER (1967): 166 y 172, propusieron a Apolo como divinidad *ex machina*. F. JOUAN y H. VAN LOOY (1998): 76 editan como incierto el fr. *40 referido a la Διὸς βουλή, y R. SCODEL (1980): 38 lo asigna más bien al *Filoctetes* de Eurípides. En opinión de S. TIMPANARO (1996): 67-68, la introducción de Afrodita al final de la obra, tras las profecías de Casandra, no aportaría nada nuevo a la tragedia. Como *Troyanas*, *Alejandro* concluiría sin divinidades *ex machina*, con el reconocimiento del destructor de Troya tras la imagen del fuego: “il *Leitmotiv* del fuoco distruttore, preannunciato già nel prologo dell'*Aléxandros*, percorre poi tutta la trilogia, o almeno ricompare nel finale della prima (*Adest adest fax ...*) e della terza tragedia”.

Afrodita y *aition* de la guerra que se avecina y que la diosa predice como designio de su padre Zeus. Como señalan F. Jouan & H. Van Looy:

“C’était, par-delà choeur et acteurs, surtout aux spectateurs que s’adressait la déesse –les spectateurs qui, peu après, allaient voir jouer les *Troyennes*– pour leur rappeler, après Cassandre, que l’heureuse reconnaissance à laquelle ils venaient d’assister n’était qu’un maillon dans la chaîne inévitable des malheurs formée par le «plan de Zeus»: ce plan, hérité par Euripide des *Chants Cypriens*, et qu’il se plaît à évoquer à plusieurs reprises dans son théâtre”¹³¹.

La guerra de Troya queda predicha como κακὸν μὲν Τρωσί, πῆμα δ’ Ἑλλάδι. Esto es justamente lo que a continuación van a representar las tragedias que siguen a *Alejandro*. Por otra parte, la convicción de que la guerra comporta males y desgracias para los dos bandos beligerantes constituye un *topos* en el juicio que el tragediógrafo emite siempre sobre Troya¹³².

2. La semántica del espacio troyano en *Alejandro*

¹³¹ *Cypr.* 1 Bernabé. F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 57-58. Para el motivo de la Διὸς βουλή en la obra de Eurípides, estos autores remiten a *Troyanas*, 1060 ss, 1240-1241, *Electra* 1282-1283 y *Helena* 36-41 y 1639-1642. Cf., también, G. MURRAY (1947): 134. Por su parte, S. MAZZOLDI (2001): 148-149, ante la duda de la intervención de una divinidad al final de la obra, apunta la posibilidad de asignar este fragmento a la conclusión de las profecías de Casandra: “la vastità della visione, tanto da un punto di vista temporale quanto spaziale, da essi sottintesa, implica una loro attribuzione, se non ad un dio, ad un mortale che conosca il futuro. Una possibile soluzione è che il frammento concluda le profezie di Cassandra, cui nessuno crede”.

¹³² Cf. *Andr.* 1010-1046, *Hec.* 638-656, entre los más conocidos. Más adelante señalamos también este tema en *Helena*.

2. 1. Escena

La *hypothesis* de *Alejandro* reproduce el primer verso de la tragedia, que cita literalmente, pues ofrece la información del lugar en el que se va a desarrollar el drama. Aunque no se conservan las primeras palabras del verso, éstas han sido suplidas por R. SCODEL de este modo: Τροία μὲν ἦδε] καὶ τὸ κλεινὸν [Ἰ]λιον¹³³.

El prólogo, por tanto, describiría, como tenía por costumbre la técnica escenográfica euripídea, el lugar del drama representado sobre la escena. Conviene destacar la precisión designativa de esta reconstrucción, en la que se incide sobre el espacio en el que se van a desarrollar esta tragedia y la trilogía entera. El nexos copulativo une dos referencias locales no idénticas: [Τροία μὲν ἦδε] hace referencia al marco general en el que se ubica el drama, a la región de Troya en su conjunto, del cual la escena representa sólo una parte, τὸ κλεινὸν [Ἰ]λιον –la ciudadela en la que se concentra el conflicto. Troya es el marco del que Ilión forma una parte en un espacio que sucesivamente se va complicando y cuya compleja relación afecta directamente a los personajes¹³⁴.

R. SCODEL compara la reconstrucción por ella propuesta con el primer verso de la *Helena* –Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί–, bastante parecido en cuanto al orden del sintagma inicial. Más próximo, quizás, sea el verso que se encuentra en el prólogo de *Andrómaca*, que comienza primero con una evocación de Troya, añorada por la protagonista, para describir luego el escenario actual en el verso 16: Φθίας δὲ τῆσδε καὶ πόλεως Φαρσαλίας. A favor de la propuesta de R. SCODEL podemos destacar, además, el hecho de que, por lo general, este tipo de presentación del espacio dramático en los prólogos euripídeos suele mantener el siguiente

¹³³ “The deictic is necessary, for without exception in every Euripidean prologue extant, a form of ὄδε is used when the scene of the drama is first named, always in the same line”. R. SCODEL (1980): 22.

¹³⁴ En términos estructurales podríamos decir que Ilión sería el elemento marcado, no neutralizable, de la oposición Ilión / Troya. Sobre esta presentación, cf. los pasajes que al respecto ofrece G. W. BOND *ad HF* 15, p. 66.

esquema de focalización: primero se cita el contexto local más amplio y luego el más restringido, de forma que la relación entre los mismos es de polaridad inclusiva, nunca antinómica o equipolente. Así, por ejemplo, Andrómaca designa el espacio en que se halla mencionando primero la región de Ftía y después la ciudad concreta de dicha localidad, Farsalia; y lo mismo se puede decir de otras tragedias¹³⁵, pues siempre se suele seguir este esquema de presentación desde el espacio más general al concreto del escenario.

J. DIGGLE, sin embargo, no está de acuerdo con la reconstrucción propuesta por R. SCODEL¹³⁶ y cree, en cambio, que es más plausible suponer que sería un vocativo el que daría inicio al prólogo de la obra: ὦ κλειτὺς Ἰδῆς] κτλ. Esta sugerencia nos resulta también sumamente interesante¹³⁷ por cuanto invoca, desde el principio, el carácter complejo del espacio troyano que esta tragedia va a representar mediante la confrontación de los personajes que lo habitan. El Ida es el entorno de Alejandro, el lugar rústico de donde él procede y del que se distingue la ciudad de Ilión como espacio político. Un espacio político, como veremos, de conflicto, frente al cual la imagen recurrente de la naturaleza del Ida irá destacando su presencia perdurable. A lo largo de la trilogía, Troya amenaza de un modo más intenso con su destrucción, que se cumple de hecho al final de *Troyanas*, mientras que el Ida es evocado como espacio ambiguo, origen y evasión de un conflicto no resuelto.

Otros detalles escénicos han de ser deducidos a partir de indicaciones diseminadas a través de la obra. Las entradas y salidas de los personajes anunciadas por el corifeo o aludidas por ellos mismos, así como los gestos y palabras indicativas de acciones localizadas, permiten a F. JOUAN describir la escena del siguiente modo: “La scène était à Troie : au

¹³⁵ Cf., entre otras, *Suppl.* 1-2 o *I. T.* 30 y 34.

¹³⁶ J. DIGGLE (1981): 106.

¹³⁷ Son varios los prólogos de Eurípides que se abren con una invocación del tipo ὦ + vocativo, como se ve, por ejemplo, en *Alcestis* o en *Electra*.

milieu du théâtre, l'autel de Zeus Herkeios. Au fond, le palais de Priam et le sanctuaire d'Apollon"¹³⁸.

2. 2. Espacio representado

2. 2. 1. Ida vs. Ilión. La figura del pastor y los espacios simbólicos de la historia de Alejandro

Alejandro dramatiza los momentos anteriores a la guerra de Troya, que queda predicha al final. La tragedia versaba sobre los orígenes de la guerra de Troya, cuyo desarrollo y fin representan las restantes piezas de la trilogía.

La ciudad de Ilión no parece disfrutar de una paz calma, al menos desde el momento en que Alejandro intenta tomar parte en ella. Esta situación de crisis cívica está, además, ligada estrechamente al palacio, tanto desde el principio como durante el mismo desarrollo de la obra.

Es Alejandro, de hecho, el que trae consigo la crisis al hogar y a la ciudad. El palacio se hace representación no sólo del hogar familiar de Príamo y Hécuba, sino también de la ciudad sobre la que ellos gobiernan y cuyo orden garantizan. Alejandro se empeña en participar en unos juegos cívicos a los que no tiene derecho por su rango. Su participación quebrantará el orden de la ciudad y provocará una cadena de transgresiones que tendrán lugar en todos los ámbitos de la misma. Su pretensión de tomar parte en los funerales equivale a formar parte de la ciudad, a ocupar un puesto que no le pertenece. Para agravar aún más la situación, el joven resultará vencedor en todas las pruebas, ganará el favor popular de los troyanos y se constituirá en una amenaza aún mayor. Si Alejandro conquista igualmente el favor de Príamo, no sólo se habrá internado en la ciudad, sino que ingresará también en palacio, adquiriendo una categoría familiar hasta

¹³⁸ F. JOUAN (1966): 116. Cf., también, F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 43.

entonces negada¹³⁹. La discordia que estos hechos provocarán amenazará incluso los espacios sacros de la ciudad, a los que Paris se habrá de acoger como suplicante por su vida. Al final, la violencia se contiene, aunque su recorrido simbólico se confirme luego en el desastre evocado por *Troyanas*, donde se culpa a Alejandro explícitamente¹⁴⁰.

Desde un principio, lo que parece desprenderse de las palabras conservadas en el fragmento 6 es una situación de crisis político-social que afecta a todo el territorio de Troya. La *eris* está presente en cualquier revuelta o levantamiento político, y, en este caso, el hecho de que el genitivo (subjetivo) que complementa a *ἀνάστασιν* sea *γῆς*, puede ser expresivo de la situación de conflicto provocada por Alejandro, una situación que afecta a la configuración territorial de las comunidades políticas antiguas, la de la integración del campo en la ciudad¹⁴¹.

El mito reconocía como primer *aition* de esta guerra el famoso juicio de belleza dirimido por el joven boyero en el Ida frente a las tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita. Sin embargo, dicho juicio no parece poseer una especial incidencia dramática en esta obra, al menos por lo que los fragmentos conservados nos hacen suponer. Quizás Afrodita aludiera a él al final de la obra, pero antes parece un episodio desconocido por el resto de personajes, Paris incluido, que ignoran la identidad y la historia personal del

¹³⁹ Hécuba teme que se trate de un hijo bastardo de Príamo. Cf. R. SCODEL (1980): 34, M. HUYS (1986): 20-22 y F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 52-53.

¹⁴⁰ *Tr.* 597-598 y 921-942.

¹⁴¹ Como ya hemos adelantado, la relación que nosotros intuimos entre *ἔριν* y *ἀνάστασιν* parece confirmarse en un fragmento posterior de la obra, pronunciado probablemente por Deífobo, quien recriminaría al *δοῦλος* Alejandro, maniatado por sus compañeros los pastores, en los siguientes términos: Δούλων ὅσοι φιλοῦσι δεσποτῶν γένος, / πρὸς τῶν ὁμοίων πόλεμον αἴρονται μέγαν (fr. 11). El empleo del término *πόλεμον*, al tiempo que constituye una trágica ironía del consabido final del *mythos*, se refiere, a pesar del tono genérico de la *sententia*, a la situación concreta que está teniendo lugar ante el rey y el grupo coral de pastores de la región.

pastor¹⁴². Al mismo tiempo, la versión de la exposición de Paris al nacer y de su crianza entre pastores no es mencionada siquiera de pasada en la *Iliada*, la obra por excelencia sobre el conflicto de Troya. De hecho, y como ha destacado la filología¹⁴³, en el mundo de la épica de Homero no existe esa diferencia social antinómica de las tragedias de Sófocles y Eurípides entre pastor y príncipe. Los príncipes de la epopeya homérica salen de la ciudadela y apacientan sus ganados en espacios naturales sin menoscabo de su nobleza¹⁴⁴. Esta confrontación entre sujetos y espacios será más propia de las versiones que en época clásica se emplean al hilo de los nuevos tiempos.

Al trasladar al boyero de las montañas a la ciudad, *Alejandro* dramatiza desde una perspectiva trágica el conflicto de Troya en los términos representativos del espacio que el mito simbolizaba originariamente en el Ida, y que Eurípides transpone a la misma Ilión. La tragedia de *Alejandro* es la tragedia del espacio en el que se establecen o

¹⁴² Respecto al orden tradicional de los motivos míticos del reconocimiento de Alejandro y el juicio de belleza y sus consecuencias, o, lo que viene a ser, en definitiva, la transformación del joven de boyero en príncipe, observa T. C. W. STINTON (1990): 60, “In Euripides’ Trojan trilogy, the transformation takes place before the judgement. (...) But there is no ‘orthodox version’ for the combination of these stories; they are simply kept apart. (...) In the story of Helen’s rape, Paris is an oriental prince; in the story of the judgement, he is a herdsman. If Euripides chooses to point up the two roles without separating them, his art does not suffer; again it is the strength of the tradition which preserves the autonomy of the two legends. In Euripides, the conflict between the legends centres on the exposure story, which for him symbolizes the rustic, solitary side of Paris”. Stinton señala también otros motivos de *archê* del conflicto troyano según escritores antiguos como Homero, Estasio de Chipre, Estesícoro o Esquilo. Cf. *ibid.*: 27.

¹⁴³ Cf., entre otros, F. JOUAN (1966): 100 y T. C. W. STINTON (1990): 61-62. La *Iliada* menciona varios príncipes troyanos que apacientan ganados y tienen contacto con los dioses, como Énope (XIV 444), Bucolion (VI 22), Ganimedes (V 234), Anquises (II 821 y V 313) y Eneas (XX 89).

¹⁴⁴ Como señala S. TIMPANARO (1996): 45, “Al tempo dei poemi omerici, (...), tanto meno poteva esserci quella netta distinzione tra ‘principi della capitale’ e pastori-schiavi, i primi ignari della vita degli altri, che troviamo in Sofocle e Euripide”.

disuelven las relaciones políticas, las relaciones entre los hombres frente a la naturaleza y los dioses. Alejandro, el boyero solitario del Ida, trababa una compleja y desigual relación con los dioses en las cumbres de la montaña alejada de la ciudad, según un momento primero del mito que Eurípides suele evocar en otras tragedias alusivas al conflicto¹⁴⁵. En *Alejandro*, el dramaturgo hará más patente este conflicto al representarlo precisamente en el espacio que delimita la ciudad respecto a la naturaleza o el campo: ahora el boyero solitario acude a la ciudad, de la que pretende formar parte al participar en sus juegos conmemorativos. El pastor no acepta ningún tipo de convención ni social ni política que establezca un orden sobre la naturaleza, por lo que se enfrenta a todos aquellos que sí confían en dichas delimitaciones normativas: la comunidad de pastores al servicio de Príamo, por un lado, y la comunidad ciudadana representada por Deífobo y Hécuba, por otro¹⁴⁶.

Al plantear los orígenes de la guerra de Troya en términos de oposición entre el espacio político de la ciudad y el espacio apolítico de la montaña, entre los sujetos que habitan dichos espacios contrapuestos y entre las convenciones que así los delimitan, Eurípides aborda uno de los temas que el pensamiento político tradicional había ya explorado al hilo de su historia y que durante la guerra del Peloponeso se convirtió en una experiencia trágica similar a la que se representa en *Alejandro* bajo la fábula mítica que dio pie a la guerra troyana. Como señala Ph. BORGEAUD¹⁴⁷, “Conviene recordar, con la tradición griega, que es una guerra lo que hay en

¹⁴⁵ *Andr.* 274-308, *Hec.* 629-656, *Tr.* 924-937, *Hel.* 22-30 y 357-359, 675-681, 1509-1510, *Or.* 1363-1365, *IA.* 180-184, 573-580 y 1283 ss. Como destaca T. C. W. STINTON (1990): 26, “The contrast between the splendour of the goddesses and the rustic solitude of Paris is a potent theme in Euripides, and may belong to the tradition; for the central figure of the tradition is not the prince of Troy but the herdsman of Ida”. Cf., *ibid.*: 47-48 y 65.

¹⁴⁶ Como aprecia R. BUXTON (1994): 92, “Social relationships and normal social behaviour may be reversed on imaginary mountains. (...) To behave outside the norm, or outside oneself, is to belong on the *oros*, and in a way to belong to it. Here as elsewhere myth sharpens the boundary between *oros* and settlement”.

¹⁴⁷ Ph. BORGEAUD (1995): 332.

el origen de la toma de conciencia de la oposición entre el rústico y el ciudadano”. Las experiencias históricas del siglo VI a. C. en Mégara vividas por Teognis y del siglo V a. C. en Atenas por Solón y Clístenes afrontaron dicha oposición, pero es sobre todo al principio de la guerra del Peloponeso cuando la tensión entre los habitantes de la ciudad y los del campo se hace más traumática, al abrir la ciudad de Atenas sus puertas a una ingente masa de población rural y agreste que a duras penas se integra en la ciudad y la contamina, con los terribles resultados de la virulenta propagación de la peste que describe Tucídides en el segundo libro de su *Historia de la guerra del Peloponeso*. Como comenta Ph. BORGEAUD: “La oposición campo/ciudad aparece así como una invención del siglo V, surgida de la particularísima situación creada por la guerra del Peloponeso”¹⁴⁸.

Esta oposición se verbaliza en los términos *ἄγροικος/ἀστεῖος*, que Ph. BORGEAUD explica del siguiente modo:

“El derivado *ágroikos*, ausente de la epopeya, aparece en el siglo V. Viene a coincidir entonces con otro derivado más antiguo, *ágrios*, que aparece en los poemas homéricos aplicado entre otras cosas al mundo de los cíclopes, y que significa «salvaje, feroz». (...) Así pues la oposición se sitúa primero entre el espacio en que el pastor coincide con el cazador (en los confines, en las fronteras y más allá del territorio delimitado) y el espacio de la labranza. En el siglo V esta oposición se desplaza convirtiéndose en una oposición entre el espacio exterior, globalmente considerado, y el espacio urbano. (...) El rústico (*ágroikos*), al discurrir entre estos extremos y la ciudad, se aparece como un personaje liminal, un mediador, con todo lo que ello implica de ambigüedad. (...) *Ágroikos* se opone efectivamente a *asteîos* («urbano»). (...) Y es que este personaje ocupa, de manera ideal, una posición liminal

¹⁴⁸ Ph. BORGEAUD (1995): 333. Cf., también, 330-331.

entre las «fronteras» (*eskhatíai*) y el centro urbano (*ásty*), entre el corazón y los límites del territorio delimitado (la *khôra*)¹⁴⁹.

Justo en este sentido entendemos nosotros que se plantea la tragedia de *Alejandro*, donde el protagonista, designado con frecuencia como βουκόλος, asumiría esta caracterización agreste que ineludiblemente choca con los verdaderos ciudadanos de Troya. El sentido de la oposición rústico/ciudadano es que ésta “se convierte en un instrumento que autoriza a pensar en el espacio político, en el equilibrio y la salud social”¹⁵⁰.

Un planteamiento similar parece desprenderse de los exiguos fragmentos conservados del *Alejandro* de Sófocles, obra que Eurípides debió de conocer bien, si aceptamos la cronología de Mayer. En el fr. 91 Nauck² (94 Radt), se conserva el verso στείχων δ' ἀγρώστην ὄχλον, donde quizás se aluda a los pastores que aparecen junto a Alejandro en la ciudad. El matiz peyorativo y hostil del término ὄχλον, multitud en cierto modo desordenada y belicosa, acompañado del calificativo ἀγρώστην sugiere una cierta sensación de conflicto inminente. Previo a este verso, otro de los fragmentos conservados es también expresivo acerca de la oposición mencionada entre *agroikos/astitês*: se trata del fr. 90 Nauck² (93 Radt), referido, probablemente, a la victoria de Alejandro en los juegos como βοτήρα νικᾶν ἀνδρας ἀσπίτας.

El léxico empleado por los personajes de Eurípides muestra igualmente una similar recurrencia expresiva en este mismo sentido. Es cierto que en ninguno de los fragmentos conservados del *Alejandro* eurípideo aparece la palabra ἄγροικος tal cual, pero, como destaca Ph. BORGEAUD, “la ausencia del término *ágroikos* de la tragedia (...) resulta significativa. La tragedia permanece fiel al mensaje de los antiguos relatos tradicionales y de los cultos que seguían practicándose sin interrupción, en

¹⁴⁹ Ph. BORGEAUD (1995): 333-335. Cf., también, P. CHANTRAINE (1956): 34-35, adonde remite Ph. Borgeaud para la interpretación léxica del término *ágroikos*.

¹⁵⁰ Ph. BORGEAUD (1995): 332.

los que la tierra cultivada, así como la viticultura, garantizaban la civilización. En un sistema semejante es imposible situar la imagen del primitivo o del salvaje junto al arado. Por el contrario, se la reconoce mejor dentro de la visión de los cazadores y pastores”¹⁵¹.

El término βουκόλος substituye al término ἄγρικός, comportando las mismas connotaciones de primitivismo agreste y de oposición respecto a la ciudad, con la que mantiene una difícil tensión de ambigüedad¹⁵²; como el ἄγρικός, el βουκόλος es un personaje marginal y liminal, alejado del centro de la ciudad, a la que rodea en su periferia y cuya oposición con la misma se representará en esta tragedia mediante los términos de inclusión/exclusión ἔσω/ἔξω.

Por otra parte, el planteamiento opositivo centro/márgenes constituye una de las formas de representación más características del pensamiento griego antiguo sobre la relación del hombre con el mundo. En el periodo democrático del siglo V, Atenas ubica la definición del ciudadano en los mismos términos de oposición con los que el imaginario mítico había planteado otras definiciones en los ámbitos cosmológico, geográfico o religioso. Como señala D. WILES, “Planners from Cleisthenes to Plato and Aristotle were preoccupied with preserving political balance between those who lived at the centre and those who lived on the periphery. (...) The relationship of centre and periphery was the key to democratic Greek thinking about space, and the theatre must be seen as one democratic spatial practice among many”¹⁵³.

¹⁵¹ Ph. BORGEAUD (1995): 334.

¹⁵² Para J-P. VERNANT (2001): 169, “Lo que los griegos llaman ἄγρός, es, en efecto, por oposición al mundo de la ciudad, a la casa e incluso a los campos cultivados, el dominio pastoril, los terrenos consagrados al recorrido, al espacio libre donde se lleva a las bestias y donde se caza a las fieras, el campo lejano y salvaje al que los rebaños animan”.

¹⁵³ D. WILES (1997): 74 y 78. N. T. CROALLY (1994): 165, destaca también la importancia de esta determinación política del espacio: “In Athens, then, the civic order itself was based on the spatial and hierarchical model of centre and margin”.

La tragedia de Troya comienza en *Alejandro* como la tragedia de una unión del espacio que originariamente se hallaba dividido y restringido entre la ciudad, por un lado, y la montaña, por otro. Como señalaba el prólogo de esta tragedia, Alejandro fue expuesto por razones políticas en las montañas, “a place of wild violence”¹⁵⁴. La exposición del recién nacido en el espacio de la naturaleza constituye, al mismo tiempo, un motivo característico de las leyendas míticas de niños expuestos, un esquema narrativo –el de la ἔκθεσις– con implicaciones también de carácter religioso. Como describe M. HUYS, “the ἔκθεσις in the mountains is a kind of temporary regression from the world of culture to nature, from the οἶκος as the domain of Hestia to the unspoilt ἀγρός, the reign of Hermes, Pan, the Nymphs”¹⁵⁵.

El niño logra salvar fortuitamente su vida¹⁵⁶ y al cabo de un tiempo consigue introducirse en la ciudad de la que fuera excluido desde su nacimiento. Al persuadir primero a Príamo y luego a la mayoría de los troyanos de los prejuicios meramente convencionales que separan a un pastor de las montañas de un ciudadano libre, Alejandro borra las fronteras políticas que lo separan de la ciudadela, de forma que cuando sea reconocido dejará de ser considerado definitivamente como un peligro para la ciudad. El reconocimiento de Alejandro reúne los espacios enfrentados

¹⁵⁴ R. BUXTON (1994): 88. Más adelante, añade este autor: “Being perceived as wild, mythical mountains are the ideal place to expose unwanted offspring”, p. 89. Para J-P. VERNANT (2001): 175, el lugar característico de la ἔκθεσις es “la tierra sin cultivar donde viven los rebaños, el espacio extraño y hostil del ἀγρός. En las leyendas heroicas todo contribuye a dibujar alrededor del niño expuesto un paisaje pastoril”.

¹⁵⁵ M. HUYS (1995): 163.

¹⁵⁶ Como expone R. BUXTON (1994): 88-89, “in depicting abandoned infants as male, as always found, and as always surviving to experience some notable fate, Greek myths were selecting from the real world in order to construct an *extreme* image of abandonment; in particular they were representing the *oros* as a place for extraordinary luck (which is not, of course, necessarily to say *good* luck)”.

hasta ahora por una oposición tipificada¹⁵⁷, cuyas dimensiones sociopolíticas amplía Eurípides¹⁵⁸.

Troya aparece representada en esta obra como un espacio dividido entre la ciudad, por una parte, y lo exterior a la ciudad, por otra, en este caso los montes ocupados por el boyero Alejandro. Esta tensa oposición se refleja lingüísticamente en la polarización entre βουκόλος –no sólo como oficio de un sujeto, Alejandro, sino también como procedencia de ese sujeto– frente a πόλις, ἄστυ, τεῖχος o *Troya y Frigia*; y, así, de resultas, en la oposición entre δοῦλος/ἐλεύθερος, κακός/ἀγαθός.

Troya es designada como un terreno –χθών, γῆ– de conflicto, dividido entre las pretensiones de un *boukolos* y la oposición de una ciudad que al final depone su resistencia y acoge al pastor dentro de sus murallas (fr. 27. 6 y 28. 7-10). Frente a esta Troya dividida y en conflicto, Alejandro –el pastor– y el coro aluden a la naturaleza común originaria y al mito de la autoctonía (fr. 20. 3-6).

Aunque desconocemos si en las partes perdidas de esta tragedia se mencionaban otros lugares, los versos conservados remiten todos a Troya exclusivamente, salvo al final, donde, una vez predicha la guerra, se menciona el otro ámbito afectado por el conflicto: Grecia. Amenazada por una ἔρις que parece haber contaminado el territorio, Ilión va diluyendo los límites que la separan de la naturaleza simbolizada por el boyero: desde el terreno de los juegos atléticos al interior de la ciudad y, finalmente, del palacio, Alejandro invade progresivamente los ámbitos de los que desde el principio había sido alejado: el hogar familiar, la palestra y la ciudad. Esta

¹⁵⁷ Para M. HUYS (1995): 166, “the result of the child’s movement is often a bipolar spatial structure, consisting of the abode of the parents, often a royal court, on the one hand (A), and on the other hand the dwelling-place of the foundling, the out-of-the-way domain of the temple-complex of the unspoiled natural environment of the herdsfolk (B)”. Cf. *ibid.*: 167.

¹⁵⁸ Así lo reconoce M. HUYS (1995): 168, para quien “the typical spatial ABBA pattern seem to have been extended to a contrast between the vulgar herdsman and the people of the city”.

trágica intersección de espacios plantea con carácter dramático las relaciones extremas entre naturaleza/cultura, integración/exclusión, individualidad/colectividad, dioses/hombres.

Tras la mítica ciudad de Ilión se perfila un problema que afecta en realidad a la ciudad de Atenas, representada figurativamente bajo Troya en el espacio de la alteridad trágica. Ante una multitud de espectadores ciudadanos y no ciudadanos, *Alejandro* plantea la difícil tensión entre la inclusión o la exclusión en la ciudad de todos aquellos sujetos que no pertenecen o se ajustan a su centro. El planteamiento dramático de este problema es, como ha señalado N. T. CROALLY, característico de la tragedia, la cual

“probes the connection between possession of civic identity and being inside the *polis*, and the dangers which can issue from those who pass from inside to outside, or vice versa. The space of the *polis*, defined and enclosed, is represented as under threat and centredness is put at risk by heroic transgression. All these parts of tragic space (...) represent spatial crisis as part of the otherness of the dramatic world. And that otherness is itself complicated: Athens, the space of the self, is put on the tragic stage, the space of the other”¹⁵⁹.

La trilogía de 415 representa la complejidad de este problema llevándolo a sus extremos: en *Alejandro* se introduce en la ciudad alguien que resultará finalmente pernicioso para la misma; en *Palamedes* se expulsa a quien había sido –y podría haber seguido siendo– un público benefactor; en *Troyanas* se contempla la ruina de la ciudad misma, de Ilión, y se predice la del ejército griego.

Criado en la austeridad de la pobreza y educado en la silvestre libertad de las montañas, Alejandro enseña a la ciudad otro tipo de

¹⁵⁹ N. T. CROALLY (1994): 178.

excelencia singular, la nobleza personal, porque, aunque noble por su verdadero origen, como pastor posee otro tipo de conocimiento también necesario¹⁶⁰. Como intuye M. HUYS, “it is almost certain (...) that just as in Sophocles’ ‘Alexandros’, the primitive but idyllic and uncorrupted surrounding of Paris’ ἔκθεσις and τροφή were opposed to the decadence and the intrigues of the city and the palace”¹⁶¹.

La ambigua relación que mantiene la ciudad antigua respecto a la naturaleza, a la que acude con sus ritos y fantasías míticas y de la que se aleja con sus normas y proscipciones, está en la base misma del espacio en que se ubica el teatro y en la acogida que Atenas presta a Dioniso en su *boukoleion*¹⁶². Troya, en cambio, pasa de un extremo a otro en la relación con la naturaleza que representa Alejandro: o la aleja por completo de sí, con el dolor que esa separación radical lleva consigo, o la integra definitivamente y se olvida por completo de sus riesgos y amenazas.

Otro indicio léxico que sostiene esta interpretación lo constituye el propio anonimato de Alejandro, cuyo nombre propio probablemente no aparecería pronunciado hasta el final de la obra y que, durante todo el drama, asume el apelativo de βουκόλος, sobre todo, y de δοῦλος. Ignoramos

¹⁶⁰ Para Ph. BORGEAUD (1995): 336, “el mundo imaginario griego es el que corresponde al campo retirado, cercano a las fronteras o montañas donde los rebaños de ovejas o de cabras se guarecen en cuevas, arrastrando consigo al pastor que se funde con la imagen del espacio pre-político”.

¹⁶¹ M. HUYS (1995): 182. Cf., también, *ibid.*: 196.

¹⁶² Según Ph. BORGEAUD (1995): 325 Y 329, “Encontramos, pues, una obertura pastoral en estos encuentros graduales con el universo humano. (...) El rústico, con su inevitable e indispensable presencia, cumple, entre otras, la tarea de asegurar la dinámica del equilibrio: una resistencia, una amenaza, un devenir que no cesa de obligar al humano, al animal político, a una redefinición en su diferencia respecto de los animales y los dioses”. Otra divinidad agreste que se integra en la ciudad es Pan. Como advierte N. LORAUX (1996): 67, “Inséparable du paysage montagneux de l’Arcadie est Pan, est c’est pourquoi, une fois naturalisé athénien, il se voit attribuer un emplacement de nature sauvage au sein même de la ville : dans l’espace civique d’Athènes comme dans les autres cités grecques, le dieu des étendues pastorales a son lieu de culte dans une grotte”.

si en alguna ocasión se le denominaría por el gentilicio propio de su origen silvestre: Ἰδαῖος, un apelativo muy común de Alejandro en otras obras de Eurípides y característico de la función que representa como pastor de las montañas cada vez que se evocan los episodios de su vida referidos a la ἔκθεσις y la τροφή, por un lado, y a la κρίσις θεῶν, por otro, como *archai* del desastre de la guerra¹⁶³. Es probable que en *Alejandro* se hiciera alusión a tal apelativo¹⁶⁴ antes de que se revelaran los dos nombres del personaje, París y Alejandro¹⁶⁵.

2. 2. 2. Troya vs. Ilión. Construcción argumental del espacio como políticamente conflictivo

Es en este espacio dividido de Troya donde se reactivan de un modo especialmente significativo aquellas partes de la tragedia sobre las que el argumento se desarrolla y en las que tiene lugar propiamente la acción del *drama*. Nos referimos a las partes estructurales de la tragedia que hacen sustancialmente del género una imitación de la acción, una σύνθεσις τῶν πραγμάτων¹⁶⁶, dentro de las que destacan, por su especial

¹⁶³ Cf. *Andr.* 295, 706; *Hec.* 944; *Hel.* 24, 29; *Or.* 1364; *IA.* 1289.

¹⁶⁴ T. C. W. STINTON (1990): 42, subraya precisamente este aspecto de las conclusiones extraídas por Wilamowitz al respecto en los siguientes términos: “Wilamowitz (*GV* 575) gives a special point to the repeated Ἰδαῖος: it is what Paris was called when he came to the funeral games as a herdsman, before he was identified and got back his original name”. Para M. HUYS (1995): 166, “Paris, exposed at Mount Ida and being found and reared by herdsmen, becomes the Ἰδαῖος”. Cf. Schol. ad Hom. *Il.* III 325, Eur. *Andr.* 295, *IA.* 1284-1285 y Apollod. *Bibliotheca* III 12. 5 [149].

¹⁶⁵ Según Hyg. fab. XCI, el nombre de París se lo pusieron los pastores al pequeño cuando lo encontraron, mientras que según Apolodoro, *Bibliotheca* III. 12. 5. [150], fue solamente el pastor que lo encontró y crió quien lo llamó así, aunque más tarde, cuando el muchacho creció, al destacar por su belleza y fortaleza física, se le denominara Alejandro, ληστὰς ἀμνόμενος καὶ τοῖς ποιμνίοις ἀλεξήσας. Cf., también, R. SCODEL (1980): 41-42.

¹⁶⁶ Arist. *Po.* 1450b.

recurrencia, el *agôn* y el treno¹⁶⁷. Estas partes características de la tragedia resultan simultáneamente formales y argumentales, pues gozan a un tiempo de un cierto formalismo reconocible en las divisiones episódicas de las piezas –con un vocabulario y metro propios y con estructuras definidas o tipificadas¹⁶⁸–, y porque ejecutan, a su vez, una imitación inteligible de la acción por la que evoluciona el argumento.

En el espacio de conflicto de *Alejandro*, el *agôn* y el treno quedan redimensionados tanto en su representación formal como en la disposición que traba su argumento, porque la construcción textual de los mismos desplaza sus posibilidades miméticas del ámbito de la alteridad troyana al terreno familiar de la misma Atenas. *Alejandro* concentra su argumento y el creciente *pathos* que de éste se deriva sobre el momento privilegiado del *agôn*, de un certamen atlético en el contexto cívico de la celebración. A su vez, estos juegos, sobre los que desde el principio de la obra se crea una atmósfera de expectación, están enmarcados por otro motivo agonal, el del debate. La celebración de las competiciones atléticas da lugar a dos enfrentamientos verbales provocados por la cuestión de la participación antes y después de las pruebas. Al mismo tiempo, el carácter conmemorativo de los juegos se presenta acompañado de un treno, de un inconsolable lamento maternal que no puede ser compensado por las ceremonias públicas.

La imitación de estos actos remite a la práctica ateniense de la celebración y el concurso, determinantes culturales donde *agôn* y treno

¹⁶⁷ Aristóteles considera, de hecho, el treno o *kommos* (derivado de *koptô*: “darse golpes” en el pecho y en la cabeza) una parte *cuantitativa* de la tragedia: Arist. *Po.* 1452b. V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 363, definen, en este sentido, la tragedia en términos de treno y *agôn*, características constantes de lo trágico: “Certo è caratteristico della tragedia greca in quanto tale l’associazione del dato della conflittualità e del dato del lutto, in altri termini l’inserirsi di una conflittualità in un contesto luttuoso”.

¹⁶⁸ Sobre el *agôn*, *vid.* M. LLOYD (1992): 1-5 y M. DUBISCHAR (2001): 53-55; sobre el treno, *vid.* L. BATTEZZATO (1995): 141-142 y V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 268-271.

están ya codificados y donde precisamente esta codificación permite que sean fácilmente reconocibles tras las artes miméticas de la representación teatral. La crisis de *Alejandro* se concentra en el momento del *agôn* y del treno en el espacio dividido de la región de Troya, pero estos momentos son referidos con unos modos especialmente significativos, como si Eurípides hubiera querido valerse del espacio mítico troyano para hacer de él una imitación del espacio real ateniense.

Las partes agonales y trenética del *mythos* de *Alejandro* sugieren connotaciones que hacen más profundo el sentido del espectáculo denotativo. No es que la imitación sea un reflejo fiel de las prácticas rituales u oratorias de Atenas; más bien al contrario, aunque en ella se aludan o reproduzcan los lugares comunes o formalismos típicos de estos acontecimientos que hacen reconocible la imitación, se detectan también desplazamientos de sentido, tránsitos problemáticos puramente poéticos a los que Eurípides no ofrece ninguna vía unívoca o definitiva.

A continuación, nos disponemos a analizar estas partes dramáticas de la tragedia. Para ello destacaremos los tópicos que estas partes desarrollan con relación a uno de los discursos que creemos reproducen con la imitación particular que ya hemos destacado: nos referimos, pues, al *λόγος ἐπιτάφιος*, pronunciado igualmente en contextos en que la ciudad celebra a quienes han dado su vida por ella, y constituido por *topoi* o lugares comunes similares a los tratados por el *agôn* y el *thrênos* en torno a los que se articula esta tragedia.

Thrênos

Una vez expuestos los preliminares del *mythos* en el prólogo, la obertura dramática de la tragedia tiene lugar verdaderamente en el primer episodio, en la escena de duelo y consolación entre Hécuba y el coro.

La representación de este momento trenético está contagiada de un cierto lirismo por el tono sentencioso de los aforismos gnómicos con los que

el coro trata de aliviar el dolor de la reina¹⁶⁹. Hécuba, madre de la criatura supuestamente fallecida, realiza, junto a la comunidad de su entorno, uno de los actos rituales que la tradición griega confiaba expresamente a la mujer: el lamento, aunque éste sea un lamento particular.

La reina rechaza las razones del coro y razona sobre su dolor inconsolable: ni los juegos que están a punto de celebrarse para honrar al difunto ni los argumentos del corifeo pueden lograr en términos absolutos ningún alivio o compensación posible a su pérdida; para Hécuba, la celebración y el treno, el *penthos*, no constituyen dos formas de respuesta ante la muerte ni incompatibles ni subordinadas la una a la otra: son, más bien, dos modos necesarios que aúnan los dos ámbitos relacionales de lo privado y lo público afectados por la muerte. La *hypothesis* refiere que es Hécuba la que, por medio de su lamentación –πενθοῦσα, líneas 8-9 y κατωδύρατο, líneas 9-10– persuade a Príamo para que se celebren los juegos funerarios en honor de su hijo expuesto –ἐπ’ αὐτῷ, línea 11–, pues considera su muerte digna de honra –τιμῆς ἀξιοῦσα, línea 9¹⁷⁰. Duelo y celebración son los elementos constitutivos de los ritos funerarios aristocráticos: éstos remiten al culto heroico que, como destaca N. LORAUX¹⁷¹, fundaba el elogio en la lamentación ritual.

Lo tremendo, sin embargo, es que tanto el treno de Hécuba al inicio de la obra como la celebración de los juegos funerarios durante el desarrollo de la misma se producen –como la propia reina objeta– por un βρέφος, por un niño, y no, como debería ser por el marco tipificado de ambas situaciones, por un guerrero muerto en combate. Desde el principio, el pequeño Alejandro es igualado a un guerrero heroico. Como la del soldado,

¹⁶⁹ Como señala N. LORAUX (1981): 45, “Les poètes lyriques en font à leur tour une forme gnomique où la consolation des vivants s’assortit de toute une philosophie de la vie et de la mort”.

¹⁷⁰ Nótese que el dolor y la compensación de la gloria son considerados por Hécuba al mismo tiempo –ἄμα, línea 9– según la *hypothesis*, que insiste en la coordinación entre lamento y celebración.

¹⁷¹ N. LORAUX (1981): 45.

la muerte de este βρέφος es por causa de la ciudad; se trata en primera y última instancia de una muerte política. El pequeño da su vida, expuesto en el monte, por la salvación de la ciudad, como el soldado arrostra su muerte en el campo de batalla por el bien de la *polis*. Para conmemorar esta honrosa oblación, los dolientes, sus seres queridos, organizan unos juegos funerarios conmemorativos, pero esto es algo insólito respecto a un niño.

Raras veces se instituyen o celebran unos juegos fúnebres por alguien que no sea un guerrero, y menos por un niño¹⁷². Como señalara J. M. REDFIELD, “En todos los casos, parece ser que los juegos funerarios se celebraban por guerreros, quizás siempre por guerreros muertos en combate”¹⁷³. Lo alarmante de esta tragedia es que desplaza esta honrosa memoria hasta un caso extremo de horrorosa compasión: la muerte necesaria por razones políticas de un niño recién nacido, de una criatura inocente cuya analogía con los héroes militares destaca aún más su indefensión y la deplorable inhumanidad de su sacrificio.

Desde esta perspectiva, la escena de lamentación contribuye a fundamentar la impresión en el espectador de una imitación perturbadora. Concentrada en el momento conocido de celebración de la muerte por la ciudad, la tragedia se hace eco figurado de los modos *sin figura* con que la *polis* democrática se representa a sí misma y celebra la muerte de sus soldados por la patria. El drama representa en el teatro los actos y palabras de la tradición aristocrática que también la democracia ateniense aprovecha o elude según sus beneficios en la ocasión celebrativa de la muerte por la ciudad, dentro de los cuales el treno destaca significativamente por su marginación. El duelo de Hécuba, antes de que se celebren los juegos, recupera, pues, el valor aristocrático del lamento femenino que los oradores

¹⁷² W. BURKERT (1992): 424, nota 9, cita sólo un testimonio de sepelios de niños –Plu. *Cons. ad ux.* 612 a– y afirma: “Funerals for infants are always an exception”. *Ibid.*: 192. Cf. M. P. NILSSON, *GGR*: 175, adonde remite W. Burkert.

¹⁷³ Cf. G. NAGY (1991): 117, quien recuerda que “In classical times, local athletic contests were still motivated as funeral games for the epichoric hero”, y J. M. REDFIELD (1992): 362.

atenienses proscriben y subordinan a la palabra ordenada de los discursos viriles pronunciados por un varón electo.

La prolongada escena dedicada a este planto remite al mundo del pasado heroico donde el duelo personalizado sobre el héroe muerto destaca la individualidad inalienable de aquél, frente al anonimato despersonalizado del dolor común por los soldados a quienes apenas se llora y en cambio se elogia en el λόγος ἐπιτάφιος. El espectáculo del lamento femenino en la ciudad que ha codificado su rechazo es un botón de muestra entre otros motivos atenienses que se pueden percibir tras la trama y la forma expresiva del treno y el *agôn* de esta tragedia.

Agôn

Una de las características más llamativas de *Alejandro* es la articulación del *agôn* como elemento dominante. Todo se desencadena a partir de un ἀθλον, un ἀγών ἔργων, que es el que motiva toda la trama. El enfrentamiento atlético será a su vez precedido y contestado por otro tipo de *agôn*, un ἀγών λόγων, que no sólo viene promovido por aquél sino que lo cuestiona, lo redefine y da razón incluso de su sentido.

Antes de los juegos se produce un debate sobre la nobleza, una discusión que tiene por finalidad que Alejandro, pese a ser considerado un esclavo, pueda participar en las competiciones atléticas. Después de los juegos tiene lugar un nuevo debate sobre el peligro entrañado por la victoria del esclavo y sobre la conveniencia de darle muerte. El enfrentamiento en el ámbito de la palabra se corresponde y opone al mismo tiempo al enfrentamiento en el ámbito de la acción. Sobre el motivo de los juegos se cuestionan las normas de su funcionamiento y la peligrosidad de que éstas sean cambiadas, los valores que éstos presuponen y los que en realidad demuestran.

Eurípides aprovecha las partes formales de la tragedia dedicadas al *agôn* para referirse a su vez a un tipo especial de *enfrentamiento*, el de los juegos funerarios en honor de quien ha sacrificado su vida por la ciudad. Estas partes desarrollan en forma de debate algunos de los temas que la ciudad de Atenas trata también en contextos funerarios similares de

celebración, pero donde la voluntad ideológica de la unidad ha suprimido toda forma o práctica de competición. Como inmediatamente veremos, algunos de los fragmentos conservados de *Alejandro* aluden significativamente a algunos de los temas del λόγος ἐπιτάφιος ateniense como el *ponos*, la *eleutheria*, la εὐγένεια y la *autochthonia*.

a) *Ponos*

Cuando Hécuba inicia el primer episodio de esta tragedia, se entrega, pues, a un treno inconsolable renovado y reactualizado por los juegos conmemorativos del pequeño¹⁷⁴. Quizás en su lamentación aludiría a dos de los motivos comunes del planto de las madres por sus hijos muertos: de un lado, a la inutilidad en la que han devenido los dolores del parto, de otro, a la crianza de un hijo cuyas esperanzas de realización se han visto frustradas por su muerte¹⁷⁵. Aunque entendamos el sintagma ἡ τεκοῦσα como una expresión lexicalizada equivalente a ἡ μήτηρ, puede que en ciertos contextos semánticos no perdiera del todo su sentido etimológico propio y reactivara su pertinencia significativa. En este caso, la respuesta que objeta Hécuba al corifeo que trata de consolarla (fr. 5. 5-6) parece indicativa de esta comprensión¹⁷⁶ y apropiada a aquel *topos* característico del treno maternal. Los juegos tratarían, así, de compensar no sólo los πόνου del soldado/niño que ha muerto por la ciudad, sino también los πόνου/μύχθοι de su madre, los dolores de parto, el único πόνος que se admite y valora en una

¹⁷⁴ Obsérvese que Hécuba se lamenta como si la muerte del pequeño acabara de ocurrir y no hubiera pasado el tiempo. Han transcurrido, en cambio, veinte años, aunque para la reina ese tiempo no cuenta y su hijo siga siendo un βρέφος. Este hecho constituye un primer nivel de extrañamiento frente a la práctica religiosa del lamento fúnebre, que prohíbe llorar al difunto después de un cierto tiempo. El segundo nivel de extrañamiento es la ausencia del cadáver sobre el que llorar.

¹⁷⁵ Cf. *Med.* 1030-1031 y 1261-1262 y *Supp.* 918-922 y 1134-1135.

¹⁷⁶ La reconstrucción propuesta por B. Snell al verso 3 de este fragmento redundaría en este sentido: πλήμων γε Πρίαμος καὶ ἡ τεκοῦσα δύσμορος.

mujer en el marco de la ciudad antigua, donde la estima femenina radica casi por completo en su función reproductora¹⁷⁷.

Por su parte, los juegos funerarios sirven generalmente, por un lado, para honrar la memoria del difunto y para cohesionar, por otro, de un modo aún más fuerte la comunidad sensible a su pérdida¹⁷⁸. Sin embargo, este sentido comunitario se verá curiosamente frustrado en la tragedia, cuando el propio Alejandro rompa la unidad del territorio de Troya, de Ilión y de palacio, transgrediendo los límites sancionados por la convención, participando en las competiciones y venciendo en las pruebas atléticas por encima de sus propios hermanos.

Al mismo tiempo, los juegos atléticos celebrados en memoria de los funerales del guerrero constituyen, como ya hemos señalado, una manifestación ritual de culto heroico y adquieren, en este sentido, una dimensión religiosa añadida que hemos de tener igualmente en cuenta¹⁷⁹. De esta suerte, el pequeño Alejandro habría sido elevado a la categoría de héroe por parte de la ciudad, que intentaría de este modo no sólo compensar gloriosamente el sacrificio del niño por la *polis*, sino mantener también la protección del *φάρμακός*, del héroe cuya muerte ha beneficiado a la ciudad salvándola de la ruina.

Pero, sobre todo, los juegos funerarios remiten al mundo del valor medido y celebrado en una competición agonal. La *hypothesis* y algunos versos de la tragedia designan los concursos instituidos como ἀγώνες –

¹⁷⁷ Como advierte N. LORAUX (1989): 57, “nul, dans la tradition grecque, ne dénie à l'accouchement le nom de *ponos*. (...) On ajoutera qu'avec la même unanimité la tradition établit une équivalence rigoureuse entre ce *ponos* féminin et l'activité du combattant”.

¹⁷⁸ Así lo entiende J. M. REDFIELD (1992): 371, para quien “los juegos funerarios funcionan como una especie de conmemoración, un acontecimiento mediante el cual los bienes del muerto y de sus dolientes se convierten en recuerdos de su muerte, y como una ocasión social mediante la cual la comunidad, herida y perturbada por la pérdida de uno de sus héroes, reafirma su estructura y su vitalidad”.

¹⁷⁹ Así lo destaca G. NAGY (1991): 117, cuando afirma que “As general principle, the *agôn* was connected with the cult of heroes, and even the Great Panhellenic Games were originally conceived as funeral games for heroes”.

hypothesis, líneas 11 y 20, fr. 22. 12 y fr. 25. 1–, que han de otorgar gloria en primer lugar al difunto cuyo honor se celebra y, en segundo lugar, al vencedor, que se asemeja así, en su hazaña victoriosa, al mérito de aquél por quien han sido inaugurados los juegos. Las competiciones atléticas, por tanto, confieren τιμή heroica al difunto –*hypothesis*, línea 9 y fr. 6. 8– y al vencedor –[τίμιον ...] Snell fr. 22. 13–, una τιμή que compensa, en una suerte de equiparación de igualdad, el esfuerzo penoso que ha costado la hazaña que se conmemora y que el vencedor reactualiza en el mismo instante de su celebración¹⁸⁰.

El valor de la gesta se halla, precisamente, en el esfuerzo empleado en realizarla, de forma que el esfuerzo mismo es, justamente, criterio de valoración de la proeza, hasta el punto de ser designados los propios juegos conmemorativos no sólo como ἀγώνες sino como πόνοι (fr. 6. 2 y [10]) y como μόχθοι (fr. 25. 2)¹⁸¹. Y aquí, en este preciso sentido, reparamos nosotros en otro nuevo desplazamiento anómalo que Eurípides introduce en este drama, al reproducir de un modo refractario e irónico las instituciones y palabras de Atenas que hacen del πόνος una exaltación del valor cívico y democrático.

La celebración de los juegos provoca un debate polémico entre Alejandro y sus compañeros, los pastores, por un lado, y Alejandro y Deífobo, que decide intervenir y mediar en la discusión, por otro. El debate, que podría haber tenido su origen en la inusitada voluntad del boyero de participar en las competiciones, evoluciona hasta una disquisición de carácter político general, donde los argumentos de cada uno de los interlocutores adquieren un sentido más lúcido y llamativo si los comparamos con otros *logoi* similares que se pronuncian, fuera de la

¹⁸⁰ Cf. L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 99.

¹⁸¹ El propio hecho de tratarse de unos juegos atléticos (ἄθλα fr. 25. 10) remite igualmente al sentido del esfuerzo doloroso. Como constata N. LORAU (1989): 68, “les philologues ont insisté sur la dimension de souffrance présente dans *áthlos* ou se sont efforcés de préserver la primauté de la lutte dans le mot qui donne naissance au vocabulaire de l’athlétisme”.

ficción, en otros espacios de la ciudad y que quedan evocados por la similitud de sus términos en el propio proceso de enunciación del debate.

Como señala N. LORAUX, “il se trouve qu’à l’époque classique on constate comme une valorisation à chaque instant réaffirmée du *pónos*”¹⁸². Después de los cantos pindáricos celebrativos de las proezas atléticas y heroicas, el *πόνος* va conformando todo un género de vida en el marco de la ciudad antigua, el característico de la nobleza aristocrática, cuya *aristeia* se diferencia del grueso de la masa precisamente por ese esfuerzo cualitativo en el dominio de la acción. La polis democrática ateniense, que aprehende el vocabulario y los valores de la ideología aristocrática para hacerlos extensivos a los ciudadanos ideales de Atenas¹⁸³, hace también del *πόνος* un factor de demarcación que opera entre oposiciones que le son tradicionales, como la del soldado frente al artesano, el varón frente a la mujer o el griego frente al bárbaro. Nunca, pues, podrá ser siquiera comparado en términos de oposición con el esfuerzo del esclavo, sometido por fuerza a la obediencia y privado, por tanto, de todo mérito¹⁸⁴.

De esta forma, el *πόνος* se va paulatinamente asimilando a una forma determinada de educación del adolescente que se ha de iniciar en la vida activa del hombre libre en la ciudad, un entrenamiento a un género de vida digno y valioso, el del *βίος πολιτικός*¹⁸⁵. Y, así, el espectro semántico

¹⁸² N. LORAUX (1989): 55. Cf., también, *ibid.*: 67.

¹⁸³ Para N. LORAUX (1981): 340, “la démocratie ne conquiert jamais son propre langage”. De esta cuestión es un ejemplo significativo el lenguaje empleado por los discursos oficiales del Cerámico. Cf., N. LORAUX (1981): 16, 211 y, sobre todo, 218, donde se extrae la siguiente conclusión: “travaillé de l’intérieur par des valeurs et des représentations aristocratiques, le discours officiel sur la démocratie ne dispose finalement pas d’un langage qui lui soit propre”.

¹⁸⁴ N. LORAUX (1989): 58 y M. FINKELBERG (2002): 41.

¹⁸⁵ Así lo entiende, por ejemplo, Jenofonte, para quien, como señala N. LORAUX (1989): 59, “la vie du citoyen apparaît tout entière engagée dans un grand mouvement d’effort, depuis l’adolescence où *pónos*, associé à ses pratiques éducatives que sont la chasse et l’athlétisme, tend à se faire synonyme de *paideusis* (éducation)”. Cf., sobre *ponos* y atletismo X. *Cyr.* I. 5. 10, E. *Alc.* 1027, Pl. *Lg.* I. 646c y toda la obra de Píndaro.

del πόνος se va redefiniendo contra otro tipo de oposiciones de un antagonismo más estrechamente ligado a este carácter propedéutico, como es el que se establece contra términos como ἀργία, ῥαθυμία, μαλακία, ο τρυφή. De aquí que el paso ulterior, el que se habrá de producir por estas fechas de finales del siglo V y durante el siglo IV, sea el de la traslación del πόνος a un nuevo género de vida, el del filósofo¹⁸⁶.

Pero Eurípides fuerza aquí un primer desplazamiento inaudito y coloca el encomio del πόνος en Alejandro, un supuesto pastor al que Deífobo tacha de esclavo de manera recurrente. El boyero, el λάτρης-δούλος oriundo del campo, elogia el valor formativo de un esfuerzo, de un μόχθος, que se arroga para sí mismo, mientras critica las τρυφαί propias de gente como Deífobo, ricos debilitados por la molición de una vida regalada e incontinente abocada al fracaso (fr. 16)¹⁸⁷. Lo sorprendente de estas palabras no es sólo lo inusitado del contexto y del personaje por el que son pronunciadas, sino que el desarrollo posterior de la acción refrendará la verdad en ellas sostenidas. La victoria de Alejandro en los juegos sobre los demás participantes dará la razón al pastor, aunque irónicamente¹⁸⁸ se haya de desvelar más tarde que el supuesto boyero y esclavo es en verdad un noble, el hijo tenido por muerto y celebrado en los mismos juegos¹⁸⁹.

¹⁸⁶ N. LORAUX (1989): 59, dice así: “dans le cadre de la constitution d’une «légende socratique», la valorisation du *ponos* se déplaçait peu à peu, du citoyen vers le personnage du philosophe : déplacement important, et qui s’expliquerait sans doute dans le cadre politique et intellectuel du IV^e siècle”.

¹⁸⁷ V. DI BENEDETTO (1992): 202, relaciona este fragmento con el fr. 4 (= fr. 96 Nauck²) de otra tragedia de Eurípides, *Alcmena*, donde se emite un juicio negativo sobre la riqueza unida a la inexperiencia. También en *Poliido* se opone, como en *Alejandro*, la riqueza a la pobreza, esta vez en el plano de la sabiduría: fr. 8 (= 641 Nauck²).

¹⁸⁸ Cf. M. HUYS (1995): 353-354 y S. TIMPANARO (1996): 33, nota 1.

¹⁸⁹ Como ha señalado M. HUYS (1995): 340, el motivo tradicional del niño expuesto podía aprovecharse por parte del poeta para expresar contenidos políticos a un tiempo conservadores y revolucionarios. Por un lado, el depauperado ambiente en el que crece y se desarrolla el niño es superado por su nobleza innata –principio este propio de la ideología aristocrática que representa, por ejemplo, Pi. N. 3. 40-42–, pero, al tiempo que

Eurípides concede, incluso, a través de Alejandro, valores positivos a derivaciones negativas del πόνος, como se entendía, por ejemplo, en voces como la de πείνα. Μόχθος se opone a τρυφαί como πείνα a πλοῦτος, en una nueva valoración favorable de la pobreza con vistas a la excelencia viril e incluso a la justicia (fr. 17). Riqueza y pobreza transforman sus acepciones más comunes, alusivas al ámbito social, y adquieren una dimensión moral nueva que atañe a la ciudad y a quienes deben participar en ella. La pobreza ya no supone un obstáculo exterior a la ἀρετή, sino todo lo contrario: la pone a prueba y la refuerza, mientras que la riqueza, hasta ahora garantía condicional de la virtud, constituye más bien un peligro para su misma estabilidad¹⁹⁰.

B. SNELL propuso que el fr. 63 de su edición¹⁹¹ pertenecía a la tragedia de *Alejandro*. A pesar de que ninguna fuente antigua confirma esta adscripción, el tono y el argumento guardan una estrecha relación con la temática del enfrentamiento entre Paris y Deífobo que ahora estamos analizando. En estos versos, el interlocutor insiste sobre el motivo del πόνος, al que confiere un valor positivo: ennoblece a quien lo ejerce. El

las circunstancias difíciles sirven para destacar esa nobleza interior heredada que las supera, éstas contribuyen, por otro lado, a que dicha nobleza no se pervierta precisamente por su rigor, el cual facilita y educa en una virtud más sólida aún. En palabras de M. HUYS, “As a consequence, when the motif is thematically used in a social or political way, it may acquire a conservative as well as a revolutionary interpretation: it may legitimate a transfer of power by the claims of the blood and the hereditary qualities of the royal line, or conversely by the hero’s toughening education and his remarkable achievements in the light of his low status, the so-called ‘rag to riches career’”.

¹⁹⁰ M. FINKELBERG (2002): 41-42 y 44, cita como testimonios de la concepción tradicional de la *aretê* Hom. *Od.* XVII 322-323, para quien la *aretê* es incompatible con la esclavitud, y Thgn. 651-652, para quien la *aretê* es incompatible con la pobreza, y concluye: “it was first and foremost the free male citizen, whose level of *euporia* was such as to enable him to be politically active in the community, who habitually furnished the standard model of *arete*”.

¹⁹¹ Este fragmento es el fr. 26 Page = 959-960 Nauck². Cf., también, Satyr. *Vit. Eur.* 38 II Arrighetti. F. JOUAN & H. VAN LOOY no incluyen este texto en su edición, pero nosotros sí lo hemos recogido en la nuestra.

πόνος y la actividad del πονεῖν dotan de ἀρετή, por oposición a la riqueza. Una interrogación retórica recrimina a los mortales su vano afán de poseer muchas cosas y tratar de adquirir la virtud con la riqueza. De nuevo, la excelencia se halla en el esfuerzo y son más bien los que no están corrompidos por sus fortunas los que merecen un asiento entre los nobles¹⁹².

En otro fragmento citado por Sátiro¹⁹³, perteneciente a alguna obra eurípidea cuyo título ignoramos, el personaje que pronunciaba el pasaje exhortaba a la gloria de la buena fama mediante el πόνος, un esfuerzo basado en la capacidad de resistencia y sufrimiento, en la πλημοσύνη. La cita se exponía en la obra de Sátiro como testimonio literario expresivo de la propia convicción personal del tragediógrafo acerca del valor del esfuerzo: el dramaturgo, a decir del interlocutor de la *Vita*, incitaba a la fortaleza y al valor a los jóvenes de su tiempo, proponiéndoles como modelo de ejercitación los rigores austeros de la educación espartana, las ὀρμαὶ Λακωνικαί.

Esta revisión de los valores tradicionales va paulatinamente despegándose, pues, de los antiguos sedimentos sociales para explorar otras nuevas formas de comprensión del mundo de los valores. A modo de tránsito, de las palabras conservadas de Alejandro parece deducirse un último desplazamiento hacia una nueva vía de apreciación del πόνος. Hasta ahora, el esfuerzo se medía en el ámbito de la acción en términos absolutos, sin atender, por tanto, al resultado mismo de la acción, es decir, a su productividad¹⁹⁴. En cambio, Alejandro parece dejar claro que la pobreza nutre hijos cualitativamente mejores y más productivos precisamente al tener que esforzarse: μοχθοῦντ' ἀμείνω τέκνα καὶ δραστήρια (fr. 16. 4). Este tipo de acción productiva o práctica conseguida mediante el esfuerzo y la ejercitación podría conducir al terreno explorado por Eurípides en ciertas

¹⁹² Cf. fr. 960 Nauck².

¹⁹³ Satyr. *Vit. Eur.* 39 IV = fr. 1007d recogido por B. Snell en el apéndice a la segunda edición de Nauck.

¹⁹⁴ Cf. N. LORAUX (1989): 58.

ocasiones de la utilidad y el provecho para la ciudad, un terreno, además, de interés común a otros intelectuales del momento.

Eurípides aprovecha el espacio troyano, quintaesencia del πόνος, del πόνος Τρωικός, de los πόνοι de la guerra de Troya¹⁹⁵, y trata de estipular su sentido desde diversas perspectivas, a través del debate y la discusión. En este espacio, la solidaridad tradicional entre πόνος y τιμή se va a ir puliendo en los márgenes de una sobria educación y con miras a un fin: probablemente el de la utilidad y el éxito¹⁹⁶.

En el debate entre Deífobo y Alejandro, los términos que se oponen –δούλος/δεσπότης, κακός/ἀγαθός, πένης/πλοῦτος– exponen dos formas antagónicas de entendimiento de estos significantes contrapuestos. Deífobo defendía las acepciones que la tradición aristocrática había troquelado como moneda de valor en curso, mientras que Alejandro trastocaría por completo estos significados, invirtiendo incluso sus cualidades tradicionales al modo acostumbrado de refutación de la época. Pero las dimensiones del debate cobrarán una amplitud mayor después del canto coral y tras la noticia de la victoria del boyero en los concursos. Del *agôn* verbal al *agôn* atlético, los términos comienzan a oponerse en otro plano de la diferencia: el de la ἐλευθερία. Es en el fr. 23 donde la hasta ahora oposición δούλος/δεσπότης se transforma en la oposición δούλος/ἐλεύθερος, cuando Alejandro ha dado muestras de un modo de actuación libérrima.

¹⁹⁵ Cf. N. LORAUX (1989): 56. Curiosamente, la alusión a los *ponoi* de Troya es la gran ausente de los catálogos míticos constitutivos de los discursos fúnebres de la ciudad. Debido a la escasa importancia destacada por la mínima participación de Atenas en Troya, los oradores omiten este tema o lo someten a una comparación con cualquier otra gesta histórica ante la que aquélla quede empequeñecida pese a su reconocida fama.

¹⁹⁶ En el *Télefo* del año 431 a. C., otra obra relacionada con el mito de la guerra de Troya, se mencionaba también el valor del esfuerzo, esta vez bajo el signo incluso de la ἀνάγκη: el μόχθος es necesario para que nos vaya bien en la vida; no se puede tener éxito o ser feliz sin esfuerzo: μοχθεῖν ἀνάγκη τοὺς θέλοντας εὐτυχεῖν (fr. 701 N²). Otros *mythoi* paradigmáticos del πόνος eran los derivados de Heracles, de donde extrae Eurípides un material fecundo para el tema del πόνος y el μόχθος. Destacaremos, sobre todo, *HF*, de fechas cercanas a *Alejandro*, y, posteriormente, *Arquelao*, fr. 8, 11 y 13.

b) Esclavitud y libertad

En los juegos Alejandro conquista las dos prendas por excelencia del πόνος –νίκη y τιμή–, tanto del πόνος aristocrático o pindárico –el πόνος atlético– como del *ponos* democrático ateniense –el πόνος militar. Los pasajes conservados acerca del resultado de las competiciones y de la reacción que provoca en la ciudad insisten sobre estos dos aspectos fundamentales: sobre la victoria conseguida por el esclavo y sobre la honra de la que se le considera digno precisamente por esa victoria. Ahora bien, estos premios de νίκη y τιμή se consideran propios (y exclusivos) de los hombres libres; lo extraordinario es que hayan sido conseguidos por un esclavo que ha demostrado por ello un poder –κράτος– superior.

La insistencia en el κράτος de Alejandro¹⁹⁷ nos resulta expresiva por los diferentes matices de sentido de que goza este término, matices que enturbian el esplendor de la victoria del boyero pero que, al mismo tiempo, permiten percibir con mayor nitidez el significado último que esta victoria tiene para algunos de los hombres libres de la ciudad. A diferencia de ἀρχή, el poder legítimo, κράτος es el poder que se adquiere, en principio, de manera ilegítima, por medio de la fuerza o la violencia; es, en definitiva, el poder detentado¹⁹⁸. De ahí que sobre la victoria de Alejandro se destaque el elevado y sospechoso κράτος del pastor¹⁹⁹, el poder inusitado de un personaje en principio ajeno al terreno de la competición del valor, quien ha privado a los hombres libres de los premios atléticos. Como traslucen las palabras de Deífobo a Héctor –οὐκ ἀλγείς φρένα[ς / δούλου παρ'] ἀνδρὸς ἄθλα ἀπεστερημέν[ος; (fr. 25. 9-10)²⁰⁰–, parece que Alejandro ha

¹⁹⁷ Sobre los términos relativos al κράτος de Alejandro, *vid.* fr. 9, fr. 22. 5, fr. 26. 12, y 14-15, y fr. 28. 9.

¹⁹⁸ Cf. N. LORAUX (1997): 23, 273 y 260.

¹⁹⁹ Obsérvese que las palabras alusivas al mismo aparecen la mayoría de las veces en grado comparativo o superlativo.

²⁰⁰ El verbo ἀπεστερημένος nos parece indicar un cierto matiz de ilegitimidad en la victoria de Alejandro, como si de un hurto se tratara.

conculcado un derecho o una prerrogativa propia y exclusiva de los hombres libres de la ciudad.

El boyero, pues, invade el espacio de la *ἐλευθερία* en el marco de la *νίκη* y la gloria derivada de ésta: su victoria neutraliza de un modo anómalo los fueros de una oposición –*δοῦλος* / *ἐλεύθερος*–, cuyos términos no consiguen, con todo, hacerse equipolentes, sino que acaban por suscribir aún más sus diferencias de forma incompatible.

Νίκη unida a *κράτος* revela ciertas connotaciones políticas que explican el resquemor y los planes criminales de Deífobo (y los suyos). Ya hemos aludido a la importancia que históricamente tuvieron determinadas victorias atléticas sobre el curso político de una ciudad cuyo favor popular gana el vencedor. Sobre el *κράτος* de Alejandro y su *τιμή* victoriosa aclamada por Príamo y por la ciudad se cierne la sospechosa figura del tirano²⁰¹ y la amenaza inexorable de su ingreso en la ciudad y en el palacio²⁰². El texto construye de la victoria una imagen recurrente: Alejandro es coronado vencedor –y el signo de la corona redundante en este sentido en la presentación incómoda del pastor como *τύραννος* (fr. 22. 6 y 14)²⁰³–, y, al decir de su adversario, se pasea por toda la ciudadela haciendo ostentación de la misma (fr. 28. 6).

Sin embargo la victoria del boyero es considerada del todo contraria a la *norma*, de modo que la hazaña amplía sus proporciones iniciales y la

²⁰¹ Interesante es, en este sentido, el suplemento de Crönert, aceptado también por Lefke, al verso 7 del fr. 22: *καί φασιν εἶναι γ' ἄξιον* [τυραννίδος].

²⁰² N. LORAUX (1997): 262, explica los mecanismos ideológicos y lingüísticos de los que se valen los oradores democráticos para diferenciar precisamente el poder democrático de las connotaciones negativas que la propia etimología de la democracia lleva expresa en su nombre. La redundancia en el *kratos* singularizado de Alejandro revierte a los orígenes sombríos de la democracia, a una tiranía que no siente ningún empacho en destacar el *kratos* que los discursos democráticos eluden significativamente.

²⁰³ También la *hypothesis* debía de destacar el motivo de la corona impuesta por Príamo sobre Alejandro, como han defendido M. HUYS (1986): 9-36, especialmente p. 12, y W. LUPPE (1993): 6-8. Por su parte, también la tragedia de Ennio debía de aludir al motivo de la corona, como revelan los fragmentos 9 y 10*.

acción se traslada del ámbito de los juegos al espacio político de la ciudad. Como han destacado L. BRUIT ZAIDMAN y P. SCHMITT PANTEL, en época clásica “los juegos recuperan los valores aristocráticos y, cuando se celebran, la *polis* entera se identifica con los vencedores”²⁰⁴.

En los juegos participaban ciudadanos libres no necesariamente de elevada condición y su victoria tenía repercusiones políticas y religiosas. Por un lado, la gloria del vencedor es también la gloria de la ciudad, a la que éste hace partícipe de su triunfo, y así, en Atenas, por ejemplo, se recompensa la victoria atlética de los juegos olímpicos con uno de los galardones políticos más prestigiosos: la *sitêsis* en el pritaneo²⁰⁵; por otra parte, “la victoria es un don de los dioses. Por tanto, el que ha ganado es amado por los dioses y posee dentro de sí cualidades especiales. (...) La competición, el *agón*, es la manera más apreciada de medirse con los otros porque está sancionada por los dioses”²⁰⁶.

El parlamento del mensajero que describe el ἀθλον destaca la superioridad física y la belleza extraordinaria del vencedor (fr. 22. 5 y 8). Pero el triunfo del pastor se entiende como una inversión fatal que afecta directamente al éxito o fracaso de las competencias del rey, en la medida en que son los libres los que han sido vencidos por los esclavos o, mejor dicho, en cuanto que son los esclavos, y no los libres, los que consiguen victorias para sus soberanos (fr. 23). Al superar a sus competidores en las pruebas, Alejandro ha vencido a la casa de Príamo (fr. 28. 1-2 y fr. 29. 3) con el insoportable agravante de que el vencedor es un esclavo. Esto es lo que verdaderamente importa, y, así, la reina cree que hay quienes a escondidas dicen que sus hijos, siendo libres, han sido vencidos por el hijo de una esclava (fr. 27. 4-5)²⁰⁷, tacha el sorprendente cambio de los acontecimientos esperados en torno a los juegos de μεταβολή (fr. 29. 2) –palabra que designa

²⁰⁴ L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 99.

²⁰⁵ L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 103.

²⁰⁶ L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 103.

²⁰⁷ Aceptamos el suplemento de Page a estos versos, ya que ése debía de ser el sentido al que parecen apuntar las palabras y el contexto del fragmento.

específicamente en contextos políticos una revolución²⁰⁸ – y teme que el boyero acabe por dominar su casa²⁰⁹. La cuestión que se plantea es, en definitiva, que Alejandro ha demostrado su excelencia y superioridad en el ámbito de la acción propio de los hombres (ciudadanos) libres.

Tal como ha señalado A. MACINTYRE, en la sociedad heroica “el hombre es lo que hace. (...) las virtudes son las cualidades que mantienen a un hombre libre en su papel y que se manifiestan en las acciones que su papel requiere”²¹⁰. En los juegos funerarios se ha producido, por el contrario, una estrepitosa inversión. Los libres, de quienes se esperaba que demostraran la valía que se les presupone por su condición, han sido superados, vencidos, por un esclavo²¹¹, de quien todo lo más que se podría esperar sería una acción capaz de ser compensada por una retribución material. Es muy probable que Alejandro hubiera sido denominado en la

²⁰⁸ *LSJ*, s. u. μεταβολή: II. 3.

²⁰⁹ Agradecemos al profesor J. L. LÓPEZ CRUCES la propuesta de corrección del verso 5 del fr. 29 en οἶκον ἔξει. Nos indica que cabe corregir el texto del papiro (εξοι Crönert, prob. Snell) en ἔξει a partir de la frecuente confusión en la tradición textual de Eurípides (no sólo en ella) de formas de indicativo y de aoristo, debida a la común pronunciación de los dígrafos ει/οι. Cf. e. g. Eur. *Cycl.* 32 ἔχει Tr¹ uel Tr² (et P) : ἔχοι L^{uv} (et P⁸); *Andr.* 79 ἦξοι : ἦξει V et Σ^v (~Σ^{mby}). En *El.* 919, Paley corrigió ἔξεις en ἔξοις, corrección contraria a la que aquí consideramos. Sobre el sintagma, cf. e. g. *Andr.* 21: ἔνθ' οἶκον ἔσχε τόνδε παῖς Ἀχιλλέως, 198: οἶκον κατασχέιν τὸν σὸν ἀντὶ σοῦ θέλω. En cuanto a la interpretación del verso que nos ocupa, ya hemos comentado anteriormente las sospechas de Hécuba sobre Alejandro como un posible hijo bastardo de Príamo. Quizás se planteara también en esta obra de un modo indirecto el problema de los *nothoi* y sus derechos, como ya ocurriera en *Andrómaca*. Cf. M. HUYS (1995): 335.

²¹⁰ A. MACINTYRE (2001): 156-157.

²¹¹ Ya hemos aludido a este respecto al fr. 23. Otro momento en el que debía de insistirse sobre esta increíble transposición de papeles sería el que se inicia en el fr. 26. 1-2, en la discusión entre Deífobo y Héctor. Deífobo, irritado contra Héctor porque éste no parece apreciar las graves consecuencias de lo sucedido, extrema la situación con un ejemplo hiperbólico, si aceptamos la propuesta de reconstrucción de Scheidweiler, donde la oposición δοῦλοι/ἐλεύθεροι no puede ser más clara ni elocuente: ἐλ[ε]ύθεροι μὲν πάν[τε]ς εἴργοντ' ἀν πάλη[ς] / δο[ύ]λοι δ' ἀν ἦσκουν, [εἶ σφ' ἀνεῖμεν.

tragedia, sobre todo al principio de la misma, antes de que el nudo de la trama se tensase, como λάτρις de Príamo (fr. 6. 5). La condición del λάτρις, a diferencia del mero δοῦλος con el que los airados personajes identifican despectivamente al boyero, comprendía el carácter de un siervo asalariado, es decir, de un criado que percibía por sus servicios un μισθός. La retribución de la acción resta entonces valor a la actividad propia del λατρεύειν frente a la acción gratuita del hombre que está libre de sumisión de ningún tipo. De esta suerte, parece que algunos personajes, como Deífobo, tratan de relegar el valor cualitativo de la actuación de Alejandro en los juegos al nivel inferior propio del λάτρευμα, dando a entender que el pastor habría participado en las pruebas con vistas a un premio material que compensase su esfuerzo²¹². Héctor, en cambio, niega tal acusación, destacando, en cambio, la προθυμία del muchacho, a pesar de su origen esclavo (fr. 26. 9-10)²¹³.

Alejandro se ha comportado como un hombre libre de palabra y de obra. Su libertad interior se ha manifestado en la excelencia de una acción esforzada y en la expresión de un pensamiento razonado y coherente con su modo de actuación. De hecho, podríamos decir que la libertad del pastor comienza cuando éste obtiene permiso del rey para defender sin restricciones su opinión, cuando hace uso de la παρρησία de la que está por definición privado cualquier esclavo²¹⁴. Por eso, cuando al final de la

²¹² De Heracles, el fundador de los juegos atléticos olímpicos y nemeos, cuyos famosos trabajos fueron denominados ἄθλοι por los mitógrafos, cuenta Píndaro que dio muerte a Éurito porque quería obtener de Augías la paga por sus servicios (λάτριον μισθόν): Pi. O. X 29. Cf. N. LORAUX (1989): 69.

²¹³ Héctor aconseja a Deífobo que se domine: εἰ δ' ἐστὶ κρείσσων, σοῦ κόλαζε τὴν φύσιν, / ὕψ' ἧς ἐνίκω· κυριώτερος γὰρ εἶ (fr. 26. 12-14). No podemos dejar de ver aquí una maliciosa ironía por parte de Eurípides, quien hace que Héctor amoneste a Deífobo recomendándole una disciplina de la que aquél creía incapaces a los esclavos (fr. *12). La elección de la misma palabra no nos parece casual y viene a dar la razón, en cierto modo, a los argumentos de Alejandro relativos a la relación *physis/paideusis*.

²¹⁴ Como señala K. SYNOUDINOY (1977): 78-79, "Lack of παρρησία further reinforces the deprivation of ἐλευθέρα γνώμη and ἀγρία. Free speech involves a relationship between

tragedia se intente dar muerte a Alejandro, éste creerá que su condena pesa por las palabras que ha pronunciado (fr. **36). El pastor está convencido de su nobleza interior, a pesar de su nombre de esclavo, y se queja de que sea precisamente esa nobleza de espíritu, de sus φρένες –τὸ χρήσιμον φρενῶν (fr. 37. 1)– la que lo lleve a la muerte mientras que a otros los salva. Curiosamente, el término que alude a la nobleza es χρήσιμον, una nobleza que lleva ínsita la cualidad de la utilidad y del provecho que parece adivinarse en este drama y que constituirá un tema desarrollado en la tragedia siguiente, *Palamedes*.

c) Autoctonía y espacio troyano

Pero regresemos al momento previo a la celebración del concurso funerario. Tras la discusión entre Alejandro y Deífobo, el coro reflexiona sobre el significado de las palabras por ellos debatidas y, apartándose por un momento de Troya, remonta su pensamiento hasta los orígenes del mundo. En su canto, evoca la imagen fecunda de una tierra madre de la raza humana, una imagen que recuerda sorprendentemente otro mito primigenio, el de la autoctonía, no ya el de la autoctonía ateniense de Erecteo, sino el de una autoctonía general, universal. El sintagma τὸ γὰρ πάλαι καὶ πρῶτον introduce al auditorio en los momentos originarios del *mythos*; aunque este mito, expresado en la primera persona del plural, afecta a todos por igual, a la comunidad de los mortales sin distinción, oriundos de la madre Tierra.

El nacimiento de la tierra era, como señala Nicole LORAUX, un mito cultural griego²¹⁵, pero fue Atenas la ciudad que hizo un especial aprovechamiento del nacimiento de sus ciudadanos de la misma tierra que desde entonces y por siempre han ocupado. Tema escogido del elogio de la

the citizens. (...) The lack of it (...) shows a distinctive mark of slavery”, y cita como ejemplos el fr. adesp. 304 Nauck² y Pl. R. 557b.

²¹⁵ N. LORAUX (1996): 9, “L’homme provient de la terre : sur ce point –degré zéro du mythe, rarement développé pour lui-même, plus souvent évoqué en une allusion, voire

ciudad²¹⁶, el mito de la autoctonía constituía, sobre todo, uno de los *topoi* privilegiados del λόγος ἐπιτάφιος ateniense, de ese discurso institucional, modelo de palabra política, a través del cual Atenas construye su propia identidad y que han de cultivar de un modo más o menos fiel todas las demás formas de expresión que quieren referirse a la ciudad ateniense²¹⁷. La alusión directa, por tanto, al mito de la autoctonía, después de un debate en torno a la nobleza y con vistas a la participación en unos juegos cívicos en honor de una muerte por la ciudad, nos remite, sin lugar a dudas, al trasfondo político característico del discurso fúnebre, pronunciado en contextos similares y nutrido de contenidos asombrosamente análogos.

Como en este canto coral, donde la εὐγένεια –fr. 20. 1, τό εὐγενὲς, fr. 20. 7– procede de la tierra, madre y criadora (fr. 20. 4-6) de los mortales, los oradores de época clásica identifican nobleza y autoctonía²¹⁸, haciendo de este valor tradicionalmente aristocrático un factor de demarcación puramente político y democrático, connatural a los nacidos de Atenas, cuyos ciudadanos–soldados son, por analogía, como los antiguos guerreros (héroes) aristócratas²¹⁹, y donde todos son celebrados por igual en virtud de esta homogeneidad originaria.

Todos los oradores de época clásica coinciden en asignar a la tierra ática el privilegio de la maternidad y hacen de la misma una verdadera madre que engendra a sus habitantes y los cría, proporcionándoles su alimento²²⁰. En *Alejandro* el canto del coro distingue entre una tierra madre –ἀ τεκοῦσα γᾶ– de la que brotan los mortales, y una superficie terrestre –

sous-entendu– s'accordent poètes et philosophes, tradition nationale des cités et récits sur les origines de la race grecque”.

²¹⁶ S. GOTTELAND (2001): 330.

²¹⁷ N. LORAUX (1981): 10-11, 267, 294 y 265, donde afirma que “l’oraison funèbre reste, durant toute l’époque classique, un modèle athénien de parole sur Athènes, sinon le modèle même par rapport auquel les autres formes civiques de discours doivent se déterminer lorsqu’elles prennent Athènes pour objet”.

²¹⁸ N. LORAUX (1981): 150.

²¹⁹ N. LORAUX (1981): 153 y S. GOTTELAND (2001): 325-326.

²²⁰ S. GOTTELAND (2001): 323.

χθών– sobre la que son criados. Como ha señalado N. LORAUX, “*chthôn* n’est pas la terre primordiale (*gê*) mais, solidement enraciné entre le ciel des dieux olympiens et les profondeurs de l’Hadès, le sol sur lequel s’installent demeures et cités des hommes”,²²¹. Esta diferenciación implica dos consecuencias significativas importantes.

La primera es que, por encima del sentido general reproductor de γῆ o γαῖα, χθών posee, además, un matiz local de ubicación terrena, distante de los dioses, un matiz de identidad que define al hombre en general desde su origen. El hombre (cf. en latín, *homo*), que proviene de la tierra (*humus*), vive sobre ella como criatura terrestre y, por tanto, mortal, perecedera. Χθών sería el término positivo o marcado del estigma mortal que caracteriza a todos los nacidos de la tierra²²² frente a otros seres, como las divinidades celestes o hipocónicas; de la madre tierra surge la raza de los mortales, que habita sobre ella con una misma imagen y dignidad (fr. 20. 3-6)²²³.

Pero la segunda consecuencia es que, a diferencia del carácter neutralizado de γαῖα o γῆ, χθών admite un matiz topológico más concreto, de donde pueda derivarse un sentido restringido que excluya a aquellos que ocupan una χθών o χώρα distinta de donde nacieron, frente a aquellos que ocupan la misma χθών en la que fueron criados, es decir, que son *autoctonos*. El privilegio de la autoctonía encuentra su expresión redundante en una de las ramificaciones atenienses de aquel mito originario de la tierra madre más cercanas, por su carácter institucional, al género trágico en que en este caso se inscribe: el λόγος ἐπιτάφιος, donde se marcan con claridad las diferencias entre los verdaderos αὐτόχθονες y los solamente γηγενεῖς²²⁴.

²²¹ N. LORAUX (1996): 14.

²²² N. LORAUX (1996): 15, “Les mythes grecs lisent la mort dans la vie et préfèrent conter la séparation irrémédiable qui a exclu les hommes de la compagnie des dieux”.

²²³ Según el diccionario *LSJ*, ὄψις es no sólo “*aspect, appearance*”, sino también “*dignity, position*”.

²²⁴ S. GOTTELAND (2001): 321-322.

N. LORAUX desprende dos ventajas extraordinarias del recurso al mito autoctónico ateniense que en época clásica aprovecha este λόγος πολιτικός: por un lado, al hacer a los atenienses hijos de la misma tierra que habitan, éstos se constituyen en un γένος privilegiado, el γένος ciudadano del que quedan excluidos extranjeros, esclavos y mujeres²²⁵; por otro, al formar todos una única raza procedente de un mismo origen, se naturaliza la democracia y la nobleza (εὐγένεια) no se reduce ya a unas cuantas familias privilegiadas, sino que se hace extensiva al *dêmos* ciudadano ateniense, a la familia común nacida de la tierra de Atenas, y, por tanto, se *politiza*:

“les Athéniens –c’est leur fierté, c’est leur honneur– constituent grâce à l’autochtonie un seul et unique *génos*. (...) La rhétorique du *génos* est une opération de langage très réussie en ce qu’elle contribue à naturaliser la démocratie. Dans le monde grec des cités où l’oligarchie – ce pouvoir du petit nombre– domine, où les mentalités sont et restent pénétrées de valeurs aristocratiques, le régime athénien fait figure d’exception: une exception qui n’a été inventée ni en un jour ni sans luttes, et dont les adversaires, nombreux à l’extérieur comme à l’intérieur d’Athènes, verraient la chute avec un immense plaisir. Il s’agit donc de négotier, jusque dans l’idéologie, pour concilier originalité démocratique et valeurs traditionnelles. Et le mythe d’autochtonie sert de terrain à cette négociation. Car la référence à une bonne nature est en Grèce ancienne pratique d’aristocrate: dotés d’une bonne nature qui est bonne naissance (*eugéneia*), les Athéniens peuvent oublier (...) que leur régime

²²⁵ S. GOTTELAND (2001): 328, insiste en este sentido: “La glorification de l’autochtonie athénienne va de pair avec l’exaltation d’une origine sans mélange et une xénophobie revendiquée. Cette exclusion de l’autre constitue en effet la seule garantie de la « noblesse » des citoyens athéniens”.

démocratique est une conquête datée historiquement. La démocratie? une affaire de famille ...”²²⁶.

La pureza de nacimiento del propio suelo constituirá, así, no sólo un factor de identidad y de cohesión de la comunidad cívica ateniense, sino que será, además, el factor elemental de diferencia en la alteridad radical con el resto de localidades griegas, por una parte, y con el bárbaro, por otra²²⁷. Al ubicarse en Troya este expresivo canto coral autoctónico, la tierra troyana se hace por momentos representación del espacio ateniense, cuya figura se irá perfilando de manera más nítida en el transcurso de la trilogía, aunque esta representación mimética de Atenas no reproduzca a su modelo más que de un modo oblicuo y transfigurado.

La modalidad enunciativa de la lírica coral imprime el primer sesgo de descentramiento: a diferencia de los trímetros yámbicos del *agôn*, más cercano a la prosa propia del *λόγος πολιτικός*, la forma poética constituye el primer nivel de diferencia en el tratamiento de una temática común cuyo sentido se define en el mismo seno de su expresión.

Desde los primeros versos, la función del *λόγος ἐπιτάφιος*, el *epainos*, resulta criticada como *περισσόμυθος λόγος*, y el epíteto que acompaña al objeto de encomio, la nobleza mortal –*εὐγένειαν βρότειον*– tensa la alusión en sus extremos. La oda desarrolla a continuación el sentido esbozado en estos primeros versos, y, en su desarrollo, al mito de la autoctonía se irán añadiendo nuevos matices significativos.

La tierra es madre y educadora de una sola raza, de la que procede la nobleza, pero también lo innoble –*μία δὲ γονὰ τό τ' εὐγενὲς / <πέφυκε> καὶ τὸ δυσγενὲς*, fr. 20. 7-8–, antinomia ésta silenciada por el discurso

²²⁶ N. LORAUX (1996): 35, 41-42. Cf., también, p. 47 y S. GOTTELAND (2001): 325-326, quien destaca este mismo desplazamiento: “Cette origine commune bouleverse le cadre traditionnel de la société grecque, et étend à tous un privilège accordé d’habitude à quelques élus, les ἄριστοι. Grâce à cet enfantement hors du sol, les grandes familles ne sont plus les seules à bénéficier d’une bonne naissance”.

fúnebre. La nobleza está unida desde el principio a la muerte, como en el λόγος ἐπιτάφιος, pero en su canto el coro no alude a ningún tipo de muerte especialmente honorable o bella, como la muerte en combate, sino a la muerte característica de los nacidos de la tierra, como les son también característicos lo noble y lo innoble. ¿Qué distingue, pues, entre los mortales, carentes de idiosincrasia²²⁸ por pertenecer a una sola y determinada raza²²⁹ –la de los nacidos de la tierra–, lo noble de lo innoble? El tiempo, el χρόνος que los discursos funerarios eliden y subsumen bajo el aura de eterna intemporalidad del αἰών.

Eurípides ha transformado casi por completo los *topoi* del λόγος ἐπιτάφιος con los que juega subrepticamente. Ubicado en Troya, el motivo de la autoctonía –orgullo exclusivamente ateniense– expande el origen autoctónico a absolutamente todos los hombres²³⁰, no sólo al γένος ateniense, sino, por encima de éste, a la raza de los mortales, al γένος βροτῶν. Al mismo tiempo, al unir originariamente la nobleza con la cualidad mortal, expande también ésta, de una muerte determinada –militar y patriótica– a una muerte genérica y común. El tiempo es el que define lo noble y lo innoble.

A su vez, el coro tiene su propia opinión acerca de la nobleza y, curiosamente, ésta no tiene nada que ver con la definición a la que la reducen los discursos epitafios. Para el coro la nobleza no es un valor militar ni político: es un valor intelectual y, podríamos quizás decir, moral: nobleza es prudencia y sensatez y, en cualquier instancia, no radica en la materialidad de las riquezas (fr. 20. 10-11)²³¹.

²²⁷ En palabras de N. LORAUX (1981): 150-151, “la pureté d’une naissance sans alliage fonde le droit à l’hégémonie ou la haine de la cité pour les Barbares”.

²²⁸ ἴδιον οὐδὲν ἔσχομεν fr. 20. 6.

²²⁹ Nótese el numeral de μία δὲ γονὰ fr. 20. 7.

²³⁰ Nótese el intensivo ἅπασιν fr. 20. 5, absolutamente contrario al μόνοι πάντων de los discursos que tratan sobre la autoctonía ateniense. Vid. S. GOTTELAND (2001): 319 y 320.

²³¹ Ya antes, en el año 431 a. C., Eurípides había hecho pronunciar a Perseo una valoración semejante sobre la nobleza en *Dictis*, fr. 14 (=336 Nauck²). En fechas más cercanas a

Eurípides traslada de lugar los *topoi* convencionales de la retórica. Troya, la ciudad bárbara por excelencia, emblema literario del enemigo extranjero, es ahora el espacio en el que se entona el mito más representativo de los valores democráticos atenienses. El mito de la autoctonía ateniense pretendía en última instancia servir para asentar desde la naturaleza primigenia la noble igualdad que las leyes de la democracia promulgan sobre la ciudad²³². En *Alejandro* el coro (de mujeres) de Troya reproduce este mito en medio de un conflicto representado por dos hermanos que ignoran que su origen común hace inútiles sus diferencias. Troya es una Atenas dividida que pone en lid el sentido de lo noble, que unos y otros discuten, ignorando su propia identidad. El poeta llama a un nuevo ideal de nobleza, la del hombre prudente y sabio, amado por los dioses, y amplía el horizonte de este ideal no sólo a Atenas, sino a la misma raza de los mortales.

d) Chronos / Aiôn

La tragedia de *Alejandro* está desde el principio basada en el χρόνος, uno de los elementos que explota el dramaturgo en el juego de tensiones que desde el inicio se desencadenan. El tiempo domina las acciones y las

Alejandro, en el período dramático euripídeo correspondiente a la etapa histórica posterior a la paz de Nicias, encontramos otros juicios de valor coherentes con los defendidos en esta tragedia en torno a la nobleza, la pobreza y la excelencia. En *Melanipp. Capt.* la nobleza la constituyen la valentía y la justicia –*andreia* y *dikê*: fr. 20 (= 495 Nauck²), y en *Meleagro* se dice que la nobleza y la excelencia son lo único que no se puede conseguir con la riqueza y se afirma que un hijo nacido de un hogar pobre puede ser *kalos*: fr. 9 (= 527 Nauck²).

²³² Como afirma N. LORAUX (1996): 57, “On ne s’étonnera pas que cette autochtonie généralisée devienne une pièce maîtresse de l’idéologie de la démocratie athénienne : (...) les orateurs vont jusqu’à déduire la démocratie de l’autochtonie ou, pour parler un langage platonicien, l’égalité politique (*isonomia*) de l’égalité d’origine (*isogonia*). Ainsi la loi (*nomos*) trouve-t-elle son fondement dans la nature (*phusis*), et le pouvoir du *dêmos* y gagne-t-il ses lettres de noblesse : dotés collectivement d’une bonne naissance (*eugéneia*), les citoyens autochtones sont égaux parce que tous nobles”.

organiza en un orden de urgencias e inminencias. La tragedia converge sobre un tiempo agónico e irónico: desde un pasado que a duras penas puede actualizarse y compensarse en el momento presente de la representación de los juegos, o desde un asesinato que se frustra justo a tiempo contra toda premonición, *Alejandro* hace del tiempo no sólo un factor crucial en la tensión progresiva del drama²³³ sino que lo convierte también en un elemento propio del argumento sobre el que los personajes mismos emitirán su propio parecer y confianza.

El inicio de la tragedia insiste sobre el paso del tiempo transcurrido y sobre el contraste entre el pasado y el presente. La *hypothesis* narra los antecedentes del momento actual, cuyo desarrollo va a tener lugar en el drama, del mismo modo como suponemos lo haría el personaje que pronunciara el prólogo. El contraste pasado / presente estriba en la relación entre la fecha decisiva en la que el βρέφος fuera expuesto –τῆ[ν ἡ]μέραν, *hypothesis*, línea 8– y la ocasión presente en que ésta se renueva en el momento inaugural de los juegos conmemorativos.

Tanto la *hypothesis* como el único fragmento conservado del prólogo indican el paso del tiempo desde aquel día lamentable hasta la situación presente: la *hypothesis* señala que han transcurrido veinte años desde entonces (líneas 12-13) y el prólogo alude a este mismo transcurso con la expresión καὶ χρόνου προὔβαινε πούς (fr. 1)²³⁴. La plasticidad de la imagen, que luego volvería a emplear el escritor de un modo similar en *Bacantes*, v. 889, provocó las burlas de Aristófanes en más de una ocasión por su carácter prosaico y un tanto “pedestre”²³⁵. Si se trataba del pastor que crió a Alejandro el personaje que pronunciaba este verso del prólogo,

²³³ Piénsese también, por ejemplo, en la *anagnórisis* que Eurípides retrasa y divide en dos momentos: el reconocimiento de Casandra, que nadie cree, y el reconocimiento final gracias al ὁ θρέψας. La tensión expectante se desarrolla *in crescendo* porque, para complicar más la situación, Alejandro está a punto de ser asesinado por su propia madre.

²³⁴ Como señala D. KOVACS (1984): 65, “The only period of time that can be in view here is the interval between Paris’ exposure and the games now being held in his honor”.

²³⁵ Cf. J. DE ROMILLY (1971): 55.

entonces el estilo se ajustaría a las características del emisor²³⁶, aunque lo decisivo no es tanto la competencia cuanto la expresividad de la imagen.

El tiempo ha pasado y, sin embargo, el presente viene a fusionarse con el pasado mediante la actualización sincrónica del lamento y la celebración. De hecho, en la escena inmediatamente siguiente, en el treno y consolación de Hécuba del primer episodio, el coro vuelve a insistir sobre el paso del tiempo transcurrido que a la reina no parece afectar (fr. 4). El tiempo proporciona consuelo sobre el doliente pues domeña el sufrimiento, mitiga las penalidades con una suerte de olvido.

J. DE ROMILLY ha señalado este particular valor del tiempo como un uso característico de Eurípides que ella calificó como “une véritable philosophie de l’oublié”²³⁷. Aunque esta estudiosa percibió que “l’action consolatrice que peut être celle du temps n’intervient dans les tragédies que de façon assez limitée”, destacó, sin embargo, pasajes como los de *Alceste*, vv. 381 y 1085, en los que en un contexto similar al que nos ocupa, de lamentación por la supuesta muerte de un ser querido, se recurre al tiempo como motivo de consuelo. Para nosotros, este recurso constituye más bien un tratamiento tradicional, probablemente típico de los *topica consolatoria* que aprovecharía Eurípides para su imitación de un consuelo que, además, los personajes euripídeos se empeñan, sin excepción, en rechazar. Ni *Alceste* ni Admeto ni Hécuba aceptan las razones ni los actos de compensación por su propia muerte o la de sus *philoí* y ninguno de ellos somete su dolor, sino que dejan fluir las lágrimas y se aferran a una

²³⁶ Cf. D. KOVACS (1984): 65, para quien el verso “is a bold phrase, (...) is a homely phrase, well suited to the rustic herdsman”. Aunque, dado que la propuesta de este estudioso es que era más bien Afrodita la que pronunciaba el prólogo de esta obra, concluye: “this bold personification of time fits considerably better in the mouth of the person with the longer and more detached perspective. We cannot absolutely rule the herdsman out on this basis, but he is less likely than a divinity to have remarked in a prologue the effect of time”.

²³⁷ Cf. J. DE ROMILLY (1971): 116-118.

memoria perdurable. La propia J. DE ROMILLY concluye: “Comme consolation, pourtant, cet espoir d’oublier n’était que peu de chose”²³⁸.

En efecto, Eurípides destaca en esta tragedia el paso del tiempo para hacer más evidente su futilidad. Pese al tiempo transcurrido nada ha cambiado, aunque en la misma insistencia de su inexorable paso se vaya creando la sensación de una meta alcanzada que culmina los tránsitos, de una acción determinada que anula la transición entre el presente y el pasado, que se renueva en su misma celebración. De ahí que en el ambiente fluya una cierta expectación en torno al χρόνος propio de los juegos, al momento preciso, al καιρός, de la τιμή oficial del expósito. Esta ocasión, en la que no debería tener lugar ningún acontecimiento perturbador de la celebración comunitaria –como advierte Héctor a Deífobo: Οὐ γὰρ] καιρὸς ὠδίειν φ[ρέν]ας (fr. 25. 12)– constituirá, en cambio, el momento de la crisis trágica²³⁹ que habrá de resolverse también con el desarrollo del tiempo.

Sobre los juegos, pues, se crea una atmósfera de expectación preconizada por los preliminares del prólogo y el primer episodio: el argumento del paso del tiempo da lugar a otro argumento, el del tiempo que se ha cumplido, el de la inminencia de la consumación de un momento que ya ha llegado: el boyero, Hécuba, el coro y, probablemente, Casandra cumplen la función de suscitar el interés por un acontecimiento esperado al que ha llegado el tiempo de su realización.

Es entonces, en el momento en el que están a punto de iniciarse los juegos, cuando se produce un acontecimiento que amenaza con interrumpirlos o retrasarlos debido a la intromisión de un pastor en la escena. A partir de aquí, el tiempo vuelve a desdoblarse. Por un lado, Eurípides mantiene el tiempo en su percepción cronológica, el tiempo

²³⁸ J. DE ROMILLY (1971): 119.

²³⁹ En el fr. 6. 14, Crönert postuló el suplemento ἦν χρόνος. El contexto no nos permite concretar el sentido, pero la sugerencia nos resulta coherente con la insistencia sobre el tiempo en esta tragedia. Podría aludir a la necesidad de que Príamo se apresurara para solucionar a tiempo la revuelta provocada por la gente del campo en la ciudad en el momento de inauguración de los juegos.

dramático en su progreso, mientras que, por otro, se sostiene la certidumbre de un tiempo superior, de un devenir externo a las circunstancias inmediatas que acabará, sin embargo, subsumiéndolo todo a su preciso curso.

Este segundo tiempo prospectivo es el χρόνος en sí, el tiempo concebido como testimonio universal al que aluden los poetas como garantía fidedigna que descubre y revela la verdad²⁴⁰. En palabras de J. DE ROMILLY, “le temps révèle la valeur de l’homme et porte témoignage de ses faiblesses ou de ses vertus”²⁴¹. El tiempo es, por tanto, factor de discriminación que revela la nobleza o la vileza de los hombres: así sentencia Príamo ante Alejandro su permiso de participación en los juegos. El muchacho ha defendido verbalmente la excelencia de aquellos que se han curtido con la pobreza y Príamo suspende su credibilidad entregando la cuestión al χρόνος: χρόνος δὲ δείξει <σ’> ᾧ τεκμηρίω μαθῶν / ἢ χρηστὸν ὄντα γνώσομαι σὲ <γ’> ἢ κακόν (fr. 19). Será el tiempo el que mostrará si Alejandro es el noble que defiende ser o el vil al que lo reducen los prejuicios de Deífobo.

De la expresión de Príamo parece deducirse que el tiempo es el lapso necesario de garantía entre lo que un hombre dice ser y lo que sus actos finalmente revelan, entre el prejuicio y la demostración práctica. El tiempo juzga, así, el carácter cualitativo de la acción, de la que toma la prueba fehaciente (τεκμήριον), incontrovertible, de la que poder emitir su valor. Es decir, nuestros enunciados acerca de lo noble o lo innoble no se prueban más que con el tiempo y parecen medirse a partir de nuestra historia, esto es,

²⁴⁰ Cf., entre otras posibles citas, la que proporciona Diógenes Laercio sobre Tales, a quien se atribuye la siguiente definición: σοφώτατον χρόνος· ἀνευρίσκει γὰρ πάντα (D.L. I 35). Solón y Sófocles también hablan del tiempo como revelador certero y emplean precisamente el verbo δείκνυμι (δείξει, elegía 9. 1-2 y δείκνυσιν, *O. T.* 614) que utilizará también Príamo en este mismo sentido en el fr. 19. 1 de *Alejandro*. Para otras citas literarias similares, *vid.* J. DE ROMILLY (1971): 37 y 49.

²⁴¹ J. DE ROMILLY (1971): 104. Esta autora señala los siguientes pasajes de tragedias de Eurípides referidos a este valor revelador del tiempo: *Hipp.* 1051, 1322; *Antiop.* 41 (= 222 Nauck²) y *Belerofonte* 18 (= 303. 4. Nauck²).

en el ámbito irrefutable de la acción²⁴². De ahí que en el canto entonado a continuación por el coro (fr. 20) se hable también del χρόνος como elemento discriminador decisivo en el juicio de valor entre lo εὐγενές y lo δυσγενές (semejante al χρηστὸν ἢ κακόν del fragmento anterior). Sólo que aquí la discriminación no parece atenerse a prueba alguna, sino al *nomos*, a una convención con la que crea el tiempo una distinción que llena de orgullo.

R. SCODEL interpretó este pasaje como una ironía compleja respecto al fragmento previo: “time in the same scene is treated as the revelator of truth and the creator of the spurious distinctions which obscure it”²⁴³. La ironía, patéticamente, vendrá después, cuando, tras la victoria en los juegos, el rey crea que el muchacho ha demostrado su valía y lo reconozca como χρηστός, introduciendo en Ilión al que finalmente Casandra (quizás también Afrodita) y la tragedia última de la trilogía designarán como un verdadero mal para la ciudad²⁴⁴. Sin embargo, la aparente incoherencia destacada por R. SCODEL no deja de ser comprensible, a no ser que sigamos manteniendo la analogía entre esta oda coral y los *logoi epitaphioi* de Atenas, a los que alude significativamente. En este sentido, dentro del marco mítico que precede a esta discriminación de sentido, la temporalidad primigenia y antigua de los momentos originarios remite por encima de todo al αἰών, al tiempo “subsistant à jamais par sa finitude toujours renouvelée”²⁴⁵.

El λόγος ἐπιτάφιος funda los valores democráticos de la ideología ateniense en la eterna intemporalidad del αἰών. Al retrotraer y asimilar el momento histórico que suscita el discurso al modelo mítico siempre referido en el catálogo, el orador hace de las consignas democráticas del momento

²⁴² No olvidemos que, como ha destacado J. DE ROMILLY (1971): 15, “la tragédie se trouve naître au moment même où naît l’histoire”. Como la historia, la tragedia se basa en las *anthrôpina pragmata*, sobre las que el tiempo es un elemento decisivo.

²⁴³ R. SCODEL (1980): 31.

²⁴⁴ M. HUYS (1986): 34.

²⁴⁵ E. BENVENISTE (1937), citado por N. LORAUX (1981): 125.

un rasgo sempiterno de la ciudad de Atenas, transforma el “maintenant” en un “toujours” y subsume bajo la tradición lo que sólo se ha logrado en el χρόνος determinado de la conquista de la democracia²⁴⁶. El canto de autoctonía y nobleza del fragmento 20 emula las formas discursivas de la prosa política que exaltaban de forma recurrente la nobleza igualitaria de los ciudadanos de Atenas por haber nacido de su propia tierra. Pero, a diferencia de los modos elusivos de aquellos discursos, los miembros del coro sí aluden al χρόνος, que queda contrastado con los tiempos míticos y antiguos, originarios de la especie mortal. Y aunque reconocen que a todos los mortales les es dado desde su solo y común origen la posibilidad de ser nobles o innobles, ésta sólo se realiza en un sentido u otro por medio del tiempo y del *nomos*. De hecho, es el propio tiempo, el χρόνος, el que sanciona –κράινει– semejante distinción, como si de una divinidad se tratara.

Sobre la acción y el sentido del verbo κράίνω en Eurípides, J. DE ROMILLY ha explicado que puede tener dos significados: “la simple réalisation d’un fait dans le courant du devenir”, y, también, “l’action souveraine des dieux”; y añade: “De fait, dans les deux fragments d’Euripide où le temps est sujet de ce verbe, il se trouve rapproché d’expressions où le terme de «dieu» lui est parallèle”²⁴⁷. Es, por lo tanto, un tiempo divinizado o alegorizado, una ocasión divina, la que nos puede dar el orgullo de la nobleza sancionado por la ley o la costumbre, es decir, por el *nomos*, por la comunidad. El coro expresa con claridad cuál es esa orgullosa nobleza que con el tiempo se nos brinda: no es, desde luego, la nobleza fundada en la riqueza, sino una nobleza de otro talante, no material sino intelectual o moral, la nobleza basada en cualidades que una divinidad inconcreta concede graciosamente.

²⁴⁶ N. LORAU (1981): 14, 128-129 y, sobre todo, 137.

²⁴⁷ J. DE ROMILLY (1971): 53. Los dos ejemplos que se mencionan pertenecen a *Faetón*, 773 Nauck² y a *Alejandro* 20. 8 (= 52 Nauck²).

En este sentido, la aparente contradicción detectada por R. SCODEL entre el χρόνος invocado por Príamo y el χρόνος invocado por el coro se suaviza en el contexto del discurso ateniense sobre la nobleza autoctónica fundada en el αἰών intemporal del mito. El coro responde a ese ideal de nobleza democrática con el ideal de una nobleza universal que sólo se realizará, sin embargo, si un dios nos concede el talante necesario para demostrarla ante los demás en el momento adecuado. El orgullo de la nobleza lo crea el propio curso del tiempo sancionado por la convención. Una vez más, Eurípides ha abierto nuevas sendas de comprensión en el camino trazado por los enunciados indiscutidos de la ciudad. El χρόνος puede ser ocasión de demostración de la valía personal. Lo irónico estriba, en cambio, en que este mismo χρόνος puede discurrir hacia nuestra perdición²⁴⁸. Es entonces cuando el devenir, incomprensible, se asimila a la τύχη por su condición inopinadamente azarosa²⁴⁹.

Mientras que el mensajero comunica con cierto miedo los novedosos resultados de las competiciones como un fortuito imprevisto (τύχη δίδωμι πάντα fr. 22. 4), el coro, cuando Hécuba recupere *felizmente* a su hijo, remitirá todo lo sucedido a la divinidad, la única soberana de nuestra suerte: Ἐκάβη, τὸ θεῖον ὡς ἀελλπτον ἔρχεται / θνητοῖσι, ἔλκει δ' οὐποτ' ἐκ ταύτου τύχας (fr. 39). Como el mismo χρόνος, la divinidad se halla en movimiento²⁵⁰, acude inesperadamente a los hombres y se asimila a una τύχη que nunca parte del mismo sitio.

²⁴⁸ Como señala N. LORAUX (1981): 119, *chronos* es “tantôt sauver tantôt destructeur des actions humaines”.

²⁴⁹ Para G. AVEZZÙ (1998): 396, la dimensión temporal propia de *Alejandro* es la del “tempo del vaticinio”, por lo que explica del siguiente modo esta relación entre *chronos* / *tychê*: “Nell’*Alessandro* l’incapacità di far presa su questi «tempi lunghi» è sottolineata dall’ironia tragica che contrassegna le azioni di Ecuba e dei suoi figli e nella dichiarata opposizione tra il tempo/*chronos* e gli accadimenti/*tyche*: *chronos* si allinea con *physis* e *logos*, e invece *tyche*, che contraddice tanto la natura quanto la comprensione razionale, si afferma come la dimensione del conflitto intersoggettivo per concretarsi infine nel *nomos* che sancisce la prevaricazione del più forte”.

²⁵⁰ J. DE ROMILLY (1971): 37 y 42.

2. 2. 3. Ida–Troya. Neutralización de las diferencias en un nuevo espacio religioso

Alejandro y Helena pasaron a la memoria mítica como los culpables del desastre de la guerra²⁵¹, una desgracia tanto para los troyanos como para los griegos²⁵². Sin embargo, en las dos tragedias que Eurípides les dedica y que titula con los nombres de ambos personajes, una cierta ambigüedad deja en suspenso la condena de culpabilidad que sobre los dos amantes emite la tradición; tanto Alejandro como Helena son presentados como víctimas inocentes en las dos tragedias que llevan su nombre: en uno y otro drama, hay un empeño por parte de los protagonistas por demostrar el injusto juicio que sobre ellos aplican los demás personajes²⁵³ y en las dos obras se alude al designio de Zeus como verdadera causa de la guerra²⁵⁴.

Aunque la inocencia de ambos protagonistas es bastante clara, otros detalles de las tragedias, sin embargo, la ensombrecen: en *Alejandro*, tanto la *hypothesis* como los fragmentos conservados apuntan a una *hybris* trágica por parte del pastor del Ida²⁵⁵; en *Helena*, el coro comenta una falta de piedad por parte de la hija de Zeus precisamente hacia los dioses de la naturaleza, la Gran Madre –Deméter– y Bromio –Dioniso–, y le achaca también una *hybris* característica de este personaje, la del excesivo orgullo por su belleza²⁵⁶. Atenas da cabida en su espacio cívico tanto a la Gran Madre como a Dioniso²⁵⁷, pero en el teatro contempla con prudente

²⁵¹ Cf., en esta trilogía, *Tr.* 398-399, 597-598, 932-933, 983-984, 987-989, 998.

²⁵² Cf. *Alex.* fr. *40 y *Hel.* 109-110, 362-374, 609-610, 691-693, 1113-1121, 1151-1164, 1220-1221.

²⁵³ Cf. *Alex.* fr. 37 y *Hel.* 304-305. En *Helena* el empeño por exonerar a la hija de Zeus es constante, aunque, en nuestra opinión, esta recurrente exculpación de Helena provoca una cierta desazón incrédula en el espectador.

²⁵⁴ Cf. *Alex.* fr. *40 y *Hel.* 36-41 y 1669.

²⁵⁵ Cf. *Hypothesis* líneas 15-16 y frr. 9 y 18.

²⁵⁶ *Hel.* 1353-1368.

²⁵⁷ Cf. Ph. BORGEAUD (1995): 329-330.

distancia cómo el mito unió en una tragedia común los dos extremos entre los que se fundan la ciudad y la cultura²⁵⁸.

En este sentido, la representación de Troya en *Alejandro* nos parece una mimesis extrema de los actos propiciatorios que Atenas dedica ritualmente a Dioniso, con quien tantas similitudes comparte el boyero del Ida. Como Alejandro, Dioniso se asimila a lo agreste; es el dios que viene de fuera para internarse e integrarse en la ciudad durante un tiempo y demostrar a ésta otra forma de conocimiento, un conocimiento ligado a la felicidad y a la vida, pero también, y al mismo tiempo, a la muerte²⁵⁹. Dioniso es el dios montaraz que trae, como Alejandro, el desorden a la ciudad²⁶⁰, pero un desorden necesario que culmina en otro tipo de sabiduría. Por su parte, Alejandro, como Dioniso, nace verdaderamente en las montañas²⁶¹, al ser recogido y evitar ser expuesto en virtud de las funestas señales oníricas que impelían su muerte; como aquél, en su historia mítica aparece caracterizado por una extraordinaria belleza y ligado a un animal salvaje como el toro²⁶². Alejandro es el fuego, símbolo también de Dioniso, y la prodigiosa llama que arde milagrosamente en los sueños de Hécuba revela una cierta analogía con los prodigios ígneos exclusivos del culto de este dios²⁶³.

²⁵⁸ Para D. WILES (1997): 216, “Euripides’ hallmark is the definition of a centripetal movement from the margins or exterior of the *polis* to the centre. In the festival, the parading of the statue from the Academy to the theatre replicated the journey of the god from Eleutherae on the margins of Attica. This movement from the margins to the centre provides a ritual paradigm for many of Euripides’ plays”, entre las que nosotros destacamos esta pieza del año 415.

²⁵⁹ Cf. X. RIU (1999): 104.

²⁶⁰ Cf. X. RIU (1999): 110.

²⁶¹ En los ritos atenienses de Eleusis, Dioniso nace en la montaña. Cf. X. RIU (1999): 110.

²⁶² W. BURKERT (1985): 64-65. Aunque no creemos que el motivo del toro como premio en los juegos fuera aprovechado por Eurípides en su tragedia, quizás formara un motivo tradicional en el *mythos* de Alejandro.

²⁶³ W. BURKERT (1985): 61 y M. DARAKI (1994): 21 y 26. No sabemos si en los sueños que tuviera Hécuba sobre Alejandro y que describiría el prólogo de la tragedia se aludiría

Ni Alejandro ni Dioniso son reconocidos en su propia ciudad cuando llegan del exterior e intentan integrarse dentro de la comunidad política. Su pugna por participar en las celebraciones ciudadanas conlleva en ambos casos una irritación, que hace que ambos personajes sean apresados y maniatados para ejercer un cierto control sobre ellos. Su identidad escapa al resto de personajes, que confunden su clase social y el valor propio de aquellos que sienten como antagonistas. El precio de la revelación final pasa por una crisis civil que culmina en una amenaza y en un cumplimiento posterior de muerte y desolación. Aunque Dioniso ama la paz y la tranquilidad, sus dones son reconocidos sólo tras la confusión y la muerte de su ciudad y de su propia familia. También en Troya se llegará a un doloroso conocimiento de la fragilidad de la vida y la felicidad tras el desconsuelo y la muerte que acarrearán el ingreso en Ilión de Alejandro.

Finalmente, tanto si aceptamos la hipótesis de que al final de la obra aparecía como *dea ex machina* Afrodita, como si no, se predice la inminente caída de la ciudad, cuyo *aition* más famoso era el juicio arbitrado por Alejandro²⁶⁴: una estampa bucólica que nos vuelve a impregnar de un cierto halo dionisíaco, al son de la flauta pastoril y acompañados del deseo y la belleza de Afrodita, divinidad con quien también suele aparecer

también a otros motivos ctónicos relativos a la premonición onírica que sobre Alejandro destacan otros escritores. Así, como ya hemos señalado, en Pi. *Pae.* 8a 19-21 Alejandro se muestra como un gigante centímano, símbolo transgresor y amenazador del poder olímpico establecido, lo que se relaciona en cierto modo con Dioniso –M. DARAKI (1994): 19, 83–, y en Hyg. Fab. XCI se prefigura Alejandro bajo la imagen de serpientes, animales igualmente relacionados con Dioniso, con la tierra y con la muerte –M. DARAKI (1994): 52-53.

²⁶⁴ B. Snell propuso que el fr. adesp. 721b Kannicht–Snell podría pertenecer a las palabras pronunciadas por Casandra en el *Alejandro* de Eurípides. Estos versos, que aluden al juicio de Paris, han sido reconstruidos por W. LUPPE (1986): 492-495 y hacen referencia a Hera y Atenea, despreciadas por los troyanos por causa de un boyero: οἷας θεὰς ἐ[ύρόντες ἡμέ]ρω{ι} πόλ[ε]ι / ἀφεῖτε μίσει τοῦ βοτῆρ’ ἄρχ[ειν] (ueI βοτηράρχ[ου] χάριν .

acompañado Dioniso²⁶⁵. Este dios es también la deidad del amor y las relaciones sexuales, y es aquí donde la analogía entre Alejandro y Dioniso se hace más elocuente. Citamos para ello los ejemplos que señala M. DARAKI: “Chez le poète comique Cratinos, Dionysos tient le rôle de l’amant par excellence: Paris. Sous le nom Dionysos–Alexandros, c’est lui qui séduit la belle Hélène. Il est, au dire de Diodore, le plus beau et le plus voluptueux de tous les dieux”²⁶⁶.

Al plantear la tragedia de *Alejandro* en el momento conflictivo de su regreso a la ciudad para ser reconocido, Eurípides reelabora las connotaciones religiosas que el motivo tradicional del niño expósito llevaba aparejadas, combinándolas con la trama de su propio argumento y destacando, así, aún más, la representación de un espacio troyano semejante en gran medida al espacio ateniense.

Como ha analizado M. HUYS, el lugar en el que el niño era expuesto, que suele ser siempre el mismo –el mar o la montaña: la naturaleza indómita– confería al relato un significado religioso de base en el origen de muchas de sus versiones. Desde este punto de vista, “wild nature is associated with chthonic cults and with the cults of Dionysos and Mother Earth”²⁶⁷. Pero no sólo el espacio natural en el que el niño es expuesto está relacionado en general con el ámbito dionisiaco; también otro motivo común, el de la θηροτροφή –la alimentación y primeros cuidados dispensados por algún animal salvaje al pequeño– es típico de Dioniso: “there may have been a ritual basis for the motif of θηροτροφή: Merkelbach related it to the «Mystenweihe» in the Dionysian mystery cult, which would have consisted of drinking milk, denoting the suckling miracle as a symbolic rebirth”²⁶⁸.

Alejandro, expuesto en el Ida y alimentado al principio por una osa, se integra de plano en este *pattern* del que Eurípides parece querer destacar,

²⁶⁵ X. RIU (1999): 117.

²⁶⁶ M. DARAKI (1994): 102.

²⁶⁷ M. HUYS (1995): 163.

²⁶⁸ M. HUYS (1995): 274.

sobre todo, el momento de transición entre el abandono de la infancia y adolescencia, por un lado, y la adquisición de la madurez política en la ciudad, por otro. Tras los *mythoi* de este tipo, el entorno de la ἔκθεσις se entendía también como el espacio de la iniciación: “Wild nature is also the appropriate territory for initiation rituals, where youths were subjected to ordeals or tests to be admitted into adult society”,²⁶⁹ una iniciación sobre la que Alejandro parece sentirse especialmente preparado por la dureza del medio pobre en el que se ha desarrollado (fr. 16. 3-4). Al fin, el joven consigue que se le reconozca y que se le admita en la ciudad y pasa de ser un niño maldito a un campeón vencedor.

G. MURRAY observó un cierto paralelismo originario entre la historia mítica de Alejandro y el motivo del *pharmakos*, ligado éste a principios de religiosidad antigua, campesina, relacionados con ciertos ritos de fertilidad²⁷⁰. Lo cierto es que la morfología del mito parece responder a ciertas creencias ancestrales sobre la expulsión e integración propiciatorias para las cosechas y la salud en general de la ciudad. A su vez, este *mythos*, representado sobre el espacio de Dioniso, fortalece la analogía establecida entre el personaje de Alejandro y el del propio dios del teatro, de la máscara y de la fertilidad, de la muerte y de la vida. Si ya las referencias políticas nos acercaban al espacio ateniense a través de la imitación del λόγος ἐπιτάφιος, ahora las resonancias religiosas nos vuelven a remitir al mismo espacio de Atenas, al evocar en cierto modo, en el propio carácter ritual de la *mimesis*, otra celebración ateniense, la de las Antesterias, las *antiguas Dionisias*, cuyas ceremonias y sentido se parecen mucho al del drama representado.

En las Antesterias, el dios de la máscara²⁷¹ se reúne con la reina (*baslinna*, la esposa del arconte-rey) para celebrar una hierogamia en el βουκόλιον. A la fiesta acude toda la población, incluidos esclavos, en un

²⁶⁹ M. HUYS (1995): 163.

²⁷⁰ G. MURRAY (1947): 137.

²⁷¹ Para las Antesterias, *vid.* A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 10-17, W. BURKERT (1985): 237-241, M. DARAKI (1994) y L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 65-67.

ambiente comunal de unión propiciatoria. La festividad, fundamentalmente campesina, constituye una cita ritual que Atenas dedica a Dioniso y en la que depone finalmente su hostilidad y reservas al dios y se entrega a éste. Durante las celebraciones, la ciudad acoge por unos días aquello contra lo que, por lo general, se protege: la muerte y la naturaleza. De la muerte surge la vida a través de la tierra donadora de fruto.

Las analogías entre Alejandro y Dioniso y entre las connotaciones religiosas del *pharmakos* y las Antesterias no pretenden, con todo, hacerse evidentes. Se remontan al origen de unas prácticas rituales que, sólo de un modo secundario, se siguen manteniendo en la celebración de las Antesterias y en la representación de la tragedia. El tratamiento literario juega con estos paralelismos y hace de Troya una Atenas refractada. Aun así, el encuentro amoroso entre el βουκόλος, el supuesto esclavo, y la reina, su verdadera madre, no servirá para traer sobre la ciudad la prosperidad fructuosa de su unión, sino para todo lo contrario. En *Alejandro* la ciudad se divide y, al final, cuando la comunidad se reconcilie e integre al pastor, se predirá su desdicha y su muerte definitiva, aunque esta predicción no sea creída por el momento.

Conclusiones

1. *Alejandro* es la primera pieza de una trilogía ligada en el espacio troyano, un espacio representado y descrito al modo del espacio ateniense y en el que se ubican acciones y palabras (*logoi*) similares a las que se hallan en la Atenas clásica.

En la trilogía cada obra representa o destaca una parte concreta del conjunto del espacio troyano: *Alejandro* la montaña, *Palamedes* la llanura del campamento cercano a la playa, *Troyanas* la costa inmediata al mar al que se han de lanzar pronto todos los personajes y que invade incluso finalmente la escena. Todos estos lugares contrastan con una imagen central y permanente, la de la ciudad habitada, Ilión, con la que guardarán una relación compleja. La división de espacios en torno a la ciudad –montaña, llanura y playa– recuerda la división aprovechada por Pisístrato entre las tres facciones regionales atenienses de los υπεράκριοι ο διάκριοι, por un

lado, y los πεδειακοί y los παράλιοι, por otro; división territorial que, después de la tiranía, empleará Clístenes para sus reformas democráticas.

2. En el caso de *Alejandro* se trata, como en la historia de Pisístrato, de la cuestión de la integración y la participación en la ciudad de la gente de las montañas, es decir, del boyero del Ida, Paris o Alejandro, en los juegos celebrativos de Ilión. El talante democrático del discurso de Alejandro y su comportamiento sobresaliente hasta ser coronado con la victoria recuerdan en cierto modo los orígenes tiránicos que dieron luego lugar a la democracia ateniense y plantean precisamente algunos de los problemas de ésta, ubicados concretamente en el espacio de la ciudad de Atenas.

En *Alejandro* se discuten y dramatizan algunos de los mecanismos de funcionamiento del sistema de gobierno democrático ateniense que la ciudad no logra abordar más que para negarlos bajo la autoafirmación de una unidad sin fisuras y de una ideología política incontestable. A través del diálogo y de la poesía, a través del treno y del *agôn*, la tragedia muestra los límites de esa ideología política para señalarlos y genera transgresiones para conjurarlas. Así, en el drama de *Alejandro* la crisis trágica surge por un problema de participación que tiene lugar en el espacio troyano como representación del espacio ateniense. Este problema de participación levanta, como un resorte, otros problemas políticos como el de la deliberación y el de la decisión, problemas claves de la vida política de Atenas, que se dirime conforme a estos momentos. La trilogía hará ver cómo en un espacio cívico basado en exclusiones la política es *necesariamente* trágica: nos aboca a decisiones que, faltas de la sabiduría divina, siempre fallan, siempre nos enfrentan.

3. El conflicto de *Alejandro* es el conflicto de una anómala participación en un momento institucional de la ciudad como es el de la celebración de unos juegos funerarios. Este conflicto de participación motivado por un *agôn athlôn* da lugar a un *agôn logôn* previo y se concentra sobre un espacio también enfrentado: el de la ciudad de Ilión frente al campo montañoso del Ida. *Alejandro* es, pues, una de las tragedias que más explotan la forma y el contenido agonal del drama, haciendo del *agôn* casi un argumento. Es la posibilidad de que un esclavo, un rústico, pueda

participar en un *agôn ergôn* la que provoca el primer *agôn logôn* de la obra, donde, a diferencia de otras piezas eurípideas, el debate, la discusión, sí conduce a un fin determinado, sí guarda relación intrínseca con el drama y sí produce una consecuencia práctica en el desarrollo de la acción: el boyero consigue el permiso de parte del rey para poder participar en los juegos. A su vez, los juegos validarán las palabras pronunciadas por el pastor en el debate previo. Este es un rasgo singular de *Alejandro* que quisiéramos destacar suficientemente, pues no ha sido señalado por las monografías clásicas dedicadas al *agôn* en la tragedia en general o en Eurípides en particular, debido al estado fragmentario de esta obra.

En *Alejandro*, el *agôn* llega a una mayor reflexividad por cuanto representa sobre el espacio cívico troyano las discusiones y debates propios de los mecanismos de funcionamiento de la *polis* ateniense y la incidencia que estas controvertidas deliberaciones tienen sobre el curso práctico de la vida en la ciudad. La discusión en torno a las capacidades y nobleza de libres y esclavos con vistas a la participación y al concurso en la ciudad da lugar a una deliberación y a una decisión fundamental: la de permitir al boyero que mida en el ámbito de la acción competitiva la verdad o falsedad de sus palabras, es decir, su propia nobleza o vileza. Lo curioso, lo específicamente trágico, es que en el debate se conceda la palabra a un esclavo y la participación integre en la ciudad a quien de principio es un excluido: un siervo oriundo del campo.

La especificidad de la tragedia es esta desviación conspicua en los modos refractarios de imitación de la ciudad: el debate se lleva al extremo y la decisión se constituye en problema cuando se plantean sus mismos límites.

4. Estos límites se hacen representativos en el espacio. Volvemos a citar las palabras de N. T. CROALLY, quien ha destacado con claridad que la tragedia “probes the connection between possession of civic identity and being inside the *polis*, and the dangers which can issue from those who pass from inside to outside, or vice versa. The space of the *polis*, defined and enclosed, is represented as under threat and centredness is put at risk by heroic transgression. All these aspects of tragic space –(...)– represent

spatial crisis as part of the otherness of the dramatic world. And that otherness is itself complicated: Athens, the space of the self, is put on the tragic stage, the space of the other”²⁷².

En *Alejandro* la tensión provocada por la participación e integración en la ciudad de un boyero de las montañas se expresa no sólo mediante el debate político, sino también mediante las referencias a un espacio dividido y enfrentado entre la naturaleza, la montaña, por un lado, y la ciudad, por otro. El espacio delimita y ubica el *logos* y la acción en un espectáculo completo y significativo. Esta oposición en el espacio remite igualmente a las diferencias que sobre el terreno ático establece la ciudad de Atenas para su identidad, y evoca en cierto modo las experiencias históricas que han conformado dicha identidad y que han tenido lugar sobre ese mismo espacio. Desde el apoyo popular de Pisístrato sobre las gentes de las montañas áticas para tomar la ciudad de Atenas e instaurar la tiranía, hasta las vivencias motivadas por la guerra del Peloponeso en que la ciudad ha de acoger a la población rural que sufre la devastación de sus tierras, el espacio de la ciudad de Atenas es un espacio dividido entre el centro y los márgenes, entre la inclusión y la exclusión.

5. El marco celebrativo de los juegos funerarios, instituidos por la ciudad en conmemoración honorífica por quien ha dado su vida por la *polis*, redonda en la identidad entre el espacio troyano y el espacio ateniense. Entre el *agôn* celebrativo y el treno que esta misma ocasión provoca, la tragedia va paulatinamente aludiendo a los *topoi* o lugares comunes pronunciados en circunstancias similares en Atenas, cuando la ciudad celebra la *timê* de los soldados muertos por la *polis* con ritos funerarios públicos y *logoi epitaphioi*. Con todo, la imitación, insistimos, no es especular, sino oblicua y de alguna forma antitética, como si el teatro, como institución cívica también, entrara en competencia con el cerámico y la oratoria allí instituida.

²⁷² N. T. CROALLY (1994): 178.

La tragedia cede espacio y voz al treno, al lamento femenino proscrito por los oradores oficiales, cuestionando la compensación que el encomio de la víctima pueda ofrecer a la pérdida de un *philos* insustituible, y reafirmando la individualidad personal del fallecido frente al anonimato común al que se confina a los soldados de la democracia, como si la tragedia respondiera a la política con otra política, con una *antipolítica*, según N. LORAUX²⁷³. A su vez, Eurípides debate en *Alejandro* otros puntos que el discurso monológico del orador afirma recurrentemente para fortalecer la identidad ideológica de la Atenas democrática: el valor del esfuerzo (*ponos*), de la libertad y de la nobleza que se asimila a la autoctonía, categorías para las que el tragediógrafo no ofrece definiciones definitivas: en la tragedia se interpela el sentido del lenguaje y se abren nuevas formas de comprensión de significados, sin que ninguna acepción se cierre definitivamente.

6. Por último, el espacio teatral es siempre el espacio de Dioniso, que en esta trilogía queda destacado significativamente. De hecho, creo que la trilogía de 415 a. C. es una de las producciones dramáticas eurípideas que más explotan el elemento dionisiaco, además de *Helena* y *Bacantes*, claro está. Una cierta analogía parece relacionar al protagonista, Alejandro, con el dios de la máscara y con uno de sus ritos más antiguos, las Antesterias o Antiguas Dionisias. De nuevo el ámbito religioso y ritual representado en Troya nos devuelve al espacio ateniense.

²⁷³ N. LORAUX (1999).

CAPÍTULO 4

PALAMEDES

0. Introducción

Reconstruir e interpretar con una mínima fiabilidad el *Palamedes* de Eurípides es algo sumamente complejo debido a una serie de dificultades que pasamos inmediatamente a describir. En primer lugar, el número y la extensión de los fragmentos rescatados es muy reducido: se limita a unos cuarenta versos, que ofrecen una pobre ayuda para poder imaginar el desarrollo de un tema que, además, ya había sido llevado a escena por Esquilo y sobre el que también compusieron sendas tragedias Sófocles¹ y Astidamante². En segundo lugar, de estas otras versiones dramáticas tampoco se han conservado más que unas escasas citas, y las fuentes que podrían ofrecer algún testimonio sobre las mismas son bastante parcas al respecto.

La épica otorgó a la historia mítica de Palamedes un final muy distinto del que, en principio, todas las versiones trágicas le dieron. Homero

¹ Como señala R. AÉLION (1983, I): 54, ignoramos si el *Palamedes* de Sófocles es anterior o posterior al de Eurípides. Se conservan, además, otros fragmentos de obras de Sófocles relativas a Palamedes como Ὀδυσσεὺς Μαινόμενος (462-467 Radt = 424-429 Nauck²), Ναύπλιος Καταπλέων y Ναύπλιος Πυρκαεὺς (425-438 Radt = 392-405 Nauck²). J. A. CLÚA (1985): 88, acepta la conjetura de que el *Palamedes* de Sófocles formase una trilogía junto con Ναύπλιος Καταπλέων y Ναύπλιος Πυρκαεὺς. Según este autor, “Aquesta trilogia estaria, doncs, composta per dues parts: 1) La mort de Palamedes; 2) La venjança de Nàuplion, en dues parts”; y en la edición de Loeb a cargo de H. LLOYD-JONES (1996): 249, no se descarta la posibilidad de la tetralogía con Ὀδυσσεὺς Μαινόμενος: “One cannot rule out the possibility that these plays belonged to a tetralogy with a continuous theme”.

² Como señala RADT (1977): 355, “‘Nauplium’ scripserunt etiam Philocles (24 T 1), Astydamas II (60 F 5), Lycophron (100 T 3)”. Cf., también, *Suid. s.u.* Ἀστυδάμας (A 4265) = I 393 Adler. Por su parte, Eurípides ya había tratado la muerte de Palamedes en el año 430 en su *Filoctetes*. Cf. F. JOUAN (1966): 360, C. W. MÜLLER (1990): 193-209 y M. HUYS (1997): 316.

no menciona a este héroe en ninguno de los dos poemas a él atribuidos, pero según el Ciclo troyano, Palamedes, de cuya vida se refieren algunos episodios, como el de Ítaca y Áulide, fue ahogado mientras pescaba por Odiseo y Diomedes³. En el teatro, en cambio, el héroe es víctima de una falsa acusación y es condenado a muerte como consecuencia de un proceso judicial amañado.

Las fuentes que parecen aludir a las versiones trágicas del mito de Palamedes son cuatro, aunque existen discrepancias entre los estudiosos sobre el valor testimonial de cada una de ellas. Los cuatro textos alusivos son:

1. Un epítome de Apolodoro⁴;
2. las fábulas de Higino y Servio⁵;
3. un escolio al verso 432 del *Orestes* de Eurípides; y
4. el *Heroico* de Filóstrato⁶.

³ Sobre la genealogía de Palamedes, *vid. Nostoi* fr. 1 Bernabé; sobre los episodios de la leva de Ulises en Ítaca y los remedios contra la hambruna en Áulide gracias a las Enótropos, *vid. Procl. Chr.* 31-33 y *Cypr.* fr. 29 Bernabé, (III) Schol. ad Lycophr. 581, respectivamente; sobre la muerte de Palamedes, *vid. Procl. Chr.* 66, *Cypr.* fr. 30 Bernabé, Paus. X 31. 2 y Ath. I 28. Al parecer, Palamedes habría ido a pescar para conseguir una nueva fuente de alimentación para el ejército, quizás acosado por el hambre en Áulide. Nótese, como señala el aparato crítico de la edición de Bernabé, que “heroes epici non nisi egestate cibi piscantur”. Según otra versión posterior referida por Dictis (II 15), Odiseo y Diomedes fingieron haber encontrado un tesoro en un pozo, de forma que cuando Palamedes hubo descendido para comprobarlo, lo apedrearon desde lo alto. Respecto a todos estos episodios cf. E. D. PHILLIPS (1957): 268-270.

Mnaseas consignó una *Palamedeia* después de la *Ilíada* y la *Odisea* en la enumeración que hizo sobre epopeyas en las que se invoca a las Musas, pero en opinión de R. AELION (1983, I): 57, “Devant cette unique référence, on a pu se demander si la *Palamédie* avait réellement existé: Mnaseas pouvait s’être trompé ou encore avoir désigné ainsi l’épisode consacré à Palamède dans les *Chants Cypriens*”. Para algunos críticos esta *Palamedeia* constituiría la parte final de las *Cyprias*. Cf. J. A. CLÚA (1985): 73.

⁴ Apollod. *Epit.* 3. 7-8 [58-74] y 6. 8-11 [84-100].

⁵ Hyg. fab. 105 y 116-117; Serv. *ad Aen.* II 81.

⁶ Philostr. *Her.* 33 (177-184 min. Kayser).

Otras obras que versan sobre el juicio de Palamedes y que han sido cotejadas por la crítica filológica para la investigación de los fragmentos trágicos han sido *La defensa de Palamedes* de Gorgias⁷ y el *Odiseo* de Alcídama⁸, discursos oratorios que no reproducen, sin embargo, la trama dramática de las tragedias perdidas.

Debemos, con todo, distinguir entre dos órdenes distintos de obras respecto a posibles alusiones e intentos de reconstrucción de las tragedias perdidas. Por un lado, se encuentran las fuentes literarias, donde se imponen

⁷ Respecto a Gorgias, R. SCODEL (1980): 90-93, cree que la *Defensa de Palamedes* es anterior a la versión eurípidea, que tomaría del discurso gorgiano alguno de sus argumentos. La comparación con la obra de Gorgias ayuda a una cierta reconstrucción del *agôn* de la tragedia, pero no suple la complejidad de las relaciones entre los personajes del drama ni puede orientar tampoco sobre el final del mismo. Por el contrario, F. JOUAN y H. VAN LOOY (2000): 494, creen que “la *Défense de Palamède* de Gorgias s’appuie sur la connaissance des tragédies attiques, mais les arguments du sophiste ont un caractère trop général pour qu’on puisse en déduire celle des trois tragédies sur laquelle il se fonde le plus”.

⁸ *Artium Scriptores* XXII 16. R. SCODEL (1980): 47, desestima sobre todo la confrontación con la obra de Alcídama, quien “seems to have had in mind either a truly grandiose plot by Odysseus or a guilty Palamedes. In any case, the work certainly cannot be taken as the hypothesis of any play: its whole conception is undramatic”. También lo hace así R. AELION (1983, I): 50-51: “Nous pensons d’abord qu’il faut écarter le texte d’Alcídama: la flèche remplaçant la lettre, la substitution de Pâris à Priam, l’introduction du mariage avec Cassandre, qui n’apparaissent nulle part ailleurs, nous semblent des inventions de rhéteur, désireux avant tout de faire preuve d’originalité, non sans maladresse, d’ailleurs”. Sin embargo, no nos parecen desdeñables las consideraciones que a este respecto escribiera A. PERTUSI (1952): 259-262. Para este estudioso, Alcídama escribe esta acusación de Odiseo como un ejercicio retórico en respuesta tanto al discurso de su maestro Gorgias como a la trilogía de Eurípides, que probablemente contempló como espectador prácticamente por la misma época en que leyera o escuchara la *Defensa de Palamedes* gorgiana. Por un lado, la complicación de la trama de esta nueva versión es más propia del genio eurípideo que la habitualmente conocida; por otro lado, la implicación específica de personajes como Alejandro y Casandra ligarían de un modo más estrecho *Palamedes* con las obras precedente y siguiente en la trilogía, en las que ambos hermanos desempeñan de una forma u otra papeles sustanciales.

la creatividad del autor y la condición del género literario o retórico. Las obras literarias pueden haber sido escritas como reacción a las tragedias, o viceversa, pero, en cualquier caso, aunque aludan a algún elemento de las versiones trágicas o guarden algún tipo de relación con aquéllas, son absolutamente originales y tienen su propia forma y finalidad. Su apoyo puede ser, por tanto, sólo indirecto y muy matizado. Por otro lado, tenemos, en cambio, las fuentes mitográfico–eruditas, caracterizadas, frente a las anteriores, por un *minus* de innovación y, por lo tanto, por un valor documental más cercano al argumento de obras anteriores, de las que con frecuencia extraen su información. Es más bien sobre estas obras sobre las que hemos de extraer *grosso modo* el argumento de los *mythoi* de las tragedias perdidas.

Los textos, pues, que debían de tratar la historia mítica de Palamedes representada por los tragediógrafos serían los ya señalados de Pseudo-Apolodoro, Higino y Servio, el escolio al *Orestes* euripídeo y, con las salvedades que acabamos de exponer respecto a las obras literarias como fuente de información, parte del *Heroico* de Filóstrato. Estos textos podrían reproducir cada uno de ellos una de las versiones trágicas, ya que no concuerdan en algunos de los detalles con los que aderezan su información acerca del héroe; de aquí que la reconstrucción de la obra de cada tragediógrafo dependa de la versión narrada que el investigador escoja como testimonio más fidedigno para una posible *hypothesis* de la pieza dramática en cuestión.

En el caso del *Palamedes* de Eurípides no existe un acuerdo definitivo entre los estudiosos, por lo que conviene establecer a modo de resumen una revisión de los textos escogidos y las teorías sobre ellos emitidas. Pese a que de esta discusión depende que entendamos el drama de Eurípides de un modo u otro, un estado de la cuestión pormenorizado nos alejaría demasiado del tema que nos ocupa, por lo que remitiremos especialmente a dos obras representativas de los dos planteamientos más comunes en torno a la posible trama de la versión euripídea: la edición más

reciente de los fragmentos de *Palamedes* a cargo de F. JOUAN y H. VAN LOOY⁹, y la monografía sobre *The Trojan Trilogy* de R. SCODEL¹⁰.

Para F. JOUAN y H. VAN LOOY, la fuente que remite a la versión euripídea de la muerte de Palamedes es la del escolio^{MTAB} al verso 432 del *Orestes* de Eurípides, fuente que, además, puede ser completada con otros datos aportados por el *Heroico* de Filóstrato¹¹. Esta opción implica, en primer lugar, que Eurípides hace de Diomedes y de Agamenón los colaboradores de Odiseo en su intriga criminal contra Palamedes y que la trama y el juicio contra éste sostenidos se aceleren, al estar enterrados juntos, bajo la cama del inadvertido héroe, tanto el oro como la carta incriminadora.

R. SCODEL, en cambio, desestima estos textos como posibles fuentes sobre la versión euripídea y escoge la *fabula* 105 de Higino como posible argumento del *Palamedes* de Eurípides. Tras contrastar ambos testimonios con los otros textos sobre la muerte de Palamedes y con los fragmentos conservados de las obras de los tres trágicos, R. SCODEL llega a la conclusión de que el escolio alude a la versión esquílea y que el *Heroico* de Filóstrato no se basa de forma exclusiva en la obra de Eurípides, sino que

⁹ F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 487-507.

¹⁰ R. SCODEL (1980): 43-63.

¹¹ En opinión de F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 496, “La plupart des critiques estiment (...) qu’on retrouve ses grandes lignes dans la partie centrale de la scholie au vers 432 de l’*Oreste*. (...) Cette esquisse peut être complétée par des témoignages secondaires, en premier lieu (...) par l’*Heroïcos* de Philostrate, dans lequel la pièce d’Euripide est nommément invoquée, et où l’on trouve un de ses fragments et quelques thèmes particuliers, comme la complicité d’Agamemnon et l’utilisation de l’or phrygien”. Cf., también, F. JOUAN (1966): 344-345. También para C. ROBERT (1920-1926, III): 1133, F. STOESSL (1966): 100-101 y R. AÉLION (1983, I): 53, este escolio alude al *Palamedes* de Eurípides; para M. SZARMACH (1975): 256 y 265, en cambio, no es este escolio sino sólo el *Heroico* de Filóstrato el que alude al *Palamedes* de Eurípides.

más bien la completa y adereza con otros detalles novelescos más propios de la tradición posterior¹².

Para esta autora, el fr. 580 Nauck² (fr. 5 Jouan & Van Looy) del *Palamedes* de Eurípides “strongly implies that this play included an Agamemnon who was outside the intrigue and who served as a judge”¹³. Este fragmento, adscrito a Odiseo, parece remitir a una acusación de éste contra Palamedes –aludido de manera indirecta bajo la expresión general οἱ τε μουσικῆς φίλοι– ante Agamenón, que haría las veces de juez en el conflicto. La complicidad entre el general, Odiseo y Diomedes quedaría, pues, desestimada para el *Palamedes* de Eurípides, mientras que encajaría bien con el de Esquilo¹⁴.

¹² Según R. SCODEL (1980): 48, “As for the relation of the *Heroicus* to Euripides, Philostratus certainly knew the *Palamedes* (...). He does not, however, necessarily follow works he quotes, as can be proven from cases where these are extant, and he is not fond of tragic sources. Much of his material seems fanciful and late (...). He is concerned with weaving his own web around the traditional stories, and though he used Euripides, he did not follow him”.

¹³ R. SCODEL (1980): 51. En realidad sólo el escolio al *Orestes* de Eurípides mezcla a Diomedes y Agamenón con Odiseo en el complot contra Palamedes. En el *Heroico* de Filóstrato, Agamenón deja más bien actuar a Odiseo, principal responsable de las maquinaciones contra Palamedes, pero toda la maquinación de la muerte de Palamedes se concentra sobre Odiseo. No sería la primera vez que Eurípides hace a Agamenón juez de un conflicto entre partes. En *Hécuba*, desarrollada igualmente en un ambiente troyano, Agamenón dirime entre Poliméstor y la antigua reina de Troya. Como en aquella obra, puede que aquí Agamenón estuviera al corriente de los resquemores de Odiseo contra Palamedes, pero esto no implica necesariamente que planearan juntos ningún complot contra este último, sino que Agamenón dejaría actuar a Odiseo. Al final, las pruebas presentadas por el acusador y las dotes persuasivas del mismo lo convencerían para fallar contra un Palamedes incapaz de desmentir la situación y de defender su inocencia contra las apariencias.

¹⁴ Para R. SCODEL (1980): 51, “The version of the scholium, therefore, fits together with its three conspirators, single-stage discovery of the forged letter and the gold, and the direct accusation by the conspirators. All these would seem to be derived from one source, probably ultimately tragic. This tragic source was certainly, however, not the *Palamedes* of Euripides”. Hemos de señalar, además, que esta estudiosa relacionó también la versión

Al mismo tiempo, R. SCODEL cree que el epítome de Pseudo-Apolodoro constituye, en realidad, un resumen contaminado entre la información que revelan, por un lado, la *fábula* de Higino y, por otro, el escolio al *Orestes* de Eurípides¹⁵. En efecto, Alan H. SOMMERSTEIN ha señalado también no sólo semejanzas de contenido entre los textos del epítome y el escolio, sino incluso analogías de tipo verbal. En Apollod. *Epit.* 6. 8-9 [84-90], aunque Odiseo es el principal responsable de la muerte de Palamedes (Παλαμήδης ἐπιβουλαῖς Ὀδυσσέως λιθοβοληθεὶς ἀναιρεῖται)¹⁶, éste ha hecho cómplice de su insidia personal a Agamenón (Ἄγαμέμνονι, μεθ' οὗ τὸν Παλαμήδην ἀνείλεν Ὀδυσσεύς)¹⁷. Nauplio se presenta ante los griegos para exigir una reparación por la muerte de su hijo, pero no consigue nada porque todos están condescendientes con Agamenón. La expresión de esta reacción del ejército ante Nauplio –πάντων χαριζομένων

del escolio al *Orestes* con el *Palamedes* de Esquilo por el hecho de que en ambos textos comparecía al final Nauplio, el padre del héroe ajusticiado. Según el escolio, «Ναύπλιος δὲ ἀκούσας ἤκεν εἰς Ἴλιον δικάσαι τὸν φόνον τοῦ παιδός». Aunque hoy sabemos que Nauplio aparecía también al final del *Palamedes* de Eurípides, para R. SCODEL (1980): 52, “From fr. 305 Mette of Aeschylus, we know that Nauplius must have appeared in the *Palamedes* of that author: τίνος κατέκτας ἕνεκα παῖδ' ἐμὸν βλάβης; Tentatively, then, we may assign the version of the Euripidean scholium, with its three conspirators and its single-stage intrigue to Aeschylus”. Para F. JOUAN y H. VAN LOOY (2000): 493, en cambio, sería la versión del epítome de Apolodoro la que aludiría al *Palamedes* de Esquilo. Cf., también, F. JOUAN (1966): 343-344 y R. AÉLION (1983, I): 52.

¹⁵ Cf. R. SCODEL (1980): 49-50. De hecho, y como ha señalado M. HUYS (1997): 326-327, “Apollodoros was indebted, directly or more probably indirectly, perhaps through the intermediary of a mythographic manual, to Alexandrian scholarship, hypothesis and learned commentaries. (...) Too often this has been forgotten when using the *Library* for the reconstruction of lost tragedies. (...) The *Library* does not depend directly on the original source but constitutes a late phase of mythographical activity going back to Hellenistic scholarship”. En esta misma dirección, R. WAGNER (1891): 180, para quien el relato de Apolodoro dependía del *Palamedes* euripídeo, no excluyó una posible correspondencia entre la *fabula* de Palamedes en Higino y la tragedia de Eurípides.

¹⁶ Apollod. *Epit.* 6. 8 [84-85].

¹⁷ Apollod. *Epit.* 6. 9 [88-89].

τῷ βασιλεῖ Ἀγαμέμνονι¹⁸ es muy similar a la que consigna el escolio en la misma situación: cuando Nauplio llega a Ilión para vengar la muerte de su hijo es vituperado por los griegos πρὸς τὸ κεχαρισμένον τοῖς βασιλεῦσιν¹⁹. A. H. SOMMERSTEIN aprueba, por tanto, que ambos textos, el del escolio y el del epítome, aluden a la versión dramática de Esquilo sobre Palamedes.

Quedan, entonces, los textos de Servio y de Higino como posibles testimonios de las versiones de los otros dos tragediógrafos, Sófocles y Eurípides. Pues bien, para R. SCODEL, la narración ofrecida por Servio tampoco cuadraría con la versión de Eurípides, pues la figura de un Odiseo hipócrita parece tan fuera de lugar de aquella obra como lo pareciera un Agamenón cómplice. Los fragmentos euripídeos dan cuenta de un personaje acusador contra el héroe, como revela el fragmento 5 Jouan & Van Looy (= 580 Nauck²), y este acusador no parece ser otro que Odiseo. En Sófocles, en cambio, encontramos un fragmento pronunciado en tercera persona que podría responder fácilmente a este “farisaico” Odiseo²⁰.

También F. STOESSL había llegado a una conclusión similar. Dado que Sófocles escribió luego una o dos tragedias dedicadas a Nauplio, es probable que en su *Palamedes* este personaje no interviniera. De no hacerlo, el fr. 438 Nauck² (= 479 Radt), donde se enumeran los descubrimientos de Palamedes en tercera persona, con toda probabilidad sería pronunciado por este Odiseo hipócrita que finge defender a aquél a quien él mismo ha

¹⁸ Apollod. *Epit.* 6. 9 [87-88].

¹⁹ Schol. ad Eur. *Or.* 432. Cf. A. H. SOMMERSTEIN (2000): 126, nota 18.

²⁰ Para R. SCODEL (1980): 52-53, “a hypocritical Odysseus accords no better with the evidence of fr. 580 than does a conspiratorial Agamemnon. Though the cunning and hypocrisy of this behavior has a fine Euripidean ring, its inclusion in this play does not accord with the evidence, (...). It does, however, have a distinctly tragic note, and accords very well with the praise of Palamedes in the third person found in fr. 438 N² of the *Palamedes* of Sophocles (fr. 479 Radt)”.

preparado la trampa, como señala el texto de Servio: “*tunc Ulixes, cum se Palamedi adesse simularet...*”²¹.

El texto, pues, de Servio parece aludir a la tragedia de Sófocles²², así que queda, por eliminación, la versión de Higino “as the hypothesis of the Euripidean play. Odysseus is the sole plotter, and the tablet and gold are brought to Agamemnon separately, with the main trial of Palamedes taking place after the discovery of the first and before the search for the second”²³.

²¹ F. STOESSL (1958): 48-50. Cf. el aparato crítico de la edición de Radt al fr. 479: “defensorem quendam Palamedis loqui apparet (Nauplium esse coniecit Vater [Aleaden 26 sq.]; Ulixem, *cum se Palamedi adesse simularet* [Serv. l. c. 1, 231, 9 sq]”. Como a R. Scodel y F. Stoessl, las palabras de Servio nos parecen una posible referencia al personaje que pronunciaba este fragmento, en este caso, un Odiseo hipócrita que finge defender a Palamedes contra la acusación que él mismo ha promovido. Cf., también, A. KISO (1984): 148, nota 14. En este sentido, hay un total acuerdo entre F. Stoessl y F. JOUAN y H. VAN LOOY (2000): 493-494, para quienes “Dans le cas du couple Hygin-Servius, bien que les deux récits ne couvrent pas toujours les mêmes faits, ils se recourent et ne diffèrent que par le détail emprunté par Servius à la troisième version. On admet généralement qu’il s’agit pour l’essentiel de la version de Sophocle”. De la misma opinión es R. AÉLION (1983, I): 53.

Respecto al personaje que pronunciaba el fr. 438 N² (479 Radt) de Sófocles, J. A. CLÚA (1985): 89, conjetura otras posibilidades: “Potser és un discurs en boca d’Aquil·les, l’íntim amic de Palamedes, en forma d’elogi (...). Finalment, es pot interpretar com una apologia de Nàuplion davant els aqueus”.

²² Sólo M. SZARMACH (1974): 202 postuló la posibilidad de que el *Odiseo* de Alcídante hiciera alusión a la versión de Sófocles. El detalle del mensaje llegado a través de una flecha guardaría cierta relación con un motivo similar en Hdt. VIII 128, donde Artabazo y Timoxeno usan este método para pactar la traición de Potidea. Para M. Szarmach, “L’infiltration littéraire de certains détails de cette historiette dans les drames de Sophocle est évidente, et par conséquent, ici, nos en aurions encore un exemple”.

²³ R. SCODEL (1980): 53. También para A. NAUCK² (1983): 541, “argumentum tradere videtur Hyginus fab. 105”. Cf., además, F. G. WELCKER (1839, II): 503, G. MURRAY (1946): 139, T. B. L. WEBSTER (1967): 175 y D. F. SUTTON (1987): 115. La versión de Higino sería la que ofrecería los detalles de la *fabula* de Palamedes más cercanos a la versión eurípidea, lo que no quiere decir que el testimonio de Higino dependa directamente de la tragedia de Eurípides ni que la reproduzca con total fidelidad.

De un modo parecido, A. H. SOMMERSTEIN ha destacado igualmente que las tragedias de Sófocles y de Eurípides sobre Palamedes se diferenciarían del drama de Esquilo en el hecho de concentrar toda la culpabilidad en Odiseo y eludir la complicidad de Agamenón; pero, sobre todo, A. H. SOMMERSTEIN ha señalado especialmente un rasgo que parece original y exclusivo de la versión de Eurípides: la intervención en la tragedia de Éax, el hermano de Palamedes²⁴.

Recientemente, W. LUPPE ha adelantado parte del contenido de la *hypothesis* del *Palamedes* de Eurípides, conservada en un papiro Michigan todavía sin publicar, y ha revelado detalles de esta obra sustanciales para aclarar el éxodo de la misma. Según la información proporcionada por W. LUPPE, “alla fine della tragedia Nauplio, il padre di Palamede, appare sulla scena e minaccia Agamemnone di vendicare l’assassinio del figlio. Oltre a ciò, mi sembra, il fratello di Palamede, Οἶαξ, gettato in mare dai Greci, viene salvato all’ultimo momento dalle Nereidi”²⁵. Este final puede servirnos para ratificar la conjetura de que el texto de Higino sea el más fiel a la versión trágica de Eurípides.

Higino trata el mito de Palamedes no sólo en la *fabula* 105, sino también en las 116 y 117, y es el único de los mitógrafos mencionados que desdobra la venganza de Nauplio sobre los griegos en las dos estratagemas conocidas del fuego, por un lado, y de la corrupción de las esposas, por otro, para hacer intervenir en ella a Éax, el único de sus dos hijos que ha sobrevivido a las tropelías del ejército y que le ha informado de las mismas.

En Apollod. *Epit.* 6. 8-11 [84-100], es Nauplio el artífice de esta doble maquinación: primero marcha desde Troya hasta distintas localidades de Grecia e induce a las mujeres de los combatientes a que cometan adulterio; después, cuando la guerra de Troya termina, el mismo Nauplio vuelve a la acción: envía señales de fuego sobre el cabo Cafereo para que los griegos se estrellen contra las rocas y encuentren la muerte. En Higino,

²⁴ A. H. SOMMERSTEIN (2000): 123, nota 10.

²⁵ W. LUPPE (2000): 273.

en cambio, Nauplio acomete solamente una parte de esta venganza, la de las señales de fuego en las rocas Cafereas. Curiosamente, el marco que introduce la venganza de Nauplio por la muerte de Palamedes coincide exactamente con el inicio de las *Troyanas* de Eurípides: la violación de Casandra por Áyax Locrio en el templo de Atenea y el saqueo de los despojos de los templos de los dioses. Tras estos acontecimientos, Nauplio enciende su engañoso fuego y logra que muchos griegos perezcan por su culpa²⁶. Pero el encargado de la corrupción de las esposas parece ser más bien su hijo Éax, que desea también vengar la muerte de Palamedes. Al menos está implicado en el caso de Clitemnestra y en el asesinato de su esposo Agamenón; ésta, según Apolodoro²⁷, se había unido a Egisto por culpa de Nauplio, mientras que ahora interviene Éax, quien, para vengar a su hermano, informa a la mujer sobre la relación entre Agamenón y Casandra²⁸.

Ninguno de los mitógrafos que refieren la historia de Palamedes menciona a Éax, al que no conceden ninguna importancia, mientras que el único que sí que lo introduce en la trama posterior a la lapidación del héroe es Higino, quien lo relaciona directamente con la venganza de su injusta muerte. Si, como ha destacado A. H. SOMMERSTEIN, Eurípides era el único de los tres tragediógrafos que había introducido también a este personaje en la trama, es muy posible que la información aportada por Higino estuviera basada, principalmente²⁹, en la versión trágica de Eurípides.

²⁶ Hyg. fab. 116.

²⁷ Apollod. *Epit.* 6. 9 [90-91].

²⁸ Hyg. fab. 117. Sobre la venganza de Éax contra la familia de Agamenón volverá a referirse posteriormente Eurípides en *Orestes* (vv. 432-433), donde el protagonista informa a Menelao que la ciudad se ha levantado contra él instigada por el hermano de Palamedes.

²⁹ Decimos “principalmente”, porque estamos de acuerdo con las precauciones de M. HUYS (1997b): 30, respecto a la utilización de las fábulas de Higino como fidedignas *hypotheses* de las tragedias de Eurípides. Como advierte M. Huys, “we should forcefully reject the tendency still found in modern general studies on Greek literature or tragedy, and even in specialized studies on Euripides’ fragmentary plays, to derive uncritically the

La tragedia de *Palamedes*, que terminaría con la promesa de venganza de Nauplio y la salvación de Éax, continuaba en *Troyanas*, en cuyo prólogo se exponía la tristeza de Poseidón por los altares abandonados y el despecho de Atenea por la violación de Casandra contra Áyax Locrio y, en general, contra todo el ejército: los dioses planean una tempestad mortal y Poseidón promete que las costas Cafereas se llenarán de muertos³⁰. No nos resulta casual que Higino siga el mismo orden en el relato de las venganzas de Nauplio y Éax por Palamedes. Probablemente hiciera algo parecido con el relato del engaño y muerte del mismo héroe.

1. Estudio literario: Argumento y estructura

Prólogo (fr. 1)

Concentrada en el dramático final de la vida de Palamedes, la tragedia comenzaría con los momentos previos al juicio y la condena a muerte del héroe. Es el alba³¹, probablemente³², y un personaje informa

contents of lost Euripidean tragedies from the ‘Fabulae’ of Higynus”. Cf., en este mismo sentido, M. SZARMACH (1974): 201.

³⁰ Tr. 89-91.

³¹ Basándose en la información aportada por Higino, fab. 105, R. SCODEL (1980): 55, imagina del siguiente modo el comienzo de la tragedia: “The play most likely began very early in the morning of the day the army returned to the camp, tense and tired, after the brief absence ordered by Agamemnon on the basis of the dream reported to him by Odysseus’ soldier”. También F. JOUAN y H. VAN LOOY (2000): 499, suponen que la obra se iniciaba bajo la representación de los primeros momentos de la mañana, “en supposant que l’action commençait au point du jour et que la troupe des gardes formant le chœur, comparable au chœur du *Rhésos*, parcourait les postes de veille en agitant des clochettes”. Cf. Schol.^{VR} ad Ar. *Aves* 842: οἱ περίπολοι οἱ τὰς φύλακας περισκοποῦντες ἐρχόμενοι ἐπὶ τὰς φύλακας κώδωνας εἶχον· μήποτε δὲ παρακωμῶδεῖ τὸν Εὐριπίδου Παλαμήδην, οὐ πρὸ πολλοῦ δεδιδαγμένον. Harpocr. 61. 5: (...) ἡ δὲ μεταφορὰ ἦτοι ἀπὸ περιπολούντων σὺν κώδωσι τῆς νυκτός, <ὡς> Εὐριπίδης Παλαμήδει. Sobre tragedias de Eurípides que comienzan al alba o en las horas previas al alba, *vid.* V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 306.

³² Para M. SZARMACH (1975): 263-264, en cambio, la acción comienza con el eclipse de sol que refiere Filóstrato en el *Heroico* y que provoca uno de los varios enfrentamientos entre

acerca de la situación representada. Se desconoce quién podría ser este personaje que abriría el prólogo, y el elenco de nombres a modo de conjeturas no ha sido pequeño: desde el propio Palamedes³³ a su abuelo, el dios Poseidón³⁴, pasando por Éax³⁵, su hermano, y por Odiseo³⁶. Mientras que F. JOUAN y H. VAN LOOY apuestan por Éax³⁷, R. SCODEL ofrece como más probable la intervención de Odiseo: “The play of Euripides probably began with a prologue by Odysseus. The scheme would have to be revealed to the audience before the action proper began, and its contriver is the obvious candidate. He could be either alone, or –perhaps with greater effect– accompanied by the soldier who is his accomplice”³⁸.

Odiseo y Palamedes, del que sale airoso Palamedes. Así reconstruye M. SZARMACH el comienzo y desarrollo de la tragedia: “Le drame débute par le scène de l’éclipse de soleil. Palamède explique ce phénomène aux Achéens épouvantés qui s’étaient préparés à leur tour de veille, munis de leurs sonnettes. C’est alors qu’il entre en conflit avec Ulysse, à propos de l’épidémie dont il avait éloigné le danger, et de son invention de certains caractères de l’alphabet ; à la suite de quoi Ulysse décide de perdre ce rival tant détesté qui a si bien su gagner la sympathie des armées. (...) A la suite de cette scène, notre héros se rend auprès d’Achille combattant dans une île voisine (...). L’absence de Palamède facilite la tâche d’Ulysse qui peut ainsi préparer l’exécution de son projet”.

³³ I. A. HARTUNG (1844, II): 252 y M. SZARMACH (1975): 263.

³⁴ F. JOUAN (1966): 345, aunque duda entre Poseidón y Éax. Para CH. VELLAY (1956): 64, el Nauplio que es padre de Palamedes no es el Nauplio que es hijo de Poseidón y Amimone, sino que entre ellos median cuatro generaciones. F. JOUAN (1966): 345, nota 4, atribuye esta distinción a discrepancias entre mitógrafos y no niega el parentesco que la mayoría de los críticos aceptan.

³⁵ F. STOESSL (1966): 97.

³⁶ F. STOESSL (1966): 97 no descarta la posibilidad de que un segundo personaje interviniera en el prólogo. En su opinión, este personaje podría ser Odiseo o Diomedes.

³⁷ En opinión de F. JOUAN y H. VAN LOOY (2000): 498, “Plutôt qu’un des deux protagonistes, un témoin extérieur semble indiqué pour présenter les motifs de la haine d’Ulysse à l’égard de son rival, et Oiax serait le mieux placé pour le faire”. Cf., *ibid.*: 499.

³⁸ R. SCODEL (1980): 55. También T. B. L. WEBSTER (1967): 176 había imaginado una obertura similar: “Presumably Odysseus related his plot in the prologue, when he was perhaps waiting for the return of his soldier with the forged letter”.

El plan que Odiseo revelaría a los espectadores sería el de la incriminación de Palamedes como traidor³⁹. Un soldado, al que R. SCODEL califica de “accomplice” de Odiseo, habría contado a Agamenón el sueño de Atenea y la advertencia de la diosa de trasladar el campamento; este mismo soldado sería el que aparecería luego, en el primer episodio, con la falsa carta arrebatada a un frigio, al que ha dado muerte. Quizás Odiseo explicara los motivos de su enemistad con Palamedes y los de su decisión de acabar con el héroe. Ignoramos si abandonaría la escena al final del prólogo para fingir luego un encuentro con Agamenón y el soldado, o si entablaría algún tipo de conversación con el coro durante la párodos y aguardaría allí mismo la salida de Agamenón de su tienda.

Aunque éste debía de ser, probablemente, el contenido del prólogo, hemos de confesar, sin embargo, que no nos acaba de convencer la posibilidad de que sea sólo Odiseo quien esto refiera. Su papel, en este caso, sería semejante al de los dioses, figuras típicas de aquellos prólogos que no sólo exponen la situación inicial de la que parte el drama sino que, además, aducen razones y adelantan acontecimientos, verdaderos “contrivers” de un plan contra los hombres. Por lo general, cuando el *προλογίζων* es humano, éste explica la situación del drama hasta el momento en que se inicia propiamente la representación; sólo un dios, un *προλογίζων* divino, puede, como el propio dramaturgo, predecir el futuro, anticipar qué va a ocurrir y cómo se va a desarrollar la acción. Esta función, que pervivirá luego en la comedia nueva, es la que de un modo u otro desempeñan en determinadas tragedias de Eurípides Apolo en el prólogo de *Alcestis*, Hermes en *Ión*, Afrodita en *Hipólito*, Poseidón y Atenea en *Troyanas* y Dionisio en *Bacantes*, y es, sobre todo, la función que desempeña Atenea en el *Áyax* de Sófocles, una obra respecto a la cual el drama que nos ocupa mantiene inequívocos paralelos: el lugar es el mismo –el campamento griego en los márgenes de Troya–, y la trama es muy similar: el héroe protagonista es víctima de Odiseo y del juicio erróneo de los griegos; tanto *Áyax* como

³⁹ Cf. Hyg. fab. 105.

Palamedes contarán con la defensa incondicional de un hermano –Teucro en el caso de Áyax, Éax en el de Palamedes– y la prueba irrefutable de la condena de ambos héroes se hallará relacionada de algún modo con las tiendas de los mismos; los dos pasan por traidores al ejército y a los dos se les intentarán negar los ritos funerarios⁴⁰.

En el *Áyax* sofócleo era Atenea, la diosa protectora de Odiseo, la encargada, junto con éste, de pronunciar el prólogo: la misma diosa a la que Higino atribuye el sueño admonitorio del soldado, y la misma divinidad de la sabiduría afín a Odiseo, antagonista de Palamedes precisamente en este ámbito del conocimiento. La etiología más reconocida del conflicto entre Palamedes y Odiseo es la envidia⁴¹, el φθόνος del que no escapan siquiera los dioses, y la venganza⁴².

⁴⁰ Es una lástima que apenas se conserven fragmentos o noticias de *Las Tracias* (Θρηΐσσαι) de Esquilo, tragedia que representaría también el *mythos* de Áyax y cuyo argumento parece similar al perdido *Áyax portador del látigo* (Αΐας μαστιγοφόρος) de Sófocles. Puede que los paralelismos que aquí destacamos entre el *Áyax* sofócleo y Palamedes se vieran también reflejados en aquellas obras.

⁴¹ Cf. Serv. *ad Aen.* II 81 «*qua invidia Ulixes ...*», Schol. ad Eur. *Or.* 432 «ἐπὶ τούτῳ δὲ φθονήσαντες οἱ περὶ Ἀγαμέμνονα καὶ Ὀδυσσεῖα καὶ Διομήδην τοιόνδε τι σκευωροῦσι κατ' αὐτοῦ». Otros autores, como Jenofonte (*Mem.* IV 2. 33), destacan igualmente el motivo de la envidia, que la tradición acabará por reconocer como causa tanto de la trama de Odiseo contra Palamedes como del silencio de Homero respecto a este héroe, como más adelante señalaremos. Cf., también, Schol. ad Lycophr. 384, 1093.

⁴² Higino alude a un *dolo* («*Ulysses quod Palamedis Nauplii filii dolo erat deceptus*») que parece referido al engaño de la fingida locura de Odiseo en Ítaca, antes de partir para la guerra contra Troya. Palamedes había desenmascarado el ardid de Odiseo, por lo que habría quedado demostrada la superior inteligencia de aquél. Odiseo no habría soportado esta humillación y a partir de ahí «*in dies machinabatur, quomodo eum interficeret*». Filóstrato (*Her.* 33. 4-19 = 177-180 min. Kayser) niega que este episodio ocurriera y señala otras derrotas y ridículos de Odiseo ante Palamedes, como los sucedidos con motivo de un eclipse de sol, del vuelo de las grullas y de la aparición de unos lobos que bajaron del Ida al campamento como señal de una epidemia de peste, de forma que ἐπὶ τούτοις ὁ μὲν σοφίας ἀριστεία ἐστεφανοῦτο ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων, ὁ δὲ Ὀδυσσεὺς ἀτίμως τε ἠγείτο πράττειν καὶ πανουργίας ὅ τι εἶχεν, ἐπὶ τὸν Παλαμῆδην ἔστρεφεν. Servio (*ad Aen.* III 16) narra una “competición” entre Odiseo y Palamedes con motivo

No hemos leído ningún estudio que tenga en cuenta la posibilidad de que fuera Atenea el personaje encargado de pronunciar el prólogo, pero para nosotros constituye una conjetura verosímil por la vinculación tradicional de esta deidad con Odiseo –y con Atenas, ciudad a la que creemos va expresamente dirigida esta trilogía. Por otra parte, Áyax estaba ligado a la suerte de Palamedes, según testimonian otras fuentes como el *Heroico* de Filóstrato⁴³, entre otros motivos porque gracias al héroe de Salamina se le conceden a Palamedes las exequias en principio denegadas.

En la última de las tragedias de esta trilogía, *Troyanas*, Atenea aparecía a mitad del prólogo y a modo más bien de conclusión⁴⁴, en medio de un prólogo invertido que clausura definitivamente los acontecimientos que sucederán a la caída de Troya, ahora devastada. Atenea hará extensivo allí a todos los griegos el castigo que alcanza ahora sólo a Palamedes. El motivo de la cólera de Atenea en *Troyanas* no obedecerá a razones morales, sino a un despecho de la diosa por la violación que de su templo ha cometido Áyax Oileo, con la connivencia de toda la armada griega. Como allí, en *Palamedes* la venganza de la diosa podría deberse a un despecho envidioso de sus atribuciones, palidecidas ante el brillo de las acciones de Palamedes⁴⁵.

Atenea está ligada, como Palamedes, al ámbito del conocimiento y de la sabiduría técnica. Es la inventora de la nave de doble proa⁴⁶, y toda la familia de Palamedes se relaciona con la navegación, como indican sus

del aprovisionamiento de víveres para las tropas en la que Odiseo fue superado por Palamedes. En cualquier caso, a la envidia antes referida se une también el deseo de venganza. Cf. E. D. PHILLIPS (1957): 270 y T. GANZ (1993): 605.

⁴³ Philostr. *Her.* 20. 2 (153 min. Kayser), 31. 6 (175 min. Kayser), 33. 33 (182 min. Kayser).

⁴⁴ Cf. F. M. DUNN (1996): 101-114.

⁴⁵ Este sería, además, un motivo típico que funciona especialmente en la épica, como advertiera G. NAGY (1991): 144, quien señaló que “the factor of the ritual antagonism between god and hero can actually determine the antipathies of various gods in the epic tradition of the Trojan War”.

⁴⁶ Hyg. fab. 277.

nombres propios⁴⁷. Frente a Ares, el dios del combate funesto, es la diosa de la guerra ordenada⁴⁸, la protectora de los artesanos⁴⁹ y es también la deidad que predice la suerte observando las posiciones de dados y guijarros⁵⁰. A Palamedes se le atribuyen los méritos de haber inventado los juegos de πεσσοί y κύβοι, con dados y guijarros, y de haber establecido un orden calculado en el campo de batalla y en la disposición del campamento militar, como más adelante desarrollaremos. No es fácil que Atenea soportara una competencia tan elevada.

Finalmente, si entendemos que el nombre propio de Palamedes es un nombre parlante, varios son los contextos en los que pudo activarse la variedad significativa de su eponimia y la relación de este héroe con la diosa Atenea:

⁴⁷ Nauplio, compuesto del sustantivo ναῦς y del verbo πλέω, significaría “la nave que navega” y ἔαξ “timón”. Me indica el profesor J. L. CALVO MARTÍNEZ que el nombre del propio Palamedes podría estar también relacionado con el verbo πλέω, ya que la primera parte del compuesto podría resultar de una vocalización de la sonante y la laringal en grado cero. También, como ha señalado J. A. CLÚA (1985): 70, nota 3, “s’ha volgut derivar també el nom de Palamedes de ἄλς, ἄλιος, amb la lletra π normalment anteposada”.

⁴⁸ Según J. P. DARMON (1996): 216, “Atenea, gran diosa de la ciudad, política e industriosa al mismo tiempo, es quien domina a Ares, al sustituir la lucha furiosa de los héroes por el combate hoplítico ordenado”.

⁴⁹ En *Tr.* 9-12 se atribuye a Atenea la *mêchanê* del caballo fabricado por Epeo. En el cerámico de Atenas compartía el patronazgo de los oficios artesanos con Hefesto.

⁵⁰ Como señala J. A. CLÚA (1986): 63-64 y 66, “Quant al seu inventor mític, cal dir que a part de Palamedes es deia que l’endevinació mitjançant “còdols” o “daus” era una troballa d’Atenea. Atenea “Skiras” era a Atenas la deessa que presidia les escenes de guerrers amb daus o tabes (...). Com hem vist, en l’àmbit grec, Atenea i Palamedes eren els inventors dels jocs d’atzar, sempre i quan tinguessin relació amb el terreny cultural i cultural”.

1. Según el léxico *Suda*⁵¹, Παλάμη equivale a τέχνη, y, de hecho, ésta es una de las acepciones que recoge el diccionario *LSJ*: “metaph., *cunning, art, device*”⁵². Este carácter de sabiduría técnica estaría de algún modo ligado a la diosa Palas Atenea (Παλλὰς Ἀθηναίη), deidad de la sabiduría y de las artes industriales y técnicas⁵³, con la que Palamedes se enfrenta como peligroso competidor, especialmente de su protegido Odiseo.
2. La primera acepción que de Παλάμη consigna, sin embargo, el diccionario *LSJ* es *palma de la mano*: “*palm of the hand*: hence, generally, *hand*”. Dentro de la historia mítica de Palamedes, algunos testimonios antiguos, como los ofrecidos por Jenofonte y Filóstrato⁵⁴, señalan que Palamedes fue discípulo del centauro Quirón, cuyo nombre alude expresamente a la etimología *de las “manos”*. En el *Palamedes* de Eurípides parece adivinarse una cierta insistencia en las manos y las obras de las manos, especialmente la escritura. Palamedes, inventor del trazado de las letras y las sílabas, inicia un artificioso proceso de comunicación que las manos imprimen sobre tablillas y remos⁵⁵.

⁵¹ *Suid. s. u.* Παλάμη (Π 41) = IV 494 Adler: «τέχνη. Ἡρόδοτος· ἔλεγε σφιν ὡς δοκέοι ἔχειν παλάμην, τῇ ἐλπίζοι τῶν βασιλέως συμμάχων ἀποστήσειν τοὺς ἀρίστους. Παλάμη οὖν τῇ ἀρχῇ».

⁵² *LSJ s. u.* Παλάμη II. Cf. G. MURRAY (1946): 138. H. LEWY (1965): 1271 señala que “die Salaminier *πάλαμις* für *τεχνίτης* sagten”.

⁵³ En la *Vida de Pericles* cuenta Plutarco la milagrosa intervención de Atenea para salvar, por mediación del famoso estratega, la vida del más trabajador de los artesanos –τῶν τεχνιτῶν– que formaban parte en la construcción de los propileos. Como señala D. PLÁCIDO (1999): 346, “La diosa se presenta en la Atenas de Pericles como protectora de la ciudad, pero también de los *tecnítai* dentro de ella”. Cf. *Plu. Per.* XIII 12-13.

⁵⁴ X. *Cyn.* I 2 y Philostr. *Her.* 32. 2 (176 min. Kayser).

⁵⁵ M. DETIENNE (1990): 84, comenta acerca del nombre de Palamedes: “*Palame* es la palma de la mano que coge, que aprehende, y también que fabrica; la mano y sus contornos, el gesto de la mano, el del alfarero en el torno, el del timonel dirigiendo la barca; la mano inventiva e instrumental con las técnicas y los saberes”.

3. H. Lewy⁵⁶ añade otra analogía etimológica ofrecida también para el nombre de este héroe relacionado con la suerte de los guijarros: πάλος. El significado de πάλος, derivado de la agitación del casco del que se extrae la piedra, afecta tanto a la designación de Palamedes como a la de Palas Atenea, las dos figuras a las que la tradición relaciona con el azar manifiesto en guijarros y dados que se agitan y tiran, y con la milicia en la que se blande la lanza.
4. Unido a estas tres acepciones y dentro del contexto dramático creado por la tragedia, puede que los actores pronunciaran el nombre de Palamedes con alguna intención paretimológica que sirviera para invocar con intensos acentos el enfrentamiento entre los protagonistas. La terminación morfemática de Palamedes evoca un término ligado al campo semántico del conocimiento que esta obra explota; afín a μήδομαι, el nombre de Palamedes podría resonar, irónicamente, a algo así como “*el que se preocupa por Palas*” o “*la preocupación de Palas*”, del mismo modo que Heracles evoca “*la gloria de Hera*”⁵⁷.

Párodos

Tampoco se conoce con seguridad el *carácter* del coro. Apenas se conserva un fragmento coral de toda la tragedia, procedente de un estásimo, que no ofrece demasiada seguridad acerca de la identidad de este personaje colectivo. La mayoría de los filólogos se inclina por pensar que se trata de soldados griegos⁵⁸, probablemente los soldados a quienes en cierto modo

⁵⁶ H. LEWY (1965): 1271. *Vid.*, también, J. A. CLÚA (1985): 70, nota 3.

⁵⁷ *Vid.* G. NAGY (1991): 303.

⁵⁸ Así lo afirman tanto R. SCODEL (1980): 55 –“The chorus certainly must have consisted of Greek soldiers”–, como F. JOUAN y H. VAN LOOY (2000): 496 –“Le plus logique serait qu’il ait été formé de guerriers grecs”. Cf., también, T. B. L. WEBSTER (1967): 176, quien imagina del modo siguiente el sentido de esta párodos: “It seems likely that the parodos was a dawn chorus of Greek soldiers and that they were somehow concerned with the

debían de persuadir las palabras y las fingidas pruebas aportadas por Odiseo, y que aceptarían la condena a muerte por lapidación de Palamedes.

Sin embargo, esta conjetura presenta algunas dificultades que habría que depurar. Puesto que la muerte de Palamedes no debía de tener lugar en escena, y dado que ésta no daba fin a la tragedia, sino que era seguida por un canto de lamentación y por la argucia de Éax sobre los remos, es del todo probable que hubiera una *rhêsis angelikê* en la que se informara acerca de la ejecución del protagonista. En este caso, si el coro está constituido por los soldados encargados de la lapidación del héroe, dicho parlamento carecería absolutamente de efecto, si no de sentido⁵⁹.

De tratarse, pues, de un coro masculino, no se nos ocurren más que dos posibilidades de representación: una, que los soldados del coro abandonaran la *orchêstra* por unos momentos, *i. e.*, que hubiera una *metastasis* del coro mientras éste iba a ejecutar la sentencia que luego el mensajero narraría ante el hermano de Palamedes, Éax⁶⁰; dos, que los soldados del coro formaran parte de un grupo que no se habría sumado a la

capture of the forged letter in which Priam purported to have sent gold to secure Palamedes' treachery".

⁵⁹ Algo parecido observó R. AELION (1983, I): 56, quien propone "un chœur composé des compagnons de Palamède, comparable à celui de l'*Ajax* de Sophocle". Con todo, a pesar de que son indiscutibles los paralelismos entre un *mythos* y otro –ambos protagonistas son víctimas de Odiseo, subestimados por los Atridas y defendidos por sus hermanos–, tampoco esta conjetura termina de encajar del todo, puesto que, como ha señalado E. D. PHILLIPS (1957): 267, Palamedes "has neither followers nor fleet as a proper Homeric chieftain should". *Vid.* Philostr. *Her.* 33. 41 (183 min. Kayser).

⁶⁰ El recurso dramático de la *metastasis* del coro lo emplearon tanto Esquilo (*A. Eu.*) como Sófocles (*S. Aj.*) y Eurípides (*E. Alc.* y *Hel.*). El coro regresaría al campamento después de la muerte de Palamedes, aunque nos resulta difícil imaginar cuándo se produciría la *epiparodos*. M. SZARMACH (1975): 262 ha contemplado igualmente esta posibilidad de una salida transitoria del coro de la *orchêstra*, lo que le hace suponer un posible cambio de escena que dividiera la tragedia en dos partes: una en medio del campamento, junto a la tienda de Agamenón, donde se celebraría el juicio contra Palamedes, y otra en el extremo del campamento, junto al mar, adonde regresaría el coro y donde Éax lanzaría los remos escritos y se celebraría el funeral.

lapidación por amor al protagonista. Esta última posibilidad podría darse si entendemos que la información aportada por Filóstrato no era del todo original de este autor, sino que o bien formaba parte de la tradición del héroe o bien acusaba el influjo de la versión trágica de Eurípides: según Filóstrato, “*peloponesios e itacenses se encargaron de apedrearlo, pero el resto de los griegos ni siquiera lo vio, pues, a pesar de que aparentemente había delinquido, continuaban amándolo*”⁶¹.

Nos gustaría, sin embargo, señalar que U. VON WILAMOWITZ⁶² supuso para esta obra un coro femenino formado por bacantes de la región de Troya. Para WILAMOWITZ, la evocación del Ida y de los ritos de Dioniso del fr. 12 justifica esta suposición: † οὐσὰν † Διονύσου / † κομᾶν †, ὅς ἀν’ Ἰδαν / τέρπεται σὺν ματρὶ φίλα / τυμπάνων ἰάκχοις. En su opinión, es posible, además, constatar en las tragedias de Eurípides una evolución del personaje coral, cada vez menos ligado a la trama, evolución de la que constituiría un caso paradigmático el coro de *Palamedes*. Es posible que, al modo de las ἱεροδοῦλαι del coro de *Fenicias* o de las curiosas mujeres de la Calcídica de *Ifigenia en Áulide*, el coro de *Palamedes* estuviera formado por mujeres que, en su procesión ritual en honor de Dioniso, han llegado hasta los confines en los que se haya emplazado el campamento.

La hipótesis de un coro femenino fue también aceptada por F. SCHMID⁶³, quien, a pesar de las objeciones de Wilamowitz contra coros “cómodos” como los formados por aqueos o por cautivas de la región, defendió esta última posibilidad dramática en virtud del fr. 10, en el que se lamenta la muerte del inocente Palamedes con sensibles acentos femeninos: Ἐκάνετ’ ἐκάνετε τὰν / πάνσοφον, ᾧ Δαναοί, / τὰν οὐδέεν’

⁶¹ Philostr. *Her.* 33 (182 min. Kayser). Trad. F. Mestre. Ésta es la posibilidad que contemplan F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 501 y tampoco la descarta M. SZARMACH (1975): 261.

⁶² U. VON WILAMOWITZ (1969, II): 115 y (1906, III): 261.

⁶³ W. SCHMID (1960, III): 477, nota 4. F. STÖESSL (1966): 97 apoyó esta conjetura, pues, en su opinión, un coro femenino se adecuaría muy bien al carácter pasivo al que se ve reducido el coro en esta tragedia.

ἀλγύνουσαν ἀηδόνα Μουσᾶν. A pesar de que esta conjetura ha sido también puesta en entredicho por la crítica filológica, nosotros pensamos que esta posibilidad –la de que el coro estuviese formado por esclavas cautivas de la región y propiedad de Palamedes– debería tenerse en cuenta.

R. SCODEL contradice estas argumentaciones porque, según ella, el fragmento 10 lo pronuncia Éax, el hermano de Palamedes⁶⁴, y porque del fragmento 12 no se deduce necesariamente que se trate de una intervención de personajes partícipes de los ritos de Dioniso y oriundos de Troya. Pero lo cierto es que no hay indicios suficientes que confirmen con rotundidad que sea Éax y no el coro quien cante los doloridos versos del fr. 10, y es posible entender que sean mujeres seguidoras del culto de Dioniso y prisioneras de guerra, obtenidas como botín por Palamedes, las que pronuncien estos reproches contra los dánaos enemigos de su señor y de ellas mismas⁶⁵.

La representación del campamento griego en Troya presenta esta distribución de personajes –héros griegos junto a esclavas cautivas troyanas– desde la épica hasta la tragedia. En la *Ilíada*, como apuntara

⁶⁴ R. SCODEL (1980): 55, nota 23, y 59, cree que este dolorido reproche no puede serle espetado a Agamenón ni a los generales de la armada griega por la dura recriminación que acompaña, por contraste, a la bella designación de Palamedes como víctima de un injusto homicidio. El vocativo Δαναοί lo entiende dirigido al coro, compuesto, como ella sostiene, por soldados griegos, por lo que tampoco acepta que del fragmento alusivo al Ida y a Dioniso haya de inferirse un coro femenino de prisioneras troyanas: “The fragment clearly refers to local cult on Mount Ida, but it need not mean that the singers are participants. (...) Oeax is needed in any case to deliver fr. 588 N² (...). This can hardly have been sung by the chorus, who represent the Greeks who are reproached. Whether any members of the army at large remained sympathetic to Palamedes we do not know, but it seems unlikely that the machinations of Odysseus were fully revealed, and Euripides probably portrayed Palamedes as abandoned by all except his loyal brother”. F. JOUAN y H. VAN LOOY no asignan, en cambio, a ningún personaje los versos del fr. 10, que R. SCODEL atribuye con tanta seguridad a Éax, aunque contemplan esa posibilidad en la introducción a la obra. *Vid.* F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 502.

⁶⁵ No nos parece, de hecho, incompatible la propuesta de F. Schmid con la suposición de U. Von Wilamowitz: el coro podría estar formado por cautivas troyanas seguidoras del culto de Dioniso.

Wilamowitz, se insiste en las esclavas propias de Aquiles frente a las que forman parte del botín de Agamenón y por las que comienza la cólera del Pelida. El poema deja claro que Briseida camina forzada (ἀέκουσ') por los soldados de Agamenón, que la separan de su señor, y que luego deplora con dolor la muerte de Patroclo⁶⁶. Por su parte, algunas tragedias de tema o espacio troyano ya en época clásica parece que tuvieron coros constituidos por las esclavas del protagonista. Tal pudo ser el caso de las Αἰχμαλωτίδες de Sófocles⁶⁷, aunque el argumento de esta obra se discute; en cualquier caso, sí que lo era en el drama, precisamente, de las Θρηίσσαι de Esquilo y, quizás también, de su Ὀπλων Κρίσις⁶⁸. Ya hemos señalado las similitudes entre el *mythos* de Palamedes y el de Áyax. En este sentido, es probable que Eurípides hubiera preferido explotar las posibilidades dramáticas de un coro femenino, formado por esclavas del héroe, como el de las *Tracias* de Esquilo, antes que un coro de compañeros como el del Áyax de Sófocles. En la obra de Esquilo, eran las mujeres tracias quienes protestaban contra la inhumanidad de Menelao, que prohibía el sepelio del héroe.

Por otra parte, se ha señalado como un rasgo particular de Eurípides la costumbre de emplear coros femeninos cada vez que ubica alguna de sus tragedias en un escenario que representa un campamento militar, en lugar de hacer uso de un coro de soldados, más propios de este tipo de escenario⁶⁹. Según esta convención, pues, el coro de *Palamedes* podría estar formado por mujeres, ya que la trama de esta tragedia se centra en el campamento y en la tienda del héroe.

⁶⁶ Hom. *Il.* I 348 y XIX 282 ss.

⁶⁷ A. NAUCK² (1983): 138.

⁶⁸ Sobre el coro de las *Tracias* de Esquilo, *uid.* A. NAUCK² (1983): 27; sobre el del *Juicio de las armas*, *uid.* H. LLOYD-JONES (1995): 438.

⁶⁹ Para A. LEBEAU (1998): 172-173, “Euripide semble avoir délibérément choisi des chœurs de femmes pour éviter de donner à l’armée grecque, (...), une représentation trop concrète”. A pesar de esta constatación, A. Lebeau se inclina por aceptar que el coro de *Palamedes* constituiría una excepción a esta regla.

Desde luego, un coro femenino permitiría su presencia constante en la obra y la necesidad y el interés de ser informadas por el mensajero acerca de la muerte de Palamedes. De no aceptar la posibilidad de que el coro estuviese compuesto por prisioneras de la región de Troya, ningún personaje femenino habría aparecido en el reparto de caracteres de esta obra, algo poco usual en Eurípides⁷⁰.

Ya compuesto por soldados griegos, ya por cautivas troyanas, el coro haría su entrada en el campamento con el canto de *parodos* pertinente, que nosotros lamentablemente ignoramos. Como supone R. SCODEL, “The situation and the mood of the Greeks must have been presented in the *parodos* and first episode, and some introduction to the main characters provided, before the actual intrigue began to unwind”⁷¹.

Episodio I

En el primer episodio aparecería Agamenón, quien se encontraría con Odiseo. Quizás se entablara entre ellos alguna conversación circunstancial sobre la guerra⁷², conversación que debía ser interrumpida por el soldado que, según Higino, “*epistolam, quam Ulysses scripserat*,

⁷⁰ Aunque quizás fuera este hecho, junto con el elevado componente de razonamiento retórico, lo que provocó el comentario del pariente de Eurípides en las *Tesmoforiantes* de Aristófanes acerca de que este drama era muy frío: οὐκ ἔσθ' ὅπως / οὐ τὸν Παλαμήδη{ν} ψυχρὸν ὄντ' αἰσχύνεται (vv. 847 sq). Así lo interpretó también L. PARMENTIER (2001): 9, quien señaló precisamente algo parecido a nuestra propia impresión: “On ne voit pas qu'il y eût place dans le *Palamède* pour un de ces rôles de femme où triomphe le pathétique d'Euripide. De là vient peut-être en partie le reproche que lui fait Aristophane d'être une pièce « froide »”.

⁷¹ R. SCODEL (1980): 56.

⁷² R. SCODEL (1980): 56, “Tough the actual content of the first episode is a matter of pure guesswork, one can speculate on the kind of actions that are likely: Agamemnon's delivering a speech in which he tries to exhort and reassure the chorus, consulting with Odysseus, perhaps considering whether he should ask the advice of Palamedes in this crisis. It is probably after a preliminary scene of this kind that the forged letter is brought to Agamemnon”.

*super cadauer Phrygis positam ad Agamemnonem attulit*⁷³. El soldado relataría al general cómo había encontrado la carta y Agamenón probablemente leería el contenido de la misma, dirigido a Palamedes supuestamente de parte de Príamo, y que también cita Higino: “*PALAMEDI A PRIAMO MISSA: tamtumque ei auri pollicetur, quantum Ulysses in tabernaculum obruerat, si castra Agamemnonis ut ei conuenerat proderet*”⁷⁴. La lectura de la carta provocaría en Agamenón recelos, instigados quizás por algunos comentarios de Odiseo. Agamenón mandaría hacer comparecer a Palamedes para que aclarase la situación provocada por la delatora misiva.

Estásimo I

A modo de tránsito entre la espera de Palamedes y su entrada en escena, el coro entonaba el primer estásimo de la tragedia, perdido.

Episodio II (frs. 2-6)

En el segundo episodio tiene lugar el juicio de Palamedes, el primer *agôn* de la pieza entre el acusado y Odiseo, que de un modo cada vez más directo haría las veces de acusador, fiado del contenido expreso en la carta por él mismo escrita⁷⁵. Agamenón escucharía a ambas partes, adoptando un papel de juez ya empleado en otra tragedia euripídea como *Hécuba*.

A este momento dramático, el comienzo del proceso judicial contra Palamedes, debía de pertenecer el fr. 2, donde, al parecer de F. JOUAN y de H. VAN LOOY, Agamenón se dirige a Palamedes y confiesa su actitud recelosa para con el héroe ya desde algún tiempo, actitud que vendría ahora a confirmarse con la declaración de la carta que ha llegado a sus manos: Πάλαι πάλαι δὴ σ' ἐξερωτῆσαι θέλων, / σχολή μ' ἀπεῖργε. Los antiguos recelos del general parecen derivarse del carácter de σοφός de Palamedes,

⁷³ Hyg. fab. 105.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Cf. R. SCODEL (1980): 57.

cuyo ingenio sobresaliente parece no tanto una virtud cuanto una amenaza por su inteligencia y astucia⁷⁶.

Pero es que F. JOUAN y H. VAN LOOY creen que Agamenón actúa en connivencia con Odiseo y Diomedes. Dado que nosotros no creemos que ello fuera así, como ya hemos justificado, nos resulta más coherente con la trama la opinión de M. SZARMACH⁷⁷: “Personnellement, à la lecture de ce fragment, nous croyons reconnaître le ton de la provocation, et c’est la raison pour laquelle nous attribuons ce fragment à Ulysse discutant avec Palamède”⁷⁸.

En nuestra opinión, el hallazgo de la carta sirve de excusa a Odiseo para transmitir a Agamenón todas las supuestas sospechas que desde hace tiempo guardaba respecto a Palamedes, al que ahora interrogará y acusará formalmente ante el general. Creemos, por tanto, que este fragmento – Πάλαι πάλαι δὴ σ’ ἐξερωτῆσαι θέλων, / σχολή μ’ ἀπείργε (fr. 2)– lo pronuncia Odiseo en presencia de Agamenón y dirigiéndose a Palamedes. Esto daría pie a la escena del juicio: Odiseo preguntaría a Palamedes sobre la carta y quizás sobre otras actuaciones *sospechosas* de su pasado;

⁷⁶ Para F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 500, “Le fr. 2 pouvait se rapporter à l’accueil de Palamède par le roi et au début de son interrogatoire”. Para otros filólogos, en cambio, este fragmento pronunciado por Agamenón estaría dirigido a Odiseo: cf., entre otros, J. A. HARTUNG (1844, II): 253.

⁷⁷ M. SZARMACH coincide con R. SCODEL en la imposibilidad de que el escolio al *Orestes* de Eurípides pueda utilizarse para reconstruir el *Palamedes* euripídeo, por lo que niega la connivencia de Diomedes y Agamenón con Odiseo. Sí cree, en cambio, que Agamenón permitiera después a Odiseo eliminar a Palamedes, tal como refiere Filóstrato en el *Heroico*. Aunque nosotros pensamos que el *Heroico* sólo alude a algunos pasajes del Palamedes de Eurípides y no a su totalidad, y que, además, desarrolla la historia mítica de este héroe con trazos originales, nos parece, sin embargo, adecuado el razonamiento referido a este controvertido fragmento, por lo que hemos creído justo reproducirlo.

⁷⁸ M. SZARMACH (1975): 264, donde añade: “Une telle hypothèse se base sur Philostrate (...), chez qui Ulysse s’adresse au héros expliquant le phénomène de l’éclipse du soleil, sur un ton manifestement provocateur”. Aquí no estamos de acuerdo con esta estudiosa, pues, como ya hemos señalado, pensamos que estos detalles son originales de la prosa de Filóstrato.

Palamedes respondería defendiéndose contra la acusación de la carta y los recelos de Odiseo, y éste rebatiría las razones de aquél previniendo a Agamenón contra la credibilidad de la astucia palamédica. De hecho, todo el *agôn* revierte sobre la cuestión de la σοφία y del σοφός, un argumento de defensa para Palamedes y de envidiosa recriminación para Odiseo, el competidor tradicional de Palamedes en el mito y la literatura en inteligencia y sagacidad⁷⁹.

Pero la sabiduría de Odiseo es completamente distinta de la de Palamedes⁸⁰. Digamos que si Odiseo se caracteriza por una inteligencia en el ámbito de la acción, por una sagacidad práctica adecuada al momento, Palamedes posee un conocimiento de otro tipo, de un alcance más elevado y técnico que habrá luego de justificar con la exposición de sus descubrimientos y con el elenco de beneficios de sus inventos.

Algo que resulta difícil de comprender y, por tanto, de traducir, de estos versos es el término σχολή, que entra en aparente contradicción con el sentido de la frase y que los traductores suelen interpretar en una acepción contraria a la que posee en origen. Curiosamente, sin embargo, es el tiempo libre, la σχολή, lo que ha impedido al personaje que pronuncia estos versos interrogar a Palamedes, pese a haber deseado hacerlo desde hace mucho tiempo. Esta aparente contradicción de un tiempo libre que impide la realización de una acción se resuelve en cierto modo si, como proponemos, aceptamos que es Odiseo quien pronuncia estos versos y que los pronuncia, además, no sin cierta ironía⁸¹. Probablemente, Odiseo recrimina de manera

⁷⁹ Píndaro también comparó la sabiduría de ambos personajes en Pi. fr. 260 Snell & Maehler, donde a pesar de ser superior Palamedes, es sin embargo vencido por Odiseo. Respecto a éste, G. MURRAY (1946): 139, destaca lo siguiente: “In the third play of our trilogy Odysseus is called definitely σοφός κακός δὲ, and evidently that was his character in the second”.

⁸⁰ Cf. J. BARRET (2001): 10-14.

⁸¹ Por otra parte, es posible que se haga aquí una alusión a algún *topos* poético sobre constricciones en el hablar o actuar, como podría ejemplificar el fr. 137 Voigt (=L-P) de Safo: θέλω τί τ' εἴπην, ἀλλά με κωλύει / αἶδως. La ironía del pasaje no pasa

sutil a Palamedes su σχολή, su tiempo libre y ocioso –desde el punto de vista de Odiseo– que el σοφός emplea en sus reflexiones y creaciones inventivas. De estos reproches⁸² derivaría la necesidad de Palamedes de justificar la bondad de su especial sabiduría, sus descubrimientos y los beneficios de los mismos.

Al mismo tiempo, no lo olvidemos, a la generosa utilidad pública del σοφός se opone el mezquino interés personal del individuo tentado por el oro prometido en la carta: de nuevo, como en *Alejandro*, la virtud se riñe con la riqueza, aunque en esta ocasión el árbitro no se inclinará a favor del acusado.

Al discurso de defensa de Palamedes contra la acusación de traición que se le imputa pertenecen los fragmentos 3 y 4; a la *rhêsis* contraria de Odiseo pertenecen los fragmentos 5 y 6. En su defensa, Palamedes enumera, curiosamente, los beneficios aportados por su sabiduría, de entre los cuales destaca, precisamente, la invención de la escritura (fr. 3). Su invento es un fármaco contra el olvido⁸³, contra la distancia que separa al viajero de su hogar, contra las disputas por las herencias y contra la mentira: este último argumento es un doloroso ejemplo de ironía trágica, precisamente cuando se expone como defensa ante una incriminación escrita en una carta falsa⁸⁴.

desapercibida: incluso el principio del fragmento que nos ocupa (fr. 2) –πάλαι, πάλαι– suena a un remedo del nombre del protagonista al que se dirigen los versos.

⁸² Una recriminación similar a la *apragmosynê* criticada por Zeto a Anfión en *Antíope* (fr. 9-12 Jouan & Van Looy). Sobre la analogía entre Palamedes y Anfión, *vid.* R. SCODEL (1980): 92.

⁸³ Cf. el mito de Teuth en el *Fedro* de Platón, 274c-275e y la *Defensa de Palamedes* de Gorgias, § 30. 3. Con el dios egipcio Teuth comparte Palamedes no sólo la atribución del invento de la escritura, sino de toda la serie de descubrimientos característicos de este héroe, como los números o los juegos de tablero y dados: τοῦτον δὴ πρῶτον ἀριθμὸν τε καὶ λογισμὸν εὐρεῖν καὶ γεωμετρίαν καὶ ἀστρονομίαν, ἔτι δὲ πεπτείας τε καὶ κυβείας, καὶ δὴ καὶ γράμματα. Cf., también, Pl. *Phlb.* 18 b-d.

⁸⁴ “Its irony is as deep as that of the *Alexander*; the inventor of the art of writing, destroyed with a forged letter, claims that his creation οὐκ ἐᾷ ψευδῆ λέγειν”. R. SCODEL (1980): 61. No hemos de olvidar, sin embargo, que la escritura ostenta en el mundo griego

En la caracterización tradicional de Palamedes la invención de la escritura era el rasgo más señero de su etopeya como σοφός. Esquilo, quien en el *Promêtheus Desmotês* había asignado también a este sabio titán la invención de las letras entre los numerosos dones que Prometeo ofrenda a la humanidad, atribuye igualmente a su *Palamedes* este rasgo de πρώτος εὔρετής de la escritura⁸⁵, y Eurípides hace que Palamedes base su defensa en esta cualidad singular de σοφός que lo distingue de entre los miles de generales de un ejército (fr. 4)⁸⁶. De forma subliminal, mediante una

antiguo una posición ambigua. Numerosos testimonios a ella referidos hablan de mensajes sellados portadores de noticias de muerte –como el mensaje que lleva Belerofonte de parte de Preto al rey de Licia, tal lo relata Hipólito en *Il.* VI 168-178–, o portadores de noticias falaces que imputan cargos no cometidos –como en el caso de la tablilla escrita por Fedra contra Hipólito en *Hipp.* 856-880, tan embustera y despechada como la mujer de Preto– o que atraen a la muerte con falsas esperanzas a lectores inocentes como Clitemnestra y sus hijos en *I. A.* 34-41; sobre la tablilla escrita existe un temor fatídico, como el que experimenta Deyanira en *S. Tr.* 46-48. El mismo acto de leer se entiende al principio como una sumisión al poder de la letra escrita y, como señala J. SVENBRO (1998): 70, “semejante concepción de la lectura estaba evidentemente abocada a convertirse en problemática”.

⁸⁵ Cf. NAUCK² (1983): 59, “Schol. Aesch. Prom. 457 de Aeschyleis verbis ἔστε δὴ σφιν ἀντολὰς ἐγὼ ἄστρον ἔδειξα, haec annotat: τούτων τὴν εὔρεσιν καὶ Παλαμίδην προσήψεν. versus tres qui in Prometheo leguntur (459–461),

καὶ μὴν ἀριθμὸν ἕξοχον σοφισμάτων
ἐξηῦρον αὐτοῖς γραμμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην,

in Palamede primitus extitisse coni. Kiehl. ad eandem fabulam adesp. Fr. 470 rettulit C. Wachsmuth”. Para otros descubrimientos de interés común que alega Palamedes en la obra de Esquilo, *vid.* fr. 182 Nauck². Se sabe que la *Orestea* de Estesícoro presentaba igualmente a Palamedes como el inventor de la escritura: cf. fr. 36/213 Page = 34 B Στησίχορος δὲ ἐν δευτέρῳ Ὀρεστείας τὸν Παλαμίδην φησὶν εὔρηκεῖναι (*i.e.* τὰ στοιχεῖα).

⁸⁶ En su *Palamedes*, Sófocles alude también, probablemente en labios de Odiseo como fingido defensor del héroe, a otros inventos de público beneficio, como fueron los relativos a la hambruna y la ociosa pasividad a la que se vieron sometidos los griegos en Áulide. De nuevo un derivado de σοφός describe a Palamedes (fr. 438 Nauck² = 479 Radt):

expresión impersonal y general, Palamedes compara los beneficios únicos de su inteligencia frente a los de los στρατηλάται⁸⁷. La diferencia no es sólo cuantitativa sino cualitativa, y detrás de esta *sententia* podría haber varios argumentos planteados en otras tragedias de Eurípides como *Antíope* o *Alejandro*: por un lado, el tema de los modos de vida –la del músico, el poeta, el *filósofo*, en definitiva, frente a la del político y militar– y, por otro, el de la utilidad pública del ciudadano que pone su sabiduría al servicio de la comunidad⁸⁸, y donde la inteligencia ha de primar sobre otros derechos y valores puramente jerárquicos.

οὐ λιμὸν οὗτος τῶνδ' ἔπαυσε, σὺν θεῶ
εἰπεῖν, χρόνου τε διατριβᾶς σοφωτάτας
ἐφηῦρε φλοίσβου μετὰ κόπον καθημένοις,
πεσσοῦς κύβους τε τερπνὸν ἀργίας ἄκος;

Cf., también de Sófocles, los fragmentos 396 Nauck² = 429 Radt y 399 Nauck² = *432 Radt, pertenecientes a las tragedias sobre Nauplio. Sobre la caracterización de Palamedes como σοφός y como εὐεργέτης, cf. Pi. fr. 260 Snell & Maehler (= 211 Turyn), donde se alude, además, al enfrentamiento injusto contra Odiseo y a la victoria de éste sobre aquél, κυριώτερον τοῦ Ὀδυσσέως εἰς σοφίας λόγον; Gorg. *Pal.* § 16, 25, 27-32, 36; Schol. ad Eur. *Or.* 432; Philostr. *Her.* 33 (177-184 min. Kayser); *Suid. s. u.* Παλαμήδης (Π 44) = IV 494 Adler. Como señala M. DETIENNE (1990): 85, “En varias oportunidades, en situaciones aporéticas, Palamedes encuentra el recurso adecuado; sabe admirablemente sacar de apuros a los griegos. (...) Su inventiva, su fecundidad heurística, llegan a su plenitud en las situaciones difíciles, en los estados de crisis, cuando surge la *aporía*”.

⁸⁷ R. SCODEL (1980): 57, nota 26, señaló la relación entre este fragmento y Gorg. *Pal.* § 28. D. F. SUTTON (1987): 118 acepta esta relación y plantea la posibilidad de que este fragmento preceda al fragmento anterior en el que Palamedes recuerda su invención de la escritura: “In Gorgias’ speech chapter 28, a forthright intimation of the speaker’s worth, leads to a catalogue of his inventions and the specific benefits conferred by each. Could such be the dramatic context of this fragment?”.

⁸⁸ En *Alex.* fr. 15. 1-2 habla Alejandro en un tono general aunque dirigido, parece, contra Deífobo. Sus palabras son muy parecidas a las que en *Palam.* fr. 5 pronuncia Odiseo y que R. Scodel (1980): 57, nota 26, cree que pueden atribuirse también al propio Palamedes. En *Andr.* 693-705 Peleo pronuncia una dura invectiva contra los στρατηλάται, especialmente contra Menelao y Agamenón.

Odiseo, de hecho, deriva el debate a la situación concreta descrita por la carta: el oro que Príamo ha entregado ya a Palamedes como adelanto del premio prometido por la traición de éste, y subraya el abismo que parece abrirse entre lo que la carta revela y las palabras de Palamedes. Por eso, en el fr. 6 emplea de un modo cínico el término que Palamedes se ha arrogado para sí, el de σοφός, pero en un sentido distinto, con una acepción nueva muy conocida por el espectador de la obra: el del *sofista*, aquel que habla bien –Ὅστις λέγει μὲν εὖ (fr. 6. 1)– pero que utiliza su habilidad retórica para fines prácticos de reprobable moralidad –τὰ δ' ἔργ' ἐφ' οἷς λέγει / αἴσχρ' ἐστί, τούτου τὸ σοφὸν οὐκ αἰνῶ ποτέ (fr. 6. 1-2)–. Odiseo se dirige a Agamenón para que éste no preste atención a la elocuente defensa que ha esgrimido Palamedes y se remita, en cambio, a los hechos que delata la carta y que son verosímiles incluso referidos a Palamedes, indirectamente aludido como ὅς δ' ἂν πλείστ' ἔχη σοφώτατος (fr. 5. 5).

Odiseo señala también a Palamedes de manera indirecta bajo la expresión οἱ μουσικῆς φίλοι (fr. 5. 3), expresión coherente con la metáfora con la que posteriormente Έαx –o el coro femenino– lamentará y recriminará la injusta muerte del héroe: en el fr. 10. 1-3 Palamedes es (...) τὰν / πάνσοφον, (...) / τὰν (...) ἀηδόνα Μουσᾶν⁸⁹.

La caracterización de Palamedes queda, pues, perfectamente definida en una clara escisión entre el σοφός que verdaderamente es y el σοφός que sus adversarios –i.e. Odiseo– quieren hacer de él. Palamedes es el inventor de las letras, el poeta, el hombre de pensamiento artístico comprometido con el bienestar político, es la figura magisterial tradicional heredada desde Hesíodo hasta las nuevas voces contemporáneas de la Grecia clásica como Anaxágoras, Protágoras o el propio Eurípides, cuya relación con otros sabios ciudadanos se ve comprometida por su misma sabiduría⁹⁰.

⁸⁹ Sobre la tradición de Palamedes como poeta, cf., además, *Suid. s. u. Παλαμήδης* (Π 44) = IV 494 Adler: donde se le define como ἐποποιός, e *Him. Or. XXII 3*, quien también lo llama ἐποποιός y lo compara con Orfeo. *Vid.*, también, CH. VELLAY (1956): 59.

⁹⁰ Para F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 504-505, “Le drame se résume pour l’essentiel au choc de deux hommes, de deux tempéraments : l’arriviste politique, l’homme pratique,

Odiseo intenta hacer de Palamedes lo que precisamente es él, un mezquino σοφός cuyos intereses particulares priman sobre los públicos y que, valiéndose de su astucia y elocuencia, justifica lo que sólo puede ser reprobado como vergonzoso (fr. 6)⁹¹. Odiseo y Palamedes representan dos formas antitéticas de sabiduría: la del filósofo, la del poeta comprometido con la *polis* pero distanciado de sus puestos de poder, y la del hombre de Estado, el político, el sofista que acaba por utilizar a la ciudad para su propio medro personal⁹².

qui ne songe qu'à ses propres intérêts et à l'ascendant qu'il peut prendre sur l'armée, et d'autre part l'inventeur, le théoricien, qui recherche en toutes choses l'intérêt de la communauté avant le sien". Cf., también, F. JOUAN (1966): 362. Como señala J. A. CLÚA (1985): 81, "Palamedes era l'arquetip del filòsof deshonorat arran de les persecucions dels intel·lectuals a començaments de la guerra del Peloponès". Sin embargo, la relación ambigua y problemática del sabio con la comunidad sobre la que descuella y en la que genera envidia y rechazo es un *topos* tradicional en el mundo antiguo. La *Vita Aesopi*, por ejemplo, cuenta un final semejante al de Palamedes: Esopo es víctima, como aquél, de una acusación probada respecto a un delito que él no sólo no ha cometido sino que es absolutamente contrario al talante del sabio, y muere despeñado. G. NAGY (1991): 281 recoge otra versión según la cual Esopo muere, como Palamedes, apedreado. Ambas muertes son equivalentes y G. Nagy las compara con el rito del *pharmakos*, pues los delfios habrán de pagar la injusta muerte de Esopo con una epidemia de peste. Como ha señalado este autor, Esopo muere víctima de Apolo por su condición de poeta, por sus palabras. Su historia es parecida también en este sentido a la de Palamedes, a quien nosotros juzgamos en esta obra víctima de Atenea. Sobre "the traditional themes between god and hero", *vid.* G. NAGY (1991): 287, 302-303, quien, además, señala a Apolo y a Atenea como los antagonistas rituales de los principales héroes de la *Ilíada*, Aquiles y Héctor, respectivamente. *Ibid.*: 144-145.

⁹¹ Para R. Scodel (1980): 93, "Odysseus is, like Palamedes, a σοφός, but his wisdom does not prevent him from an act of betrayal as Palamedes claims his own σοφία does".

⁹² En Philostr. *Her.* 33. 25 (181 min. Kayser), Odiseo califica a Palamedes de sofista: Ἀχιλλέως μὲν οὖν ἀπέχεσθαι χρῆ καὶ γινώσκοντας αὐτὸν φυλάττεσθαι, τὸν σοφιστὴν δὲ ἀποκτείνειν τοῦτον. Lo mismo viene a hacer Sócrates en el *Fedro* (261d) de Platón: Τὸν οὖν Ἐλεατικὸν Παλαμῆδην λέγοντα οὐκ ἴσμεν τέχνην, ὥστε φαίνεσθαι τοῖς ἀκούουσι τὰ αὐτὰ ὅμοια καὶ ἀνόμοια, καὶ ἔν καὶ πολλά, μένοντά τε αὐτὸ καὶ φερόμενα; Para Eurípides, en cambio, es Odiseo el sofista, como se ve no sólo en esta tragedia sino en la siguiente de la trilogía, *Troyanas*, en los versos 282-286.

Una vez finalizado el *agôn*, bien por incitación de Odiseo, bien porque los discursos de los antagonistas no cierran el debate de un modo concluyente para el árbitro, Agamenón ordena registrar la tienda de Palamedes y verificar o refutar la prueba de la carta. Palamedes partiría tranquilo, seguro de su inocencia, seguido de Agamenón y de Odiseo.

Estásimo II

Un canto coral –el segundo estásimo– se desarrollaría mientras se produce el registro.

Episodio III

El tercer episodio se iniciaría con la presencia, de nuevo, de los participantes del juicio, que dictaminan ahora la muerte de Palamedes por haberse encontrado bajo la tienda del héroe el oro señalado por la carta. Tras comentarse el hallazgo y verse confirmada la acusación, todos los filólogos asumen que Palamedes encaja la trágica peripecia con honor y resignación⁹³. Quizás pronunciara algunas palabras que reiteraran su inocencia⁹⁴, pero Agamenón entrega el reo a los soldados para que lo ejecuten como a un traidor, es decir, para que muera apedreado⁹⁵.

⁹³ Según R. SCODEL (1980): 58, “After Odysseus’ return comes a brief scene of condemnation, in which Palamedes is probably shown as reserved, either stunned or “philosophical”. He may have spoken at this point, but certainly did not lament”. Según F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 501, “Ne voulant pas s’asteindre à supplier ses juges, il sortait dignement, les mains liées”. *Vid.* nota siguiente.

⁹⁴ En Philostr. *Her.* 33. 37 (183 min Kayser), Protesilao δακρύει τήν τε ἄλλην ἀνδρείαν τοῦ ἥρω ἐπαινῶν καὶ τήν ἐν τῷ θανάτῳ· οὐ γὰρ δὴ ἰκετεῦσαι τὸν Παλαμῆδην, οὐδὲ οἰκτρόν τι εἰπεῖν οὐδὲ ὀδύρασθαι, ἀλλ’ εἰπὼν «ἐλεῶ σε, ἀλήθεια, σὺ γὰρ ἐμοῦ προαπόλωλας» ὑπέσχε τὴν κεφαλὴν τοῖς λίθοις οἷον ξυνιείς, ὅτι ἡ δίκη πρὸς αὐτοῦ ἔσται. También Tzetzes en su *Antehomerica* (v. 360) refiere estas palabras de Palamedes: χαῖρε, Ἀλήθεια κυδρή, πρόθανες γὰρ ἐμεῖο.

⁹⁵ Cf. Hyg. fab. 105 y Apollod. *Epit.* 3. 8 [70].

Probablemente, Agamenón añadiera la prohibición típica en estos casos de que el cadáver del traidor recibiera las honras fúnebres acostumbradas⁹⁶.

Estásimo III

Palamedes parte, pues, hacia la muerte y junto a él abandonan la escena el resto de personajes a modo de comitiva. El coro entonaría en este tenso momento el tercer estásimo. Quizás, de tratarse de un coro de soldados, mientras cantan los coreutas abandonan momentáneamente la escena.

Episodio IV (frs. 7-10)

El cuarto episodio parece iniciarse con la presencia de Éax, por un lado, y la llegada de un mensajero, por otro. El mensajero –seguramente un heraldo, dado el contexto militar⁹⁷– narraría la muerte de Palamedes⁹⁸. Esta narración debía de provocar primero en Éax una lamentación de duelo por la injusta muerte de su hermano⁹⁹; después, más sereno, Éax pronunciaría bien

⁹⁶ Para F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 501, “Sans doute faut-il attribuer à la pièce l’aggravation du verdict formulé par Agamemnon chez Philostrate : l’interdiction de lui rendre les honneurs funèbres et de l’ensevelir. C’était le châtement normal des traîtres, emprunté par la tragédie à la coutume du temps et appliqué à Polynice ou à Ajax”.

⁹⁷ Como supone R. SCODEL (1980): 58, “Considering the military setting, the messenger could be a herald, perhaps Talthybius; this might help to motivate the invective against heralds at *Tro.* 424–426. (...) The herald is Euripides’ symbol of the political lackey; in this form, he is a natural figure in the *Palamedes*”.

⁹⁸ Tanto R. SCODEL (1980) como F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000) creen que la muerte de Palamedes era narrada por un mensajero. F. STOESSL (1958) y M. SZARMACH (1975), en cambio, creen que sería el mismo Éax el que narraría la muerte de su hermano.

⁹⁹ Este cambio del planto al discurso es una reacción dramática común a otros personajes de tragedia como, por ejemplo, Hécuba, quien tras conocer la muerte de Políxena de labios de Taltibio, se consuela con el elogio de una noble educación (*Hc.* 585-603), y fue señalado por V. DI BENEDETTO (1992): 73-102, como un modelo creado por Eurípides sobre sus personajes trágicos, sobre todo femeninos, ante las circunstancias de hecho que les vienen impuestas de fuera. Como señaló, también, H. ARENDT (1997): 76, “Contra los golpes del destino, contra las malas pasadas de los dioses el hombre no podía defenderse

una disertación en torno a la justicia, bien una discusión, ya sea con el coro –según imaginan F. JOUAN y H. VAN LOOY¹⁰⁰– ya sea con los esbirros que lo vigilan como peligroso defensor de su hermano contra aquellos que lo han juzgado y condenado¹⁰¹.

A esta intervención de Éax pertenecen los fragmentos 7 y 8, en los que subrepticamente, adoptando un tono de sentenciosa generalidad, se vuelve a aludir al carácter singular de Palamedes, ahora no sólo el único sabio entre miles de generales, sino el único justo entre miles que no lo son (Εἷς τοι δίκαιος μυρίων οὐκ ἐνδίκων / κρατεῖ τὸ θεῖον τὴν δίκην τε συλλαβῶν fr. 7). La compensación que consuela a Éax en este momento de impotente dolor es la *doxa*, la fama inmortal que acompañará sólo al justo para siempre (τοῦ γὰρ δικαίου κὰν βροτοῖσι κὰν θεοῖς / ἀθάνατος ἀεὶ δόξα διατελεῖ μόνου, fr. 8).

Según un escolio a las *Tesmoforiantes* de Aristófanes¹⁰², en el *Palamedes* de Eurípides, Éax informaba a Nauplio de la muerte del héroe

pero sí enfrentárseles y replicarles hablando, y, aunque esta réplica no vence al infortunio ni atrae a la fortuna, es un suceso como tal. (...) Que hablar sea en este sentido una especie de acción, que la propia ruina pueda llegar a ser una hazaña si en pleno hundimiento se le enfrentan palabras –esta es la convicción fundamental en que se basa la tragedia griega y su drama, aquello de lo que trata”.

¹⁰⁰ Para F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 501, “C’est probablement dans un échange stichomythique avec le chœur, qu’il prononçait les deux répliques des fr. 7 et 8 sur la victoire morale qui s’attache à l’être de justice”.

¹⁰¹ G. MURRAY (1947): 139, dedujo que Éax había sido hecho prisionero “in the hope of preventing him from revealing the truth”. Esta situación parece más coherente con lo que W. Luppe deduce de la *hypothesis* del papiro Michigan.

¹⁰² Schol.^R ad. Ar. *Thesm.* 771: ὁ γὰρ Εὐριπίδης ἐν τῷ Παλαμῆδει ἐποίησε τὸν Οἶακα τὸν ἀδελφὸν Παλαμῆδους ἐπιγράψαι εἰς τὰς ναῦς τὸν θάνατον αὐτοῦ, ἵνα φερόμεναι αὐταὶ ἔλθωσιν εἰς τὸν Ναύπλιον τὸν πατέρα αὐτοῦ καὶ ἀπαγγείλωσι τὸν θάνατον αὐτοῦ. Cf., también, *Suid. s. u.* (Π 45) = IV 494 Adler: οἶδα δ’ ἐγὼ καὶ δὴ πότερον ἐκ τοῦ Παλαμῆδους, ὡς ἐκεῖνος τὰς πλάτας ρίψω γράφων. ὥσπερ Οἶαξ τῷ Ναυπλίῳ γράφει τῷ πατρὶ τὸν Παλαμῆδη ἐν διαφόροις πλάταις καὶ ῥιπτεῖ εἰς θάλασσαν, ὥστε μὴ γέ τιμι Ναυπλίῳ περιπεσεῖν. πόθεν οὖν γ’ ἔκειντό μοι πλάται; ταδὶ τὰγάμματα ἀντὶ πλατῶν γράφων διαρρίπτοιμι. βέλτιον πολὺ. ξύλον γέ τοι καὶ ταῦτα, κάκεῖν’ ἦν ξύλον.

mediante la escritura de la misma sobre unos remos. Palamedes había señalado como una de las ventajas del lenguaje escrito que éste serviría ὥστ' οὐ παρόντα ποντίας ὑπὲρ πλακός / τὰκέϊ κατ' οἴκους πάντ' ἐπίστασθαι καλῶς (fr. 3. 4-5), y, de este modo precisamente, Nauplio podrá enterarse perfectamente del asesinato de su hijo y preparar la venganza contra el ejército¹⁰³. Éax burlaría de esta forma la vigilancia de los esbirros de Agamenón y Odiseo, como parece expresar en quejumbrosos versos líricos el fr. 9, pronunciado por el hermano de Palamedes. Quizás también el fr. 10, el famoso canto recriminatorio por la muerte del ruiseñor de las Musas, lo pronunciara igualmente Éax en este momento dramático de tanta intensidad¹⁰⁴, o quizás no, y fuera el coro de mujeres, testigos permanentes de todo lo sucedido, las que así se lamentaran contra los soldados apostados junto al desconsolado Éax, vigilando de parte de los generales las reacciones del hermano del supuesto traidor, que ellas consideran una víctima inocente¹⁰⁵.

El final de la tragedia se desconocía por completo. Fiados de la información aportada por Filóstrato¹⁰⁶ y de la intuición de WELCKER¹⁰⁷, F. JOUAN y H. VAN LOOY creyeron que al final del drama aparecía *apomêchanês* Hermes, el dios patrón de los inventores. Hermes profetizaría acerca de las consecuencias venideras por la muerte de Palamedes: sus amigos Áyax y Aquiles habrán de conocer la noticia de su condena y conseguirán rendirle los honores funerarios debidos¹⁰⁸; además durante un tiempo dejarán de combatir como aliados de Agamenón, especialmente Aquiles, cuya cólera le mantendrá más tiempo que a Áyax alejado del combate. La divinidad profetizaría igualmente acerca del castigo de los culpables: “Pour les principaux responsables de ce meurtre judiciaire qui

¹⁰³ Cf. D. KOVACS (1997): 169.

¹⁰⁴ Así lo creyó, entre otros, L. PARMENTIER (2001): 8.

¹⁰⁵ Si aceptamos, con U. VON WILAMOWITZ (1906): 261, que se trata de un coro femenino.

¹⁰⁶ Philostr. *Her.* 33. 32-37 (182-183 min. Kayser).

¹⁰⁷ F. G. WELKER (1839): 509.

¹⁰⁸ Sobre la tumba de Palamedes, cf. CH. VELLAY (1956): 63.

offensait la justice divine, Ulysse et Agamemnon, ils seraient châtiés, comme il sera encore dit dans les *Troyennes*. Mais la vengeance de Nauplios s'exercerait aussi sur Diomède, et sur l'ensemble de l'armée, complice de ses chefs"¹⁰⁹.

R. SCODEL, en cambio, no aceptaba sin reticencias la intervención del *deus ex machina* ni la revelación de la verdad acerca de la inocencia de Palamedes en este momento de la obra. Para esta estudiosa, "nowhere in the tradition is it explained how the truth came to be known at all; (...) a revelation of the full truth in this play could be made only by Odysseus himself or by a *deus*. If a god told the truth in the presence of the chorus, it would be hard to see how the escape of Odysseus could be motivated (...). If, on the other hand, he announced what he had done himself, but added false motives, he could perhaps be envisioned as escaping anger of the Greeks in a *tour de force* of triumphant rhetoric. But there seems no real reason why he should have uncovered his successful scheme. Perhaps the easiest way of ending this drama is to assume that the truth was not told"¹¹⁰. Dos posibilidades eran las que R. SCODEL contemplaba como más verosímiles: o bien el enterramiento final de Palamedes, gracias a la intervención de Áyax y Aquiles, tal como refiere Filóstrato, y con el establecimiento de un culto de Palamedes a modo de compensación, o bien un último intento de venganza por parte de Éax, impedido por alguna divinidad *ex machina*, para lo que R. SCODEL propone en cualquier caso no a Hermes, sino a Atenea¹¹¹.

Gracias a W. LUPPE sabemos ahora que en la *hypothesis* de la tragedia se decía que Nauplio sí se presentaba en el campamento griego y amenazaba a Agamenón con vengar la muerte de su hijo. Al parecer, Nauplio no sólo no pudo conseguir una reparación de parte de los griegos, sino que tampoco logró impedir un nuevo intento de eliminación de otro de

¹⁰⁹ F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 503. En opinión de R. AELION (1983, I): 54, "Le *deus ex machina* devient nécessaire si Nauplios ne paraît pas", cosa que sí ocurre.

¹¹⁰ R. SCODEL (1980): 59-60.

¹¹¹ R. SCODEL (1980): 60.

sus hijos, Éax, a quien aquéllos arrojaron al mar. Con todo, este último habría salvado la vida gracias a la intervención de las Nereidas¹¹², mientras su padre amenazaría con vengarse.

De esta información se deduce que el mensaje escrito por el hermano de Palamedes sobre los remos llegó a su padre, pero que en último extremo fue descubierto, por lo que los griegos –instigados, probablemente, por Odiseo y, quizás, Agamenón– deciden castigarlo y eliminarlo, arrojándolo al mar. En este cúmulo ascendente de tensiones se encuentra también Nauplio, por lo que la acción llega a su clímax. En ese momento de *koros* un dios –probablemente, como habían sugerido otros filólogos¹¹³, el dios Hermes– hiciera su epifanía para culminarlo todo. Este dios sería quien revelaría la salvación de Éax a cargo de las Nereidas, algo difícilmente representable en el teatro antiguo.

Tanto el final de *Alejandro* como el de *Palamedes* resultan desconcertantes porque suponen lo contrario de lo que los personajes creen. Alejandro es aceptado felizmente en Ilión aun cuando el espectador sabe que la alegría habrá de desembocar en una deplorable catástrofe, y Palamedes es enjuiciado como pernicioso traidor cuando en realidad es una víctima inocente sumamente beneficiosa para los griegos. Por ello parece necesaria la intervención de un dios que justifique al fin con un cierto sentido la ambigüedad de ambas tragedias. En *Alejandro* pudo ser Afrodita, la diosa más próxima al protagonista, la que transmitiera la voluntad de Zeus, la Διὸς βουλή, respecto a Troya y Grecia. En *Palamedes* bien pudo haber sido Hermes, el dios más próximo al protagonista, el que transmitiera la voluntad de los dioses –sobre todo, probablemente de Atenea– respecto al campamento griego sito en Troya.

Por un lado, ésta es una de las atribuciones propias de Hermes, el actuar como mensajero de los dioses; por otro, como *hermeneuta* revelaría,

¹¹² M. HUYS (1997): 24 y W. LUPPE (2000): 273.

¹¹³ F. G. WELCKER (1839, II): 509, I. A. HARTUNG (1844, II): 259 y F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 503.

quizás, el verdadero mensaje de la carta incriminadora e interpretaría el motivo y el sentido último de la muerte de Palamedes¹¹⁴. El dios apaciguaría así a Nauplio y le aseguraría, además, la salvación de Éax gracias a las Nereidas¹¹⁵.

Existen varios motivos que justificarían la intervención de este dios. Hermes comparte varios de los rasgos característicos de Palamedes: como éste, está relacionado con el ave cuyo vuelo y forma física recuerda el trazado de la escritura, la grulla¹¹⁶, y la tradición popular lo hacía el dios del azar y el destino bajo la representación del juego de dados y guijarros¹¹⁷; según Diodoro (V 75), los cretenses incluso hacían de Hermes el descubridor de los pesos y medidas, descubrimiento éste exclusivo de

¹¹⁴ Quizás fuese Hermes quien prescribiera los ritos funerarios debidos a Palamedes y quien profetizara la venganza de Nauplio, una vez informado por Éax.

¹¹⁵ Nos resulta interesante el detalle de esta intervención de las Nereidas mencionada por el papiro de la *hypothesis* del *Palamedes*. De ser esto así, es posible entender aquí una cierta relación con Aquiles, héroe al que la tradición literaria parece querer poner de parte de Palamedes. Como imaginaran F. Jouan & H. Van Looy, basándose en Philostr. *Her.* 33. 32-37 (182-183 min. Kayser), tras la muerte de Palamedes Aquiles habría decidido dejar de luchar como aliado en la campaña militar contra Troya. Esta reacción, si bien pudo no haberse representado directamente, podría haber sido aludida por Éax, Nauplio o el mismo Hermes al final de la tragedia de Eurípides, pues sospechamos que constituiría un motivo tradicional del *mythos* de Palamedes. Así parece deducirse incluso de las mismas *Ciprias*, cuando en el resumen de Proclo, a la mención de la muerte de Palamedes sucede inmediatamente la referencia al abandono de Aquiles respecto a sus aliados: ἔπειτά ἐστι Παλαμήδους θάνατος, καὶ Διὸς βουλή ὅπως ἐπικουφίσῃ τοὺς Τρῶας Ἀχιλλεῖα τῆς συμμαχίας τῆς Ἑλλήνων ἀποστῆσας (Bernabé 66-67). Eurípides pudo haber aprovechado este motivo tradicional para culminar otro motivo del *mythos* que él explota originalmente, el de Éax, quien, como Aquiles –y Áyax– es el único que parece oponerse a la decisión de los griegos, y quien será finalmente salvado por las Nereidas, las diosas del mar que concurren en numerosos episodios míticos relacionados con Aquiles en Troya.

¹¹⁶ “En la tradición mítica les «grues» son atribuides tant a Palamedes com a Hermes”. J. A. CLÚA (1986): 59; cf., también, pp. 57 y 62. *Vid.* Hyg. fab. 277.

¹¹⁷ “Per altra part, la mitologia vulgar posava la sort sota la dependència d’Hermes, el déu dels sorteigs, de l’atzar i de la fatalitat”. J. A. CLÚA (1986): 64; cf., también, p. 66.

Palamedes, como señala H. LEWY¹¹⁸. Hermes no sólo era el patrón de los inventores, sino que incluso algunas fuentes antiguas lo incluyen entre los inventores, precisamente, de la escritura¹¹⁹; protegía también a los poetas –y Palamedes lo es– y se le relacionaba igualmente con la lectura¹²⁰; él mismo está vinculado, desde su nacimiento, a la música y al canto¹²¹ y es el dios de la astucia, de la *mêtis* –es, precisamente, *pyrpalamês*¹²²–, el dios de la palabra, del *logos* persuasivo que se le recrimina en ocasiones a Palamedes –fr. 6 y Pl. *Phdr.* 261d–, el dios de la *technê* industriosa; bajo su protección se encuentran, además, los efebos, y Palamedes responde en cierto modo a esta categoría: la mayor diferencia que lo distingue de Áyax es que no posee una compañera, como parece deducirse de los fragmentos y testimonios de esta obra y como destaca Filóstrato¹²³, quien también describe la juventud del héroe¹²⁴. Por añadidura, Hermes es también el *psychopompos* o *pompaios* por excelencia, se encuentra presente en tumbas y *lekythoi* funerarios, y al descender al campamento griego cumpliría así con su función de acompañar al Hades al alma del fallecido Palamedes. Finalmente, Hermes es el dios del movimiento y del cambio, el dios que frecuenta las encrucijadas y los caminos marginales que se alejan del centro de la ciudad, el dios de las montañas y de los paisajes pastoriles como el Ida evocado en el canto coral del fragmento 12, adonde, desde el extremo del campamento, acude en ocasiones Palamedes y en donde Hermes mismo

¹¹⁸ H. LEWY (1965):1269.

¹¹⁹ Plu. *Moralia* 783c, Hyg. fab. 277. Cf. L. H. JEFFERY (1967): 158, nota 22 y D. T. STEINER (1994): 40.

¹²⁰ D. T. STEINER (1994): 40.

¹²¹ “Per altra banda, abans qu’Apol·lo arrabassés el poder a Hermes, aquest apareixia com el protector dels poetes”. J. A. CLÚA, (1986): 59.

¹²² Cf. *h.Merc.* v. 357.

¹²³ Philostr. *Her.* 33. 43 (184 min. Kayser): οὐδὲ ἀκόλουθος ἦν αὐτῷ οὐδὲ θεράπων οὐδὲ Τέκμησά τις ἢ Ἴφίς λούουσα τε καὶ στρωινῦσα τὸ λέχος... .

¹²⁴ Philostr. *Her.* 33. 39 (183 min. Kayser).

señaló a Alejandro su papel de árbitro en el concurso de belleza de las diosas¹²⁵.

2. La semántica del espacio troyano en *Palamedes*

2. 1. Escena

Palamedes tiene lugar en medio del campamento griego apostado en las costas de Troya, cerca de Ilión. Dado que parece que la trama comienza a desarrollarse con la noticia del hallazgo de la supuesta carta de Príamo y la entrega de la misma a Agamenón –quien hará las veces de árbitro en el juicio que durante la tragedia se representa–, puede servirnos de referencia la descripción que de la escena hacen F. JOUAN y H. VAN LOOY: “La scène se passe dans le camp grec sur le rivage de Troade, sans doute devant la tente d’Agamenon”¹²⁶.

No podemos saber si la escena representaría, además de la tienda de Agamenón¹²⁷, también la de Odiseo, que, como su nave en la costa, podría

¹²⁵ Cf. *h.Merc.*; J. P. VERNANT (2001): 135-183; L. KAHN-LYOTARD (1996): 265-267.

¹²⁶ F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 495. Para estos editores, Agamenón dictamina contra Palamedes en connivencia con Odiseo y Diomedes, pero esta complicidad no quita para que el Atrida represente el papel central de juez en el conflicto, y su pretendida neutralidad acapara la escena de, al menos, los dos episodios relativos a la acusación y certificación del plan traidor del protagonista. Nosotros no afirmaríamos “*sans doute*” que la puerta de la *skênê* corresponde necesariamente a la de la tienda de Agamenón, pero esta posibilidad nos persuade en el sentido de que permitiría la entrada de Agamenón a escena por el centro tras la *párodos* y, también, la salida de este personaje por el centro, al interior de su tienda, tras el *agôn* entre Palamedes y Odiseo. Quizás, en virtud de su calidad de árbitro imparcial, no asistiera con el resto de personajes al registro de la tienda del acusado, supuestamente más alejada –lo que obligaría al resto de actores a abandonar la escena por las salidas laterales–. El soldado que al principio trae la carta acude a la tienda de Agamenón a entregársela al general y éste hace venir inmediatamente a Palamedes para que el juicio se sostenga allí mismo.

¹²⁷ Este mismo escenario servirá para *Troyanas*, donde se especifica claramente que Hécuba se halla ante las tiendas de Agamenón, de las que sale el coro: E. *Tr.* 138-139 y 176-177.

ocupar una posición central en el campamento. Lo que parece claro es que la tienda de Palamedes no se hallaría representada en escena, como más adelante explicaremos, o, como sucediera en el *Áyax* sofócleo, que se representara en un extremo del campamento.

Por su parte, M. SZARMACH imaginó un posible cambio de escena para lo que constituiría la segunda parte de la tragedia, es decir, el momento posterior a la muerte de Palamedes. En su opinión, es posible que todas las escenas correspondientes al juicio de Palamedes tuvieran lugar en medio del campamento, junto a las tiendas de Agamenón, mientras que, después de la condena a muerte, habría un cambio de escenario y *skênê* y *orchêstra* representarían el extremo del campamento, junto al mar, donde Éax arrojaría los remos y donde se celebrarían los ritos funerarios por el héroe muerto¹²⁸.

2. 2. Espacio representado

2. 2. 1. Troya vs. Campamento aqueo. La figura heurematológica de Palamedes

Ya hemos aludido a algunos de los inventos que se atribuyen a Palamedes y que lo caracterizan como σοφός. A continuación desglosaremos en un listado ordenado cada uno de estos descubrimientos y trataremos de señalar cuáles de ellos son específicamente palamédicos y cuáles comparte este héroe con otras figuras heurematológicas como Atenea, Hermes o Prometeo¹²⁹. Al mismo tiempo, trataremos de destacar el diferente tratamiento que las fuentes dramáticas han otorgado a un mismo material común, pues, como ha señalado D. F. SUTTON, “a listing of

¹²⁸ Cf. M. SZARMACH (1975): 265.

¹²⁹ Para esta comparación, cf. K. THRAEDE (1962): 1198-1199.

Palamedes' inventions in the course of an obligatory trial scene appears to have been a fixed *topos* in *Palamedes* tragedies"¹³⁰.

Por su parte, F. G. WELCKER creyó que la parte final de los *Cantos Ciprios* se habría conocido como la *Palamedia*, cuya invocación inicial a Himno había sido señalada por las fuentes antiguas¹³¹. Tanto SCHNEIDEWIN como CH. VELLAY aceptaron también esta conjetura, considerando que la llamada *Palamedia* correspondería al canto X de las *Ciprias* y que habría versado sobre la *aristeia* de Palamedes, donde se habrían enumerado todos sus inventos¹³² y narrado las empresas más señaladas acometidas por este héroe en los inicios de la expedición panhelénica contra Troya¹³³.

Sin embargo, M. SZARMACH ha matizado considerablemente estas hipótesis. Apoyándose en U. VON WILAMOWITZ, quien dudaba entre la consideración de la llamada *Palamedia* como la parte final de los *Cantos Ciprios* o como un *epos* independiente y distinto¹³⁴, M. SZARMACH cree más bien que la denominada *Palamedia* debió de surgir con posterioridad a las *Ciprias*, en la época en la que la poesía, especialmente la lírica, comienza a manifestar unas nuevas tendencias de carácter marcadamente apolíneo. Que este poema dedicado a Palamedes existió parece confirmarse sobre la propia

¹³⁰ D. F. SUTTON (1987): 125.

¹³¹ F. G. Welcker apoyó su hipótesis sobre el testimonio recogido en los *Anecdota Oxoniensia* y basado en la autoridad de Mnaseas de Patras, discípulo de Eratóstenes, sobre un verso de la *Iliada* (II 761): Μούσα –ἀπὸ μιᾶς πάσαι λέγονται. Μνασέας δέ φησιν ὅτι αἱ πάσαι τρεῖς εἰσὶν, Μούσα, Θεά, Ὑμνώ. ἐν μὲν οὖν Ἰλιάδι μεμνησθαι τῆς Θεᾶς· “μῆνιν ἄειδε Θεά”, ἐν δὲ τῇ Παλαμηδείᾳ τῆς Ὑμνοῦς. Cf. F. G. WELCKER (1839, I): 111.

¹³² Para A. KLEINGÜNTHER (1933): 78, sería precisamente en la *Palamedia* donde se caracterizaría a Palamedes como εὐρετής, fuente de la que retomarían los clásicos esta específica semblanza del personaje.

¹³³ Cf. CH. VELLAY (1956): 55.

¹³⁴ U. VON WILAMOWITZ (1884): 350.

tradicción a la que aluden autores como Filóstrato, y de la que debieron nutrirse incluso escritores tardíos como Tzetzes o Dictis, entre otros¹³⁵.

Para E. D. PHILLIPS los descubrimientos más característicos de Palamedes son la escritura, los juegos de tablero (κύβοι y πεσσοί), los sistemas de señalización por tierra y mar y algunos elementos de la organización militar. Otros inventos atribuidos a Palamedes, como el número, la astronomía o la música, serían descubrimientos secundarios que Palamedes habría de compartir después con otros personajes, mientras que la votación¹³⁶ y la moneda¹³⁷ serían añadidos posteriores, de época clásica, a la nutrida lista de *heurêmata* palamédicos¹³⁸.

Estesícoro, Gorgias, Alcídamente, Eurípides, el escolio al *Orestes* euripídeo, Dión Crisóstomo, Filóstrato y Tzetzes, entre otros, atribuyen a Palamedes la invención de la escritura¹³⁹. Pero, como sabemos, existen otras figuras míticas a las que otras fuentes atribuyen igualmente este descubrimiento. Son también *prôtoi heuretai* de la escritura Orfeo¹⁴⁰, Lino¹⁴¹, Cadmo¹⁴², el dios egipcio Teuth¹⁴³, Hermes¹⁴⁴ y Prometeo¹⁴⁵, la figura paradigmática del progreso civilizador.

¹³⁵ M. SZARMACH (1974): 47. Esta estudiosa apunta incluso la posibilidad de que a la supuesta *Palamedia* pertenecieran los episodios asignados a Palamedes de la prevención contra una plaga, el diseño de una dieta determinada para el ejército, la explicación de un eclipse solar y la venida de las Enótropos.

¹³⁶ Schol. ad Eur. *Or.* 432.

¹³⁷ Alcid. *Od.* § 26, Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser).

¹³⁸ Cf. E. D. PHILLIPS (1957): 271-272.

¹³⁹ Stesich. fr. 36/213 Page = 34 B, Gorg. *Pal.* § 30, Alcid. *Od.* § 22, E. *Palamedes* fr. 3 (= 578 Nauck²), Schol. ad Eur. *Or.* 432, D.Chr. XIII 21, Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser), Tz. *Antehom.* 320. Vid. H. LEWY (1965): 1268-1269.

¹⁴⁰ D. S. III 67. 1-5, Alcid. *Od.* § 24.

¹⁴¹ D. S. III 67-68, Zen. s. u. Καδμεία νίκη, Tac. *Ann.* XI 14.

¹⁴² Cadmo sería el portador de las letras fenicias. Cf. Hdt. V 58, Hyg. fab. 277. Vid. E. D. PHILLIPS (1957): 272, nota 31.

¹⁴³ Pl. *Phdr.* 274c-275.

¹⁴⁴ Hyg. fab. 277.

¹⁴⁵ A. *Pr.* 460.

Junto con la escritura, Palamedes es también el inventor del número y del cálculo, ya que en la antigua Grecia los números se representan gráficamente como letras ο γράμματα. Que Palamedes haya descubierto los números lo reconocen prácticamente las mismas fuentes citadas con motivo de la escritura¹⁴⁶, pero este invento lo comparte igualmente Palamedes con otros personajes de reconocida sabiduría como Teuth¹⁴⁷, Prometeo¹⁴⁸ y Museo¹⁴⁹.

En relación con el cálculo, a Palamedes se le hace conjuntamente inventor de los pesos y medidas, de la astronomía –i. e. del cálculo de la salida y puesta de los astros–, y del tiempo –i. e. del cálculo temporal relativo a las horas, meses y años e incluso del orden de los tiempos de las comidas. El cálculo de pesas y medidas sería un descubrimiento exclusivo de Palamedes¹⁵⁰, aunque según Diodoro, los cretenses lo atribuían a Hermes¹⁵¹. Por su parte, el descubrimiento de la astronomía que otorgan los trágicos a Palamedes¹⁵² formaba parte también de la lista de revelaciones de Teuth¹⁵³ y de las que enumera Prometeo como descubrimientos propios¹⁵⁴.

Ahora bien, los descubrimientos específicos del orden temporal de fechas y comidas parece más bien exclusivo de Palamedes y de los episodios antehoméricos con los que este personaje se relaciona¹⁵⁵.

¹⁴⁶ A. fr. adesp. 470 Nauck², S. *Nauplios* 399 Nauck² (= *432 Radt), Gorg. *Pal.* § 30, Pl. *R.* 522d, D.Chr. XIII 21, Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser) y Tz. *Antehom.* 264, entre otros. Vid. H. LEWY (1965): 1269.

¹⁴⁷ Pl. *Phdr.* 274c-275.

¹⁴⁸ A. *Pr.* 459.

¹⁴⁹ Alcid. *Od.* § 25.

¹⁵⁰ S. *Nauplios* 399 Nauck² (= *432 Radt), Gorg. *Pal.* § 30, Schol. ad Eur. *Or.* 432, Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser), Alcid. *Od.* § 27, Tz. *Antehom.* 264 y *Suid.* s. u. Παλαμήδης (Π 44) = IV 494 Adler, entre otros. Vid. H. LEWY (1965): 1269.

¹⁵¹ D. S. V 75. Vid. H. LEWY (1965): 1269.

¹⁵² Schol. ad A. *Pr.* 457 (Nauck², p. 59) y S. *Nauplios* 399 Nauck² (= *432 Radt).

¹⁵³ Pl. *Phdr.* 274c-275.

¹⁵⁴ A. *Pr.* 457.

¹⁵⁵ A. *Palamedes* fr. 182 Nauck² y Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser).

Los juegos de tablero, la invención de κύβοι y πεσσοί, también son reconocidos como descubrimientos de Palamedes por el Schol. ad Eur. *Or.* 432, por el fragmento 438 Nauck² (= 479 Radt) del *Palamedes* de Sófocles, por el fragmento 396 Nauck² (= 429 Radt) del *Nauplios* de Sófocles y por Filóstrato, Gorgias, Alcídama y la *Suda*¹⁵⁶. Esta vez Prometeo no comparte con Palamedes este descubrimiento en la lista común de inventos que caracteriza a ambas figuras, pero sí lo hace el dios Teuth¹⁵⁷ e incluso los lidios, quienes, según Heródoto, habían descubierto κύβοι y ἀσπράγαλοι, aunque no los πεσσοί¹⁵⁸. También Atenea, como ya hemos señalado, guardaría una cierta relación de competencia con los dados y guijarros, que habría descubierto esta divinidad¹⁵⁹.

En cuanto a los sistemas de señalización por tierra y por mar y la organización militar dispuestos por Palamedes, podemos destacar los siguientes inventos: a él se atribuye la invención de la muralla en torno al campamento griego¹⁶⁰, la organización del ejército¹⁶¹ y las señales de fuego¹⁶².

En este sentido, los inventos o descubrimientos de Palamedes se van restringiendo al ámbito troyano y a la función mítica del personaje. De hecho, y como ha señalado A. KLEINGÜNTHER al comparar las listas de hallazgos de Palamedes y de Prometeo tal como se ofrecen en las versiones dramáticas, es Sófocles quien destaca por encima de los demás

¹⁵⁶ Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser), Gorg. *Pal.* § 30, Alcíd. *Od.* § 27 y *Suid. s. u.* Παλαμήδης (II 44) = IV 494 Adler.

¹⁵⁷ Pl. *Phdr.* 274c-275.

¹⁵⁸ Hdt. I 94. 1-7.

¹⁵⁹ J. A. CLÚA (1986): 63-64 y 66.

¹⁶⁰ S. *Nauplios* fr. 399 Nauck² (= *432 Radt).

¹⁶¹ A. *Palamedes* fr. 182 Nauck², Schol. ad Eur. *Or.* 432, Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser), Gorg. *Pal.* § 30, Alcíd. *Od.* § 22, Tz. *Antehom.* 292, 318, Plinio, *N. H.* VII 202 y Eust. *Ad II.* II 308.

¹⁶² S. *Nauplios* 399 Nauck² (= *432 Radt), Schol. ad Eur. *Or.* 432, Gorg. *Pal.* § 30, Alcíd. *Od.* § 28 y D.Chr. XIII 21. En general, sobre el catálogo de inventos atribuidos a Palamedes, *vid.* CH. VELLAY (1956): 56-58.

descubrimientos palamédicos los relativos a la expedición troyana, mientras que Esquilo y Eurípides hacen de Palamedes un auténtico héroe civilizador consciente de su propio valor, un inventor de un régimen de vida *humano*. Con todo, Esquilo habría terminado por otorgar esta capacidad inventiva de progreso a una figura no humana, a un titán inmortal y, en cierto modo, divino, un πρῶτος εὐρετής filantrópico. Así, en Esquilo, Palamedes ofrece sus descubrimientos como un progreso de civilización a favor de sus aliados en la guerra y de toda Grecia (fr. adesp. 470 Nauck²), mientras que el Palamedes de Eurípides remite los beneficios de su inventiva a los hombres en general –ἀνθρώποισι fr. 3. 3 y 8–, como lo hiciera el Prometeo de Esquilo –βροτοῖσιν, v. 506¹⁶³.

Por otra parte, llama la atención el hecho de que, entre todos los fragmentos trágicos conservados, sólo los de Eurípides parecen no limitarse a un mero catálogo enumerativo de los descubrimientos palamédicos, sino que el personaje que expone estos mismos hallazgos –en el caso de la tragedia eurípídea, el propio Palamedes– se entretiene en describir, a su vez, en otra suerte de enumeración paralela, las ventajas que comporta cada uno de estos inventos. Sorprendentemente, los beneficios derivados de los mismos atañen más bien a la vida ordinaria, tanto privada como común, *i. e.* ciudadana, y no específicamente a un régimen de vida militar. La escritura, por ejemplo, sirve para poner en contacto al navegante con los asuntos de su

¹⁶³ A. KLEINGÜNTHER (1933): 78-84. A partir de la comparación de las listas de hallazgos, A. Kleingünther concluye que Esquilo ha tomado de Palamedes –tal como aparecía en la tragedia del mismo título y en la que ya había engrosado la lista de inventos de Palamedes– el grueso de sus inventos y los ha atribuido a Prometeo, creando una figura mitológica nueva. Esquilo no ha retomado, sin embargo, inventos como el de las *taxeis*, que tienen un alcance cultural restringido, no universal: “hier mochte er die Inkongruenz zwischen dem Wohltäter der gesamten Menschheit und dem schlaunen Erfinder Palamedes, der offenbar nur zum Nutzen der Griechen wirkte”. *Ibid.*: 84. Cf., también, M. SZARMACH (1974): 196 y D. F. SUTTON (1987): 125-126.

casa, para que el padre moribundo haga testamento para sus hijos o para que en los pleitos de la ciudad no se pueda mentir (fr. 3)¹⁶⁴.

Eurípides, por tanto, centra la tragedia de Palamedes en las consecuencias prácticas de los logros del progreso, en el empleo de las aportaciones de los hombres sabios a la humanidad, y en el hiato que se puede producir entre τήχναί y ἦθη, hiato que hace suspender el juicio sobre el progreso civilizador por su propia ambigüedad moral, y que Eurípides representa mediante el *pathos* de la ironía trágica.

La condena y muerte de Palamedes llevan a cabo toda una serie de patéticas ironías que sólo se verán compensadas mediante los medios de venganza empleados por Éax y Nauplio. Aunque no la única, la ironía más evidente es la de la escritura. Palamedes defiende los beneficios de su descubrimiento de la escritura, de entre los cuales destaca que, gracias a las tablillas escritas (δέλτος) no se puede mentir en las controversias entre los hombres (fr. 3. 8-9). Lamentablemente, en cambio, Palamedes *caerá en una disputa* (ἔρις) contra Odiseo en la que precisamente una carta mentirosa (δέλτος la llama Apolodoro) lo inculpará fraudulentamente de traición y lo llevará a la muerte.

Pero no se limita sólo a este invento de Palamedes la peripecia trágica. La trama es mucho más complicada y el héroe será víctima de una red inextricable de patéticas inversiones. La falsa acusación de la carta viene acompañada de la falsa prueba del oro escondido bajo la tienda del héroe. Como ya hemos señalado, Palamedes es el inventor de las monedas, monedas de oro que en este caso lo llevarán a la perdición¹⁶⁵. Más aún, la carta promete una cifra exacta de oro que coincide justamente con la

¹⁶⁴ Del uso de la escritura como información de los οἰκεῖα πράγματα y como garante de la verdad en los enfrentamientos entre los hombres daría buena cuenta esta misma tragedia. Como ejemplo trágico de la escritura como medio de formalización del testamento podemos recordar las *Traquinias* de Sófocles, donde Deyanira comenta con Hilo que Heracles, antes de partir en su última expedición, le dejó unas tablillas escritas donde distribuía sus bienes entre su esposa e hijos: S. Tr. 155-168.

¹⁶⁵ Como indica R. SCODEL (1980): 50, “the gold may have been coined”.

cantidad descubierta bajo la tienda del acusado. La exactitud en las cifras perjudica también al inventor de los números¹⁶⁶. Finalmente, Palamedes será lapidado. Los términos λίθος y ψῆφος son sinónimos de πεσσοί, las piedras y guijarros de los que habría inventado Palamedes estos juegos y que al final sirven para su ejecución. Aunque lo más gravoso, si cabe, es la causa misma de su supuesta traición y no tanto los instrumentos que la hacen demostrable y que lo llevan a la muerte.

El invento más original de Palamedes, el que verdaderamente no parece compartir con ningún otro πρῶτος εὐρετής, es el que atañe a la configuración del espacio en el campamento. Ya hemos señalado, con A. KLEINGÜNTHER¹⁶⁷, que es el único invento especializado que Esquilo no otorga finalmente al divino Prometeo y que son los descubrimientos relativos a este espacio los que explotan los tragediógrafos en los dramas palamédicos, aun con implicaciones de alcance muy distinto.

En el caso de Eurípides, la dimensión humanística, universal, de los *heurêmata* de Palamedes alcanza su mayor grado de ironía cuando el benefactor de los hombres es acusado de traidor, y cuando esta traición se hace posible en el espacio concreto del campamento griego y en el marco más propio de los inventos palamédicos: el de la configuración y ordenación de ese mismo espacio.

¿Cómo podía Palamedes traicionar al campamento aqueo? ¿En qué consistía específicamente esa traición? Parece, desde luego, que sólo podía entregar el campamento a Príamo quien lo hubiera en cierto modo diseñado y ordenado y quien hubiera dispuesto su sistema de vigilancia y defensa. Y ese hombre no podía ser otro que Palamedes.

Palamedes había propuesto la construcción de la muralla defensiva del campamento que hace del mismo una especie de fortaleza. Él había organizado las posiciones del ejército y las funciones de los cargos militares y, aunque es cierto que ninguno de los fragmentos transmitidos sobre la

¹⁶⁶ Cf. D. KOVACS (1997): 169.

¹⁶⁷ Cf., también, J. A. CLÚA (1986): 182.

versión de Eurípides alude a estos inventos, no debe de ser menos cierto que la acusación de traición debía de especificarse en la tragedia y que la mayoría de las fuentes antiguas que tratan de Palamedes consignan estos descubrimientos en la lista de sus inventos y aportaciones.

El héroe que emplea su ingenio y sabiduría en organizar la disposición defensiva del campamento será precisamente acusado de traicionar este mismo espacio por unas monedas de oro. Y el modo en que se podrá demostrar esta traición será precisamente el de una estratagema en el espacio ordenado por Palamedes, en el campamento y en la misma tienda del héroe. La ironía –la *paracharaxis* trágica, como ha señalado G. MURRAY¹⁶⁸– no puede ser más dolorosa.

La *fabula* 105 de Higino, que hemos considerado con R. SCODEL como la más próxima a la versión euripídea de *Palamedes*, es la única que destaca el detalle de la mudanza del campamento griego durante una noche de su emplazamiento habitual a otro lugar. Dice Higino que Odiseo, para poder llevar a cabo la trampa de la falsa carta y del oro que el resto de testimonios ya aludidos también mencionan, mandó a uno de sus soldados a Agamenón para que le dijera que “*in quiete uidisse se Mineruam suadentem, ut castra uno die mouerentur*”. Agamenón cree las palabras del soldado y decide trasladar el campamento tal como lo había aconsejado Atenea (“*id Agamemnon uerum existimans castra uno die imperat moueri*”). Odiseo aprovecha la soledad del terreno abandonado y esconde el oro bajo el sitio en el que se encontraba la tienda de Palamedes. A continuación, redacta la carta, que entrega a un cautivo frigio para que supuestamente la lleve a Príamo –en realidad, para que el doloso montaje sea perfecto: envía previamente a otro soldado suyo quien, al descubrir al frigio, le da muerte no lejos del campamento, de modo que, al día siguiente, cuando los griegos vuelvan a trasladarse para ocupar su ubicación habitual, el hallazgo de la carta no levante sospechas contra Odiseo sino que parezca el resultado normal de una vigilancia militar nocturna.

¹⁶⁸ G. MURRAY (1932): 645 y (1946): 127.

Este detalle de la mudanza por un día del campamento para que Odiseo esconda el oro bajo la tienda de Palamedes es exclusivo, repetimos, de Higino¹⁶⁹, aunque el epítome de Apolodoro alude de forma lacónica a que el oro fue enterrado “dentro de la tienda” de Palamedes –χώσας ἐν ταῖς σκηναῖς αὐτοῦ–¹⁷⁰; distinta es la versión de Servio, para quien también el oro se descubre “dentro de la tienda” de Palamedes –pero es el propio Odiseo quien lo introduce allí tras haber sobornado a los esclavos de Palamedes: “*tunc Ulixes, cum se Palamedi adesse simularet, ait «si uerum esse creditis, in tentorio eius aurum quaeratur». quo facto inuento auro, quod ipse per noctem corruptis seruis absconderat ...*”–; del mismo modo, el escolio al *Orestes* de Eurípides reproduce también la versión que hace que Odiseo soborne a los esclavos de Palamedes para introducir el oro en la tienda de éste, “bajo su cama” –θεράποντα δὲ Παλαμήδους πείθουσι χρήμασιν ἅμα τοῖς Τρωικοῖς χρήμασι καὶ τὸ γραφὲν πινάκιον ὑπὸ τὴν κλίνην θέσθαι Παλαμήδους.

Así pues, tanto Esquilo, en cuyo argumento se basaría el escoliasta, como Sófocles, a cuya trama parece aludir Servio, simplifican la estrategia del plan de Odiseo contra Palamedes. En ninguna de las versiones de ambos tragediógrafos hay necesidad de trasladar el campamento, sino que Odiseo se vale del soborno y la corrupción de los esclavos de Palamedes para internarse en la tienda de éste y esconder allí el oro¹⁷¹. Eurípides, en cambio,

¹⁶⁹ Específicamente el detalle de la mudanza del campamento. Polieno, en el prefacio al libro I de sus *Estratagemas*, sí que coincide en el hecho de que Odiseo pone el oro *bajo* la tienda de Palamedes: οἷον δὲ κάκεινο στρατήγημα Ὀδυσσέως οἱ τραγωδοὶ ἄδουσι. Παλαμήδην ἐνίκησεν Ὀδυσσεὺς ἐν δικαστηρίῳ τῶν Ἀχαιῶν ὑποβαλὼν αὐτοῦ τῇ σκηνῇ βαρβαρικὸν χρυσίον καὶ ὁ σοφώτατος τῶν Ἑλλήνων ἦλω προδοσίας. Para R. SCODEL (1980): 53, es muy probable que Polieno tenga en cuenta principalmente la versión euripídea de Palamedes.

¹⁷⁰ En opinión de R. SCODEL (1980): 49, “The version of the *Epitome* resembles Hyginus in at least one detail, the burial of the gold, and may have resembled it in others, such as the dream”.

¹⁷¹ Parece que el fr. 478 Radt = 437 Nauck² del *Palamedes* de Sófocles se refiere precisamente a las órdenes que Odiseo da a una sirvienta femenina de Palamedes para

parece complicar la trama con el original recurso del sueño premonitorio y de la mudanza del campamento, recurso que, como el sueño referente a Alejandro y la exposición del mismo en la tragedia anterior, debía ser explicado al espectador en el *prólogo*, lamentablemente perdido.

Advertidos por el consejo de Atenea, los griegos abandonan el espacio habitual del campamento y se trasladan por un día. Odiseo aprovecha el orden definido de este espacio para encontrar el lugar donde Palamedes tenía su tienda y esconder el oro. Al día siguiente Palamedes vuelve a montar la tienda en el mismo lugar y será, así, vencido en su propio terreno.

Con todo, la venganza por toda esta serie de injustas perversiones se llevará a cabo revalidando los descubrimientos de Palamedes y empleándolos a favor del héroe muerto y de su familia. Éax consigue informar a Nauplio de la muerte de Palamedes mediante un significativo empleo de uno de los inventos de éste: la escritura. Utiliza unos remos, que en la imaginería poética semejan por su forma las manos de los hombres¹⁷² y, como si fuesen tablillas de escritura (de nuevo δέλτοι fr. 9. 4) imprime sobre ellos los surcos del punzón para escribir su luctuoso mensaje.

A su vez, cuando Nauplio conozca la noticia transmitida por estos *mensajeros*, tramará su venganza haciendo uso de otro de los inventos *semánticos* de Palamedes: las señales de fuego que, en retribución, empleará –como hiciera Odiseo con la escritura– de un modo perverso.

Finalmente, el mismo Eurípides parece contribuir en la cadena vengativa de Palamedes a través de su propia poesía. El poeta, el ruiñeñor de

que guarde silencio y sea obediente al plan de Odiseo: εὐφημος ἴσθι μόνον ἐξορμωμένη. En la versión de Esquilo, Odiseo esconde también la carta junto con el oro en la tienda de Palamedes. El héroe, juzgado como un traidor, es traicionado por todos, hasta por sus propios siervos.

¹⁷² Cf. J. TAILLARDAT (1965): 369. La insistencia en las manos que se emplean en la escritura recuerdan, como hemos señalado, el propio nombre de Palamedes, puesto que παλάμαι significa “palmas de las manos”. La escritura se identifica, así, por completo con el mismo Palamedes. El poeta queda, pues, asimilado a su obra.

las Musas, seguirá vivo en la obra poética de otro escritor. Así queda compensada su memoria, que quisieron anular Odiseo¹⁷³ y los descendientes de Agamenón¹⁷⁴.

Si nos remitimos exclusivamente a los fragmentos conservados del *Palamedes* de Eurípides, hay aún otra cuestión que merece ser destacada: es la idea de la movilidad del espacio, la reflexión en torno a la posibilidad de un espacio transferible. Palamedes esgrime en su defensa los dones aportados por su sabiduría, en concreto, el maravilloso don de la escritura, de entre cuyas ventajas destaca la siguiente: ἐξηῦρον ἀνθρώποισι γράμματ' εἰδέναι, / ὥστ' οὐ παρόντα ποντίας ὑπὲρ πλακὸς / τάκεϊ κατ' οἴκους πάντ' ἐπίστασθαι καλῶς (fr. 3. 3-5).

Por medio de la escritura, la distancia circunstancial que separa a un hombre de su casa o ciudad deja de ser un obstáculo, aunque medie entre ellos toda la superficie del mar. La escritura permite una movilidad positiva, un dinamismo capaz de mantener la relación necesaria entre el ausente y su familia –en sentido restringido y en sentido general como *ciudad*, ya que para un ateniense el οἶκος no es sólo su hogar familiar, sino que es también su *polis*, el *hogar común* del γένος autóctono.

El campamento se traslada por un día, Grecia entera se traslada a las costas de Troya, y ello sin perjuicio alguno de sus vínculos originarios. Perfectamente comunicados, los griegos mantienen su identidad en un expansionismo que no implica la renuncia al hogar sino que mantiene con el mismo una relación absoluta (πάντ') de conocimiento y unión.

Esta ventaja de la escritura se prueba verdadera cuando Έαχ, impotente para ayudar a su hermano contra todo un ejército convencido de la culpabilidad de Palamedes, escribe a su padre para informarle sobre la injusta muerte del héroe. Έαχ invoca primero a sus manos para que emprendan la *empresa viable* de la escritura: ὦ χεῖρες ἐμαὶ / ἐγχειρεῖν χρῆν ἔργῳ πορίμῳ (fr. 9. 1-2), e invoca después a los remos, que iguala con

¹⁷³ Philostr. *Her.* 43. 15 (195 min. Kayser).

¹⁷⁴ *Suid. s. u.* Παλαμήδης (Π 44) = IV 494 Adler.

las tablillas usuales de la escritura –πινάκων ξεστῶν δέλτοι– a las que habrán de imitar, aceptando los surcos del punzón de escribir como heraldo de sus sufrimientos: Ἄγη δῆ, πινάκων ξεστῶν δέλτοι, / δέξασθε σμίλης ὀλοὺς / κήρυκας ἐμῶν μόχθων (fr. 9. 3-5).

Las tablillas escritas por Éax deberán atravesar todos los caminos –πάσας καθ' ὁδοῦς fr. 9. 7– hasta llegar a Nauplio, quien tendrá un conocimiento perfecto (ἐπίστασθαι καλῶς fr. 3. 5) de lo ocurrido en Troya respecto a su hijo y actuará en consecuencia.

La causa por la que se condena a muerte a Palamedes es la supuesta traición del héroe, quien a ojos de todos había recibido oro por vender el campamento griego a los troyanos. Como en el caso de Alejandro, el verdadero carácter de Palamedes se confunde en un terreno marginal y fronterizo entre la naturaleza y la ciudad. El campamento está apostado sobre la misma costa de Troya, como sabemos por la tradición épica que parte de Homero y como se hace expresivamente manifiesto en tragedias como *Hécuba* o *Troyanas*. Su emplazamiento es en principio transitorio –los griegos desean tomar la ciudad de Troya no para habitarla, sino para destruirla y regresar a sus ciudades y localidades de origen–, aunque adopte los recursos y funciones de una ciudad en regla mientras dura el asedio¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Esta similitud entre la *polis* clásica y el campamento épico sirve de reflexión y de comprensión de la ciudad antigua para el propio ciudadano, para quien el espacio público privilegiado por la épica homérica formaba la base originaria a la que se remontaban los principios originarios de la *polis*, como hemos expuesto en el capítulo primero de esta tesis. También para H. ARENDT (1997): 74-75, “El espacio público de la aventura y la gran empresa desaparece tan pronto todo ha acabado, el campamento se levanta y los «héroes» –que en Homero no son otros que los hombres libres– regresan a casa. Este espacio público sólo llega a ser político cuando se establece en una ciudad, cuando se liga a un sitio concreto que sobreviva tanto a las gestas memorables como a los nombres de sus autores, y los transmita a la posteridad en la sucesión de las generaciones. Esta ciudad, que ofrece un lugar permanente a los mortales y a sus actos y palabras fugaces, es la polis (...). Para comprender nuestro concepto político de libertad tal como originalmente aparece en la polis griega es de gran importancia este estrecho vínculo de lo político con lo homérico. Y no sólo porque Homero fuera el educador de esta polis

El ejército griego vive en tiendas de campaña militares que hacen las veces de casas y, como sabemos por la *Ilíada* y otras tragedias de Eurípides, los griegos han levantado en torno al campamento una muralla –invento de Palamedes– y celebran asambleas y consejos como si de una ciudad se tratara¹⁷⁶. El propio juicio al que se somete Palamedes es una suerte de reproducción mimética de los juicios ordinarios de la ciudad de Atenas. El ciudadano se define por su capacidad *positiva* de definir y juzgar, aun a riesgo de emitir una definición y un juicio equivocados.

Pero los soldados griegos no forman una ciudad. Ocupan de forma transitoria un espacio liminal entre la naturaleza indómita del mar, por un lado, y el campo de batalla, por otro, que los margina y separa de la fortificada ciudadela de Ilión. En este terreno indeterminado, la cultura intenta imponerse sobre la naturaleza¹⁷⁷, pero sus consecuencias son contradictorias, como manifiesta simbólicamente la escritura de la carta sobre el oro escondido bajo la tienda del inventor de las letras.

Palamedes aparece entonces como un modelo de civilidad política (y democrática) que no halla lugar en este espacio indiferenciado. Es al mismo tiempo el artesano aplicado a las *têchnai*, el poeta y el filósofo; los descubrimientos que como σοφός la tradición le atribuye y que los trágicos aprovechan abundan en este sentido. Como señala L. Kurke, “As military

sino también porque según la comprensión que de sí mismos tenían los griegos la organización y fundación de la polis estaban íntimamente ligadas a aquellas experiencias ya presentes en él. (...) es como si el campamento militar homérico no se levantara, sino que se instalara de nuevo tras el regreso a la patria, se fundara la polis y se encontrara con ello un espacio donde aquél pudiera permanecer prolongadamente”. En el teatro, representado sobre una transitoria *skênê* de madera, montable y desmontable, el campamento griego ofrece el espectáculo trágico de una ciudad imposible.

¹⁷⁶ Prueba de ello podrían ser los versos correspondientes al fr. *11. Desconocemos quién y en qué momento dramático los pronunciaba, pero su alusión a los ciudadanos (Εἰ τῶν πολιτῶν οἷσι νῦν πιστεύομεν ...), a la persuasión y a la confianza en los mismos parecen remitir a las ciudades griegas, en referencia, probablemente, al campamento y al enfrentamiento entre Odiseo y Palamedes.

¹⁷⁷ J. REDFIELD (1992): 140-141, 152-153, 158-159, 276.

tactics, written laws, weights and measures, coinage, and *pestoi* progressively accrue to the Greek culture hero, the Plain of Troy comes to look more and more like a Greek city”¹⁷⁸. Esta ciudad griega es Atenas, en la que, dada la escalada de violencia y el afán por conservar las riquezas sostenidas por la Liga, se tolera a los σοφοί con temor y, si se sospecha de ellos como una amenaza contra la unidad de la ciudad y el imperio, se los termina por eliminar de un modo u otro.

El “evergetismo” de Palamedes lo lleva a la muerte; sus propios descubrimientos sirven para eliminarlo. En el *agôn* contra su acusador, Palamedes defiende los beneficios de sus inventos, pero la realidad demuestra que éstos no dependen tanto del objeto inventado como del sujeto que los emplea con una determinada intención. Pese al afán de Palamedes por defender las supuestas ventajas de sus artes para los hombres, él termina por ser la primera víctima de las mismas, dejando en entredicho el valor absoluto de éstas. Al mismo tiempo, el *agôn* entre Palamedes y Odiseo remite de un modo más trágico, si cabe, al mismo enfrentamiento habido entre Alejandro y los pastores, por un lado, y Alejandro y Deífobo, por otro, en la primera obra de la trilogía. En esta ocasión triunfa la apariencia sobre la verdad. Ambas cuestiones, la del progreso y la de la verdad, se relacionan profundamente con la caracterización de Palamedes como σοφός y remiten al mundo real de la Atenas de época clásica dividida entre los que afirman ejercer la sabiduría y ser capaces de enseñar la excelencia y los que cuestionan los alcances del progreso y del conocimiento, que buscan la verdad tras la apariencia y acaban por padecer el rechazo o la exclusión.

Como ha señalado Chr. MEIER, en época clásica se entiende por progreso una especie de ἀύξησης, de aumento de las posibilidades de vida, de crecimiento de las facilidades para una vida mejor. Es la sabiduría del hombre la que consigue esta mejora o progreso y, en este sentido, Palamedes, con su dilatada lista de invenciones, habría contribuido sobremano a un incremento de las capacidades de mejora. Con las

¹⁷⁸ L. KURKE (1999): 261-262.

diferentes *têchnai* que él descubre para los hombres –escritura, cálculo, astronomía, orden en el espacio y en el tiempo, música...–, consigue que el hombre domine ámbitos hasta entonces indomeñados, que el hombre se haga “signore delle cose”¹⁷⁹.

Pero, como ya observaba el coro de ancianos de *Antígona*, este asombroso progreso del hombre no redundaba en un triunfo absoluto del bien sobre el mal, quedando el ámbito moral escindido del progreso técnico y científico¹⁸⁰. Los sofistas de época clásica aseguran, en cambio, que son capaces de enseñar la excelencia, la ἀρετή, en términos absolutos: un virtuosismo que comprende todas las disciplinas del saber, incluida la política, entendida como el buen gobierno de la ciudad y la consecución de la justicia¹⁸¹. De esta forma, se cree que las mejoras prácticas de los distintos ámbitos de la vida mejorarán también nuestras posibilidades de comportamiento y serán beneficiosas para la vida de la ciudad.

Así, Palamedes queda definido como un “evérgeta” por los mismos descubrimientos que pone a disposición del hombre, para que éste alcance un dominio sobre las contingencias hasta entonces no alcanzado y para que se libre de males (morales) como la falsedad. Más aún, podríamos incluso afirmar que la misma disposición y organización de las τάξεις del ejército, que tantas fuentes le atribuyen, forma una parte especialmente importante dentro de este progreso civilizador con relación a Atenas y se vincula con la formación hoplítica o militar del ciudadano, concebido como defensor de la comunidad dentro del orden táctico de la falange y guiado por un característico ideal, el de la σωφροσύνη¹⁸². Aun así, los mismos descubrimientos son aprovechados para fines contrarios a los inicialmente propuestos y la brecha entre sabiduría y ética se abre irreparablemente.

La tragedia de Palamedes se ha interpretado tradicionalmente como una representación de las trágicas marginaciones e incluso eliminaciones

¹⁷⁹ CHR. MEIER (1988): 481-482.

¹⁸⁰ CHR. MEIER (1988): 468.

¹⁸¹ CHR. MEIER (1988): 482-483.

¹⁸² Cf. N. T. CROALLY (1994): 268-269.

que de muchos de sus *sophoi* hizo la ciudad de Atenas. Como señalara R. GOOSENS, “Il est une catégorie de procès auxquels fait plus particulièrement penser la mort de Palamède : ce sont les procès de philosophes, la honte d’Athènes”¹⁸³.

Tan vívidamente se sintió reflejada esta experiencia que no sólo se identificó a Palamedes con personajes históricos que habían sufrido una situación similar antes del estreno de esta obra, sino que incluso los Antiguos llegaron a asimilar por completo la tragedia con la posterior condena y muerte de Sócrates, a pesar del anacronismo, haciendo del drama eurípideo una protesta contra la injusta resolución de Atenas respecto al filósofo. Así, Diógenes Laercio cuenta en la vida de Sócrates que el fr. 10 del *Palamedes* de Eurípides, el pasaje lírico donde se recrimina a los dánaos la muerte del ruiseñor de las Musas, es en realidad una increpación por parte de Eurípides a los atenienses por la muerte de Sócrates, aunque Filócoro diga que Eurípides murió antes que Sócrates¹⁸⁴.

Desde luego Palamedes debió de convertirse pronto en figura paradigmática del sabio en la ciudad. El propio Sócrates hubo de comparar su situación con la de Palamedes en el marco de su muerte, pues esta significativa analogía la recogen las principales fuentes antiguas que de él dan testimonio¹⁸⁵. Sócrates tenía, de hecho, muchos motivos para asimilar su caso al de Palamedes: como aquél es vencido en una causa judicial en la que no puede defender su inocencia, es acusado de cargos contrarios a su naturaleza o carácter filosófico y es condenado a muerte como un traidor o enemigo dañino para la ciudad a la que él cree, por el contrario, haber beneficiado hasta el punto de merecer más bien un agradecimiento de por vida. Palamedes es superado por la demagogia de otro sabio, y, como en el caso de Sócrates, en su juicio vence la apariencia sobre la realidad, la mentira sobre la verdad, la sagacidad sobre la sabiduría.

¹⁸³ R. GOOSENS (1962): 514.

¹⁸⁴ D. L. II 44. Cf., también, la *hypothesis* al *Busiris* de Isócrates. Vid. J. BARRET (2001): 3-30.

¹⁸⁵ Pl. *Ap.* 41b 1-4, X. *Ap.* 26, Lib. *De Socratis silentio* 28.

Pero no es el de Sócrates el único caso comparable. Antes que él sufrieron la condena de los atenienses otros intelectuales y artistas como Fídias, Anaxágoras¹⁸⁶, Diágoras y Protágoras, por ejemplo¹⁸⁷, a quienes en cierto modo aludiría la figura de Palamedes¹⁸⁸. Después, el propio Eurípides vivirá una experiencia similar asimilable a la del héroe. Calificado de sabio entre sus contemporáneos, el φθόνος y un cierto malestar general que sofoca a Atenas al final de la guerra del Peloponeso hacen que el poeta se marche a Macedonia, donde morirá al poco tiempo, según se cuenta, despedazado por unos perros¹⁸⁹. En la *Anthologia graeca* se conserva una alusión a su muerte y al destino del poeta, al que se califica, precisamente, de ruiseñor de la escena, de κόσμος de los atenienses, de gracia de las Musas, mezclada con sabiduría:

Εἰ καὶ δακρυόεις, Εὐριπίδη, εἶλέ σε πότμος,
καὶ σε λυκορραΐσται δειπνον ἔθειντο κύνες
τὸν σκηνηῆς μελίγηριν ἀηδόνα, κόσμον Ἀθηῶν,
τὸν σοφίῃ Μουσέων μιξάμενον χάριτα ...¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Aunque D. F. SUTTON (1987): 111 duda seriamente que Eurípides pudiera tratar de recordar o referirse expresamente a estos dos personajes, dada la distancia temporal que dista desde los juicios contra ellos sostenidos y la fecha de representación del *Palamedes*, entre otros factores.

¹⁸⁷ Vid. G. MURRAY (1946): 141, R. GOOSSENS (1962): 514, F. JOUAN (1966): 362 y D. F. SUTTON (1987): 149.

¹⁸⁸ Para D. F. SUTTON (1987): 112-113, esta identificación de Palamedes con Protágoras es indiscutible. En su opinión, “the *Palamedes* was written to rebuke the Athenians for the condemnation of Protagoras no less than the *Troades* was meant to criticize their handling of the Melian incident”. Cf., también, *ibid*: 129 y 153.

¹⁸⁹ Cf. G. ARRIGHETTI (1964): 145-149.

¹⁹⁰ *Anthologia Graeca* VII 44. 1-4. D. F. SUTTON (1987): 152 establece una estrecha relación entre Palamedes–Protágoras y el propio Eurípides, de quien se llegó a decir en la Antigüedad –Satyr. Vit. Eur. 38 X Arrighetti– que fue también injustamente acusado por Cleón de impiedad. Aunque D. F. Sutton duda sobre la veracidad de esta anécdota, sí cree que Eurípides pudo haber sido, por su propio talante intelectual, sensible al clima de intolerancia de esta época de guerra en Atenas, hasta el punto de sentirse en cierto modo tan vulnerable a la injusticia como Protágoras o Palamedes. Finalmente, quisiéramos

2. 2. 2. *Ida vs. Campamento aqueo. La tienda de Palamedes*

Desde el punto de vista de su posición en la trilogía, la tragedia de *Palamedes*, concentrada sobre el espacio ocupado por el ejército griego, parece, por un lado, la responsión escénica de *Alejandro* –concentrada sobre el espacio ocupado por los troyanos– y, por otro lado, ofrece la impresión de que prepara la escenografía posterior de *Troyanas* –ubicada en el campamento griego ocupado tanto por los personajes de *Alejandro* como por los de *Palamedes*.

Obra intermedia entre las dos tragedias sobre Ilión, *Palamedes* explora también las posibilidades y conflictos del espacio, sede de las relaciones entre los hombres. Si *Alejandro* planteaba los problemas en torno a la inclusión o exclusión en las ciudades en general y en Atenas en particular, *Palamedes* trata otro tipo de cuestiones de interés similar para la política antigua y, en concreto, también, para Atenas: el de la posibilidad de su traslación, el del carácter móvil o transferible del espacio y de sus ciudadanos u ocupantes.

Lamentablemente hemos perdido muchos detalles que harían referencia a una descripción escenográfica más completa de esta obra, pero quizás podamos *imaginarlos* a partir de otras representaciones literarias de este mismo espacio. La figuración más prolija del campamento griego en Troya es, sin duda, la atribuida a Homero, mas, como ya hemos apuntado, este autor guarda un silencio absoluto acerca del héroe Palamedes.

Los antiguos adujeron varias razones explicativas acerca de la inexistencia de Palamedes en los poemas homéricos:

- En el *Heroico*, Filóstrato hace afirmar al viñador que Homero
 «Παλαμήδους δὲ μνημονεύσας οὐκ ἂν εὔρειν, ὅτι ποτὲ κρύψοι

recordar al respecto las palabras de W. SCHMID & O. STÄHLIN (1960, III): 476-477, para quienes Eurípides puso mucho de su propio corazón en esta obra: “In seinen Palamedes, mit dem er in die Fußtapfen seiner beiden großen Rivalen trat, hat Euripides sicherlich vieles eingeschlossen, was ihm besonders am Herzen lag”.

τὸ τοῦ Ὀδυσσέως ἐπ' αὐτῷ ὄνειδος»¹⁹¹, en pago a que el alma del héroe de Ítaca le había revelado toda la verdad acerca de lo ocurrido en Troya; a cambio de la valiosa información proporcionada por Odiseo, Homero se comprometió a hablar bien de aquél en sus poemas. Al partir de Ítaca el aedo, el alma de Odiseo le recuerda el pacto convenido con los siguientes imperativos: «μὴ δὴ ἄγε τὸν Παλαμῆδην ἐς Ἴλιον, μηδὲ στρατιώτῃ χρῶ, μηδὲ, ὅτι σοφὸς ἦν, εἵπῃς. ἐροῦσι μὲν γὰρ ἕτεροι ποιηταί, πιθανὰ δὲ οὐ δόξει μὴ σοὶ εἰρημένα»¹⁹².

- Por su parte, la *Suda* afirma que fueron los descendientes de Agamenón los encargados de destruir los poemas acerca de Palamedes por envidia, y añade que Homero tampoco menciona a Palamedes por el mismo motivo celoso, ya que éste fue también un poeta épico, un ἐποποιός: «τὰ δὲ ποιήματα αὐτοῦ ἠφανίσθη ὑπὸ τῶν Ἀγαμέμνονος ἀπογόνων διὰ βασκανίαν. ὑπολαμβάνω δὲ καὶ τὸν ποιητὴν Ὅμηρον αὐτὸ τοῦτο πεποιθέναι καὶ μηδεμίαν τοῦ ἀνδρὸς τούτου μνήμην ποιήσασθαι. ὅτι ἠφανίσθη τὰ Παλαμῆδους ποιήματα διὰ βασκανίαν ὑπὸ Ὀμήρου»¹⁹³.

¹⁹¹ Philostr. *Her.* 24. 2 (161 min. Kayser) y Philostr. *VA* IV 16.

¹⁹² Philostr. *Her.* 43. 15 (195 min. Kayser). Para M. SZARMACH (1974): 38, “Cette interprétation selon laquelle le silence d’Homère serait intentionnel et conscient, interprétation conforme à celle de Philostrate, m’apparaît comme la seule véritablement fondée”.

¹⁹³ *Suid. s. u.* Παλαμῆδης (Π 44) = IV 494 Adler. Por otra parte, esta entrada de la *Suda* recuerda de forma expresa la relación de parentesco que une a Agamenón con Palamedes: ἦν δὲ οὗτος ἀνεψιὸς τοῦ βασιλέως Ἀγαμέμνονος πρὸς μητρός. Como señala J. GONZÁLEZ GARCÍA (1997): 171, los lazos familiares son vinculantes a la hora de constituir el ejército griego que marcha contra Troya: “Además de los motivos derivados del juramento de los pretendientes que convertían al ejército griego en una gran cofradía o reunión de pequeñas cofradías guerreras bajo el mando general de Agamenón, existen claros indicios de la existencia de mecanismos basados en la solidaridad entre parientes como uno de los criterios organizativos del reclutamiento de los héroes y de la constitución del ejército aqueo”. El carácter vinculante de la relación de ἀνεψιοί que une

- Para Estrabón, en cambio, la saga mítica de los descendientes de Nauplio es creación de los *neōteroi*, lo que justificaría su ausencia de los poemas homéricos¹⁹⁴: «ἀπὸ τούτου δὲ πεπλάσθαι φασὶ τὸν Ναύπλιον καὶ τοὺς παῖδας αὐτοῦ παρὰ τοῖς νεωτέροις· οὐ γὰρ Ὅμηρον ἀμνημονῆσαι ἂν τούτων, τοῦ μὲν Παλαμῆδους τῶσαύτην σοφίαν καὶ σύνεσιν ἐπιδειγμένου, δολοφονηθέντος δὲ ἀδίκως, τοῦ δὲ Ναυπλίου τοσοῦτον ἀπεργασαμένου φθόρον ἀνθρώπων περὶ τὸν Καφηρέα».

Pese a todo, Homero nos ofrece la base imaginaria respecto a la cual se irán desviando los poetas posteriores que recrean el campamento griego, y que completan o modifican el catálogo de sus héroes. Aparte de *Troyanas* y *Hécuba*, hay otra tragedia euripídea en la que se representa el campamento griego, esta vez no en Troya sino en Áulide. El valor comparativo de la *Ifigenia en Áulide* es fundamental para nosotros, porque constituye la única tragedia conservada en la que el campamento griego se describe con especial detenimiento y donde se menciona expresamente a Palamedes, quien concurre con otros héroes en la plástica descripción que ofrecen en la *parodos* las mujeres de Calcis¹⁹⁵.

En los versos 189-205, el coro observa con deleite las tiendas repletas de armas de los generales griegos: ... καὶ κλισίας / ὄπλοφόρους Δαναῶν θέλουσ' / ἵππων τ' ὄχλον ἰδέσθαι. Las mujeres descubren primero

a Agamenón y a Palamedes corrobora las tradiciones mítico-literarias posteriores que introducen al hijo de Nauplio en el ciclo de Troya y destaca, por el contrario, el silencio de Homero que la *Suda* atribuye a la envidia.

¹⁹⁴ VIII 6. 2. Para F. JOUAN (1966): 354, probablemente esta conjetura de Estrabón sea fruto del influjo de los análisis filológicos de Aristarco. Cf., también, F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 487. Sobre el “silencio de Homero”, *vid.* el detallado resumen que sobre esta cuestión realiza J. A. CLÚA (1985): 74-75.

¹⁹⁵ Aceptamos que estas estrofas no constituyen ninguna interpolación. Como señala D. WILES (1997): 105, “None of those who claim the passage as an interpolation can, however, explain why it has been interpolated”.

ante las mismas a los dos Ayantes –el hijo de Oileo y el hijo de Telamón, *corona de Salamina*–, y señalan, a continuación a Protesilao y a Palamedes, a quienes contemplan jugando πεσσοί –πεσσῶν ἠδομένους, v. 196– uno frente a otro; seguidamente distinguen a Diomedes, quien se entretiene ejercitándose en la prueba atlética del lanzamiento de disco y, junto a aquél, divisan también a Meríones, Odiseo y Nireo. Eurípides reescribe el catálogo de los héroes y las naves en competencia con Homero, ofreciendo los detalles que éste elidió. Al describir el campamento, el coro sitúa a Palamedes junto a Diomedes porque Nauplia, la localidad de la que era oriundo aquel héroe, pertenece a la región de Diomedes, al que sí nombra Homero.

Palamedes tenía una comparecencia obligada en esta obra porque, según la tradición mítico-literaria ya señalada, durante la calma tempestad que retiene a los griegos en Áulide tienen lugar muchas de las ingeniosas empresas referidas sobre este héroe. Él es quien salva al ejército de la hambruna y de la epidemia de peste que lo acosan y es quien inventa los juegos de damas (πεσσοί) y dados (κύβοι) para que los soldados pasen distraídos el tiempo¹⁹⁶, juegos que recrea en esta párodos Eurípides mientras relaciona a Protesilao y a Palamedes, héroes ambos que no lograrán ver caer Troya porque morirán mucho antes. Al mismo tiempo, a Palamedes se debía, precisamente, la disposición táctica del campamento y la ordenación de muralla, naves, tiendas y posiciones de combate¹⁹⁷. El poeta, amante de

¹⁹⁶ Cf. S. *Palamedes* fr. 438 Nauck² (= 479 Radt), S. *Nauplios* fr. 396 Nauck² (= 429 Radt), Schol. ad Eur. *Or.* 432, Philostr. *Her.* 33 (177 min. Kayser) y *Suid. s. u.* Παλαμήδης (Π 44) = IV 494 Adler. Nótese, además, las similitudes entre estos testimonios sobre Palamedes y el que consigna Heródoto (I 94) respecto a los lidios, donde las condiciones que motivan el descubrimiento de los juegos son muy similares a las de Áulide en relación con Palamedes. Curiosamente, los lidios inventan los juegos de dados y tabas, pero no los de *damas*: Ἐξευρεθῆναι δὴ ὦν τότε καὶ τῶν κύβων καὶ τῶν ἀστραγάλων καὶ τῆς σφαίρης καὶ τῶν ἀλλέων πασέων παιγνιέων τὰ εἶδεα, πλὴν πεσσῶν· τούτων γὰρ ὦν τὴν ἐξεύρεσιν οὐκ οἰκηιοῦνται Λυδοί.

¹⁹⁷ Cf. fr. 182 N² = *182 Radt del *Palamedes* de Esquilo: καὶ ταξιάρχας καὶ στρατάρχας καὶ ἑκατοντάρχας / ἔταξα; fr. 399 Nauck² = *432 Radt de las tragedias sobre Nauplio

la μουσική –fr. 5. 3– es el inventor y el concededor del μέτρον, el que es capaz de imponer un orden en el espacio y en el tiempo.

La imagen que del campamento y de los héroes nos ofrece el coro euripídeo de *Ifinigenia en Áulide* forma parte de la representación figurativa de los mismos que se desarrolla con posterioridad a Homero durante los siglos VI y V a. C. Como testimonian los vestigios de piezas ornamentales que reproducen el motivo del campamento griego en Troya, son numerosas las representaciones de héroes y soldados jugando πεσσοί ο κύβοι. Leslie KURKE, quien señala como la más famosa de estas piezas artísticas a la que representa a Áyax y Aquiles, sentados uno frente a otro con un tablero de juego entre los dos y con las armas de guerra, cree que “the scene is invented in the sixth century as part of a civic appropriation of the Trojan War story –an attempt to translate the heroes of epic into the context of the polis. This civic appropriation (which has much in common with the practices of tragedy) would account for the extraordinary popularity of this type in the late sixth and early fifth centuries”¹⁹⁸. Curiosamente, estos dos héroes son los mejores amigos de Palamedes, el inventor de estos juegos de tablero basados en cierto modo no sólo en el azar numérico de los dados sino en la estrategia y el orden de las posiciones de las piezas¹⁹⁹.

Ignoramos si Palamedes habría añadido al elenco de beneficiosos descubrimientos que enumera en su defensa en el fr. 3 el invento de los juegos de tablero que las demás versiones tradicionalmente le asignan.

de Sófocles: οὗτος δ' ἐφηῦρε τεῖχος Ἀργείων στρατῶ, / σταθμῶν, ἀριθμῶν καὶ μέτρων εὐρήματα / τάξεις τε ταύτας οὐράνιά τε σήματα. (...) ἐφηῦρε δ' ἄστρον μέτρα κτλ. Pl. R. 522d: ἢ οὐκ ἐννενόηκας ὅτι φησὶν ἀριθμὸν εὐρών (sc. Palamedes) τάς τε τάξεις τῶ στρατοπέδῳ καταστήσαι ἐν Ἰλίῳ καὶ ἐξαριθμηῆσαι ναῦς τε καὶ τᾶλλα πάντα... Gorg. Pal. § 30: τίς γὰρ ἂν ἐποίησε τὸν ἀνθρώπειον βίον πόριμον ἐξ ἀπόρου καὶ κεκοσμημένον ἐξ ἀκόσμου, τάξεις τε πολεμικὰς εὐρών... y Alcid. Od. § 22: ἄξιον δὲ καταμαθεῖν ἃ καὶ φιλοσοφεῖν ἐπικεχείρηκεν (sc. Palamedes) ἐξαπατῶν τοὺς νέους καὶ παραπίθων, φάσκων τάξεις ἐξευρηκέναι πολεμικὰς... .

¹⁹⁸ L. KURKE (1999): 261.

¹⁹⁹ Sobre este tipo de juegos llamados *polis y pente grammai*, cf. L. KURKE (1999): 255-257.

Probablemente sí, y si así fuera, la mención de los juegos, como la mención de la escritura, habría tenido una serie de consecuencias de enorme efecto trágico. Por un lado, Palamedes, el inventor de los juegos de estrategia – militar y política– y del cálculo mensurable habría perdido la partida más decisiva y habría sido derrotado en su propio campo –nuevo ejemplo *patético* de ironía trágica, como el de la escritura que lo lleva a la muerte; términos sinónimos de *πεσσοί* son *λίθοι* y *ψῆφοι*²⁰⁰, y Palamedes será finalmente lapidado, entregado a una muerte con piedras –*λίθοι*– que evocan, por una parte, el juego que él ha ideado y, por otra, el voto condenatorio –*ψῆφοι*– que lo castiga como culpable²⁰¹. Por otro lado, el descubridor de los juegos cívicos (y democráticos)²⁰² será expulsado de la comunidad griega como un traidor al modelo de civilidad que él mismo propone²⁰³.

²⁰⁰ L. KURKE (1999): 253.

²⁰¹ La lapidación es la ejecución en la que cada miembro de la comunidad participa y se decreta por decisión común. Es la muerte reservada para los grandes delitos públicos, fundamentalmente la desertión y la traición. Cf. Hippon. 7 Degani.

²⁰² Más adelante desarrollaremos más ampliamente esta cuestión que ahora nos alejaría del tema del campamento griego, pero que los juegos palamédicos están estrechamente ligados a la ciudad como representación del funcionamiento e incluso de la geografía de la misma, y como formación del comportamiento cívico –“the board game is like a city, the city is like a game”– es algo que L. KURKE (1999): 260, ha dejado suficientemente claro: “for (some) Greeks of the archaic and classical periods, playing *pestoi* taught the player how to be a citizen in the polis”.

²⁰³ El fr. adesp. 470 Nauck² se ha relacionado con el *Palamedes* de Esquilo: cf. H. W. SMYTH (1995): 512. En opinión de A. NAUCK² (1983): 931, los versos 3 y 4 de este fragmento “fortasse respicit Plato Rei publ. VII p. 522 D”. El personaje que pronuncia este texto reconoce explícita y enfáticamente los beneficios que su sabiduría ha reportado a todos los aliados griegos. Se menciona la invención del número y el hablante queda, así, caracterizado como el Prometeo del *Protágoras* platónico y del propio Esquilo, como un héroe civilizador: ἔπειτα πάσης Ἑλλάδος καὶ ξυμμάχων / βίον διώκησ’ ὄντα πρὶν πεφυρμένον / θηρσίην θ’ ὅμοιον. πρῶτα μὲν τὸν πάνσοφον / ἀριθμὸν ἤρρηκ’ ἕξοχον σοφισμάτων.

Además, la tienda de Palamedes se encuentra cercana a la de Áyax, héroe emplazado tradicionalmente en un margen de la costa ocupada por los griegos, en el límite izquierdo. Homero destacó en la *Ilíada*²⁰⁴ que Aquiles tenía varada su nave en el extremo derecho de la playa y Áyax en el extremo izquierdo; por el contrario, Odiseo mantiene su nave en el centro de la costa, protegida por ambos flancos de las amenazantes fuerzas de los troyanos. Eurípides mantiene la ubicación épica de las naves y tiendas de estos héroes en los flancos derecho e izquierdo, aunque rompe en cierto modo la linealidad horizontal homérica para reunir ambos polos en una especie de circularidad integrada²⁰⁵. Como aprecia D. WILES, “The text states that Ajax links the right wing to the left, weaving them together near and furthest with his twelve ships to create an unbroken line. The significance of Ajax is that he is a solidary figure, in contrast to Achilles the charismatic aristocrat. His role is to weave together the diverse representatives of the Greek world into a single entity, and the invocation of Salamis summons up the image of a united Greece fighting a foreign invader”²⁰⁶.

La analogía con Homero y con la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides nos permite una intuición razonable acerca de la configuración de la escena de *Palamedes* y del sentido del espacio en toda esta tragedia. Aunque no apareciera directamente representado el resto de tiendas del campamento, la referencia a las mismas se haría mediante indicaciones verbales, sobre todo la tienda de Palamedes. Dada la amistad tradicional de este héroe con Áyax especialmente y con Aquiles, podemos suponer que, como describe la párodos de *Ifigenia en Áulide*, la tienda de Palamedes se encontraría muy próxima a la de estos guerreros, es decir, en un extremo del campamento: como Áyax –con quien ya hemos destacado sus muchas semejanzas–, Palamedes es un héroe marginal que, a diferencia de Odiseo –situado en

²⁰⁴ VIII 224-226 y XI 5-9.

²⁰⁵ IA 287-302.

²⁰⁶ D. WILES (1997): 109.

posición central, junto a Agamenón, protegido junto al poder–, se encuentra en los límites del campamento.

Tanto por la convención escénica del teatro como por las referencias locales que conservamos de la obra, cada una de las *eisodoi* laterales determinaría *significativamente* los movimientos de los personajes y el propio espacio trágico. La salida de la derecha conduciría al mar y al campamento –que semeja una ciudad–, mientras que la salida de la izquierda llevaría a los extremos del campamento y al campo, al Ida que delimita Troya.

Si mantenemos que la puerta central de la escena representa el acceso a la tienda de Agamenón ante la que se desarrolla al menos una gran parte de la tragedia –los momentos anteriores al debate, el *agôn* entre Odiseo y Palamedes y la resolución del juicio–, entonces hemos de suponer que la tienda del protagonista se halla fuera de escena, en el límite izquierdo marcado por la tradición, en el margen *siniestro*. A partir de aquí entendemos que los movimientos de los personajes están cargados de connotaciones simbólicas que purifican nuestra comprensión de la tragedia: Palamedes probablemente apareciera siempre por la izquierda, por donde la luz del sol vital se pone, por el flanco cercano al extremo compartido con Áyax, por el camino que viene del Ida, el monte al que se le relaciona por su supuesta traición con Príamo y por el oro en que estos parajes son ricos. El ocaso de la muerte acompañaría a Palamedes en cada movimiento de entrada o salida de escena.

A diferencia de la posterior *Ifigenia en Áulide*, parece que Eurípides mantiene en *Palamedes* la configuración originaria de un campamento en línea, en cuyos extremos se encuentran los héroes más destacados, pero, al mismo tiempo, menos integrados en la sociedad *quasi* civil que éste representa. Frente al espacio circular ciudadano, el campamento griego se alinea sobre el vértice horizontal de la costa limitado por dos extremos marginales; en uno de esos extremos, o muy cerca de él, se halla la tienda de Palamedes, junto a la montaña del Ida, con la que se confunde.

En *Alejandro* el boyero procedente del Ida se alejaba de los parajes agrestes del monte para internarse en la ciudad; en *Palamedes*, la tienda del

protagonista se confunde con la ciudad del Ida. Un movimiento progresivo de la montaña a la playa, pasando por la ciudad, cuya destrucción se intuye de forma gradual, se desarrolla en las tragedias de la trilogía de 415. La tienda del griego Palamedes se hace figuración de Troya, de Ilión, con la que queda abiertamente comparada y coaligada. Como traidor de Grecia, Palamedes se ha hecho troyano y ha escondido bajo su tienda oro frigio, el distintivo más famoso de la ciudad de Príamo²⁰⁷, cuyo epíteto “rica en oro” –πολύχρυσον– se había fraguado de manera indeleble gracias a la tradición épica²⁰⁸.

No es necesario que la tienda de Palamedes esté representada sobre la escena para que posea una mayor *realidad* dramática, porque en el *teatro* hay otras formas de percibir y de ver que pasan a través del movimiento, la música y las palabras. La trama de Odiseo contra la tienda de Palamedes es *obscaena*, por eso no se puede representar directamente, porque lo griego se transforma en bárbaro y la civilidad en marginación.

2. 2. 3. Ida-Troya: neutralización de las diferencias en un nuevo espacio religioso

Frente a la volubilidad del espacio transitorio ocupado por el campamento griego del que se ha expulsado definitivamente al sabio Palamedes, el coro –¿soldados griegos o mujeres bárbaras?– evoca al divino Dioniso que por la naturaleza ancestral del monte Ida se complace en

²⁰⁷ Tr. 18-19, 995, 1020.

²⁰⁸ Il. XVIII 288-289: πρὶν μὲν γὰρ Πριάμοιο πόλιν μέροπες ἄνθρωποι / πάντες μυθέσκοντο πολύχρυσον πολύχαλκον. Incluso la invención de la escritura margina a Palamedes del ámbito helénico a una zona liminal entre lo griego y lo bárbaro. Alguna de las fuentes que informan sobre el mito de Palamedes aluden a caracteres frigios, como el escolio al *Orestes* de Eurípides, y en la consciencia que sobre el origen de la escritura desarrolla el mundo antiguo son los pueblos fenicios y el mítico rey Cadmo quienes importan los grafemas que los griegos acomodan a las características fónicas propias de su lengua. Sobre la imagen de Troya rica en oro, *vid.* E. HALL (1989): 127-128 y A. ERSKINE (2001): 74.

compañía de la Diosa Madre con la música de los tambores rituales: Διονύσου / † κομᾶν †, ὅς ἄν' Ἰδαν / τέρεται σὺν ματρὶ φίλα / τυμπάνων ἰάκχοις (fr. 12). La oda coral expande el escenario²⁰⁹ del campamento al Ida dentro del espacio troyano, a los parajes cercanos donde la música vital del dios bárbaro y heleno sonaba en libertad²¹⁰.

La madre a la que alude el coro –σὺν ματρὶ φίλα– no parece ser Sémele²¹¹, sino que más bien podría ser Rea, ligada al culto orgiástico–dionisiaco del Ida²¹², aunque es posible que los gritos rituales de los ἰάκχοι evocasen en el público la procesión de los misterios eleusinos, con otras divinidades liminales entre el campo y la ciudad y entre la vida y la muerte como eran Deméter y el niño Yaco²¹³. Tanto Rea como Deméter aparecen consignadas en algunas fuentes antiguas como madres de Dioniso, a quienes

²⁰⁹ Admitimos, con V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 266, que esta es una importante “función primaria” del coro: “estendere idealmente la scena tragica, slargando le coordinate spaziali e temporal”.

²¹⁰ Como señala X. RIU (1999): 59, “Frequently some places are mentioned that, in general and in a more or less imprecise way, are placed either on the fringes of the Greek world or are openly barbarian. The fact is that they are always presented as desirable places: in most of the cases Dionysus is said to come from there, or the bacchantes are said to long for that place”.

²¹¹ Aunque así lo entiende H. J. METTE (1982): 208, quien resume el contenido de este fragmento como “auf Dionysos, der auf dem Ida zusammen mit Semele an den τυμπάνων ἰάκχοι seine Freude hat”. El valor de φίλα podría entenderse como posesivo, pero referido no necesariamente a Sémele sino a Rea, madre de los dioses olímpicos, como parece deducirse de los versos del fragmento. Así lo asume, entre otros, R. SCODEL (1980): 112, para quien este fragmento “appears to allude to a local cult of the Great Mother who is joined with Dionysus”.

²¹² X. RIU (1999): 60, al analizar la “geografía mítica” ligada a Dioniso en las *Bacantes* de Eurípides, así lo confirma: “Phrygia: also full of gold (13-14), mountainous (86, 140), especially bound to the orgiastic rites of mother Rhea, officiated to the sound of pipes and drums (...)”. Frigia es en el género de la tragedia sinónimo de la región de Troya a la que pertenece el Ida, y los troyanos son frigios por convención literaria. A propósito del fragmento que nos ocupa, X. RIU (1990): 61, reconoce que el Ida “is also a Dionysiac mountain” y que Frigia “is traditionally one of the places where Dionysus comes from”.

²¹³ Cf. C. MIRALLES (2000): 326.

debe este dios su “tercer nacimiento”²¹⁴. Deméter y Dioniso aparecen unidos en Eleusis²¹⁵ y, si este canto era entonado después de la muerte de Palamedes y antes del *éxodo*, podría estar entonces inspirado por una voluntad de vincular el óbito de este personaje marginal con las divinidades cuya relación con la ciudad es también comprometida, que frecuentan la naturaleza y los márgenes del centro urbano, y asumen bajo su protección los ritos de la muerte y de la vida²¹⁶. Dioniso y la gran madre integran a Palamedes en la comunidad de los mortales y alientan la esperanza de que vuelva a resurgir de nuevo un personaje tan fructífero.

Estrabón cita este pasaje eurípideo, junto con otros versos líricos de las *Bacantes*, para dar cuenta de la estrecha relación entre los ritos helénicos de Dioniso y los ritos frigios de la madre de los dioses: τὴν κοινωνίαν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον ἀποδειχθέντων νομίμων παρὰ τοῖς Ἑλλησι καὶ τῶν παρὰ τοῖς Φρυγῶσι περὶ τὴν μητέρα τῶν θεῶν συνοικειῶν ἀλλήλοις²¹⁷. Ubicados en el espacio del Ida, Dioniso y la diosa Madre activan su caracterización exótica, bárbara, extranjera, al tiempo que resultan extrañamente familiares, por su conjunta relación con las prácticas religiosas atenienses.

Hemos de señalar que, ya no en Eleusis sino en la misma Atenas, la diosa Madre habita no sólo el centro de la ciudad –el templo del ágora (*Mêtrôon*) que precisamente por estas fechas de 415 ocupa esta divinidad en

²¹⁴ Philoch. en Ath. XIV 656 A y II 38 C-D y D. S. III 63. 3.

²¹⁵ Como describe J. P. DARMON (1996): 287, “este dios que ha venido al mundo es también el dios con el que el hombre puede establecer una relación personal y directa, y habita el corazón de todos aquellos lugares que más impregnados están de lo sagrado; Dioniso está presente tanto en Delfos, junto a Apolo, como en Eleusis, junto a Deméter”. Cf., también, X. RIU (1999): 107-109.

²¹⁶ De hecho, M. DARAKI (1994): 23, destaca la relación entre Dioniso Leneo y la tríada eleusina compuesta por Deméter, Kore y Plutón. Sobre Dioniso, esposo e hijo tanto de Deméter la madre como de Perséfone la hija, y sobre el ἱακχός como la epiclesis ritual de este Dioniso, *vid. ibid.*: 132.

²¹⁷ Str. X 470.

el espacio antes reservado al antiguo *bouleutêrion*²¹⁸, sino también los espacios marginales de los límites entre el terreno urbano y el terreno de la naturaleza. En la periferia sudeste de la ciudad, a orillas del Iliso, la diosa Madre posee un segundo santuario denominado *Agrai*, donde se celebra la primera parte de los Misterios de Eleusis, los llamados Pequeños Misterios. Curiosamente, como explica A. BLOMART²¹⁹, “On sait par Etienne de Byzance que les Petits Mystères qui avaient lieu à Agrai consistaient en une « imitation » de l’histoire de Dionysos. Ceci permet de penser que la Mère des dieux, à la périphérie d’Athènes, était associée à un rituel dionysiaque, alors que la même déesse, sur l’agora, avait une fonction civique”.

Ya sea una evocación de los ritos místéricos de Eleusis²²⁰, ya sea una evocación del dios de los misterios órficos²²¹, a través de la deidad celebrada al mismo tiempo en el teatro, esta estrofa resuena como un anhelo de emprender, junto con los dioses de la naturaleza agreste, una *oribasia* liberadora²²². La singularidad de Palamedes parece provocar el anhelo de una salvación individual, personal, pronunciada bajo la advocación de Dioniso y, probablemente, de Deméter²²³, por parte del personaje que

²¹⁸ Cf. A. BLOMART (2000-2001): 14.

²¹⁹ A. BLOMART (2000-2001): 18 y L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 117-118. *Vid.* St. Byz. s. *uu.* “Ἄγρα καὶ ἄγραι”.

²²⁰ “Aux siècles classiques, les mystères d’Éleusis sont placés sous la tutelle de trois divinités, Déméter, Korè, et Dionysos attique”. M. DARAKI (1994): 131.

²²¹ Aparte de la relación tradicional de Dioniso con la cosmogonía órfica, Orfeo comparte algunos de sus rasgos característicos con Palamedes, lo que haría aún más sugerente esta evocación. Cf. M. DETIENNE (1996): 288-291. Por otra parte, también en los mitos órficos se asocia a Dioniso y a Deméter: ella es quien une los miembros esparcidos del dios. Cf. D. S. III 62. 7-8.

²²² X. RIU (1999): 73, “Dionysus’ action is always understood, from the point of view of Dionysism, as a liberation. There is a Dionysus Eleuthereus, precisely the Dionysus of the theatre at the Dionysia”.

²²³ Como describe X. RIU (1999): 137-138, a propósito de Dioniso en las *Ranas* de Aristófanes, uno de los epítetos de este dios es el de *sôtêr*: “The epithet *soter* is common to many deities. Actually, it can be applied to any one at a given moment, or it can be said of all the gods. (...) We are not dealing, then, with a specifically or even particularly

pronunciaba este fragmento, seguramente el coro. Y Dioniso es el dios evocado por antonomasia en esta relación entre la vida y la muerte, en el intercambio paradójico y confuso de espacios, entre el aquí y el más allá, entre el pasado y el presente²²⁴. Dioniso borra fronteras, traspasa los límites impuestos para el hombre, por eso se alude a él en el momento más doloroso de la tragedia.

Por otra parte, la historia mítica de Palamedes estaba, en cierto modo, vinculada con la de Dioniso. No sabemos si Eurípides haría alusión al episodio de las Enótropos ocurrido en Troya, pero es muy probable que sí lo hiciera²²⁵, o al menos que el público lo recordara en algún momento alusivo, porque este episodio había tenido lugar durante otra de las hambrunas que motivaran muchos de los descubrimientos y actuaciones de Palamedes que consolidaron su fama de σοφός, y además porque en estos contextos se granjea también Palamedes la envidia y enemistad de Odiseo, con quien entra en competición y a quien supera siempre. Pues bien, las Enótropos, a quienes trae de Delos a Troya Palamedes²²⁶, habían recibido de Dioniso el don de producir sólo con su contacto aquello que significaba cada uno de sus nombres. Eran tres muchachas llamadas Eno, Eleda y Esperma, por lo que producían respectivamente vino, aceite y grano²²⁷.

Dionysiac attribute. Dionysus, however, can be *soter* in the *Bacchae* (806, 905), (...), and it is quite plain that the Dionysian mysteries offered some sort of salvation to the initiates. Demeter is more specifically *soteira*, as is *kore*. In principle, the mysteries offered an individual salvation to the initiate”.

²²⁴ Vid. J. PÒRTULAS (1989): 12 y 14 y M. DARAKI (1994): 30.

²²⁵ Así lo cree, por ejemplo, F. JOUAN (1966): 357-359, quien piensa, en relación con éste y otros episodios, que Eurípides debía mucho al poema de Estasino en el que se narraba este acontecimiento.

²²⁶ Schol. ad Lycophr. 570, Tz. *ad loc.*

²²⁷ Incluso podría haber otro nexo de unión entre Palamedes y Dioniso, un nexo que pasaría por uno de los dones específicamente dionisiacos: el vino. Palamedes habría sido quien inventó la mezcla de una medida de vino por tres de agua, aunque, como señala H. LEWY (1965): 1270, esta versión no está del todo confirmada. Cf. Ión de Quíos en Athen. X 426e. Para CH. VELLAY (1956): 57, el descubrimiento de esta proporción “provenait de

Dioniso es celebrado como el dios de la agricultura fecunda²²⁸, y también en este terreno es el compañero de Deméter²²⁹. Ambas deidades están relacionadas con la abundancia que surge de la tierra. El origen de los Misterios de Eleusis se remontaba al recuerdo de la sequía absoluta y la hambruna que acompañó al dolor de Deméter por su hija, hasta que ésta fue devuelta por Hades para que pudiera acompañar a su madre durante una parte del año²³⁰. En este sentido, la muerte de Palamedes, el sabio capaz de hallar recursos en medio de la escasez y el hambre, resulta idónea para la evocación de estas figuras divinas.

La presencia de Dioniso permea toda la trilogía con una fuerza báquica cada vez más profunda, que va desde la pura alusión y analogía en *Alejandro*, a la evocación y presencia más ritual²³¹ y dramática en *Palamedes* y *Troyanas*, culminando en el dominio absoluto del dios al final de la misma, donde triunfa y se hace visible en el espectáculo del teatro más trágico, en la muerte, el terremoto, el maremoto y el fuego.

En este sentido, se opera en *Palamedes* un movimiento en el espacio inverso al trazado en la tragedia anterior. En *Alejandro* los acontecimientos que desatan el nudo de la trama pasan de la muerte a la vida, de la montaña al centro de la ciudad, de la exclusión a la inclusión y a la participación. Alejandro, el βρέφος supuestamente fallecido, resulta estar vivo; su aparente condición de pastor, siervo del palacio real de Príamo, no le impide ser reconocido como noble y el boyero procedente del Ida es finalmente aceptado e integrado dentro de la *polis* de Ilión.

considérations plus hautes, puisque c'est d'elle que dépendait l'heureuse navigation des Grecs vers Troie". Cf., *ibid.*: 57-58, nota 4.

²²⁸ M. DARAKI (1994): 50.

²²⁹ Sobre la relación entre Dioniso y Deméter en las Dionisias Rurales, cf. C. MIRALLES (2000): 318.

²³⁰ Cf. *h.Hom.Cer.*

²³¹ A. Nauck propone la siguiente lectura del pasaje: Θύσαν Διονύσου / κόραν, ὅς ἀν' Ἰδαν κτλ.

Por el contrario, en *Palamedes* el héroe civilizador es expulsado del campamento organizado, cuya permanencia en el espacio troyano lo ha transformado desde el principio de los testimonios literarios en una suerte de ciudad en armas contra otra ciudad. Palamedes, que vive en permanente servicio a la comunidad, pierde la vida y encuentra una muerte deshonrosa que lo expulsa, como traidor, de todo vínculo con el ejército. En la segunda pieza de la trilogía, pues, se pasa de la vida a la muerte, de la inclusión y participación a la expulsión, y, por último, del enclave político –la ciudad–campamento– al espacio feraz de los montes del Ida. Allí, invocando la presencia de Dioniso y Deméter, el Ida parece ir definiendo su silueta mítica contra la imagen ritual del teatro y los misterios eleusinos de Atenas²³²: un espejismo ático que vincula todos estos movimientos y espacios con la siguiente tragedia, *Troyanas*, donde todo –vida, muerte, ciudad, montaña, principio, fin ... – se confunde²³³.

Informado por otro héroe amante de la verdad y ligado para siempre a Troya –Protesilao–, el viñador del *Heroico* de Filóstrato dice que Palamedes solía frecuentar las cumbres del Ida cada vez que las treguas del combate se lo permitían²³⁴. Allí observaba los fenómenos celestes alejado del bullicio terrenal; después, cuando regresaba al campamento, el polvo de la montaña se quedaba adherido a su rostro como un rasgo propio de su fisonomía. Palamedes, el sabio capaz de desinteresarse de los asuntos mundanos, está relacionado con el monte invocado por el coro como el territorio natural recorrido por Dioniso. Como éste, Palamedes es juzgado de forma equívoca y mantiene una relación ambigua respecto a la *polis* griega.

²³² Como señala X. RIU (1999): 110, “the main function of Dionysus-Iacchus in Eleusis seems to be the leading of the procession from Athens to the shrine”.

²³³ Es posible que el propio Eurípides hubiera conectado los ritos de Eleusis con el espacio bárbaro de Frigia en *Erecteo*, donde pudo hacer de Eumolpo, el hijo tracio de Poseidón, el fundador de estas prácticas místicas. Cf. A. BLOMART (2000-2001): 17.

²³⁴ Philostr. *Her.* 33. 41 (183 min. Kayser).

Ignoramos si esta vinculación de Palamedes con el Ida se nombraría en la tragedia de Eurípides. El viñador demuestra que Protesilao conoce la obra de Eurípides y cita un canto fúnebre de la misma²³⁵. Quizás no se nombrara, y la invocación del coro estuviera motivada por otras razones, aunque el nombre de Dioniso nos lleve ineludiblemente al mundo fronterizo entre la cultura y la naturaleza, entre lo griego y lo bárbaro, entre la vida y la muerte, en el que se sitúan las tragedias de esta trilogía de Troya.

No queremos concluir este apartado sin mencionar a otra divinidad relacionada con el Ida, con la guerra de Troya y con la mediación entre los terrenos fronterizos de la vida y la muerte que hemos estado analizando. Esta divinidad es Hermes, quien creemos que es probable que apareciera en este marco dramático para acompañar el alma de Palamedes y transmitir las últimas noticias relativas al héroe y su familia. A este respecto, quizás merezca la pena traer a colación la última de las causas por las que la tradición consideró también que pudo haberse ganado Palamedes la inquina de Odiseo: la defensa de la paz, o, mejor dicho, la oposición a la guerra, manifestada por éste contra la opinión de Ulises. Este motivo fue aducido principalmente por Virgilio, cuando en el libro II de la *Eneida* hizo decir a Sinón que Palamedes fue acusado injustamente de traición “*quia bella uetabat*”²³⁶.

Es cierto que resulta casi imposible saber si este talante contrario a la guerra habría sido desarrollado por Eurípides en su tragedia, pero la verdad es que algunos estudiosos así lo han entendido²³⁷ y lo han empleado incluso para relacionar el *Palamedes* euripídeo con las discrepancias entre Nicias y

²³⁵ Philostr. *Her.* 34. 7 (185 min. Kayser) = fr. 10 Jouan & Van Looy del *Palamedes* de Eurípides.

²³⁶ Verg. *Aen.* II 82-85: « ... / *Belidae nomen Palamedis et incluta fama / gloria, quem falsa sub proditione Pelasgi / insontem infando iudicio, quia bella uetabat, / demisere neci, nunc cassum lumine lugent* »

²³⁷ Para L. PARMENIER (2001): 7, “La tendance générale de la trilogie fait penser que, chez Euripide, on faisait aussi un grief à Palamède de ses sentiments défavorables à la guerre”. Cf., también, R. GOOSSENS (1962) : 514.

Alcibiades respecto a la expedición de Sicilia que estaba teniendo lugar por la época de estas tragedias y tras el desastre de Melos²³⁸. A pesar de nuestras reticencias ante los paralelismos de corte historicista, resulta tentador considerar detalles de la obra que podríamos relacionar con la atmósfera vivida por estas fechas tan cercanas a la expedición de Sicilia. Si aceptamos que Hermes clausuraba la obra y que el fragmento coral conservado evoca, en cierto modo, la procesión ritual de los misterios de Eleusis, entonces nuestra memoria nos lleva directamente a los escabrosos acontecimientos que en Atenas antecedieron a la despedida de la expedición hacia Sicilia, *i. e.*, a la mutilación de los Hermes y a la profanación de los Misterios, de los que se responsabiliza a Alcibíades.

No queremos, con esto, decir que Eurípides buscara una identificación deliberada y explícita entre los personajes dramáticos y los históricos, pero quizás algo de esto pudo preverse entonces²³⁹. Incluso podríamos sospechar que el mismo Alcibiades pudo más tarde aprovechar estas alusiones, pero a su favor, y hacer de sí mismo, como Palamedes, una víctima de una acusación manipulada. Alguna conexión pudo establecerse entre ambos personajes cuando después Aristófanes, en las *Tesmoforiantes*, hace que Mnesíloco, el suegro de Eurípides, remede el momento en que Éax graba sobre unos remos la muerte de Palamedes para informar a Nauplio, y pronuncie con el lambdacismo característico de Alcibíades aquellos versos que dan lugar, con ello, a juegos de palabras alusivos al denostado joven²⁴⁰.

²³⁸ Así lo sugiere, por ejemplo, E. DELEBECQUE (1951): 257-258. Para F. JOUAN (1966): 363, “Les indices dont nous disposons sont trop fragiles pour l’affirmer et pour prétendre, comme on l’a fait, que le conflit de Palamède et d’Ulysse reflétait celui de Nicias et d’Alcibiade. (...) S’il est douteux qu’Euripide ait tenu dans cette pièce à marquer son choix entre le parti de la paix et le parti de la guerre, il paraît certain qu’il a voulu exprimer son aversion pour certaines pratiques des hommes publics de son temps et dénoncer les dangers que faisaient courir à la cité les «vendettas» privées de ses chefs”.

²³⁹ Varios son los críticos que han calificado a Eurípides de profeta, y esta obra y *Troyanas* algo parecen tener de profecías respecto al desastre de Sicilia y a la situación de Atenas. Cf., entre otros, A. M. MICHELINI (1987): 126.

²⁴⁰ Vid. M. VICKERS (1989): 41-52.

Conclusiones

1. Como nos disponemos demostrar más adelante, *Palamedes* forma parte de una trilogía fuertemente trabada, sobre todo en cuanto al espacio dramático se refiere. La trilogía de 415 recorre el espacio troyano desde la ciudadela hasta la playa en una progresiva disolución de este espacio, contrastado siempre con el horizonte fronterizo de la montaña.

De *Alejandro* a *Troyanas*, la ciudad de Ilión y la región de Troya son contempladas como un espacio de conflicto, representado en cada una de las tragedias bajo una imagen cada vez más vulnerable, coherente con el exterminio final de la ciudad: en *Alejandro* Troya se hace visible en Ilión, en *Palamedes* se confunde con la tienda del héroe traidor, en *Troyanas* ya no existe, se evoca entre el humo y el fuego destructor.

Frente al espacio fijo y arraigado del monte Ida, el centro político de Troya asiste paulatinamente a su levantamiento (*ἀνάσ]τασίν τε γῆς*, decía el fr. 6 de *Alejandro*), movilidad (*Palamedes*) y traslación definitiva (*Troyanas*). Imágenes, personajes y motivos se repiten en la trilogía, pero son los lugares que frecuentan todos ellos los que unen estas obras de un modo incontestable.

2. Como espacio representado en la tragedia, Troya se transforma en representación imaginaria de la misma Atenas, desde donde aquélla es contemplada. Son numerosas las analogías que asimilan un espacio a otro: ambas son ciudades amuralladas cuya acrópolis preside Palas Atenea como divinidad poliádica; el centro urbano es al mismo tiempo centro político y religioso, y en su interior tienen lugar crisis y enfrentamientos que afectan a la ciudad en su conjunto.

En *Alejandro* el problema que se planteaba era el de la inclusión en la ciudad de los pastores y esclavos, y, en medio de dicha controversia, el coro entonaba un canto de autoctonía universal y de igualdad común de toda la raza humana nacida de la tierra. *Alejandro* reproducía, en este sentido, los discursos que la ciudad de Atenas emplea con otro género de expresión, la retórica, en los discursos funerarios dirigidos a la ciudad sobre todo como modo de cohesión democrática.

La oratoria, que ocupa, como la tragedia, lugares centrales de la ciudad para hablar y hacerse escuchar, ofrece una visión conciliadora de la política, distinta por completo al modo oblicuo bajo el que representa la tragedia la relación del hombre con la *polis* o con la comunidad que habita un determinado espacio. La tragedia, como género institucionalizado por la ciudad y como género que ocupa un espacio urbano central a la misma y alejado de los lugares que frecuenta la oratoria, se opone a ésta como forma de representación y de discurso de lo político, que se plantea en el teatro mediante la discusión, el enfrentamiento, el conflicto. La tragedia confronta a la ciudad con una representación compleja de sí misma, donde el centro aparece amenazado por sus flancos, y donde se refleja de forma conspicua precisamente su fragilidad, todos los intersticios eludidos por la teoría a la que apuntan los discursos retóricos, pero que la *praxis* misma de la vida política refleja, desde esta perspectiva *dramática*, como un espacio altamente vulnerable.

Palamedes es, sin duda, también, una representación imaginaria y simbólica de Atenas. La caracterización de Palamedes, los motivos de la advertencia onírica de Atenea –la diosa de la ciudad– y de la traslación del campamento–ciudad establecido por los griegos, junto con el falso juicio montado contra el héroe, parecen una representación consciente de Atenas en el escenario trágico de Troya.

El móvil que urde Odiseo contra Palamedes recuerda las acusaciones falsas promovidas por sicofantas contra ciudadanos inocentes, y el debate entre ambos personajes debía de reproducir el estilo demagógico del que se abusaba en ocasiones en el *genos dikastikon*.

Durante la campaña de Sicilia, Nicias dirá que “los hombres son la ciudad, no los muros ni las naves vacías de hombres”²⁴¹, y quizás eso mismo quiso decir por las mismas fechas Eurípides con la trilogía de 415, cuando en *Alejandro* se hace a absolutamente todos los hombres hijos de la tierra y se evoca una autoctonía ecuménica en una región bárbara como Troya, y

²⁴¹ Th. VII 77. 7.

cuando en *Palamedes* se rechaza, por una trampa fatal en el campamento, al hombre verdaderamente sabio y útil a la humanidad.

Mientras que Esquilo y Sófocles destacan en sus tragedias los inventos que Palamedes descubre para los griegos en la campaña de Troya, Eurípides amplía el alcance beneficioso de esos mismos inventos, expandiéndolos del suelo troyano a la humanidad en general. Con todo, sus propios inventos se vuelven contra él, cuando son empleados con otros fines, reprobables, y cuando precisamente se aplican sobre el espacio inamovible de Troya. La experiencia trágica de Palamedes pone de manifiesto el valor relativo del progreso y destaca, al mismo tiempo, una nueva imagen de la política: la del ciudadano como sujeto moral.

La misma Atenea que advierte en sueños contra Palamedes resulta una designación simbólica de Atenas, la ciudad que levanta acusaciones injustas contra hombres excelentes. Quizás, en este sentido, *Palamedes* sea una tragedia que tenga algo que ver al mismo tiempo con el propio Eurípides, quien vive alejado del centro de Atenas, recluso en su biblioteca de Salamina, y cuya escritura es bastante criticada en la ciudad, a la que habrá de abandonar por la feraz Macedonia.

Troyanas se hará igualmente representación de Atenas, como se verá desde el mismo prólogo, pronunciado por las dos divinidades –Poseidón y Atenea– que, según la creencia ateniense, se enfrentaron para ganar el dominio y la protección de la ciudad del Ática.

3. Mas, como género literario, la tragedia se opone al discurso en prosa del género oratorio mediada por la tradición precedente que dimana de Homero; el aedo era referente ineludible, por otra parte, de todas aquellas versiones míticas relativas a la saga troyana, y en el *Palamedes* de Eurípides se hace aún más llamativa la decidida voluntad de la tragedia por revisar y completar tanto los *mythoi* consagrados por Homero como los que éste silenció y la tradición artística posterior conservó de forma alternativa.

Por un lado, Palamedes recuerda en la tragedia de Eurípides al Aquiles homérico: marginal, excelente, en lid contra Agamenón y

enfrentado a toda la comunidad²⁴². Curiosamente, la tradición que consagrará el *Heroico* de Filóstrato hace de ambos héroes dos íntimos amigos, rasgo que pudo tener alguna importancia en la obra de Eurípides si Filóstrato recrea en cierto modo la versión trágica euripídea. Homero situó las naves de Aquiles y de Áyax en los dos extremos del campamento griego; por el contrario, Odiseo tiene ubicada la suya en el centro. Por otro lado, Palamedes recuerda a Ayante Telamonio por ser, como éste, una víctima de la astucia de Odiseo. Tanto Áyax como Aquiles son héroes con los que Palamedes comparte, como ya hemos señalado, no sólo una estrecha amistad sino una caracterización *quasi*-idéntica. Como aquéllos, Palamedes debía de ocupar en la tragedia una posición extrema en la linde izquierda del campamento, alejada del centro que representa sobre la escena la tienda de Agamenón y que la poesía homérica concedió también a Odiseo. El centro es el enclave del poder en el mundo antiguo, que configura sus ciudades y lugares públicos en torno a este eje significativo. Como observa N. T. Croally, “Athenian political space was centred space, where authority and power stood at the centre and, as it were, radiated outwards to the margins”,²⁴³.

Desde el extremo del campamento, Palamedes parece no encajar en el terreno militar que ocupa. Su defensa de la comunidad es más intelectual que bélica, y sus descubrimientos le hacen tomar consciencia de su heroica singularidad. Él es único entre los numerosos στρατηλάται que pueblan los campamentos, es un poeta, un σοφός, cuya posición no sólo dista de la del resto de los generales, sino que se vuelve sospechosa. El poder decide entonces eliminar a este individuo peligroso precisamente por su excelencia

²⁴² Recordemos que ya en la *Ilíada* (IX 312-313), Aquiles reprocha de un modo indirecto a Odiseo su carácter artero y mentiroso. En la embajada en la que Odiseo, junto con Ayante y Fénix, trata de persuadir a Aquiles para que regrese al campo de batalla, Aquiles le dice: “Porque al igual que las puertas del Hades odioso me es aquél que en sus mientes una cosa oculta y otra dice”. Traducción de A. López Eire.

²⁴³ N. T. CROALLY (1994): 165. Cf., también, *supra*, el apartado dedicado al espacio político en el mundo antiguo.

y lo hace mediante el móvil de la traslación del campamento durante un día. La mudanza salva aparentemente a los griegos del peligro advertido por Atenea y condena a muerte a Palamedes, juzgado como traidor por todo el ejército (“*ab exercitu uniuerso*”, escribirá Higino).

Palamedes es un personaje demasiado civil y su exceso lo convierte en un caso paradigmático de héroe trágico y de su compleja ambigüedad característica. Lo singular de Eurípides es que, frente a las versiones de los otros trágicos, el detalle de la mudanza del campamento y de la tienda hacen de la complejidad de Palamedes la complejidad misma del espacio que ocupa.

Como traidor, Palamedes queda asimilado a Troya en una ambigua ecuación de identidad. Es el inventor de la escritura, cuyos caracteres originarios –fenicios– lo alejan del ámbito griego y lo llevan a un terreno extranjero semejante al frigio, en cuyos caracteres, según Apolodoro, fue escrita la carta incriminadora²⁴⁴. Bajo su tienda se encuentra enterrado el oro frigio en el que es rica Troya, por lo que la ciudad de Ilión parece representarse en la tienda del traidor. Por último, es probable que fuera un rasgo característico del personaje su relación con el monte Ida, como manifiesta el *Heroico* de Filóstrato. La escritura, el oro y el Ida transfieren a este héroe liminal más al ámbito troyano que al griego, aunque su verdadero *carácter* fuera puramente helénico, suscitando un juicio ambiguo entre la sociedad, que finalmente lo condena.

4. El monte Ida vuelve a llevarnos al reflejo especular de la misma Atenas. El canto coral que a él alude está impregnado de motivos griegos, más en concreto, atenienses, que lo transforman también en un espacio ambiguo entre Ilión y el campamento aqueo.

Monte troyano por excelencia, en él se invoca a Dioniso y a la diosa madre acompañados de los gritos rituales de los *ἱακχοί*, refracción

²⁴⁴ Este detalle de las *Φρυγίους γράμμασι* pudo aparecer en la versión de Eurípides si aceptamos, como defiende R. Scodel, que el testimonio de Apolodoro es una contaminación de las versiones que reproducen Higino y el escolio al Orestes euripídeo.

probable de los ritos místicos de Eleusis y del propio teatro de Atenas, donde lo otro se vuelve lo mismo y lo ajeno se vuelve lo propio. En este marco natural, Dioniso y Rea o Dioniso y Deméter conducen al auditorio a un terreno profundo y complejo: el de la identidad individual y colectiva, el de la muerte y la vida.

Al cabo de los años, como destaca N. T. Croally, el centro político de Atenas sufrirá una dura crisis que se revelará, justamente, en términos relativos al espacio: “The crisis of the centre in Athens is manifest in the status of the fleet between 411 and 407 BC. Refusing the authority of Athens, the fleet became an alternative polis, a mobile centre. (...) *Troades* puts that crisis on stage”²⁴⁵.

²⁴⁵ N. T. CROALLY (1994): 206-7.

CAPÍTULO 5

TROYANAS

0. Introducción

Forma parte ya de la tradición exegética de *Troyanas* considerar esta obra como un drama antibelicista donde se destacan especialmente los sufrimientos militares y civiles de una guerra. Este marcado *pathos* dramático hizo suponer a algunos estudiosos la posibilidad de que Eurípides escribiera conmovido por algún acontecimiento particularmente doloroso del período de contiendas al que pertenece esta trilogía y al que el dramaturgo quisiera aludir de un modo más o menos directo. En este sentido, dentro del marco de la guerra del Peloponeso, de entre las numerosas campañas de saqueo y devastación llevadas a cabo por los atenienses, había una que había ocurrido muy recientemente, en el invierno de 416 a. C., y que debió de provocar algún tipo de malestar general por la exacerbada crueldad con la que se exterminó a una población neutral, habitante de una isla estratégicamente poco importante: Melos.

Uno de los primeros que relacionó las *Troyanas* de Eurípides con la campaña de Melos fue G. MURRAY¹, quien fue seguido por la mayoría de los filólogos, que aceptaron como posible, e incluso consciente, esta influencia. J. FINLEY, E. DELEBECQUE y, especialmente, R. GOOSSENS destacaron la importancia de este acontecimiento histórico del que Eurípides habría querido hacer una vívida alusión con su obra como crítica a los desmanes de la guerra y como advertencia contra comportamientos similares en el futuro. En Melos culminan campañas también violentas o desproporcionadas como la de Delos en 423, la de Torona en 422 o la de Esción en 421 a. C., llevadas a cabo por los atenienses. En opinión de R. GOOSSENS, “l’affaire de Mélos, si crûment présentée par Thucydide, a

¹ G. MURRAY (1932): 645-646 y (1947): 127-128.

ouvert les yeux d'Euripide lui-même, précisément au moment où il écrivait les *Troyennes*"².

Sólo recientemente se han formulado serias dudas acerca de esta influencia histórica concreta sobre una producción dramática tan cercana en el tiempo al desastre de Melos. Ya R. SCODEL descubrió el umbral de incertidumbre que media entre los sucesos de Melos y el tiempo que le pudo haber llevado al tragediógrafo no sólo escribir la trilogía sino organizar los coros y practicar los ensayos previos a la celebración³. Así, A. VAN ERP TAALMAN KIP ha analizado y contrastado las cronologías más verosímiles en torno a Melos y la trilogía de las Dionisias Urbanas de 415 a. C., estableciendo las siguientes conclusiones: es apenas probable que:

- a) Melos fuera aniquilada antes de mediados de diciembre;
- b) que, como consecuencia, *Troyanas* (o la trilogía entera) fuese escrita y producida sólo en un plazo de tres meses y medio desde entonces;
- c) que Eurípides pudiera obtener un coro sin saber siquiera el tema de (una de) sus obras; y
- d) que Eurípides pospusiera la redacción de su obra hasta que apenas le quedara tiempo;

por lo que a duras penas sería posible que Eurípides escribiera sus *Troyanas* bajo el impacto del destino de Melos⁴.

Lo cierto es que, como ha señalado D. KOVACS, ninguna de las fuentes antiguas que ofrecen alguna información o referencia sobre las *Troyanas* de Eurípides ha relacionado nunca este drama con Melos, ni ha sugerido siquiera que se interpretara como una crítica de la política

² R. GOOSSENS (1962): 524. Cf., también, G. NORWOOD (1948): 244, quien llegó a decir "No spectator could doubt that 'Troy' is Melos, 'the Greeks' Athens". J. FINLEY (1967): 38-41, E. DELEBECQUE (1951): 256-257, E. M. BLAIKLOCK (1952): 80, T. B. L. WEBSTER (1967): 28-29 y D. F. SUTTON (1987): 113 y 153, entre otros.

³ R. SCODEL (1980): 139.

⁴ A. VAN ERP TAALMAN KIP (1987): 417.

ateniense⁵, y hoy se sospecha que el desastre de Melos no debió de ser para los atenienses más que una campaña militar más, como las llevadas a cabo en Torona o en Esción, o como las desarrolladas por el bando enemigo. Sólo después se recordaría este episodio –gracias, entre otros factores, al famoso debate escrito por Tucídides en su *Historia*– por escritores bastante posteriores, influidos ya por el desenlace final de la guerra y por la difusión de la obra tucidídea⁶.

Junto con el desastre de Melos, otro acontecimiento histórico –éste a punto de suceder– había sido también relacionado con las *Troyanas* por parte de la crítica filológica. Nos referimos a la expedición de Sicilia, que ese mismo año votara la asamblea ateniense y que estaba a punto de tener lugar por las fechas de la representación⁷. El clima de expectación descrito por Tucídides en torno a este acontecimiento debió de contagiar también a Eurípides, aunque en este sentido las opiniones de los críticos se dividen.

Por un lado, para estudiosos como E. DELEBECQUE, el carácter marcadamente antibelicista de la tragedia opone a Eurípides contra el fervor popular y previene contra una expedición de conquista que puede acabar mal⁸. Para E. DELEBECQUE la relación del drama con la inminente

⁵ D. KOVACS (1997): 163 y 176.

⁶ Así lo ha señalado, por ejemplo, P. GREEN (1999): 102-104, para quien “The emphasis on Melos becomes all the odder when we realize that *both* sides had committed equally nasty atrocities long before, during the Archidamian war of 431-21, and, again, no one seems to have raised moral objections (or indeed objections of any sort *en principe*) at the time. (...) Melos’s notoriety, I am convinced, was caused, simply and solely, by the Melian Dialogue –whenever that famous document may have first passed into general circulation. The Melian massacre was neither worse nor more naturally notorious than any other similar incident”.

⁷ El primero que relacionó las *Troyanas* con la expedición a Sicilia fue H. STEIGER (1900): 362-399. De la misma opinión que E. Delebecque fue también T. B. L. WEBSTER (1967): 29.

⁸ E. DELEBECQUE (1951): 254 y (1969): 238-241, especialmente 240, donde afirma: “Mais si l’on se rapelle que les *Troyennes* sont une pièce avant tout pacifiste, où sont stigmatisées les entreprises des conquérants, il y a lieu de croire qu’Euripide veut mettre

expedición de Sicilia se sostiene cronológicamente, pues Atenas llevaba largo tiempo estableciendo relaciones y planes respecto a las regiones occidentales del Mediterráneo⁹, a lo que se añaden razones de carácter textual, debido a las menciones de estas localidades en el canto coral de la *parodos* (vv. 220-229)¹⁰.

Con todo, precisamente en virtud de este criterio textual se han ofrecido otras interpretaciones absolutamente contrarias a la posible relación entre *Troyanas* y la expedición de Sicilia¹¹. R. GOOSSENS destacó el tono elogioso que de las regiones del Etna ofrecen las mujeres del coro como posible destino deseado por ellas para servir en esclavitud. En su canto, las troyanas enumeran las regiones de la tierra helénica que ellas prefieren o detestan como lugar donde vivir. A las odiadas regiones de Corinto y Esparta oponen las amables localidades del Ática y Tesalia. Finalmente, añaden también las fecundas tierras de Sicilia y de la Magna Grecia. Estas regiones coinciden en su apreciación con los juicios de los espectadores atenienses y sus aliados¹². En opinión de R. GOOSSENS, este cuadro “encantador” tiene la finalidad de no desanimar a ese mismo auditorio que

en garde ses concitoyens contre la valeur *militaire* de Syracuse et les dangers pour Athènes de cette valeur”.

⁹ E. DELEBECQUE (1951): 249. Este argumento cronológico será compartido también por R. GOOSSENS (1962): 528, mientras que A. PERTUSI (1952): 252 lo puso en cuestión con razones similares a las argüidas por A. van Erp Taalman Kip respecto a Melos, desastre éste que tampoco veía A. Pertusi suficientemente reflejado en la tragedia eurípidea. Cf. A. PERTUSI (1952): 253.

¹⁰ De la misma opinión será también P. G. MAXWELL-STUART (1973): 398-399 y 400, donde sostiene lo siguiente: “Why should Eurípides be more explicit? How could he have said more clearly that the Expedition would probably be successful but that the moral decline of his countrymen would make the victory worthless?”.

¹¹ Cf., entre otros, J. ROISMAN (1997): 42, para quien “readers who would depict Euripides in opposition to overseas expansion may find his favorable references to places in the west hard to explain”.

¹² La misma constatación hace G. AVEZZÙ (1998): 397, aunque en un sentido general, dentro del marco de la guerra del Peloponeso, y no restringido específicamente a la expedición de Sicilia.

más tarde iba a partir hacia la tierra del Etna “pour y conquèrir la Corinthe d’Occident, Syracuse”¹³.

La aparente contradicción que se extrae de esta forma de interpretar el conflicto de Sicilia, contradicción entre un Eurípides antibelicista que destaca los sufrimientos de la guerra pero que anima al mismo tiempo a una expedición militar, la achaca R. GOOSSENS a la propia época en la que vive el tragediógrafo, una época de cosmopolitismo filosófico y nacionalismo político. Aunque la expedición de Sicilia era en realidad una guerra de conquista, se presentó ante los atenienses como una campaña de alianza en una guerra defensiva contra la amenaza Siracusana. Así lo entendieron los que dieron crédito a las palabras de Alcibiades, uno de los cuales habría sido el propio Eurípides¹⁴.

Ahora bien, más allá de las pequeñas alusiones, veladas o explícitas, a los acontecimientos de Melos y Sicilia, se ha querido últimamente ampliar la perspectiva histórica y la dimensión que ésta cobrara en la producción dramática euripídea, y darle incluso la vuelta a estos referentes históricos concretos. Que el contexto bélico de la guerra del Peloponeso influyó sobre la literatura de la época es algo innegable, pero en *Troyanas* lo único que podemos constatar son sólo dos cosas: el tono recriminatorio contra la guerra y las recurrentes críticas contra Argos y Esparta, es decir, el destacado acento antibelicista y antiespartano de la trilogía en general y de *Troyanas* en particular¹⁵.

Precisamente J. ROISMAN ha puesto de manifiesto estas dos características de la tragedia, subrayando, por un lado, los encomios dirigidos a la ciudad de Atenas y a las regiones de Sicilia, y las reiteradas

¹³ R. GOOSSENS (1962): 533. Cf., también, H. GRÉGOIRE (1933): 98 y, recientemente, P. GREEN (1999): 100 y 104.

¹⁴ R. GOOSSENS (1962): 530-531.

¹⁵ El carácter antiespartano de la trilogía podía haberse visto ya en *Palamedes*, a quien condena Agamenón. Filóstrato especifica en su *Heroico* que fueron sobre todo los peloponesios y los itacenses los encargados de ejecutar al héroe, aunque todo el ejército lo cree culpable. Cf. Philostr. *Her.* X 7.

críticas y vituperios referidos a Helena y a todo lo lacedemonio¹⁶, por otro, de donde extrae la conclusión de que la condena contra las guerras de conquista y las violaciones de templos y saqueos de ciudades no está dirigida por el poeta al público ateniense, ni se refiere a Melos, sino que constituye una increpación directa y exclusivamente contra los espartanos, a quienes, como las troyanas respecto a Helena, los atenienses cargaron toda la responsabilidad del origen de la guerra del Peloponeso. Los lacedemonios, como los griegos contra la ciudad amada por Poseidón y contra el templo de Atenea, habían violado el templo de Atenea en Esparta al dejar morir allí a Pausanias y habían mancillado también el templo de Poseidón en Ténaro cuando mataron allí a sus suplicantes. Finalmente, no sólo se habían entregado a campañas de conquista en Macedonia y Tracia, sino que habían protagonizado también una guerra de exterminio absoluto contra Platea. Platea, y no Melos ni Esción, había sido arrasada hasta las cenizas, por lo que es más bien a los espartanos a quienes la obra daba la oportunidad de identificar con los criminales de guerra, los enemigos de los atenienses¹⁷.

1. Estudio Literario: Argumento y Estructura

Troyanas es una *Ilioupersis* trágica. Como la mayoría de los testimonios artísticos y literarios conservados sobre la caída de Troya, esta tragedia se centra en la destrucción y los sufrimientos de la casa de Príamo, especialmente de sus familiares más representativos, pues la disolución de Troya fue, en definitiva, la disolución del *oikos* real¹⁸.

Los tratamientos más antiguos de la caída de Troya eran los de los poemas épicos del llamado *Ciclo*, en concreto, los narrados en *Ilias Parva* y

¹⁶ Así también lo hacen D. KOVACS (1997): 164 y P. GREEN (1999): 105, nota 30.

¹⁷ J. ROISMAN (1997): 45-47. Una visión similar ofrece P. GREEN (1999): 99-100, al afirmar: "As Poseidon remarks, early on in the *Trojan Women*, the city-sacker, the man who lays waste temples, tombs, hallowed grounds of the dead (as the Spartans had done at Plataea, something Euripides' audience would not have forgotten) is a fool".

en *Ilii excidium*, atribuidos a Lesques y a Arctino respectivamente. También fueron famosos otros tratamientos literarios, como el de la *Ilioupersis* de Estesícoro¹⁹, en poesía lírica, o la de Iofón²⁰, en poesía trágica. Muchas de las escenas que se nombran o se desarrollan en la versión eurípidea se pueden remontar, pues, a estos testimonios previos. Así, la muerte de Príamo en el altar de Zeus Herkeios aparecía en la versión épica atribuida a Arctino, como sabemos por el resumen de Proclo²¹, junto con la violación de Casandra por Áyax Oileo²², la muerte de Astianacte por Odiseo²³, el sacrificio de Políxena²⁴ y el episodio del caballo de Epeo²⁵. La *Ilias parva* trataba también este episodio²⁶, así como la unión de Helena con Deífobo²⁷.

Respecto a las versiones trágicas del final de la guerra de Troya, no parece que Esquilo dedicara ninguna tragedia específicamente al tema de la *Ilioupersis*, aunque sí la evoca con impactante viveza en su *Agamenón*²⁸, mientras que Sófocles le dedicó al menos tres tragedias: *Laocoonte*, *Áyax Locrio* y *Políxena*²⁹. Con todo, como advierte M. J. ANDERSON, “the influence exerted by the Ilioupersis myth on the Athenian stage certainly

¹⁸ M. J. ANDERSON (1999): 27.

¹⁹ Sobre la *Ilioupersis* de Estesícoro, *vid.* la edición de D. L. PAGE (1974): 108-111.

²⁰ *Suid. s. u.* Ἰοφῶν (I 451) = Adler IV 402. R. GOOSSENS (1962): 508 estimó probable que Eurípides se inspirara en este drama, sobre todo en la parte final, que dataría de 428 a. C. y que habría obtenido el segundo premio. Cf., *ibid.*: 535.

²¹ Procl. *Chr.* 13-14 Bernabé.

²² Procl. *Chr.* 15-16 Bernabé.

²³ Procl. *Chr.* 20-21 Bernabé.

²⁴ Procl. *Chr.* 22-23 Bernabé.

²⁵ Procl. *Chr.* 3-13 Bernabé. También *Il.Pers.* fr. 2 Bernabé.

²⁶ Procl. *Chr.* 14-23 Bernabé.

²⁷ Procl. *Chr.* 10 Bernabé.

²⁸ Cf. M. J. ANDERSON (1999): 107-132.

²⁹ Otros títulos como *Antenóridas* o *La petición de Helena* son discutibles, pues se identifican con el *Laocoonte*. Ignoramos cuál podría ser el argumento de *Príamo*, mientras que parece que *Aichmalôtides* debía de tratar sobre las cautivas Briseida y Criseida. Cf. J. M. LUCAS DE DIOS (1983): 72-73, H. LLOYD-JONES (1996): 54-55 y M. J. ANDERSON (1999): 174-176.

extended beyond the Ilioupersis dramas themselves into many, if not all, of the Trojan plays”³⁰.

Antes de escribir *Troyanas*, Eurípides ya había tratado el tema de la destrucción de Troya al menos en dos ocasiones: en *Andrómaca*, especialmente en la cuarta oda coral de esta tragedia³¹, y en *Hécuba*, una obra muy parecida a *Troyanas* por el protagonismo de Hécuba y el coro de cautivas, y por el motivo de las muertes de las víctimas más jóvenes: Políxena y un niño, Polidoro en un caso, Astianacte en otro³². En *Hécuba*, sin embargo, los personajes no se encuentran ya en Troya, que sólo se hace visible a través del modo de la evocación. Aunque la obra se desarrolla sobre un escenario muy similar, el del campamento griego, este escenario no representa ya Troya sino el Quersoneso tracio³³, adonde trasladará Eurípides en esta ocasión la tumba de Aquiles y en donde hará intervenir a un personaje bárbaro de la región: al rey tracio Poliméstor. El tragediógrafo se toma muy en serio el tema del espacio, sobre el que ubica una trama que queda definida por su misma situación. Así, en *Hécuba*, la distancia media entre Troya y Grecia, de forma que cualquier representación de un espacio habitado habrá de hacerse por medio de la evocación. En *Troyanas*, en cambio, la ciudad parece absorber el espacio del campamento aún en Troya y su destrucción final comprende la destrucción misma del campamento que

³⁰ M. J. ANDERSON (1999): 105.

³¹ Cf. T. C. W. STINTON (1990): 26-34 y M. J. ANDERSON (1999): 135-155.

³² Para M. J. ANDERSON (1999): 137, la muerte de Polidoro en *Hécuba* había sido inventada por Eurípides en imitación de la muerte tradicional de Astianacte: “As a parallel we may compare Polydoros in Euripides’ *Hekabe*, a second Trojan prince created in imitation of Astyanax. Like his nephew Astyanax, Polydoros is the last surviving member of Trojan royal family, the final but illusory hope for a revival of Troy”.

³³ Sobre la importancia del desplazamiento de lugar respecto a *Hécuba*, vid. W. BIEHL (1989): 20-24, para quien este cambio otorga a *Troyanas* una nueva dimensión, la del momento originario del relato épico: “zurück in Richtung auf die ursprüngliche epische Fassung hin”.

se está abandonando³⁴. Después de 415 a. C., el tema troyano volverá a ser llevado a escena con frecuencia por Eurípides.

En *Troyanas*, la ruina de Ilión es evocada y representada en el escenario trágico a través de sus supervivientes femeninas, quienes desfilan una tras otra por ese espacio asolado y lo abandonan paulatinamente. Sólo Hécuba permanece desde el principio de la tragedia como nexo de unión entre las distintas escenas que van componiendo este *tableau vivant* de la destrucción de Troya³⁵. Al final será ella misma arrancada a la fuerza de un espacio que se disuelve entre el fuego, el agua y el temblor de tierra, hasta que, en forma de humo y cenizas, se confunde con el éter.

Este sucederse de personajes que no vuelven a regresar a la escena y que no parecen vincularse a una trama ha hecho que se califique la estructura de esta tragedia como “paratáctica”, según una denominación acuñada por A. GARZYA³⁶, y que J. ASSAËL ha definido como una yuxtaposición de escenas casi independientes³⁷. Con todo, antes de

³⁴ Como señala A. BERNAND (1985): 277, “Ainsi, tandis qu’*Hécube* nous donne quelques indications géographiques précises sur la Thrace, elle ne nous rappelle que des souvenirs mythologiques sur Troie. Au contraire, dans *Les Troyennes*, la vision que le poète nous donne de Troie est précise et concrète. Il met sous nos yeux le spectacle de la ville, décrit par les dieux ou par les Troyennes elles-mêmes”.

³⁵ M. J. ANDERSON (1999): 159-160 ha señalado una cierta progresión lógica en el orden de esta sucesión de escenas. Hécuba se va despidiendo de sus familiares según una prelación en las relaciones que los unen, primero de los más íntimos, luego de los menos: su hija Casandra, su nuera Andrómaca y su otra *nuera* Helena. En esta selección de personajes pudieron haber influido los cantos VI y, sobre todo, XXIV de la *Ilíada*, como si Eurípides hubiese querido prolongar y confirmar el planto final del poema. Las protagonistas de aquel canto dedicado al sepelio de Héctor –Casandra, la primera que ve venir el cadáver, Andrómaca, Hécuba y Helena– son los personajes principales de esta tragedia en la que Héctor es continuamente rememorado, y donde es su hijo, al fin, quien, como su madre previera (*Il.* XXIV 725-735) es enterrado ahora, culminando definitivamente el final absoluto de Troya.

³⁶ Para A. GARZYA (1962): 71, “Con l’*Eracle* e con le *Troadi* ha inizio un nuovo periodo della drammaturgia euripidea. Vi sono drammi a struttura paratattica”.

³⁷ J. ASSAËL (1993): 65.

examinar detenidamente estas escenas, según las partes formales convencionalmente establecidas, quisiéramos destacar una valoración especialmente llamativa del orden estructural que en esta obra destaca T. B. L. WEBSTER, y que, creemos, merece la pena sea tenida en cuenta.

Para T. B. L. WEBSTER no es sólo Hécuba el personaje principal que traba las escenas sucesivas de que se compone el drama, sino que éste queda organizado más bien por dos personajes que protagonizan dos escenas en cierto modo autónomas: la de Casandra y la de Helena, en torno a las cuales el interés se centra respectivamente en las víctimas más jóvenes de la guerra, Políxena y Astianacte³⁸.

Ciertamente, uno de los rasgos más llamativos de esta obra es el preponderante plantel femenino que protagoniza la tragedia. Muchos de estos personajes –Casandra, Andrómaca, Helena, (Políxena)– eran tradicionales de los *mythoi* característicos de la *Ilioupersis*, pero especialmente de los motivos representados por las artes plásticas. Junto a estos episodios destacaba también, a juzgar por el elevado número de reproducciones iconográficas, la muerte de Astianacte y la de Príamo. Por lo general, abuelo y nieto eran representados juntos en el trance de muerte.

Como ha destacado M. J. ANDERSON, la versión que de la destrucción de Troya ha dramatizado Eurípides parece más cercana a estas representaciones visuales y se aleja de un modo particular de las tradiciones épicas más canónicas³⁹. Aunque *Troyanas* rememora la reciente muerte de Príamo ante el altar de Zeus Herkeios, la tragedia desarrolla mucho más

³⁸ T. B. L. WEBSTER (1967): 283. Similar es también la estructura en forma de quiasmo esquematizada por A. ESTEBAN SANTOS (2000): 125, fig. 1, donde se destaca un interesante juego de simetrías entre forma y contenido. Para esta estudiosa, la parte central de la tragedia la ocupa el episodio II, protagonizado por Andrómaca, y constaría de dos escenas: “En la primera Andrómaca llega y dialoga con Hécuba: ella, amiga, le comunica a Hécuba la muerte –que ya ha tenido lugar– de su hija Políxena. En la segunda escena es Taltibio quien dialoga con Andrómaca, y éste, enemigo, le comunica la muerte –futura– de su hijo Astianacte”. Cf. A. ESTEBAN SANTOS (1998): 108.

³⁹ M. J. ANDERSON (1999): 156.

patéticamente la muerte de Astianacte, un niño más cercano al mundo femenino dominante en la obra, y, en lugar de unir su figura a la de su abuelo, el poeta transfiere a Hécuba, la abuela, esta emotiva relación entre generaciones –la más antigua y la más joven– de Troya⁴⁰.

A los pocos personajes masculinos que se mencionan o que aparecen sobre la escena se les vincula con el enemigo griego y con el ejercicio de la violencia. Si en *Palamedes* no hubo (apenas) presencia femenina, el contraste entre aquella tragedia y ésta debía de reforzar la sensación de injusticia y horror que va incrementándose a lo largo de la trilogía.

Con todo, el tema de esta tragedia no es sólo la ruina de la familia de Príamo y Hécuba, sino también la destrucción física de la ciudad. La obra se abre y se cierra con la imagen del fuego y todos los *stasima* convergen en la historia fatídica de Ilión y en las veces en que ha sido tomada. Intercalados con los episodios, que lamentan el sufrimiento de sus habitantes, los *stasima* cantan también el luto por la ciudad⁴¹.

Prólogo (vv. 1-152)

El prólogo, pronunciado por los dioses Poseidón y Atenea, y que parece ajeno a la costumbre convencional de anticipar el contenido de la *fabula*⁴², sienta las bases escénicas y anticipa, además, lo que habrá de

⁴⁰ Como ha señalado M. J. ANDERSON (1999): 167-168, “For more than a century the painter of Athens had regularly depicted the murder of Astyanax together with the murder of Priam in a single scene, thereby juxtaposing the oldest and the youngest generations of the Trojan ruling family (...). Euripides has engineered a similar juxtaposition, but replaced the patriarch with the matriarch”.

⁴¹ A. ESTEBAN SANTOS (2000): 116 y 120.

⁴² Más bien, como destaca Francis M. DUNN (1993): 34, este anómalo prólogo iniciado y concluido por Poseidón como deidad en epifanía en medio de la ciudad arrasada y que, además, ofrece su propia reflexión sobre lo ya acontecido, al tiempo que profetiza los funestos regresos de los griegos, da la sensación de un prólogo invertido, *i. e.*, un *epílogo*: “The prologue of *The Trojan Women* does not anticipate the story, but finishes it”. Cf., *ibid.*: 24, 28, 31, M. DUNN (1996): 101-114 y U. ALBINI (1976): 153-155.

ocurrir fuera de la misma⁴³. Su estructura formal se compone de un monólogo recitado por el dios Poseidón (vv. 1-47), seguido de un diálogo entre el dios del mar y la diosa Atenea (vv. 48-97) y, por último, de una monodia trenética entonada por Hécuba (vv. 98-152)⁴⁴.

Los primeros versos del prólogo los pronuncia, pues, el dios Poseidón, aliado de Troya (vv. 6-7)⁴⁵, quien sitúa la ficción que se representa en escena: la ciudad de los frigios arde vencida por la lanza y las artes de los argivos y Palas Atenea. Pero la descripción de Poseidón trasciende los límites puramente escénicos, reflejando con sus palabras la imagen espectral de la ciudad que ya no es tal⁴⁶. De la ilustre ciudad de Ilión no queda nada, una absoluta soledad (ἔρημα) lo ha anegado todo, incluso los recintos sagrados e inviolables de los dioses han sido mancillados con la sangre de los homicidios (vv. 15-17).

Las palabras del dios van cercando progresivamente la situación. Del pasado más próximo (vv. 9-12), pasan a centrarse en el momento presente (vv. 15 ss.); de la ciudad recién conquistada como telón de fondo (vv. 15-19), a los recintos mismos de las mujeres que aún no han sido sorteadas y que se hallan tras las tiendas que representa la escena (vv. 32-44). La ruina

⁴³ Para Ruth SCODEL (1980): 118, “The tone of the entire play is set by the prologue. (...) it is unique among tragic prologues in containing a prediction of events which occur after the drama”.

⁴⁴ Como ha destacado T. J. SIENKEWICZ (1975): 110, “No other extant tragic prologue exactly parallels the monologue-dialogue-monody composition found in the *Trojan Women*”. Sobre la estructura formal y argumental de este prólogo, cf. E. G. O’NEILL (1941): 288-320, W. BIEHL (1982): 31 ss. y A. ESTEBAN SANTOS (2000): 111-112 y 114-115.

⁴⁵ Vv. 6-7. Aquí Eurípides se separa de la tradición homérica, como señalamos más adelante.

⁴⁶ Como señala N. T. CROALLY (1994): 71, Poseidon “describes the final defeat and destruction of Troy (9-12). The scene is set: the audience imagine the ruined city as backdrop”.

de la ciudad se refleja también en la ruina de sus habitantes⁴⁷. Como advierte E. HAVELOCK, “The situation is defined almost as a non situation. Troy is finished, there is nothing to be done about it, and we wonder what else is now left for act or word to accomplish”⁴⁸.

Dispuesto ya a despedirse (vv. 45-47), Poseidón es abordado por su sobrina Atenea, deidad que hasta el momento había favorecido al ejército griego como hostil adversaria del pueblo troyano⁴⁹. Sin embargo, la diosa está dispuesta a deponer su antigua enemistad (vv. 50, 59, 65), cambio que sorprende a su interlocutor (v. 68). El motivo de la reconversión de las relaciones de amistad/enemistad viene propiciado por la transgresión coyuntural de los límites que definían dichas relaciones: los griegos, ensoberbecidos por la victoria, han deshonrado (ὕβρισθεισαν) los templos de Atenea, pues no sólo Áyax Oileo ha violado en el recinto sagrado de los mismos a la virgen Casandra sino que no ha recibido reproche alguno por parte de sus compañeros (vv. 69-71). Como lección dolorosa que muestre

⁴⁷ Es curioso cómo Poseidón va nombrando, una a una –excepto a Andrómaca–, a las mujeres que luego van a protagonizar cada uno de los episodios que componen la tragedia. La mención de las prisioneras aquí es inversa al orden de aparición de las mismas en los episodios siguientes: Helena, señalada aquí en primer lugar, cerrará, junto con Hécuba, el último *agôn* de la tragedia; la alusión a Políxena será la que dé lugar al emotivo diálogo entre Hécuba y Andrómaca, y Casandra será la que inspirará todo el primer episodio. El carácter religioso asociado al nombre de esta última será el vínculo perfecto para introducir de nuevo en el prólogo, esta vez en labios de Atenea, el tema del desastre bélico que se ha abatido sobre la ciudad. Como veremos, al olvido del espacio sacro corresponde el *olvido* de la sacralidad del cuerpo de Casandra, al igual que a la desintegración de la ciudad y sus instituciones corresponderá la desintegración de los cuerpos de Hécuba, Andrómaca, Helena y Astianacte.

⁴⁸ E. HAVELOCK (1968): 116.

⁴⁹ La despedida de Poseidón constituiría el verdadero final de este prólogo que, sin embargo, se prolonga inesperadamente con la intervención de Atenea. Con todo, esta segunda parte añadida al prólogo inicial no guardará una relación tan estrecha con la obra como la primera parte: los *nostoi* no llegarán a ser representados ni narrados en escena y las troyanas no podrán obtener ningún consuelo de este cambio repentino en la voluntad de los dioses. Cf. M. HALLERAN (1985): 92-93 y M. J. ANDERSON (1999): 172-173.

las funestas consecuencias de la negación de lo sagrado (vv. 85-86), Atenea desea que el regreso de la armada griega a sus respectivos hogares y ciudades –*nostoi*– sea lo más duro posible.

Las palabras de Atenea no deben, sin embargo, ser entendidas como un reproche moral sobre lo acaecido. Como divinidad mítica, su semblanza es amoral y su condena se circunscribe a lo que atañe a su propia esfera personal. En opinión de R. SCODEL, “Athena is not angry because of the injustice committed by the army in allowing Ajax to go unpunished, but annoyed at the lack of respect for herself their neglect reveals (l. 69: ὑβρισθεῖσάν με)”⁵⁰. Esta declaración de una teología ajena a un proyecto de orden ético hace aún más evidente la soledad de los supervivientes en el caos de la ciudad. Es el hombre el que quiere hacer a la divinidad garante de un orden moral inexistente⁵¹.

A continuación, sobre la *orchêstra* queda sólo el personaje de Hécuba, tendida sobre el suelo ante las puertas de las tiendas del campamento. Tal como lo han anunciado, los dioses abandonarán definitivamente el campamento y la región de Troya, aunque todo el lenguaje de la tragedia se empeñe en escrutar su presencia latente. La anciana, ajena a los males que aún le aguardan, intenta ahora levantarse, erigir con su cuerpo el menguado futuro de la desvirtuada ciudad que estas mujeres representan. Abatida por la pérdida de su esposo, de algunos de sus hijos y de su ciudad, el esfuerzo que Hécuba realiza para sobreponerse requiere una enorme fuerza de voluntad que ella misma ha de conjurar sobre

⁵⁰ R. SCODEL (1980): 67. Cf. M. VEGETTI (1995): 297, “Puede ocurrir que los hombres invadan el espacio de lo sagrado, violen sus privilegios o infrinjan las normas divinas que regulan el orden social. (...) En todos estos casos hay «contaminación» (*miasma*) (...). La contaminación es una culpa que va más allá de los límites de orden jurídico y moral”.

⁵¹ Cf. Ruth SCODEL (1980): 136-7 y David KOVACS (1983): 336 y 338. Cf., también, T. J. SIENKEWICZ (1975): 128-129. El motivo de la *hybris* contra Atenea era nombrado también en el *Áyax Locrio* de Sófocles, donde en el fr. **10c Radt es igualmente la diosa Atenea la que reprocha esta ofensa a los propios griegos: ὅστι[ς μ' ὑβρίζων ᾧδ'] ἀκόλλητον ... Cf., también, Alc. *POxy.* 2506 fr. 108 (= 306A h Voigt).

sus cansados miembros. Las palabras, entonadas en dímetros anapésticos⁵², expresan su dolor y preludian, en una forma y sentimiento común, la entrada del coro⁵³.

***Párodos* (vv. 153-234)**

El coro está formado por mujeres troyanas supervivientes de la catástrofe, compañeras de la derrota y esclavitud de los personajes individualizados que protagonizarán los diferentes episodios. Como aprecia T. J. SIENKEWICZ, “In no other tragedy are the chief actors all so intricately associated by fate and by disposition with the choral group. Characters and chorus coalesce in this play into a single collective entity, the tragic city of Troy”⁵⁴. Las mujeres del coro expresan su experiencia y sentimientos respecto al momento actual de la conquista. Por los detalles que ofrecen de

⁵² S. A. BARLOW (1993): 162 resume así la forma métrica de este canto: “Its metre is anapaestic of both the regular kind found in recitative (98-121), and the more irregular kind found in straight lyric (122-152)”.

⁵³ Para M. R. HALLERAN (1985): 10, éste es un ejemplo de la tendencia general de los prólogos de Eurípides, que se suelen iniciar con el espectáculo de una divinidad sobre la escena a la que sigue la entrada de un personaje mortal: “Assuming that the divinities appeared on stage, and not on high, the change in metre might provide the distance which the *mechane* could provide visually. The evidence in this point is meager, but the suggestion stands”. Por su parte, W. BIEHL (1970): 72-73, señaló que esta monodia de Hécuba se puede dividir en dos partes: un recitado desde el verso 98 al 121 y un canto lírico donde entre los dímetros se intercalan monómetros anapésticos y donde los versos 122-137 harían las veces de estrofa y los versos 138-152 de antístrofa. Este lirismo creciente es interpretado, a su vez, por T. J. SIENKEWICZ (1975): 138, de un modo, a nuestro parecer, más acertado que el de M. Halleran: “Anapaestic meter is not only suitable to the threnodic nature of Hecuba’s song, but it also forms a metrical bridge between this section of the prologue and the subsequent parodos. Monody and parodos, (...) are linked by metrical and thought patterns and form one ever-increasing lamentation for Troy”.

⁵⁴ T. J. SIENKEWICZ (1975): 84. La mayor prueba de esta fusión es que la párodos es un diálogo lírico en el que el coro se une al protagonista.

sus propias vidas⁵⁵, podemos considerar que este grupo coral representa “women from all stages of life, i. e., all Trojan women”⁵⁶.

Al sonido de las lamentaciones de Hécuba (vv. 143-145) el resto de prisioneras troyanas que constituyen el Coro salen del campamento en el que se encuentran hacinadas (vv. 32-34), entregadas también al lamento (vv. 157-158), y se van colocando paulatinamente en la *orchêstra*. Aparecen divididas en dos semicoros que, a medida que avanzan en su aproximación a la anciana reina, se irán congregando hasta unir sus voces en un canto común⁵⁷.

El primer semicoro es el que muestra los primeros impactos de la conmoción causada por los gritos de dolor de Hécuba. Asustadas, estas mujeres se sienten aún en Troya, en su ciudad, y perciben con temor los nuevos lamentos de la reina. En realidad, estos lamentos les producen el certero terror de una nueva convulsión, de una nueva desgracia, por lo que, invadidas por la angustia, olvidan por unos momentos su transitoria situación y confunden el espacio al que se aferran y del que intuyen que van a ser inmediatamente desarraigadas⁵⁸. Una y otra vez designan, de manera equívoca las tiendas del campamento griego como verdaderas casas, como μέλαθρα (v. 154) y οἴκοι (vv. 157, 166)⁵⁹ levantadas aún sobre el suelo patrio, πατρίας ἐκ γᾶς (v. 162).

⁵⁵ Vv. 551-555, 1081-1085.

⁵⁶ T. J. SIENKEWICZ (1975): 86.

⁵⁷ S. A. BARLOW (1993): 166 divide la párodos en dos partes diferenciadas: en la primera, los dos semicoros salen de las tiendas y se unen a Hécuba, mientras que en la segunda, cantan juntas sobre los posibles lugares de esclavitud en Grecia. Como señala en 168, esta segunda parte forma el único canto de la obra que no se concentra sobre Troya.

⁵⁸ Así lo ha observado también J. GREGORY (1997): 155, quien observa respecto al coro que “because their defeat is still so recent they have not had a chance to accommodate themselves to misfortune; indeed, the opening of the play finds them in a condition of psychic shock”.

⁵⁹ Como señala N. T. CROALLY (1994): 200, “The first half of the chorus eventually order the second half to come out of the tents, though here they are referred to as *oikôn* (166),

Tras escuchar de su reina la noticia de que los griegos preparan los barcos para emprender el regreso a la Hélade, la reacción del segundo semicoro se centrará, en cambio, en la supervivencia. Una vez aceptado el hecho de la inminente expatriación ya no hay confusión (σκηναῖς, v. 176); lo importante es cerciorarse de que han salvado la vida y preocuparse por el incierto futuro que les aguarda. Apenas pueden creer que los argivos no hayan decidido darles muerte y desconocen por completo qué lugares, qué actividades y qué dueños les habrán de corresponder como esclavas.

El lamento de Hécuba se une al lamento común de estas mujeres que van recorriendo, con el ritmo acompasado de su propio gemir, el mundo femenino del pasado y el del posible futuro (vv. 153-196). Unidos ya los dos semicoros, el primero va poco a poco cediendo su mirada, desde los espacios evocados de la ciudad que contemplan por última vez (vv. 197-202), a los lugares imaginarios del porvenir (vv. 202-209)⁶⁰. La gradación del recorrido que permite esta transición alude a lo privado, el espacio por excelencia de la mujer. Desde las estancias del telar –el trabajo femenino– a las más íntimas del hogar paterno, hasta llegar al lecho conyugal, que ahora habrá de ser sustituido por otro, griego (vv. 197-204).

A partir de aquí la gradación se concreta más aún, estableciendo un orden de preferencia sobre los posibles lugares a los que serán asignadas como esclavas en el mapa de Grecia. Frente a la abominada patria del Eurotas –la Esparta de Helena y Menelao, los verdaderos destructores de Troya–, primero Atenas, en segundo lugar Tesalia y posteriormente Sicilia y

an effect no doubt both of the flexibility of the Greek vocabulary for domestic spaces and of nostalgia”.

⁶⁰ Esta sucesión temporal es típica de las *parodoi kommaticas*, como ha destacado C. PIROZZI (2000): 389, para quien “Dal punto di vista piú prettamente contenuistico le parodoi commatiche si caratterizzano per la presenza piú o meno costante di motivi e di temi che danno vita a un percorso delle idee che dal passato, attraverso il presente, giunge, infine, alla considerazione del futuro”.

la Magna Grecia, son los lugares en los que estas mujeres confían⁶¹, describiéndolos como espacios sacros y fecundos.

Episodio I (vv. 235-510)

Tras la *parodos* se inicia el primer episodio con la llegada de Taltibio a escena. El heraldo se presenta justo después que las troyanas han cantado sus preferencias por los lugares adonde pueden ser llevadas y, curiosamente, su entrada en escena es anunciada por la corifeo, algo anómalo tras las partes corales de las tragedias⁶². Taltibio llega para satisfacer la temerosa expectación por conocer las regiones en las que habrán de servir como esclavas estas mujeres y esta expectación de contenido queda destacada también por la forma misma de presentación del personaje en escena⁶³. En cuanto Taltibio anuncia que las troyanas ya han sido sorteadas, cada una a un militar griego, Hécuba indaga⁶⁴ el destino de las mujeres de su familia. El heraldo informa a Hécuba sobre la suerte de Casandra (vv. 247-259), de Políxena (vv. 260-270), de Andrómaca (vv. 271-273) y de ella misma (vv. 274-291), al tiempo que reclama la presencia de Casandra, que ha de ser conducida junto al general Agamenón, quien la ha elegido como compañera de lecho.

Casandra aparece en escena como un espectáculo no sólo visual sino también acústico cargado de simbolismo⁶⁵. Llega agitada, portando la

⁶¹ Cf. J. GREGORY (1986): 6, “In the *parodos* as the women of the chorus contemplate their possible destinations in Greece, fear and loathing yield to a lovely, almost yearning description of the various locales (197-229)”.

⁶² Así lo ha expuesto M. HALLERAN (1985): 5, quien señala “Since a song is usually followed by an entrance, that entrance is expected and generally needs no announcement”.

⁶³ M. HALLERAN (1985): 95.

⁶⁴ Cf. ἱστορεῖς (v. 262).

⁶⁵ S. MAZZOLDI (2001): 219 ha señalado que esta “*dirompente entrata in scena di Cassandra*” ya ha sido en cierto modo anticipada en la tragedia. En el prólogo, Poseidón se ha referido a Casandra como παρθένος δρομάς (vv. 41-42), y en la *parodos* Hécuba la ha llamado ἐκβακχεύουσαν... μαινάδα (170-172).

antorcha nupcial y entonando en versos líricos un enloquecido himeneo⁶⁶. No deplora su destino; al contrario, reitera una y otra vez el cumplimiento de felicidad⁶⁷ que sus bodas alcanzarán. Sus palabras, referidas ya al futuro ya al presente, resultan una mezcla confusa de predicción apolínea y felicidad dionisiaca, y ella misma, la profetisa y doncella de Apolo, es designada como ménade poseída por un delirio báquico⁶⁸. Mas la dicha de su canto nupcial contrasta penosamente con el lamento de Hécuba y de las mujeres del coro, por lo que Casandra cambiará la modalidad de su expresión y explicará en trímetros yámbicos el sentido del μακαρισμός anticipado en su himeneo.

El lenguaje empleado a continuación por la muchacha abunda en términos militares que aluden claramente al registro léxico de la *oratio funebris* de la *polis*, por un lado, y de la épica de aedos y rapsodas, por otro. Sin embargo, el ἔπαινος conferido por la una y la Musa inspirada de la otra se pervierten (vv. 383-385). Para Casandra, los vencedores han sido, en realidad, los máximos perdedores de la guerra, que es, en cualquier caso, una empresa imprudente. El hombre sabio evita la contienda; la muerte en el campo de batalla sólo comporta gloria cuando es en defensa de la propia patria. La felicidad del pueblo troyano se completa con las bodas de Casandra que, al traer la ruina sobre la casa del general de la armada griega, compensarán la aniquilación de la casa de Príamo⁶⁹.

⁶⁶ C. S. A. BARLOW (1993): 173, “Cassandra sings a lyric monody in a mixture of dochmiac metre, resolved iambics and glyconics. Dochmiacs are associated with high excitement and emotion”.

⁶⁷ Vv. 311, 312, 327 y 336.

⁶⁸ Vv. 367, 408, 415, 500.

⁶⁹ Así comenta T. B. L. WEBSTER (1967): 178, este pasaje: “This last speech is a travesty of the speeches of heroic self-sacrifice, just as the wedding-song is a travesty of wedding-songs”. Esta opinión es compartida también por H. P. FOLEY (1985): 85 y 88, y por T. PAPADOPOULOU (2000): 520.

Aunque ofendido por las palabras de la joven, Taltibio renuncia a entrar en debate con la muchacha, a la que saca fuera de escena, quedando sola Hécuba, entregada al dolor.

Estásimo I (vv. 511-576)

El coro se une al pesar de su reina entonando un canto inspirado, un canto nuevo (καινῶν ὕμνων) que rivaliza con la memoria de la Musa homérica mediante el llanto del duelo. Ilión es el tema de este canto que parece cerrar el final abierto del poema del antiguo aedo. Sobre Ilión se invoca a la Musa de la memoria en los primeros versos de la estrofa, pero con nuevos himnos (vv. 511-512). El coro rememora la caída de Ilión que Homero no cantó y que ahora se pronunciará bajo una nueva modalidad, la del lamento⁷⁰.

En primera persona⁷¹, las mujeres del coro piden a la Musa que cante con lágrimas una melodía fúnebre y entonan un canto de duelo por Troya (vv. 514-515). El recorrido por la memoria del pasado de la ciudad, convertida ahora en una soledad luctuosa –καράτομος ἐρημία–⁷² sustituye a

⁷⁰ Como señala H. PERDICOYIANNI (1992): 94-95, “Cette invocation à la Muse constitue un exemple unique dans les chants chorals de tragédie. (...) L’invocation à la Muse est donc justifiée par le désir chez Euripide de faire une nouvelle présentation du thème de la prise de Troie”. Para N. T. CROALLY (1994): 245, “The newness of what the chorus say consists in two points. First, their song now compares unfavourably with the happy songs which were being sung in Troy before its destruction (529-30, 544 ff.); second, this treatment of war is quite different from epic treatments because it is seen almost entirely through the eyes of women”.

⁷¹ Cf. NIETZSCHE: “Aun cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino sólo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales”; en «El drama musical griego», recogido en *El nacimiento de la tragedia*. Edición de Manuel Sánchez Pascual, Madrid, 2000, 217.

⁷² J. DIGGLE (1981):207, acepta la lectura del manuscrito V, καράτομος, por lo que entiende que el nexa copulativo τε une con un significado análogo σφαγαὶ ἀμφιβώμιοι Φρυγῶν con καράτομος ἐρημία νεανίδων. Así lo entiende también el diccionario *LSJ*, que anota este verso euripídeo con el sentido de *decapitar, degollar, “behead”*. Otros editores, en cambio, como L. PARMENTIER (2001): 51, prefieren la lectura de los

posta la conmemoración épica por la evocación del treno. La modalidad evocativa se enfrenta a la epopeya⁷³ y recorre gradualmente los espacios que paulatinamente fueran invadidos por los griegos: las puertas de la ciudad, el templo de Palas, las casas de los troyanos y los altares de los dioses. Atenea, la divinidad poliádica, es el eje en torno al que se articula la progresión evocativa de estrofa, antístrofa y epodo: a ella se entregan la ciudad, sus espacios y sus habitantes, mediante la incursión del caballo.

La evocación se desarrolla siguiendo el curso de los acontecimientos; conforme avanza en su recorrido, sin embargo, el recuerdo se afina en los detalles. Primero se evocan la ciudad externa y el pueblo en masa: las murallas, las puertas y todos sus moradores. Al final, las imágenes se concentran en los lugares y sujetos de más *pathos*: los santuarios, los lechos, los niños y las madres arrollados todos ellos por Ares. Este último recuerdo de los niños que se aferran a sus madres prepara, en cierto modo, el doloroso espectáculo de Andrómaca y Astianacte que va a tener lugar en el episodio segundo⁷⁴.

Episodio II (vv. 577-798)

El segundo episodio vendrá protagonizado por otra mujer ligada a la familia de Hécuba: Andrómaca. Al ritmo de dímetros anapésticos, el coro

manuscritos PQ, *καρατόμος*, cuyo significado correspondería al rasuramiento del cabello como señal de duelo y aflicción. Como expresa H. PERDICOYIANNI (1992): 98, “*καρατόμος* est pourvu d’un sens actif et signifie «qui carpe ses cheveux»”. Por su parte, O. MUSSO (1989): 67-68 propone substituir *έρημία* por *έρινύς*, término que suele aparecer en Eurípides con adjetivos similares a *καράτομος*. En su opinión, “correggendo *έρημία* con *έρινύς* si ha il vantaggio di eliminare il concetto ambiguo della solitudine. Con l’introduzione della furia omicida, poi, la frase acquista un carattere più incisivo, così come richiede il contesto”.

⁷³ Cf. S. A. BARLOW (1993): 184.

⁷⁴ Como advierte M. HALLERAN (1985): 97, la íntima conexión entre el epodo coral del estásimo I y el comienzo del episodio II queda reforzada no sólo por las imágenes ya comentadas sino también por el metro –dímetros yámbicos sincopados–, empleado por el coro en el final de la oda y por Andrómaca en el comienzo del episodio.

introduce su aparición en escena, transportada sobre un carro extranjero⁷⁵ junto con el hijo y las armas de su esposo Héctor (vv. 568-573). Ha sido elegida por el hijo de Aquiles para que forme parte de un nuevo hogar, al que Andrómaca es conducida como esclava sometida.

Al llegar junto a la madre de Héctor, Andrómaca entona un canto de lamentación al que se unirá la anciana⁷⁶. Ambas mujeres lloran la pérdida de la ciudad y de sus habitantes más queridos. Tras el llanto, algo más tranquilas, las dos se informan respectivamente de su situación. Es ahora cuando se entera Hécuba del verdadero destino de su hija Políxena, degollada sobre la tumba de Aquiles.

El incomprensible sacrificio de la joven promueve una vez más el quejumbroso duelo de la reina, a la que Andrómaca intentará calmar comparando el final de Políxena con su propio destino, lo que dará lugar al *agôn* del episodio. Para Hécuba, la vida sensitiva posee un valor superior a la muerte: Hécuba reivindica el sentido “estético” de la vida⁷⁷ y defiende el

⁷⁵ Extranjero desde la perspectiva troyana. Como señala P. ARNOTT (1962): 116, “In Euripides’ plays and those of Aeschylus royal personages frequently enter in chariots... Here Euripides gives the stock formula a savage twist. Andromache, the princess, enters not in a royal chariot but in the most humble and degrading conveyance. Her appearance, the complete antithesis of the usual theatrical pomp and splendour, epitomizes her plight and underlines the play’s bitter message”. Desde luego, la entrada de Andrómaca con el hijo y las armas de Héctor debía ser un duro contraste con la entrada de Príamo sobre un carro en *Alejandro*, al tiempo que evoca dos vivas escenas de la *Iliada*: el momento en que Aquiles se lleva en su carruaje las armas de Héctor (XXII 399) y el momento en que Príamo transporta en un carro el cadáver de su hijo al final del canto XXIV. Cf. J. DAVIDSON (2001): 72.

⁷⁶ “The metre of this duet is, first, syncopated iambic, 577-581, 582-586, 587-590, 591-594, then dactylic 595-607”. S. A. BARLOW (1993): 187. Agradezco al profesor J. L. CALVO MARTÍNEZ su indicación de que el cambio métrico del tercer par estrófico, en hexámetros líricos, constituye un emotivo eco de la *Iliada*, en concreto del canto XXIV, en el que Hécuba y Andrómaca lloran la muerte de Héctor y presienten la muerte de la ciudad y sus destinos como esclavas.

⁷⁷ Es común al género de la tragedia que los personajes que se hallan en trance de muerte o en una situación de extremo sufrimiento defiendan el valor de la vida por el puro placer

vivir por las esperanzas que éste lleva consigo; sin embargo, Andrómaca duda de dicho valor cuando se han perdido los bienes que afectan directamente a nuestra vida particular y no hay ya esperanza de recuperarlos. Abrumada por el dolor, la muerte es para Andrómaca el fin de la consciencia, del sufrimiento, pero Hécuba le recuerda que, precisamente gracias a ella, existen esperanzas para su ciudad. La ciudad son también sus habitantes, y de su hijo Astianacte depende la posible repoblación de Troya.

Sin embargo, el heraldo Taltibio, que traerá la noticia de la decisión panhelénica (ἐν Πανέλλησιν) de arrojar al pequeño desde las murallas de la ciudad, abatirá por completo a ambas mujeres. El episodio termina con la despedida de Astianacte por parte de Andrómaca. Taltibio y Hécuba dedican a su vez un canto luctuoso al pequeño⁷⁸. La anciana vuelve a quedarse sola sobre la escena.

Estásimo II (vv. 799-859)

A partir de ahora la angustia es tal que todos los personajes recurrirán con desesperación a los dioses, empezando por las mujeres del coro. La estampa de desolación de la ciudad y la soledad de la escena denota un abandono absoluto, que incluye también a las divinidades. Ante el triste espectáculo, las troyanas inquietan el sentido de la devastación con una

sensitivo de ver la luz del sol frente a la oscuridad de las tinieblas de la muerte. Esta valoración “estética” de la vida se transforma, por tanto, en estos contextos en expresión formular de carácter absoluto, de donde el verbo βλέπω llega a significar por sí mismo “vivir”, como señala el diccionario *LSJ*, que remite a citas de Esquilo y Sófocles (A. Ag. 677; S. Ph. 883, 1349, Aj. 962). Las tragedias de Eurípides abundan en expresiones desarrolladas de este tipo: cf., entre otras, *Hc.* 367-8, 411-2. Sobre el valor de la vida por el placer mismo de vivir, *vid.*, además, Arist. *Pol.* III 6. 1278b 25-30, quien parece hacerse eco de esta misma tradición de pensamiento, de la que la tragedia sería el máximo exponente. Cf. al respecto el comentario de SCHÜTRUMPF (1991): 449.

⁷⁸ El episodio se abre, pues, y se cierra con cantos líricos. Sobre este aspecto, *vid.* W. BIEHL (1982): 35 y A. ESTEBAN SANTOS (2000): 113 y 123, para quien, además, éste es el episodio central de la tragedia, “situado entre las dos escenas principales y más o menos en el centro numérico del episodio”.

mirada prolongada que se remonta al pasado hasta regresar al presente, y que se expresa de nuevo mediante la modalidad de la evocación⁷⁹.

El primer par estrófico remite, aun sin confesarlo expresamente, a una cuestión de χάρις, de reciprocidad. En ellas el coro rememora la anterior devastación de la antigua Troya bajo la poderosa maza de Heracles quien, ayudado por Telamón, había vengado de esta forma la ofensa del rey de la ciudad, Laomedonte, que no quiso pagarle las yeguas prometidas por una ayuda anterior.

La segunda pareja de estrofas, en cambio, parece achacar esa falta de χάρις no a los habitantes de Troya sino a los dioses, en deuda con la ciudad por una χάρις de amor. Ganimedes, que habita ahora el Olimpo como feliz copero de los dioses, se ha olvidado de su ciudad originaria. Temerosas de censurar al amante del muchacho, Zeus, le achacan a él el olvido del sufrimiento de su pueblo y de la destrucción de los lugares antes frecuentados, e imputan lo mismo a la Aurora, quien también comparte su lecho con un descendiente de la ciudad. La anterior ingratitud de los troyanos se ve compensada ahora por la ingratitud amorosa de los dioses⁸⁰; en ambos casos, la consecuencia es la destrucción de la ciudad.

Episodio III (vv. 860-1059)

El tercer episodio comienza con una súbita entrada en escena de Menelao, que se presenta para llevarse a su esposa. Nadie presenta la entrada de Menelao y éste comienza su alocución en el tono discursivo propio del trímetro yámbico. Como destacara T. J. SIENKEWICZ, “There is no anapestic introduction as there was for Talthybios’ first entrance (230-234) and for Andromache (568-576). The Helen scene, in fact, spoken

⁷⁹ Como advierte, igualmente, A. BERNAND (1985): 410, “Dans ce chant des *Troyennes* les épisodes légendaires –(...)– servent de toile de fond épique et érotique pour faire ressortir la réalité pathétique que représente la ruine de Troie”.

⁸⁰ Como señala E. A. HAVELOCK (1968): 126, la alusión al ἔρως sirve para introducir inmediatamente a Helena: “As the song concludes, we wait the entrance of that embodiment of Eros, Helen”.

entirely in iambic trimeter, is in striking contrast to the constant lyric tone of the rest of the play”⁸¹.

Menelao habla de la delegación del veredicto final sobre la pena de muerte de Helena, que los demás le han confiado. Ésta es conducida ante su esposo, al que intenta ofrecer una explicación⁸².

Menelao se muestra reacio a dejarla hablar, aunque cede finalmente, a instancias de Hécuba, quien se ofrece a contestar a las palabras de la mujer laconia. El episodio se transforma en un *agôn* entre Helena y Hécuba que semeja una causa judicial sobre la que pesa un dictamen ya resuelto de condena mortal para la acusada. Lo significativo de esta controversia de δίκη es que trasciende las consecuencias de la agresión supuesta por la guerra, mientras que, al mismo tiempo, los argumentos de acusación y defensa esgrimidos por los personajes apelan a una retórica cívica de carácter ilusorio, que apenas produce un fingido alivio en medio de un campamento transitorio, montado en una playa sobre la que se eleva el humo de la ciudad arrasada.

Helena se defiende achacando la culpabilidad de lo ocurrido a todo el mundo excepto a sí misma, y se presenta más bien como una víctima. Hécuba será la primera culpable por haber dado a luz a Paris; el anciano pastor será el segundo culpable por haber salvado al pequeño príncipe de la

⁸¹ T. J. SIENKEWICZ (1975): 199. El parlamento inicial de Menelao se ha entendido también como un segundo prólogo a la obra. Según ha mostrado U. CRISCUOLO (1998): 74, el inicio de este episodio es “típicamente prologante”: nadie presenta la llegada de Menelao, el coro guarda silencio y las primeras palabras del personaje recuerdan el *incipit* del verdadero prólogo de esta tragedia, el recitado de Poseidón, respecto al cual este segundo prólogo destaca por una “piú marcata funzione espositiva”.

⁸² Helena sale, como Casandra, de las tiendas de las prisioneras. Como al resto de troyanas, a Helena se la considera una prisionera más (v. 35). Sin embargo, la situación de Helena es muy distinta de la de las mujeres de Troya. Como aprecia M. R. HALLERAN (1985): 99, “The Trojan Women enter in lyric metres, Cassandra in a predominantly dochmiac song, and Andromache in lyric iambic rhythms, while Helen enters speaking calm iambic trimeters”. Como señalará la propia Hécuba (vv. 1022-1024), Helena se encuentra maquillada y adornada, haciendo gala de su belleza incluso en medio de la desolación.

muerte; después lo serán las diosas partícipes del juicio –especialmente Afrodita–; y, por último, Menelao, quien dejó que Paris se quedara en su casa mientras él se iba a Creta, y Deífobo, quien la retuvo en Troya una vez muerto Alejandro.

El motivo del juicio de Paris es el argumento de los *δισσοί λόγοι* de este *agôn*. Para Hécuba, en cambio, la responsabilidad de lo ocurrido ha de ser imputada únicamente a Helena, a su falta de sensatez –*ἀφροσύνη*–, no a Afrodita, a su concupiscente afán de lujo y a su desmesurado amor a la belleza. La frívola implicación de los dioses, pues, la infidelidad consciente y la ambición por el fasto bárbaro son las tres causas que se achacan a Helena y que, según Hécuba, han de trascender en el futuro, de no ser eliminadas mediante el castigo de lapidación. Pero, con todo, dicho castigo no se ejecuta y la anciana vuelve a quedarse sola.

Estásimo III (vv. 1060-1122)

Cuando las mujeres del coro ven partir a Helena junto a Menelao, entonan un canto a Zeus. Después de haber visto marcharse también a Andrómaca, probablemente sienten ahora más cerca el momento de la partida definitiva del país. Angustiadas por la incertidumbre de su propio destino y por la frustración provocada por la destrucción total de la ciudad, su canto es más una imprecación cargada de reproches que una solicitud de desesperanzada ayuda.

En la primera estrofa, las mujeres recriminan a Zeus que haya traicionado a Troya por los griegos, y a partir del mismo comienzo del canto, la ciudad aparece evocada y descrita desde lo que fue a lo que ya no es. Los espacios cerrados se abren para ser contemplados con pleno detalle. Unas imágenes van siguiendo a otras, con las que se enlazan en un cuadro coral que lamenta, en definitiva, la destrucción del esplendor de la ciudad.

De la descripción de los templos se pasa a la ciudadela y sus inmediaciones; la negligencia de Zeus no ha salvado nada, ni siquiera los detalles más preciados de su culto: los sacrificios, los bailes y las estatuas votivas. La estática inmunidad de la deidad sedente contrasta con la violenta

consunción de la ciudad; el humo perdido de sus sacrificios, con el abrasado golpe del fuego destructor (vv. 1078-1080).

En la segunda estrofa, en cambio, la evocación se hace más íntima. Los vocativos apelan a los esposos muertos, privados de las últimas honras, mientras sus mujeres e hijas son disgregadas y expatriadas hacia nuevas localidades, localidades de la tierra helénica como Salamina, Corinto o el Peloponeso. Imaginar los posibles lugares de destino vuelve a provocar el temor y el rechazo, al mismo tiempo, del coro, que no desea coincidir con los causantes del desastre, *i. e.*, Menelao y Helena.

La antístrofa, pues, se convierte en una suerte de maldición furiosa que el coro eleva bajo la irreal modalidad desiderativa del optativo de aoristo: que no haya ningún espacio ciudadano, es decir, comunitario, humano, que acoja a aquella frívola mujer. Al imaginar la escena de la despedida final, destacan de manera conspicua la radical diferencia entre ellas mismas, esclavas deportadas, y Helena, transportada a su tierra originaria empuñando un espejo, sensual objeto femenino⁸³. Por eso anhelan que, al igual que el fuego consume la ciudad que tantos sacrificios rindiera a Zeus, ese mismo fuego, semejante al rayo sagrado empuñado por la divinidad, caiga sobre la nave de Menelao e impida el regreso de su esposa a ningún asilo: ni patrio, ni doméstico ni religioso.

⁸³ Para T. J. SIENKEWICZ (1975): 213, “While the women must leave their homeland (Ἰλιόθεν, 1105; γὰθεν, 1106) for servitude in Greece (Ἑλλάδι λάτρευμα, 1107), the chorus imagines Helen holding a mirror in her hand (χρῦσεα δ’ ἔνοπτρα, 1107), an appropriate symbol of the feminine charms about which Hecuba warned Menelaus so futilely (890-894; 1049-1052). There is no question in the women’s minds that Helen has won”. Al mismo tiempo, podemos intuir en el detalle del espejo de oro un guiño del autor respecto a la imagen reflejada de Helena. Poco más tarde, en 412 a. C., Eurípides dedicará una tragedia a esta mujer griega cuyo espectro es el que transporta Menelao en su barco, mientras que la verdadera Helena se halla en Egipto sin haber llegado nunca a Troya. Curiosamente, en el prólogo (v. 128) Hécuba canta la llegada a Troya del ejército griego, haciendo alusión a los barcos que amarran en la costa con “*la entrelazada maroma de Egipto*”.

Éxodo (vv.1123-1333)

La parte final de la tragedia concluye con el desmoronamiento absoluto de la ciudad. De nuevo aparece Taltibio, personaje de significativa importancia. Sus constantes salidas y entradas en escena nos han ido informando del diferente curso de los acontecimientos. Ahora, el heraldo se presenta portando sobre el escudo de Héctor el cadáver de Astianacte y anuncia a Hécuba la partida apresurada de Andrómaca, preludio anticipado del futuro que aguarda, inminente, al resto de las mujeres.

La imagen de despedida que describe Taltibio, la de una Andrómaca que, privada de su patria –*ἔξωρμα χθονός*–, gime e invoca la tumba del marido⁸⁴, será la estampa idéntica que más tarde se habrá de repetir de forma explícita y prolongada por parte de Hécuba y el coro juntamente. El intervalo que une ambas escenas es, precisamente, el del entierro del niño Astianacte sobre el escudo de Héctor.

Dado que Andrómaca se ve forzada a marcharse antes de lo previsto, encomienda a Hécuba las honras funerarias de su hijo. El desarrollo central que el éxodo de la tragedia concede a la escena mortuoria del pequeño revela su importancia. Con Astianacte queda también enterrada para siempre la ciudad; su tumba, en medio de las ruinas y la destrucción, provoca las reflexiones más críticas y solitarias: cómo el miedo vergonzoso puede llevar a la muerte o cuán fútil es para el que muere el ornato conmemorativo⁸⁵. De nuevo, el único consuelo frente al dolor ocasionado por la pérdida incompensable de la muerte es el ritmo acompasado del gemido y del llanto⁸⁶, la denuncia inarticulada del lamento⁸⁷, los gestos y los movimientos rituales⁸⁸, el grito del dios que supo de la mortalidad⁸⁹.

⁸⁴ Vv. 1132-3.

⁸⁵ Vv. 1188-91 y 1248-50.

⁸⁶ Cf. el cambio de trímetros yámbicos a versos líricos en 1226-39.

⁸⁷ αἰαῖ, οἶμοι, vv. 1226, 1229, 1230-1, 1237.

⁸⁸ Vv. 1235-6.

⁸⁹ V. 1230.

El planto de las mujeres es acallado durante unos instantes por las nuevas palabras de Taltibio. Ya no hay más dilación, el heraldo comunica las últimas órdenes: avivar el fuego destructor e iniciar la expatriación de las cautivas. Es el final. El drama se torna espectáculo puro: espectáculo imaginario sobre el decorado de una ciudad que se desmorona entre llamas y sobre la escena que ocupan las mujeres, postradas por el suelo y agitadas por las convulsiones del llanto desesperado y del temblar de la tierra y el mar; espectáculo acústico entre el crepitar del fuego y los lamentos y quejidos de las troyanas hasta que todas abandonan el espacio teatral, quedando la *orchêstra* vacía, como un desierto, como la ἐρημία antedicha por los dioses que desde el principio de la obra habían confirmado con su ausencia para siempre.

2. La semántica del espacio troyano en *Troyanas*

2. 1. Escena

Troyanas presenta una síntesis compleja de espacios referidos cuya representación escénica es difícilmente imaginable. Por lo general, se acepta que las indicaciones proporcionadas en el prólogo por Poseidón y en la párodos por Hécuba y el coro aluden al campamento griego a medio desmontar en la costa de Troya, a las tiendas de Agamenón (vv. 138, 176-177)⁹⁰, junto a los barcos hacia los que parten para embarcarse los personajes que se van despidiendo progresivamente del lugar; sin embargo, la ciudad tantas veces aludida va acercando su imagen devastada hasta el

⁹⁰ Como en *Palamedes*, la *skênê* de *Troyanas* representaría la tienda de Agamenón en el campamento griego. Nos resulta arriesgado imaginar si la *skênê* representaba sólo una o varias tiendas. Nos adherimos, así, a la prudente indeterminación de N. HOURMOUZIADES (1965): 24-25, quien señala que “In 32 f. we are told that those of the Trojan Women who have not yet been allotted are kept ὑπὸ στέγαις ταῖσδε, but, of course, the plural does not necessarily imply the presence of more than one hut”. La unidad de la trilogía se hace visible, sobre todo, en esta última pieza, que integra perceptiblemente los espacios recorridos por las tragedias anteriores.

propio campamento, con el que llega a confundirse al final, suscitando las sospechas de un cambio de escena o de una amalgama inusitada en el teatro antiguo.

La escena última de los soldados griegos portando las antorchas con las que terminan de incendiar los restos de la ciudad y sus murallas, mientras las mujeres se marchan definitivamente hacia los barcos, ha generado confusión entre los filólogos por penetrar en un espacio entre lo representado y lo imaginado⁹¹. N. HOURMOUZIADES apuntó la hipótesis de un posible cambio de escena⁹², mientras que J. ASSAËL planteó la posibilidad de un decorado escénico plásticamente elaborado que representara, mediante un panel pintado, el incendio de Troya, al que se alude, de hecho, desde el principio del drama y durante toda la pieza⁹³. Otros filólogos como D. WILES, en cambio, se inclinan más por considerar

⁹¹ Como señalan V. DI BENEDETTO y E. MEDDA (1997): 45, “In Euripide il contatto visivo fra spazio scenico e spazio extrascenico ricorre, in un contesto di forte intensità patetica, nell’esodo delle *Troiane*”. Las troyanas se sorprenden por el nuevo resplandor de fuego que contemplan sus ojos (vv. 1256-1257) y Taltibio anuncia que se ha dado orden de quemar definitivamente la ciudadela de Príamo, que indica con el deíctico τóδε (vv. 1260-1261).

⁹² Así analiza N. HOURMOUZIADES (1965): 122-123, la representación del espacio en *Troyanas*: “What the audience actually see represented on stage are the military huts in which the Trojan captives are kept; what they have to imagine as extending immediately beyond this visible area is the rest of the Greek camp, here, too, situated near the sea where the ships are ready to sail (159-62). But the real scenery of the play is the ‘city of Troy’, now burnt to ashes, a tragic image of desolation, smouldering ruins and wailing, which is transmitted to the spectator right from the beginning. (...) Yet by the end of the play this area is brought so ‘close’ that the characters can speak of it as if it were a part of the visible scenery. Their words are sometimes so direct that one is tempted to assume an imaginary shift of scene from the military huts to the very place where the final destruction is being performed. (...) the spectator is left with the impression that it is not the military huts that the captives are leaving behind them but the ruined city of Troy”.

⁹³ Vv. 8, 60, 145, 586, 825. J. ASSAËL (1993): 77 señala, además, que en esta tragedia se hace alusión al arte de la pintura (vv. 686-687) y que un decorado de este tipo podría incluso evocar la obra del pintor Polignoto sobre la *Ilioupersis*. Cf. *ibid.*: 77, nota 56.

la escena como imaginable sólo a través de la palabra⁹⁴. Finalmente, para V. DI BENEDETTO y E. MEDDA, “non è possibile stabilire se vi fosse produzione di rumori e di fumo fuori scena, o se la percezione del crollo di Troia restasse del tutto affidata all’immaginazione degli spettatori”⁹⁵.

Sea como fuere, lo que a nosotros nos interesa destacar es precisamente esta fusión compleja del espacio en *Troyanas* que el propio D. WILES comenta en los siguientes términos:

“In the first play of Euripides’ trilogy, the setting was Troy; in the second, the Greek camp. It is interesting that in the third play Euripides should tie his trilogy together by creating a setting that in some way fuses the two”⁹⁶.

Pues bien, frente a estos espacios, una estampa similar concurre en cada una de las piezas como un lugar intacto, el Ida, la naturaleza de Troya, su paisaje. Como señala N. HOURMOUZIADES, también en *Troyanas* se evoca la montaña y los parajes naturales de la región: “Now and then we come across an idyllic description of the physical landscape which has remained intact”⁹⁷.

La complejidad escenográfica de *Troyanas* para el lector moderno pasa no sólo por la síntesis final de la tragedia, sino que desde el mismo

⁹⁴ Para D. WILES (1997): 120, “At the point when the whole city is being torched, Euripides’ dramaturgical strategy –I would suggest– was to make the audience imagine fire (...). To have smoke rising behind the *skênê* may seem attractive to a stage designer with modern resources, but in a fifth-century context the *skênê* itself must remain intact, and a smoking *skênê* would seem a half-hearted compromise, committed neither to the power of imagination nor to the scenographic mimesis. If, however, we accept the hypothesis that smoke does rise from the *skênê* at the end of the play, we must accept as a corollary that the *skênê* has been redefined and has changed from tent to city”.

⁹⁵ V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 138; cf., *ibid.*: 45. V. DI BENEDETTO y E. MEDDA sí que descartan, sin embargo, la posibilidad de un cambio de escena, ya que “fin dall’ inizio la città di Troia è presupposta come una realtà ben presente”. *Ibid.*: 138.

⁹⁶ D. WILES (1997): 120.

⁹⁷ N. HOURMOUZIADES (1965): 122.

principio de la obra se plantean dudas en cuanto a la representación del prólogo y al sentido escénico de las *eisodoi* teatrales.

La singularidad del prólogo de *Troyanas* estriba en el hecho de que el personaje de Hécuba comparte desde el principio el espacio dramático de las divinidades⁹⁸: su figura, postrada en tierra ante las tiendas griegas (vv. 36-38), es señalada por Poseidón, quien a su vez afirma que se halla en la región de Troya, se despide de la ciudad destruida que se ve forzado a abandonar, y describe el campamento próximo⁹⁹. Seguidamente, y sin previo anuncio, aparece Atenea, quien dialoga con Poseidón en el mismo marco escénico. Por un lado, es posible que Eurípides evitara mezclar en un mismo plano a los dioses inmortales con la abatida Hécuba, pero la simultaneidad de dos personajes divinos en el teatro impide pensar en el uso de la *mêchanê* para ambas deidades. N. HOURMOUZIADES apunta dos posibilidades que no pueden más que conjeturarse a partir de las leves indicaciones del texto: o bien cada uno de los dioses entraba y salía de la ὀρχήστρα por una εἴσοδος diferente, o bien se hacían visibles desde la techumbre de alguna de las tiendas –θεολογεῖον–, en cuyo caso compartirían el mismo espacio para sus entradas y salidas en escena¹⁰⁰. Para V. DI BENEDETTO y E. MEDDA, en cambio, tanto Hécuba como Poseidón y Atenea se hallan sobre la ὀρχήστρα: Hécuba, postrada al fondo de la misma, ante una de las tiendas representadas por la σκηνή (vv. 36-38); las

⁹⁸ Aunque el recurso de iniciar una obra con la presencia silenciosa de un personaje entregado al llanto ya había sido empleado con gran efecto por Esquilo en *Niobe*. Para T. J. SIENKEWICZ (1975): 113, “the powerful effect of Niobes’ words when she finally did speak is a staging technique repeated successfully in this play when Hecuba sings her monody. The silent Clytemnestra, probably present throughout much of the parodos of the *Agamemnon*, presents another analogy to the Hecuba of the *Trojan Women*”.

⁹⁹ Así imagina E. HAVELOCK (1968): 115 la escena: “At the beginning of the drama, the audience looks down on the dancing floor and sees two actors, one woman prostrate upon the ground, the other a god, tall, remote, and aloof, standing back. (...) Behind the prostrate woman we see the city gates and in the foreground to either side the tents and huts of the Greek army”.

¹⁰⁰ N. HOURMOUZIADES (1965): 161-162.

divinidades, en primer plano, próximas a las filas de los espectadores¹⁰¹. El suelo raso de la ὀρχήστρα forma, pues, parte también del espacio representado: es la imagen misma de la desolación del territorio devastado en el que se desarrolla la tragedia¹⁰².

Una vez que los dioses abandonan el θέατρον, Hécuba entona una monodia que provoca la entrada del coro, dividido en dos semicoros. Es difícil imaginar con seguridad si los dos grupos de mujeres saldrían sucesivamente por una única puerta o si la fachada de la σκηνή representaría varias tiendas militares con más de un acceso al exterior. Para N. HOURMOUZIADES, “The fact that the chorus enter divided into two semi-choruses who are not introduced simultaneously but successively –(...)– seems, at first sight, to suggest that a background with three openings, used by Hecuba, the first and the second semi-chorus respectively, would produce a very impressive symmetrical effect”¹⁰³. Sin embargo, como este mismo autor reconoce, las indicaciones del texto son emotivas e imprecisas. El plural referido a las tiendas (vv. 138, 154, 157 y 176) alude al campamento representado por la σκηνή, la cual, por lo general, posee una única puerta de acceso al exterior y al interior del habitáculo.

Hécuba y el segundo grupo de mujeres del coro refieren que las tiendas pertenecen a Agamenón (vv. 138, 176-177). Quizás empleen la misma salida central que las lleva al centro de la ὀρχήστρα, junto a la reina que trata de incorporarse del suelo sobre el que yace, ante las puertas del campamento¹⁰⁴.

¹⁰¹ V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 137. Esta es la hipótesis que a nosotros nos resulta más fiel a las indicaciones del texto. Que ambos dioses se hallan sobre el suelo de Troya lo especifica Atenea en el verso 57 –ἔνθα βαίνομεν. Los dioses huellan por última vez la ἐρημία a la que ha quedado reducida Troya.

¹⁰² Cf. J. ASSAËL (1993): 78, para quien “l’espace situé devant la skènè figure le grand désert d’un territoire dévasté”.

¹⁰³ N. HOURMOUZIADES (1965): 24.

¹⁰⁴ N. HOURMOUZIADES (1965): 25, se pregunta: “A single hut belonging to Agamemnon, a group of huts belonging to Agamemnon, or a group of huts one of which belongs to

Tampoco hay seguridad, ni acuerdo, en cuanto a la dirección y el espacio al que se supone conducían las dos εἴσοδοι laterales de la ὄρχηστρα. De los movimientos de los personajes podría deducirse que una de ellas –la de la izquierda– accede desde la ciudad de Troya al campamento, representado por la ὄρχηστρα. De allí provendría Andrómaca y hacia allá partiría Taltibio, rezongando contra la orden de dar muerte a Astianacte en las murallas de la ciudad. La otra εἴσοδος –la de la derecha– conduciría al extremo del campamento que ya se está levantando para embarcarse rumbo a Grecia, es decir, a las naves, al mar. Esta es la opinión de N. HOURMOUZIADES y de V. DI BENEDETTO y E. MEDDA¹⁰⁵, de la que discrepa, en cambio, D. WILES, para quien Troya quedaría representada por el κοῖλον del teatro, siendo los espectadores mismos atenienses y troyanos al mismo tiempo: “The major spatial parameters are fixed by the *eisodoi*, one of which leads to the camp and one (established by Poseidon’s prologue) to the sea. When Troy is addressed by Poseidon (...) it seems simplest to imagine that the auditorium is being addressed”¹⁰⁶.

El espacio, pues, sobre el que se desarrolla la tragedia de *Troyanas* es un espacio nada común a la convención escenográfica del teatro antiguo. Domina, por un lado, la urgencia de su inminente abandono, el carácter perentorio no sólo de un campamento que se desmonta para marcharse, sino de una ciudad que materialmente se desploma y de un mar que continuamente recuerda su presencia para acoger los *nostoi* y que al final anega incluso la ciudadela troyana.

Agamemnon? (...) there is nothing in the context or in the rest of the play to confirm either of these assumptions”.

¹⁰⁵ N. HOURMOUZIADES (1965): 133 y V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 138. También para J. ASSAËL (1993): 77, Taltibio emplearía la *parodos* de la derecha, mientras que la de la izquierda remitiría al solar devastado de Troya: “la direction de la mer et du camp ennemi est indiquée par les entrées de Talthybios qui vient des vaisseaux grecs et qui entre par la droite. Les spectateurs devinent là l’infini marin et, à gauche, la campagne troyenne dévastée”.

¹⁰⁶ D. WILES (1997): 119. Cf., también, *ibid.*: 220.

2. 2. Espacio representado

2. 2. 1. Ilión vs. campamento griego

Troyanas representa conjuntamente los escenarios de *Alejandro* y *Palamedes* bajo el signo del fin: Ilión ya no existe y el campamento está siendo desmontado. El espacio troyano se ha convertido en una ἐρημία inhabitable consumida por el fuego y amenazada por el mar.

Las diferencias, pues, entre Ilión y el campamento desaparecen: sus respectivos habitantes se mezclan y, juntos, se marchan para siempre, dejando tras de sí un espacio desolado. Las oposiciones que antes los diferenciaran ahora se anulan ante lo que se presenta como el final absoluto de la guerra y el inicio de los *nostoi*.

Durante el asedio, sin embargo, Ilión se caracterizaba por ser una ciudad en toda regla: estable, amurallada y coronada de torres; mientras que el campamento constituía solamente una traslación transitoria de la verdadera patria. Aunque, como hemos señalado, los campamentos militares tratan de reproducir la forma física y los mecanismos de funcionamiento de la *polis*¹⁰⁷, con todo, la posibilidad misma de su movilidad constituye el primer rasgo de la diferencia así como de la imposibilidad de una identificación completa, siquiera de forma perentoria, con la ciudad que el campamento intenta trasladar consigo. Esta oposición fundamental es la que brinda a Casandra la inquietante comprensión que ella proclama del final de la contienda. A pesar de lo que pudiera parecer, para Casandra los vencedores son en realidad los vencidos y, al construir su argumento sobre el tema de la muerte por la ciudad, el λόγος ἐπιτάφιος de Casandra se transforma en un inesperado ἔπαινος de los troyanos y en un reproche de los griegos.

¹⁰⁷ En *Troyanas* 721 se nos dice, por ejemplo, que la decisión sobre la vida de Astianacte se ha tratado en una asamblea panhelénica, a la que Odiseo ha convencido de la necesidad *política* de acabar con el hijo de un enemigo.

Cassandra aprovecha uno de los *topoi* fundamentales del λόγος ἐπιτάφιος ateniense, el de la muerte por la ciudad, para demostrar la superioridad de los troyanos y, curiosamente, remite la compensación del sacrificio de los combatientes a un consuelo que la ciudad antigua sustituye en función de sí misma: las honras funerarias privadas, familiares e individuadas.

Para Cassandra, como para los oradores de la *polis* ateniense, dar la vida por la ciudad es el acto honorable más hermoso –Τρῶες δὲ πρῶτον μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος, / ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον (vv. 386-387)¹⁰⁸. Esta consideración, apprehendida del género épico¹⁰⁹, es compartida también por la Atenas del auditorio, que hace de la “belle mort” un *topos* retórico¹¹⁰. Sin embargo, el desarrollo de este tópico en el *logos* de la muchacha se desplaza considerablemente respecto a la norma del λόγος ἐπιτάφιος ateniense. Las razones de Cassandra recuperan, en cierto modo, aquellos aspectos de la epopeya que la ciudad democrática elide de su discurso cívico y proscribire de sus mismas ceremonias conmemorativas.

Cassandra considera como el mayor galardón para el fallecido por la patria el que sus familiares puedan dispensarle individualmente las debidas honras fúnebres. Los padres a sus hijos y las viudas a sus esposos otorgan los cuidados funerarios rituales, rescatando los cadáveres del campo de

¹⁰⁸ En los vv. 401-402 vuelve a decir Cassandra algo similar: στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει / καλῶς ὀλέσθαι. Obsérvese en ambos casos el calificativo καλός referido específicamente a la muerte por la ciudad.

¹⁰⁹ Hom. *Il.* XV 496-497: οὐ οἱ ἀεικὲς ἀμυνομένωι περὶ πάτρης / τεθνάμην.

¹¹⁰ Como ha señalado N. LORAUX (1982): 32, “la belle mort est toujours en elle-même déjà discours : un *topos* rhétorique, le lieu privilégié de l’enracinement d’une idéologie, du monde d’Achille à celui de la cité démocratique”. Por su parte, N. T. CROALLY (1994): 123 ha calificado esta *rhêsis* de Cassandra de “historical revisionism”. Para este autor, “The effect of this extraordinary piece of rhetoric is doubly disturbing. (...) Her challenge is to war in this limited sense as both product and producer of ideology, and because of the setting in the Trojan War and the continuing pre-eminence of the *Iliad*, to the link between militarism in fifth-century Athens and the model of the Homeric hero”. *Ibid.*: 125.

batalla¹¹¹ y sepultándolos en la ciudad (vv. 387-390). Esta satisfacción es el premio del fallecido y el consuelo de su familia, que rinde los últimos cuidados al cuerpo del soldado. Atenas, en cambio, ha omitido de su elogio y de los ritos de celebración cualquier designación personalizada, democratizando así una muerte que participa de la excelencia común de la ciudad. Al mismo tiempo, elude la exposición del cadáver a la vista de los familiares, que contemplan únicamente los huesos de los caídos, y substituye el enterramiento privado por un túmulo comunitario. Desde la tribuna del orador junto al δημόσιον σῆμα, la ciudad se idealiza y hace de la muerte en combate de sus hombres la exaltación de sí misma. Como ha señalado N. LORAUX: “l’oraison funèbre proclame la dominance de la *polis* sur les *andres*, de la cité sur les hommes”¹¹².

Esta sublimación del sacrificio de la vida particular por el bien colectivo de la *polis* no halla compensación posible para Casandra salvo en la estricta necesidad de una guerra inevitable en defensa de la ciudad, lo que equivale a decir en defensa de las personas que constituyen esa ciudad. Para la joven, la empresa militar que han librado los griegos no compensa los sufrimientos particulares que ésta ha ocasionado, comenzando por los del propio Agamenón –que ha debido sacrificar a su propia hija Ifigenia y ha perdido “*lo que más quería*”, “*el placer hogareño de sus hijos*” (vv. 370-372)– y siguiendo por los de todos los demás aliados y tropas, que al morir en combate se vieron obligados a yacer en suelo extranjero, privados de recibir las honras de sus familiares (vv. 376-380). Al mismo tiempo, la separación militar provoca también la aniquilación de las familias, cuando los padres envejecen sin los cuidados de sus hijos ausentes o muertos y las viudas y esposas consumen sus días sin la compañía de sus maridos (vv.

¹¹¹ Literalmente se dice que los muertos son llevados a sus casas φίλων ὑπο (v. 388), por sus seres queridos. Este verso podría evocar el motivo homérico de la lucha de los amigos y compañeros por el rescate del campo de batalla del cadáver del guerrero y sus armas.

¹¹² N. LORAUX (1932): 38-39.

380-382)¹¹³. Los troyanos caídos en combate, por el contrario, han tenido la compensación de ser enterrados en su tierra patria al morir, de “*ser amortajados por las manos de quienes debían hacerlo*” y de haber disfrutado durante el ejercicio de la milicia de la compañía de sus seres queridos (vv. 388-394).

Así pues, la victoria militar de los griegos no puede compensar esta gravísima pérdida, insustituible e irreparable a juicio de Casandra, de los placeres de la vida privada, pues de ἡδοναί es calificada la vida doméstica con los hijos en 371-372 y la vida diaria con la esposa y los hijos en los versos 392-394¹¹⁴. La literatura, la tragedia, se enfrenta con su discurso propio al discurso cívico de la misma Atenas que la contempla¹¹⁵.

La *rhêsis* de Casandra es, además, una explicación razonada del μακαρισμός de los troyanos (vv. 365-367) al que ella ha unido su propio μακαρισμός nupcial¹¹⁶. La muchacha había salido de las tiendas militares en un estado de exultación dionisiaca, portando una antorcha ritual y entonando

¹¹³ No es la primera vez que Eurípides destaca esta particular consideración de la guerra troyana. Al final del primer estásimo de *Andrómaca* (vv. 304-308), las mujeres del coro se lamentan también de lo mismo.

¹¹⁴ Como ha constatado V. DI BENEDETTO (1992): 311 y 316, “Non è caso che proprio nelle ultime tragedie i ‘valori’ dell’amicizia e della solidarietà familiare trovino una risonanza molto maggiore che nel passato. (...) La valorizzazione dell’umanità della famiglia acquista così nelle ultime tragedie di Euripide un risvolto chiaramente edonistico”.

¹¹⁵ Así también, para S. MAZZOLDI (2001): 240, “Il ragionamento di Cassandra stravolge il tradizionale ordine, la baccante contrappone a questo νόμος la φύσις di sentimenti ed emozioni umane e quotidiane, quelle che a suo parere decretano vera vittoria e vera sconfitta, e potrebbe costituire quindi, potenzialmente, una minaccia”.

¹¹⁶ Vv. 311-312, 327 y 336. Como ha señalado N. LORAUX (1999): 117, “lorsque les chants de cette Cassandre lyrique laissent, (...), la place au *lógos* et aux trimètres iambiques, c’est en pleine lucidité qu’elle revendique ce changement de ton”. Para V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 382, esta yuxtaposición de locura y cordura en Casandra, sin que medie un intervalo de transición, “acquista una valenza di provocatoria programmaticità”. Por otra parte, no deja de ser significativo que Casandra cante su propio *makarismos* nupcial, que solía ser entonado por los padres y amigos de los nuevos esposos y que ella dedica a Agamenón y a sí misma. Cf. S. MAZZOLDI (2001): 221.

un delirante himeneo. Su agitación contrasta con el abatimiento de Hécuba y su alegría con el duelo del resto de troyanas. Desde el principio Casandra se empeña en volverlo todo del revés: donde se espera llanto, ella baila y canta con incontenible alegría; donde sólo se ve derrota, ella contempla victoria. En todo momento la sacerdotisa de Apolo hace referencia a una irónica suerte de felicidad de la que sólo ella tiene conocimiento. Esta insistencia en el μακαρισμός de su canto participa en la modalidad poética de la misma ironía inteligible en la modalidad discursiva.

La doncella entona un extraño himeneo cuya felicidad estriba en la muerte y alterna las invocaciones nupciales con los gritos rituales del evohé de Dioniso¹¹⁷. Su *matrimonio* con Agamenón comporta el júbilo no del amor sino de la venganza, y no será portador de vida, sino de muerte¹¹⁸. Casandra sabe que esa boda será mortal para ella, pero el sacrificio de su vida compensará los padecimientos de su familia, pues aniquilará el οἶκος de Agamenón¹¹⁹ –ἀντιπορθήσω δόμους (359), δόμους πέρσασ’ Ἀτρείδων (461)–, declarará guerras matricidas –μητροκτόνους τ’ ἀγώνας (363)–, levantará la sedición –οἴκων τ’ Ἀτρέως ἀνάστασιν (364).

Como si de un soldado se tratara, Casandra se concibe a sí misma como una víctima de inmolación necesaria para la satisfacción de su hogar y de su patria, pero su entrega sacrificial, proclamada bajo las invocaciones y ritos del matrimonio, resulta distorsionada en el contexto político de la guerra. Son varias las muchachas que se sacrifican a sí mismas por una causa noble en las tragedias de Eurípides, mas, como advirtiera T. B. L.

¹¹⁷ Para R. SEAFORD (2000): 335, “in tragedy the subversion of wedding ritual is a commonplace which, when it involves the destruction of the household, is frequently expressed as maenadism”.

¹¹⁸ “La scrupulosa osservanza dei dettami rituali è parodistica perché il rito stesso, invece che preludere all’entrata della sposa nell’οἶκος dello sposo e alla generazione di legittima discendenza, prepara la distruzione dell’οἶκος stesso e di entrambi gli sposi, che in realtà sono poi padrone e concubina”. S. MAZZOLDI (2001): 222.

¹¹⁹ Este papel de Casandra, semejante en cierto modo al de otros personajes femeninos de tragedias, forma, en opinión de R. SEAFORD (2000): 356-357 un *tipo* concreto, el del menadismo, que niega el rito matrimonial y destruye el οἶκος.

WEBSTER, “this is a bitter parody of the self-sacrifice of Makaria and the like”¹²⁰. Como los soldados que al dar la vida en defensa de sus familias y de su ciudad son μακάριοι, pues coronan su final con una bella muerte, el epitalamio de la joven expresa su felicidad por abrazar una boda que, como la de Himeneo, es muerte para ella, pero es retribución y victoria final para los suyos¹²¹.

Cassandra empieza a transgredir los *topoi* de la oratoria oficial cuando exhorta a su madre y a las troyanas a que transformen su treno por un canto más alegre de bodas, a que cambien los gestos rituales del planto por la danza festiva de los coros nupciales (vv. 332-341). Contra aquel lugar común del λόγος ἐπιτάφιος que hacía del duelo del enemigo el himno al valor de los ciudadanos-soldados de Atenas¹²², Cassandra anima a la antigua reina a que trueque su papel de ἔξαρχος de un χορός trenético al de ἔξαρχος de un χορός nupcial.

Antes de marcharse, Cassandra se despide adoptando una nueva expresión, versificada en tetrámetros trocaicos. Después de predecir las desgracias que esperan a los griegos Odiseo y Agamenón, la sacerdotisa de Apolo se desprende de sus signos religiosos porque parte hacia una particular empresa que ella vuelve a interpretar en términos épicos, bélicos, políticos¹²³. Marcha hacia la muerte –hacia la bella muerte, como indica la invocación a la φίλη πατρίς del verso 458–, a la que llegará victoriosa tras haber arrasado la casa de los Atridas: ἦξω δ’ ἐς νεκροὺς νικηφόρος / καὶ δόμους πέρσασ’ Ἀτρείδων, ὧν ἀπωλόμεσθ’ ὑπο (vv. 460-461).

¹²⁰ T. B. L. WEBSTER (1967): 279.

¹²¹ Vv. 458-461. Sobre Himeneo, Hécate, Dioniso y el epitalamio de Cassandra, *vid.* T. PAPADOPOULOU (2000): 520-521. La equivalencia entre matrimonio y muerte es, como señalara G. MURRAY (1947): 144, un motivo tradicional en la poesía griega.

¹²² N. LORAUX (1999): 71.

¹²³ Sobre la relación y las diferencias entre esta escena y la del *Agamenón* de Esquilo, donde también Cassandra se despoja de sus signos y ropajes religiosos antes de entrar en palacio, *vid.* A. PERTUSI (1952): 265-266, R. AÉLION (1983, II): 229-232 y S. MAZZOLDI (2001): 227-228.

Mezclados vencedores y vencidos ante las ruinas de la ciudad y en medio de un campamento que se está desmontando, las diferencias entre Ilión y las tiendas dejan de percibirse con nitidez. A ello contribuye, además, el tiempo mismo de la obra. Ilión y el campamento se encuentran en un instante transitorio entre el pasado, aún demasiado reciente, de la toma de la ciudad y el futuro inmediato de los *nostoi*. La confusión de ambos tiempos –el del recuerdo y el de la inminencia– provoca a su vez confusión en el espacio.

A pesar de que generalmente se entiende que las palabras δόμος, δῶμα, οἶκον, στέγος poseen, además de su significación específica, una significación general que designa cualquier recinto o espacio cerrado¹²⁴, es

¹²⁴ Cf. H. PERDICOYIANNI (1996): 21-50 y A. LEBEAU (1998): 171, para quien “le mot σκηναί ne semble pas correspondre, dans la tragédie, à une réalité très concrète ; (...) les poètes désignent avec quelque désinvolture les dites tentes par des termes aussi peu précis et aussi peu adéquats qu’οἶκοι, δόμοι ou δώματα, « maisons », ou même μέλαθρα”. No podemos estar de acuerdo con esta opinión. Creemos, en primer lugar, que este tipo de análisis léxico parte de una valoración puramente denotativa del lenguaje, donde a cada significante corresponde un significado concreto en función del referente. Pero en el caso de la literatura, y, en concreto, del drama, esa ecuación de identidad no sólo no existe, sino que nos llevaría a una comprensión empobrecedora del texto, a una visión escenocéntrica y puramente referencial. El escándalo que produce que palabras como μέλαθρα (“ou même μέλαθρα”, dice A. Lebeau) puedan referirse a tiendas militares o a cuevas no puede ni debe neutralizarse o anularse, sino que debe investigarse y ser tenido seriamente en cuenta. No es gratuito en la tragedia ni quién emplea un determinado término, ni cómo lo emplea o en qué momento o contexto. Las troyanas aquí cantan, y esa modalidad expresiva, no enunciativa, ya nos predispone a sospechar que el vocabulario puede contagiarse de connotaciones altamente emotivas o líricas. En este sentido, preferimos seguir las advertencias metodológicas de N. LORAUX (1989): 9, para quien “El oyente de la tragedia va a gozar de primacía sobre el espectador, pues todo ha de pasar por las palabras. (...) Palabras de doble, de múltiple sentido”. Cf., también, N. LORAUX (1999): 250 y 256, donde se insiste sobre esta idea, en el sentido específico que nos atañe especialmente: “Voir, entendre : voir en entendant, entendre une vision. (...) certains mots peuvent, sans clivage ni conflit, s’entendre simultanément sur deux registres, celui du *mûthos* (...) et celui, contre toute attente autonomisé dans le texte, de la dramaturgie, ou plutôt de la chorégie”.

posible descubrir en determinados contextos dramáticos una duplicidad de sentido entre la neutralización y el valor más caracterizado de estos términos. Algunos personajes designan equívocamente las tiendas del campamento griego –las σκηναί– como δώματα, δόμοι, οἴκοι. Estas designaciones aparecen en momentos dramáticos en los que la acción presta una especial atención al lugar de referencia sobre el que ésta se encuentra o se va a desarrollar.

Así, las mujeres del coro indican su salida sobresaltada de las tiendas refiriéndose a las mismas de un modo equívoco o ambiguo: como μέλαθρα –διὰ γὰρ μελάθρων / ἄιον οἴκτους οὓς οἰκτίζηι¹²⁵–, y como οἴκοι –αἰ τῶνδ’ οἴκων εἴσω / δουλείαν αἰάζουσιν (...) ἐξορμίζεσθ’ οἴκων¹²⁶. Más que una designación sinonímica de las tiendas a las que en realidad se refieren, la ambigüedad de sentido de los términos empleados evoca la confusión de las troyanas al oír los lamentos de su reina. A pesar de encontrarse en el campamento griego, las mujeres rememoran constantemente su ciudad y sus hogares, que hacen visibles y presentes en la obra con su palabra evocadora (vv. 201-202). En medio de la destrucción, las troyanas confunden expresivamente la desolación del campamento con la de sus propias casas, por las que lloran, uniéndose al lamento de su reina, y hacen al mismo tiempo de las tiendas su nuevo hogar de esclavitud. Como prisioneras, han sido recluidas en tiendas que han hecho durante largo tiempo las veces de casas de los griegos, con quienes habrán de compartir en adelante su existencia. Como mujeres, se encuentran confinadas al único espacio interior y privado que se halla dispuesto en el campamento, y las tiendas se hacen, de este modo, significativamente sus casas, su espacio femenino¹²⁷.

Del mismo modo, Menelao, quien se presenta en escena con la urgencia de tomar a su esposa para castigarla en Esparta, se refiere a las

¹²⁵ V. 154

¹²⁶ Vv. 157 y 166.

¹²⁷ Así, para S. MAZZOLDI (2001): 236, las tiendas “per le Troiane, dal momento che la città insieme a tutte le loro case non esiste più, rappresentano l’οἶκος stesso, il focolare, il ‘dentro’ riservato alla donna e alle sue occupazioni”.

tiendas en las que se encuentra su mujer como si de su propia casa se tratara. Menelao transforma el conflicto bélico en una contienda doméstica personal y, anticipando el castigo que tiene determinado infligir a su esposa al llegar a su hogar, manda a sus soldados, como si de criados o servidores palaciegos se tratara¹²⁸, que entren ἐς δόμους (880) y saquen a Helena πρὸ τῶνδε δωμάτων (897).

La diferencia, pues, de estabilidad y perentoriedad que discriminaba entre Ilión como ciudad estable y el campamento como edificación transferible se neutraliza en el contexto de la ἐρημία troyana, en el momento en el que Ilión no existe ya y las mujeres hacen de las tiendas sus casas, su espacio interior¹²⁹. El campamento, designado como μέλαθρα y οἶκος se hace al mismo tiempo representación de Ilión, la ciudad que va progresivamente absorbiendo la escena, imagen de las casas y las tiendas que pertenecen al espacio troyano que está a punto de ser totalmente arrasado y abandonado para siempre.

2. 2. 2. Troya como espacio devastado: la ἐρημία troyana

Poseidón presenta el escenario de *Troyanas* como un espacio devastado donde sólo se ven los restos de una destrucción. La ciudad arde en llamas que la van consumiendo lentamente, y el campamento, que se está desmontando, contribuye a intensificar la desolación del espacio. En Troya no va quedando nadie: los griegos preparan su regreso y se llevan consigo a las mujeres y niños troyanos, únicos supervivientes de la guerra. Los mismos dioses, como refiere el propio Poseidón, se despiden

¹²⁸ Menelao llama a sus soldados προσπῶλοι y ὀπαόνες en 846 y 1047.

¹²⁹ Respecto a *Hécuba*, tragedia cuya escena y contexto dramático es muy similar al de *Troyanas*, comenta N. T. CROALLY (1994): 185 algo parecido: “the scene is one where the signs of civilization are absent: no temples or citizens; the Trojan women are in transit, living in tents. Nevertheless, the interior spaces of the tents (the *skênê*) are still, as in a city, associated with women”.

definitivamente, una vez derruidos sus templos y exterminados sus fieles¹³⁰. El espacio troyano se ha transformado en un desierto, en una *erêmia*: λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς· / ἔρημία γὰρ πόλιν ὅταν λάβῃ κακὴ / νοσεῖ τὰ τῶν θεῶν οὐδὲ τιμᾶσθαι θέλει (vv. 25-27).

La descripción de Troya en esta tragedia es la ἔκφρασις de la ἔρημία: a menudo es este término el que concurre para dar una imagen del espacio troyano representado –ἔρημα δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα / φόνωι καταρρεῖ (vv. 15-16). Poseidón insiste en ello al final de la parte del prólogo que él cierra: lo que los griegos, a punto de ser castigados por los dioses, han hecho es entregar Troya a la *erêmia*: μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις / ναούς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων· / ἔρημιαί δούς <σφ'> αὐτὸς ὤλεθ' ὕστερον (vv. 95-97).

También las troyanas evocan la toma de la ciudad y su destrucción en términos de ἔρημία (καράτομος ἔρημία v. 564) y la misma Hécuba se llama a sí misma “*madre de una ciudad devastada*” (ἐρημόπολις μάτηρ v. 603)¹³¹.

La presentación inicial del espacio troyano como un espacio de *erêmia* se relaciona con la inmediatez yuxtapuesta de los *nostoi*. Como ha señalado R. REHM, “eremitic space in tragedy stands in opposition to the valorized space represented by *nostos*”¹³²; en esta tragedia en concreto, los griegos expresan en más de una ocasión su anhelo por llegar a casa¹³³ y

¹³⁰ Sobre el hecho de que los dioses abandonan las ciudades arrasadas, *vid.* A. Th. 217-218 y Verg. *Aen.* II 351-352. La *erêmia* se produce cuando no pueden tener lugar los sacrificios a los dioses. Cf. C. MIRALLES (1994): 34.

¹³¹ La traducción de este *hapax* puede entenderse de dos formas, como consigna S. A. BARLOW (1993): 188, quien, sin embargo, se inclina más por la acepción que nosotros traducimos arriba: “does the *erêmos* part of the compound apply to Hecuba or the city? i. e. «bereft of a city» or «having a desolate city»? The word *erêmia* elsewhere in the play (26, 97) alludes to the desolation of the city itself, and therefore should be interpreted «of the desolate city» i. e. «characterised by having a desolate city»”.

¹³² R. REHM (2002): 114.

¹³³ Así lo hace saber Poseidón en vv. 19-21, y así también lo manifiesta Taltibio en 1153-1155 y 1264.

Cassandra les echa en cara su larga separación del hogar¹³⁴. La victoria griega en tierra troyana se pone en entredicho toda vez que se ha exterminado al pueblo sometido¹³⁵.

Por otro lado, la afluencia masiva de mujeres que salen del interior de las tiendas representadas por la *skênê*, pero a cuyo interior nunca regresan, anula la oposición tradicional en el teatro antiguo entre el espacio exterior e interior, público y privado, masculino y femenino.

En la ἐρημία troyana, las mujeres, únicas supervivientes de Ilión, participan de las funestas consecuencias de la guerra, salen al exterior, hablan sobre los combates y la toma de la ciudad, se expresan públicamente. El espacio político cerrado se abre ahora de un modo dolorosamente extraño. Hécula reposa desde el principio fuera de las tiendas de las prisioneras, ante las puertas de las tiendas de Agamenón. El coro sale de estas tiendas para lamentar en el espacio abierto de la desolación troyana la destrucción de sus hogares y familias a los que no volverán. Cassandra sale también de las mismas tiendas, y no entrará más: soldados griegos la escoltan hacia las naves de Agamenón, rumbo a Argos. Helena también sale del mismo recinto y tampoco regresará: su esposo y soldados la llevan igualmente hasta los barcos que la devolverán a Esparta¹³⁶. Como señala N. T. CROALLY, “One effect of war, that is, is that it destroys the conventional organization of space, at least temporarily”¹³⁷.

N. T. CROALLY reseña los testimonios literarios¹³⁸ que versan sobre asedios a una ciudad; éstos responden al *nomos* socio-cultural que recluye a la mujer en el interior de la ciudad, en los espacios privados y ocultos del recinto urbano amurallado, y dejan para los hombres el espacio de la guerra y el espacio político público, el espacio de la palabra y el discurso. Lo singular de la versión trágica que de la guerra de Troya expone Eurípides es

¹³⁴ Vv. 370-382.

¹³⁵ Cf. S. *O.T.* 54-57.

¹³⁶ N. T. CROALLY (1994): 198-200.

¹³⁷ N. T. CROALLY (1994): 201.

¹³⁸ Hom. *Il.* VI 490-493, *Od.* I. 356, A. *Th.* 182-183 y 216-217.

que, frente a esta tradición, en *Troyanas* sucede todo lo contrario: “In *Troades*, there is no inside to go to: the space of the *polis*, and those who inhabit it, has been turned inside out by war. For the women of Troy war and talking are the primary concerns”¹³⁹.

Pero en este espacio de desolación no puede haber más que duelo. Cualquier ilusión de reconstruir, siquiera idealmente, algún vestigio del espacio político fracasa. Sólo hay fuertes frente a débiles, vencedores frente a vencidos. No hay lugar para el debate, para el *agôn*, sólo para las órdenes, y, cuando éste se intente llevar a cabo, fracasará. La única respuesta posible de estas mujeres es la de la expresión que lamenta lo sucedido: el *thrênos*.

La ineficacia del *agôn*

El *agôn* entre Helena y Hécuba

El único *agôn* verdaderamente considerado como tal en *Troyanas* es el que sostienen Helena y Hécuba en el penúltimo episodio de la tragedia. Antes, una suerte de frustración parece haber interrumpido los enfrentamientos previos entre personajes: en el primer episodio, Taltibio renuncia a la réplica porque considera a Casandra una enajenada, y Hécuba tampoco contesta a la muchacha por razones similares, con lo que se deja caer muda en el suelo, abatida entre el dolor y la vergüenza¹⁴⁰; después, en el episodio siguiente, apenas comienza la anciana a discrepar con Andrómaca sobre la esperanza que brinda la supervivencia de su nuera y de su nieto, cuando Taltibio rompe su argumentación con la noticia de la decisión de dar muerte al pequeño: a Andrómaca no se le permite, por

¹³⁹ N. T. CROALLY (1994): 202.

¹⁴⁰ Como ha destacado S. MAZZOLDI (2001): 229, “Nel contesto euripideo ella pratica un tipo di profezia ‘razionale’, (...), il cui grado di intelligibilità è massimo, ma alla cui cimprensibilità Ecuba, il coro e Taltibio rispondono non concedendole neppure lo statuto di profezia: Cassandra non è una *μάντις* cui il destino impedisce di essere creduta, come avveniva invece nella tradizione precedente, ma appare soltanto una *μαϊνάς*”.

supuesto, contestación alguna ante una orden que no admite más consideración que la fuerza.

Sólo en el tercer episodio Menelao accede a un debate en el que, por otra parte, él no tiene ningún interés ni por intervenir ni por escuchar –σχολῆς τὸ δῶρον, lo llama en el v. 911. El general ya ha tomado una decisión sobre el castigo final de su esposa, a la que ya se ha juzgado como adúltera y traidora y a la que se considera causante de la guerra. Sólo a ruegos de las mujeres, de la propia Helena y de Hécuba, se aviene Menelao a una ilusión de proceso judicial que, finalmente, tampoco conduce a nada.

El *agôn* entre Hécuba y Helena pertenece a la tipología de los debates que imitan la oratoria forense, el γένος δικαστικόν, y muestra un cuidadoso empleo de los mecanismos retóricos al uso¹⁴¹. A pesar de que se ha discutido mucho sobre el orden de la intervención de los personajes en este enfrentamiento, en la idea de que Eurípides habría invertido la sucesión habitual de acusación y defensa en aras de que Hécuba saliera triunfante en el debate, clausurado por su intervención en segundo lugar, la verdad es que, como ha señalado M. LLOYD, sobre Helena ya pesa de principio una clara imputación de culpabilidad sobre la que sería redundante –e inútil– insistir, por lo que este paso previo de acusación no se hace necesario¹⁴². El tragediógrafo comienza la discusión directamente con la defensa de Helena para que ningún preliminar innecesario por consabido reste eficacia al enfrentamiento de palabras. Por otra parte, Helena revertirá su defensa en una acusación, a su vez, contra todos salvo contra sí misma, y el debate en torno a la inocencia o culpabilidad de la prisionera se desarrollará en el marco de los δισσοὶ λόγοι de la antilogía sofística (vv. 907-908, 917)¹⁴³.

En el transcurso del debate, la discusión fluctuará entre el artificio poético y la sobriedad de la razón, y comprometerá especialmente el

¹⁴¹ Según la clasificación establecida por M. DUBISCHAR (2001), este sería un ejemplo de “Abrechnungsagon”, en el que Helena haría las veces de ἀδικήσας, Hécuba de ἀδικούμενος, y Menelao de juez.

¹⁴² M. LLOYD (1984): 304 y (1992): 101.

¹⁴³ R. SCODEL (1980): 97 y V. GASTALDI (1999): 115 y 117.

problema moral de la responsabilidad humana, que acaba por convertirse en la verdadera controversia del enfrentamiento. Helena y Hécuba no discrepan tanto sobre lo sucedido cuanto sobre su interpretación, *i. e.*, sobre las razones y actitudes debidas ante lo acontecido¹⁴⁴. Helena, quien no puede negar el pasado, presenta su defensa bajo la apelación a una inteligibilidad concreta: la del perdón como *συγγνώμη*, es decir, como *comprensión*. Recordemos, como han explicado ya varios críticos de este pasaje, que la apelación a la *συγγνώμη* (v. 950) establece la clave de sentido de la *ἀντικατηγορία* de Helena, ya que a ella “sólo tenían derecho en los juicios públicos aquellos que consideraban sus faltas involuntarias”¹⁴⁵. Como ha señalado J. DE ROMILLY, estas faltas involuntarias para las que existe el derecho de apelación al perdón obedecen a dos tipos de razones: o bien a una ignorancia excusable o bien a un constreñimiento exterior ineludible¹⁴⁶. Helena integra las circunstancias de su falta involuntaria en la atenuante de este segundo tipo¹⁴⁷ y remonta su defensa a los mismos orígenes del conflicto: al nacimiento y supervivencia funestos de Paris y al juicio divino de belleza. Helena se siente más bien víctima que agente de un plan divino contra el que su debilidad mortal no pudo oponer resistencia, en medio, además, de unas circunstancias que favorecieron dicho plan en lugar de obstaculizarlo.

Aunque para Hécuba –y para algunos críticos– las razones de Helena no son más que excusas para eludir su responsabilidad ante los hechos, no es menos cierto, sin embargo, que el fatalismo esgrimido por la condenada no es novedoso en la tragedia, sino que resulta coherente con el inicio de la misma y de la propia trilogía a la que ésta pertenece. Tanto es así, que Hécuba, como ha señalado acertadamente R. MERIDOR, aunque parece refutar uno a uno los argumentos defendidos por la acusada, comienza, sin

¹⁴⁴ R. SCODEL (1980): 82.

¹⁴⁵ V. GASTALDI (1999): 119.

¹⁴⁶ J. DE ROMILLY (1979): 67.

¹⁴⁷ Como ha señalado también M. LLOYD (1984): 307, “*συγγνώμη* was especially appropriate for human behaviour affected by the gods”.

embargo, su recusación sólo en el momento causal del juicio de belleza¹⁴⁸, pasando por alto las contraacusaciones de Helena sobre ella misma y sobre el anciano que no impidieron la supervivencia del βρέφος. La alusión al βρέφος como δαλοῦ πικρὸν μίμημα' (v. 922) remite al fatalismo mítico de *Alejandro*, sobre el que Hécuba guarda ahora silencio y que elimina de su argumentación.

Existen dos lecturas distintas del pasaje en el que la anciana critica el *mythos* del juicio de belleza. Según una de ellas¹⁴⁹, Hécuba negaría que este juicio tuviera lugar en absoluto; según la otra, la reina sólo refutaría la importancia que Helena ha pretendido atribuir a la reacción de las diosas, especialmente Hera y Atenea. Los argumentos críticos de Hécuba responden en ambos casos a la lógica, pero en el fondo entran en conflicto con la tradición literaria y con el propio desarrollo de la tragedia. Hécuba no encuentra motivos racionales verosímiles para el supuesto interés y posterior despecho de las diosas por un simple concurso de belleza, pero esta racionalización del mito es contraria, por ejemplo, a una de las versiones más memorables acerca del asedio de Ilión, en la que Hera da permiso a Zeus para que destruya a cualquiera de las tres ciudades más queridas a la

¹⁴⁸ R. MERIDOR (2000): 17.

¹⁴⁹ En el verso 975, Hartung propone οὐ en lugar de αἶ, como rezan los manuscritos VPΣ. J. Diggle acepta la propuesta de Hartung en la edición oxoniense. Esta lectura, que es la más aceptada, volvería a mostrar a una Hécuba que niega no sólo la tradición literaria, sino lo que el espectador ya ha visto representado en la propia trilogía. Es muy probable que el juicio de belleza fuese profetizado en *Alejandro*, bien por Casandra (como se intuye a partir del *Alejandro* de Ennio, fr. 16 Jouan & Van Looy), bien por Afrodita, si es que aparecía esta divinidad al final de aquella obra. Como explicara T. B. L. WEBSTER (1967): 292, "Euripides makes Hekabe and Herakles at the moment of great suffering reject the Homeric notion of divine intervention in human affairs". Una opinión similar muestra también al respecto M. LLOYD (1992): 102, quien compara precisamente esta actitud de Hécuba con la de *HF*. 1341-1346. Cf., también, L. PARMENTIER (2001): 19. R. SCODEL (1980): 96, nota 40, acepta, en cambio, la versión de los manuscritos, según la cual Hécuba no niega que el Juicio tuviera lugar, sino la importancia que Helena le confiere.

diosa como son Argos, Esparta y Micenas, a cambio de que no se interponga en sus planes de destrucción de Troya, precisamente la ciudad por la que Zeus acababa de confesar su gran afecto¹⁵⁰. La lógica de Hécuba es contraria también a la arbitrariedad con la que Poseidón reprocha a Atenea sus saltos del amor al odio, que la diosa justifica en función exclusivamente de sí misma, y a la causa a la que atribuye el dios la destrucción de Troya: la victoria conjunta de Hera y Atenea, αἱ συνεξείλον Φρύγας (v. 24).

Más aún, las críticas de Hécuba rompen con la coherencia no sólo de la tragedia, sino también de toda una tradición poética, épica y lírica, que había señalado la intervención de los dioses en el conflicto troyano y la huida involuntaria de Helena desde Esparta hasta Ilión. Helena apuntala su defensa sobre esta tradición, cuyo máximo exponente sería la epopeya homérica, y en especial el canto III de la *Iliada*, pero de la que son también ejemplos significativos, entre otros, el fr. 16 L-P de Safo, donde se declara firmemente que fue Cipris quien hizo (παράγαγ') que Helena abandonara a su esposo, a su hija y a sus padres, o el fr. 1 *PMG* de Íbico, en el que se afirma que Ilión cayó διὰ Κύπριδα. Pero Hécuba no puede aceptar, lógicamente, esta tradición¹⁵¹.

A la vista de lo que se presenta como un momento oportuno para satisfacer su necesidad de justicia, Hécuba recompone su mundo destruido y trata de creer que existen unos dioses superiores que son lo que en propiedad de la razón debían ser, justos y poderosos, aunque en realidad, como la obra se encarga de revelar, no lo sean. La antigua reina defiende un concepto ideal de las divinidades que no responde más que al enunciado, a la palabra, al *logos*, pero que, como se deja intuir al final del episodio, no se

¹⁵⁰ Hom. *Il.* IV 44-67.

¹⁵¹ Se ha discutido sobre todo la posible influencia en Eurípides del *Encomio de Helena* de Gorgias. Es cierto que hay algunos paralelismos entre argumentos, aunque son también muchas las diferencias entre ellos. Tanto R. SCODEL (1980): 90, 99 y 144, como D. CONACHER (1998): 53-58, entre otros muchos, han apoyado la tesis de que el *Encomio* es anterior a *Troyanas* e influye de algún modo sobre esta tragedia, mientras que M. LLOYD (1992): 100-101 cree que estas obras no guardan entre sí una especial relación.

corresponde con la inane realidad. Para Hécuba las diosas antropomórficas y frívolas de Helena no pueden sostenerse racionalmente y son lógicamente refutables por irrisorias, aunque una elevada concepción de la divinidad pase por negar la propia experiencia y el pasado.

El *agôn* venía precedido por la aparición de Menelao, que cree hablar solo pero que es escuchado por Hécuba, probablemente postrada en el suelo, sobrecargada con el dolor por Astianacte y por su ciudad. Al oír la determinación de Menelao de llevarse prisionera a Helena para castigarla en Esparta, la anciana parece reponerse y pronuncia la famosa invocación a Zeus garante de la justicia¹⁵². Aunque Hécuba se acoge a la tradición religiosa que caracteriza de este modo al soberano de los dioses, la forma de su plegaria es radicalmente novedosa, tal como lo advierte, asombrado, Menelao, que es entonces cuando repara en la mujer. Este contraste entre la tradición mítica del pasado y el pensamiento crítico contemporáneo anticipa la forma y el contenido mismos del debate y contribuye, así, a completar su sentido¹⁵³.

Lo cierto es que en la oración de Hécuba han visto los estudiosos la influencia manifiesta de pensadores relativamente contemporáneos al

¹⁵² El monólogo de Menelao se ha interpretado como un segundo prólogo que contendría la tragedia para iniciar esta escena particularmente distinta respecto a las demás en cuanto al tono discursivo: aquí hay una ausencia completa de duelo y la actitud de Hécuba cambia de la frustración y el lamento a la posición filosófica y el razonamiento intelectual. Sobre la importancia de esta introducción al único y verdadero *agôn* de esta tragedia, *vid.* M. LLOYD (1992): 99-101, U. CRISCUOLO (1998): 73 y A. ESTEBAN SANTOS (2000): 121-122. Sobre el cambio de actitud de Hécuba, “from that of the grieving woman (...) to that of a more explicitly philosophical speaker”, *vid.* N. WORMAN (1997): 185.

¹⁵³ Para M. LLOYD (1984): 309, “Any examination of Hecuba’s attitudes in the agon must begin with the prayer that she addresses to Zeus when she hears that Menelaus intends to punish Helen”. Cf., también, N. WORMAN (1997): 185, para quien “The prayer provides an explicit setting forth of the two positions regarding causality taken by Helen and Hecuba in the *agôn* that follows, as well as of the two positions taken on this subject in the play as a whole”. *Vid.*, además, J. GREGORY (1998): 171. Para A. BURNETT (1977): 296, en cambio, este *agôn* se entiende mejor en relación con el estásimo que lo precede, conocido como “the Ganymede ode”.

auditorio, como Diógenes de Apolonia, Anaximandro, Heráclito y Anaxágoras¹⁵⁴, así como también se ha observado una cierta evocación de Jenófanes en la identidad trascendente con la que Hécuba caracteriza a la divinidad, concretamente a Afrodita, en su discurso posterior¹⁵⁵. Desde luego, el nivel de abstracción e idealización de estos conceptos *teológicos* contrasta ampliamente con el carácter mítico de los dioses antropomórficos de Helena.

Dicho contraste se hace expresivo incluso en el ámbito de la representación. Hécuba reprocha a Helena su atuendo como una exteriorización más de la misma desvergüenza moral de la que siempre ha hecho gala. En lugar de presentarse con la ropa y los cabellos desgarrados, como convendría a la situación de dolor que ella misma ha provocado¹⁵⁶, se presenta arreglada (vv. 1022-1023), tratando de suscitar con su imagen una persuasión sobre Menelao similar a la que han intentado alcanzar sus adornadas palabras (τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα, vv. 981-982). Helena es la representación del artificio literario y poético que acepta la injerencia de los dioses sobre los actos humanos, venciendo su voluntad y limitando su responsabilidad, mientras que Hécuba representa el pensamiento despojado de todo adorno y que exige del hombre una responsabilidad moral inalienable¹⁵⁷.

Aparentemente, pues, Eurípides critica a través de Hécuba las razones épicas atribuidas a Homero sobre la destrucción de Troya y, por tanto, sobre la destrucción de cualquier otra ciudad, y restringe el principio de las mismas al problema estrictamente político de la responsabilidad –algo

¹⁵⁴ *Vid.*, entre otros, M. LLOYD (1984): 310 y (1992): 107, J. ASSAËL (1993): 11 y L. PARMENTIER (2001): 21 y 64, nota 3.

¹⁵⁵ *Vid.* M. LLOYD (1984): 312 y (1992): 107

¹⁵⁶ A lo largo de toda la obra las troyanas llevan a cabo sus lamentaciones mesándose los cabellos, arañándose el rostro y rasgando sus vestiduras. Helena, en cambio, no canta ningún lamento, sino que habla, y no presenta tampoco la imagen desgarrada de sus compañeras de esclavitud.

¹⁵⁷ Cf. N. WORMAN (1997): 172 y 195.

que, como muestran otros testimonios literarios de la época¹⁵⁸, es objeto de discernimiento y de discusión por estas mismas fechas¹⁵⁹, como lo era también otro de los argumentos esgrimidos por Helena al mismo respecto: el dominio ineluctable del fuerte sobre el débil, en este caso, de la poderosa diosa Afrodita sobre el resto de los dioses, incluido el propio Zeus, y sobre los mortales, como Helena¹⁶⁰.

Desde esta nueva perspectiva, entonces, el debate sobre la culpabilidad o inocencia de Helena no podía quedar fácilmente cerrado y, curiosamente, éste es uno de los rasgos del *agôn* que lo hacen ser anómalo respecto a otros enfrentamientos trágicos de palabras. Como ha señalado M. LLOYD, “while there can be no doubt that Hippolytus and Andromache are innocent of the crimes of which they are accused or that Jason and Polymestor are guilty, it is not obvious that Helen is guilty in *Troades*”¹⁶¹. Tampoco queda claro quién *vence* en esta discusión, puesto que Helena no es castigada en la tragedia y porque aunque aparentemente Menelao aprueba

¹⁵⁸ Cf. M. LLOYD (1984): 305, quien, como ejemplo, recuerda la discusión narrada por Plutarco entre Pericles y Protágoras sobre si, en el caso de un accidente en unos juegos de jabalina, se debe responsabilizar del mismo a la jabalina, al lanzador o a los organizadores de los juegos.

¹⁵⁹ Sobre la oposición entre fatalismo homérico y lo que nosotros llamaríamos “humanismo moral”, *vid.* L. PARMENTIER (2001): 18-19, M. HUYS (1995): 142 y V. GASTALDI (1999): 125, entre otros. El problema de la responsabilidad y la confrontación entre el pensamiento arcaico o literario y el pensamiento clásico o secularizado ya había inspirado a Eurípides otro debate similar al de *Troyanas* en el drama de *Los Cretenses*, donde Pasífae defiende con razones e imputaciones similares a las de Helena su condición de víctima más que de agente.

¹⁶⁰ Como ha señalado R. SCODEL (1980): 98, “Though on the surface it is Hecuba’s rationalizing argument that seems modern and sophisticated, Helen’s, despite its mythological basis, was equally contemporary. If the spectator would not feel that the influence of Aphrodite excused sexual misbehavior, still he would feel disturbed by the argument as phrased in terms of the inevitable rule of the stronger, as Helen phrases it: this is the contemporary tone of private discussion and public debate”. Cf., además, S. A. BARLOW (1993): 207.

¹⁶¹ M. LLOYD (1984): 304.

las razones de Hécuba y parece firmemente decidido a castigar a su esposa a su regreso a Esparta¹⁶², existen en el texto fisuras importantes que dejan entrever que nada de esto se llevará a cabo y que finalmente Helena salvará su vida y nada habrá cambiado.

Hécuba previene a Menelao del peligro de que los esposos hagan juntos el viaje de regreso a la patria porque οὐκ ἔστ' ἐραστῆς ὅστις οὐκ ἀεὶ φιλεῖ (v. 1051), y el coro anhela que un rayo de Zeus impida el retorno de la mujer, a la que imaginan con el detalle de un espejo de oro en la mano¹⁶³. Tanto una imagen como otra ponen en cuestión que el castigo de Helena pase de las intenciones a los hechos¹⁶⁴. La escena termina, así, poniendo de manifiesto la futilidad del *agôn*: nada se ha resuelto definitivamente y la situación queda igual que antes de la confrontación¹⁶⁵. Como ha señalado R. SCODEL, el poeta “simultaneously presents the difficulty of judging human

¹⁶² Estamos plenamente de acuerdo con M. LLOYD (1992): 111 en no dudar del firme propósito de Menelao en la obra de castigar a su esposa: “Menelaus reiterates his decision to kill Helen at every opportunity thereafter (901 f., 905, 1039-41), rejecting her final plea (1046), and emphatically reaffirming his decision with his final words (1055-9). Nothing could be more explicit”. Son las troyanas, Hécuba y el coro, las que nos hacen dudar que la voluntad del esposo se lleve finalmente a cabo. Cf. *ibid.*: 112.

¹⁶³ El coro termina su canto con este particular *propemptikon*, contrario a los deseos tradicionales que anhelan un buen viaje para el amigo: las troyanas, por el contrario, desean mal tiempo a Helena, su enemiga. Vid. W. BIEHL (1989): 29-30.

¹⁶⁴ D. KOVACS (1998): 553-556 ha explicado la reacción de Menelao ante el consejo de Hécuba (vv. 1049-1050) como una alusión a la divinidad de Helena, divinidad que se va entreviendo al final de la tragedia. Lo cierto es que sobre la idea de Helena como un ser especial, hija de Zeus, se insiste con relativa frecuencia en la tragedia (vv. 398 y 766), y así concluye la antístrofa segunda de este estásimo. Cf. R. MERIDOR (2000): 26-27.

¹⁶⁵ R. MERIDOR (2000): 26. Nos parece interesante destacar aquí la opinión de N. WORMAN (1997): 198-199, para quien la *aporia* del *agôn* viene determinada por la propia figura enigmática de Helena: “The aporia that surrounds the *agôn* in the *Troades* (...) arises directly from that surrounding the figure of Helen. (...) Helen embodies a conundrum deeply imbedded in Greek culture, and a concern central to Western cultural tradition: how to stabilize the relation between appearance and reality, how to insure that depth (i. e., moral content) is attended to and valued over surface (i. e., imagistic impact)”.

motivation and causality and the chaos that arises if they cannot be judged”¹⁶⁶.

Sin embargo, existe aún otro nivel de sentido que se puede descubrir si, como nosotros proponemos, *Troyanas* se entiende como la última tragedia de una trilogía ubicada en el complejo espacio troyano. Desde esta perspectiva comenzamos a darnos cuenta de las estrechas similitudes entre el *agôn* de Palamedes y el *agôn* de este drama, representados sobre el mismo escenario: en el campamento griego y ante las tiendas de Agamenón. Palamedes y Helena son acusados ante los Atridas de un deseo incontenible de riquezas que se materializan en el oro troyano¹⁶⁷. Los dos personajes son juzgados por su supuesta traición al espacio helénico, que han transgredido desplazándose hasta los márgenes troyanos. En el caso de Palamedes, esta acusación es absolutamente falsa, y lleva a la muerte a una víctima inocente; en el caso de Helena la imputación es probablemente cierta, y, sin embargo, la mujer escapa a su castigo¹⁶⁸.

Helena y Palamedes se hallan en las antípodas el uno del otro, por cuanto Palamedes es el sabio inventor a quien se le atribuyen los mayores beneficios para la humanidad, mientras que Helena se caracteriza por la destrucción (vv. 891-893) y se le atribuyen los peores sufrimientos para los hombres, tanto griegos como troyanos. Helena es la culpable de la guerra de Troya, pero a pesar de esto no muere en la tragedia y todas las tradiciones literarias coinciden en su supervivencia, mientras que Palamedes es

¹⁶⁶ R. SCODEL (1980): 99, nota 43. Para A. BURNETT (1977): 294, al posponer Menelao el castigo de Helena “erases the previous debate and with it the ideas of rational human justice which are ordinarily expressed in the trial procedure”.

¹⁶⁷ En el caso de Helena, vv. 993-997 y 1020-1022.

¹⁶⁸ Palamedes acaba identificando con Ilión su tienda, bajo la que se ha conseguido enterrar el famoso oro. Helena ha abandonado su casa y su patria para internarse en los palacios troyanos con cuyo lujo se complace voluptuosamente. La identificación de Helena con Troya es tal que la propia Hécuba, que es quien le reprocha esta “barbarización”, es la que defiende argumentos específicamente griegos en contra de ésta, la que emplea un *logos* característicamente helénico a pesar de su condición de extranjera. Cf. N. T. CROALLY (1994): 153.

ejecutado a pesar de su evergetismo. Con todo, Helena se arroga el mérito de haber sido sacrificada por su belleza en beneficio de la Hélade y se considera merecedora de una corona de victoria (vv. 932-937 y 963). La ambigüedad que deja la imposibilidad de desautorizar por completo los argumentos fatalistas o míticos de la condenada nos hace entender que, a pesar de sus mecanismos de confrontación y debate, la ciudad es incapaz de garantizar el acierto pleno de sus decisiones y juicios¹⁶⁹, o, al menos, que el lenguaje, maleable a las artes de la persuasión (*peithô*, vv. 967-968), no constituye una guía fidedigna para la comprensión y el provecho común, sino que deviene más bien un instrumento de falsabilidad y dominio.

Los πάθη de Troya: el sobrepujamiento de males

Junto al debate entre Helena y Hécuba, destaca, además, otra forma de nulidad del *agôn* que afecta directamente al argumento mismo de la obra: el de la guerra de Troya y la toma de la ciudad¹⁷⁰.

Examinadas por su carácter agonal, las guerras míticas, entre las que se encontraba la guerra de Troya, habían dado pie a toda una serie de lugares comunes de la retórica, que ejemplificaba y fortalecía así la ideología de la *polis*. Entre otros valores, su recuerdo servía como paradigma de los μόχθοι sufridos por los combatientes, cuyo valor se mide en el campo de batalla¹⁷¹. *Troyanas*, en cambio, protagonizada por mujeres vencidas, margina significativamente este *topos* de la guerra de Troya y lo sustituye por otros términos que describen la guerra desde otra perspectiva:

¹⁶⁹ Para N. T. CROALLY (1994): 160-161, “the *agôn* itself is questioned as an institution which can properly produce a victor. (...) There is more than a hint of self-reference in *Troades*’ representation of the difficulties of the *agôn*, for tragedy is itself a dramatized *agôn*. And its judge is the audience. The play throws the responsibility for deciding who won the war and who won the debate onto the audience, stealing from them any confidence they might have in traditional knowledge”.

¹⁷⁰ Como señala N. T. CROALLY (1994): 120, “The *agôn* describes activities as diverse to us as athletic competitions, set-piece rhetorical debates and war”.

¹⁷¹ Vid. N. LORAUX (1989): 56 y S. GOTTELAND (2001): 216-226.

la del sufrimiento. Este cambio de perspectiva confiere, sin embargo, otra suerte de superación: la de los males que se acumulan unos sobre otros, la del sobrepujamiento del dolor.

Los personajes femeninos parecen competir por sus penalidades: Hécuba relata todos sus sufrimientos para inspirar de este modo una mayor compasión (v. 473); Andrómaca compara su suerte con la de Políxena, a la que considera más feliz que a sí misma por haber muerto y no tener que ser consciente del peso de sus desgracias, y da cuenta detallada, también, de todos sus padecimientos, sin esperanza de ser remediados (vv. 679-683); la propia Helena enumera todos los contratiempos a los que ha debido de someterse por culpa de los demás (vv. 920-965).

La obra acumula dolor sobre dolor, haciendo del *pathos* mismo, y no del μόχθος de los combatientes, el rasgo principal de la guerra. Como señalara L. PARMENTIER, “le spectacle va se composer d’une série de tableaux représentant divers moments de la passion troyenne”¹⁷². Los μόχθοι y πόνοι de los combatientes sólo compensan en la medida en que se relacionan con su hogar: a punto de llegar a casa, Menelao menciona sus muchos esfuerzos arrojados –πολλὰ μοχθήσας v. 863– en medio de una mal contenida alegría por recuperar a su esposa, aunque sea con la intención de castigarla precisamente por los πόνοι acarreados por su culpa a los aqueos (v. 1040). Por lo demás, estos términos aparecen sólo en contadas ocasiones y, excepto en una referencia única relativa a Héctor¹⁷³, aparece siempre en contextos femeninos de dolor. A las troyanas les aguardan los μόχθοι de la esclavitud¹⁷⁴ y, en relación con la guerra, Hécuba cree que a los dioses sólo les interesaban los πόνοι de la reina: †οὐκ ἦν ἄρ’ ἐν θεοῖσι † πλὴν οὐμοὶ πόνοι (1240).

Lo cierto es que en este escenario de devastación el único arrojado que cabe ser destacado es el de estas mujeres, quienes a duras penas pueden

¹⁷² L. PARMENTIER (2001): 10.

¹⁷³ Vv. 1198-1199.

¹⁷⁴ Vv. 165 y 202.

soportar tanto sufrimiento. Hécuba así lo afirma: sufre, ha sufrido y aún seguirá sufriendo –πάσχω τε καὶ πέποιθα κάτι πείσομαι (v. 468). El duelo por la ciudad es una enumeración de dolores sobre dolores –ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κέϊται (v. 596)– que exige lágrimas sobre lágrimas: δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται (v. 605). La guerra deja, en definitiva, de ser considerada como un *agôn* masculino donde se mide el arrojo viril de los combatientes y pasa a ser considerada una *competición* de desgracias entre las víctimas –κακῶι κακὸν γὰρ εἰς ἄμιλλαν ἔρχεται (v. 621)–, donde un nuevo pesar sucede a otro –καίν' ἐκ καινῶν μεταβάλλουσαι / χθονὶ συντυχίαι¹⁷⁵.

El solaz del treno

La ineficacia del *agôn* nos conduce directamente al tema del lamento, la expresión más marcada en esta tragedia, que abunda de principio a fin. En este sentido, *Troyanas* se manifiesta como contrapartida de *Alejandro*, de la que viene a ser una dolorosa inversión. En ambas tragedias están especialmente destacadas las dos partes fundamentales del género trágico: el κομμός y el ἀγών, pero si en *Alejandro* el treno se tornaba fútil desde el principio¹⁷⁶ y, en cambio, el *agôn* era decisivo por constituirse él mismo en argumento, en *Troyanas* sucede todo lo contrario, cerrándose, así, la trilogía en una especie de compensación trágica.

Tanto *Alejandro* como *Troyanas* poseen *parodoi* commáticas¹⁷⁷, pero existe una diferencia de grado entre la primera y la última tragedia, que representa las consecuencias finales de aquella. Mientras que en *Alejandro* el duelo se cernía sólo sobre el οἶκος de Príamo y Hécuba, en *Troyanas* el duelo se extiende a la ciudad entera, y de él participan la propia Hécuba y el coro. En *Alejandro* eran sobre todo trímetros yámbicos los versos en los que

¹⁷⁵ Vv. 1118-1119.

¹⁷⁶ Por el largo tiempo discurrido desde la exposición del hijo y porque en realidad éste nunca hubo fallecido.

¹⁷⁷ Si aceptamos que el fr. 2 de *Alejandro*, en dímetros anapésticos, formaba parte de la *parodos*.

Hécuba razonaba su lamento, y el coro adoptaba un papel subalterno, tratando de consolar a la reina con razones de carácter parenético. En *Troyanas*, en cambio, el duelo es comunitario y el coro se une desde el principio al lamento de su reina en un auténtico κομμός, acompañado de gritos y gestos rituales guiados al principio y al final por la anciana, como ἔξαρχος de un planto común por la ciudad y sus muertos.

Pero el treno no sólo se encuentra en la *parodos* y en el éxodo de *Troyanas*, alterna constantemente con la palabra, recorriendo de forma cada vez más intensa cada uno de los episodios, y sus formas son muy variadas¹⁷⁸. La recurrencia trenética anula la eficacia del *agôn*, al que substituye casi por completo. La abundancia de las partes líricas establece una competencia tan alta con las discursivas que ha sido considerada ésta una tragedia excepcional, que N. LORAUX ha calificado de “oratorio”¹⁷⁹ y en la que V. DI BENEDETTO ha visto enunciada por el poeta una nueva comprensión de la poesía, una “poética del pianto”¹⁸⁰.

Las troyanas lloran por sus esposos, por sus padres y por sus hijos difuntos, y lloran también por la destrucción física de su ciudad, por sus casas, por sus altares y por sus calles destruidas. A cada nueva situación dramática responden ellas con una nueva expresión de duelo, ya sea conforme a las formas rituales más antiguas, ya sea de forma improvisada o alterada por las circunstancias.

Las formas arcaicas de la lamentación fúnebre implicaban un lamento colectivo en el que un personaje guiaba el planto y la comunidad respondía con exclamaciones y gestos rituales. Esta regular sucesión de lamento individual y respuesta colectiva es la que encontramos en la

¹⁷⁸ “In ancient literature, the lament is presented in a variety of forms: with a soloist, accompanied by chorus only in refrain; with a chorus alone; with one or more soloist and a chorus, singing antiphonally; and finally, in the form of an imagined dialogue between living and dead. (...) It is in tragedy that the greatest diversity is to be found”. M. ALEXIOU (1974): 131-132.

¹⁷⁹ N. LORAUX (1999): 25-27.

¹⁸⁰ V. DI BENEDETTO (1992): 225 y 237-238.

literatura épica homérica, donde, como han señalado M. ALEXIOU¹⁸¹ y L. BATTEZZATO, el hemistiquio formular ἐπὶ δὲ στενάχοντο describe el planto de las mujeres en respuesta al lamento fúnebre pronunciado por un personaje¹⁸². En *Troyanas*, sin embargo, esta división ordenada en la representación del lamento no se alcanza por completo, porque aunque Hécuba asume en determinados momentos el papel de ἑξαρχος del coro, las troyanas lloran comunitaria e individualmente por sus propias desgracias, y porque las circunstancias llegan a ser tan extremas que alteran por completo el *nomos* funerario. Así, para L. BATTEZZATO, “nelle Troiane il lamento funebre viene staccato dall’ occasione rituale”¹⁸³.

El primer rasgo de extrañamiento que se destaca en las lamentaciones que inician la *parodos* es la ausencia de cadáveres sobre los que llorar. Las mujeres han sido separadas de sus muertos, que yacen insepultos en la ciudad mientras ellas se encuentran en el campamento a punto de ser embarcadas. Este planto sin cadáver rompe con la tradición épica y con el ritual arcaico¹⁸⁴, y da expresiva cuenta del momento excepcional dramatizado por Eurípides: el del día inmediatamente posterior a la *Iliopersis*. Separadas de sus muertos, las troyanas profieren, sin embargo, los gritos rituales de un lamento que se resiste a ser acallado pese a las condiciones que lo constriñen, y acompañan sus exclamaciones de dolor con los gestos performativos correspondientes (golpes de pecho y rasgaduras de vestidos y cabello)¹⁸⁵.

¹⁸¹ M. ALEXIOU (1974): 135.

¹⁸² “Un solo elemento risulta costante, e non viene sovvertito in nessuno di questi casi: l’alternanza fra un ἑξαρχος e un coro che risponde, la fissità dei ruoli di guida e di obbedienza”. L. BATTEZZATO (1995): 144. *Vid.*, también, 141-142.

¹⁸³ L. BATTEZZATO (1995): 152.

¹⁸⁴ “In questa tragedia, pur così piena di lutti, il *threnos* non ottiene mai una espressione completa nel rituale. (...) I lamenti antifonali sono destinati agli assenti”. L. BATTEZZATO (1995): 152-153.

¹⁸⁵ Sobre estos gestos rituales del lamento, cf. M. ALEXIOU (1974): 6, quien señaló que “the violent tearing of the hair, face and clothes were not acts of uncontrolled grief, but part of the ritual indispensable to lamentation throughout antiquity”.

El lamento va creciendo en intensidad a lo largo de la obra. Al principio es Hécuba la que invita al coro a que salga de su reclusión en las tiendas y se una al lamento que ella misma ha iniciado (vv. 145-148). Luego es Andrómaca la que se une a Hécuba en el lamento, de modo que el episodio segundo comienza con un amebio trenético; tampoco aquí hay cadáveres sobre los que llorar, aunque se anticipe la imagen del cuerpo fallecido de Astianacte en la despedida que su madre le dedica. El contacto con el cuerpo del pequeño, que la madre acaricia por última vez, entraña connotaciones luctuosas: las que están a punto de cumplirse sobre el niño condenado a muerte¹⁸⁶. Andrómaca se despide de su hijo, aún vivo, como si ya hubiera fallecido. En sus palabras se encuentran algunos de los *topoi* del θρήνος, como la alusión a los πόνοι femeninos –los dolores de parto y el sufrimiento de la crianza de los hijos– que pierden su valor ante la muerte (μάτην δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις v. 760), o la referencia al abandono en que queda sumida la mujer por la separación de su hijo (μητέρ' ἀθλίαν λιπών v. 741)¹⁸⁷. La madre se dirige continuamente a su hijo sin esperar contestación alguna. El silencio de Astianacte recuerda el silencio del cadáver al que el lamento suele dirigirse retóricamente. Al final del episodio, Hécuba y el coro despiden también al pequeño con lamentos y golpes de pecho, con un treno por un vivo al que se da por muerto.

El siguiente planto ya sí que se realiza sobre un cadáver, hecho visible sobre la escena. El duelo por Astianacte muerto alcanza el clímax de la tragedia. Su ubicación, cercana al éxodo de la pieza, aumenta la sensación de irreparabilidad, como han destacado V. DI BENEDETTO y E. MEDDA¹⁸⁸, y enlaza con el κομμός final por la ciudad que se desploma. Sobrecargado de un emotivo πάθος, recoge los *topoi* característicos del treno: la muerte

¹⁸⁶ Como ha referido L. BATTEZZATO (1995): 172, nota 128, “Tipico è soprattutto il desiderio della bocca e delle braccia, per baciare e abbracciare il defunto”. Cf. E. *Tr.* 761-763.

¹⁸⁷ Cf. A. BURNETT (1977): 292, nota 3.

¹⁸⁸ V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 285.

prematura¹⁸⁹, las esperanzas malogradas¹⁹⁰, el adiós al cuerpo del difunto – cuyo rostro, manos y rodillas solían concentrar la atención corporal de la despedida¹⁹¹–, la interpelación al cadáver como si pudiera escuchar el lamento –estableciendo lo que V. DI BENEDETTO & E. MEDDA han descrito como “contatto emotivo di carattere paramonologico”¹⁹²–, la comparación entre el muerto y el vivo¹⁹³, o la nostalgia de un pasado irrecuperable¹⁹⁴.

Con todo, el duelo queda en cierto modo desvirtuado por la precipitación del momento –Taltibio advierte a Hécuba que cumpla con los ritos funerarios ὡς τάχιστα (1149)– y por las condiciones mismas en las que se hallan las mujeres, que apenas pueden conseguir para el niño los adornos fúnebres que éste merece: con peplos y coronas querría su madre

¹⁸⁹ Vv. 1185-1186. Para L. BATTEZZATO (1995): 154, “uno dei temi più tipici, quello della morte prematura che viene pianto dai vecchi, che si aspettavano di morir prima, viene caratteristicamente inserito in un gioco di rovesciamenti e attese perversamente realizzate”. L. Battezzato cree que este motivo ha sido sometido por Eurípides a una profunda reelaboración, que se percibe de manera implícita en las palabras de Astianacte recordadas por la abuela: “Astianatte prometteva il taglio rituale dei capelli in segno di lutto, e i canti dei giovani suoi coetanei presso la toma di Ecuba. Quello che il testo non dice esplicitamente, ma lascia intravedere, è che in realtà la promessa del taglio rituale è stata compiuta, ma proprio con la morte di Astianatte: la mura di Troia hanno davvero «tagliato» i riccioli del capo al bambino”.

¹⁹⁰ Vv. 1251-1255.

¹⁹¹ Vv. 1178-1180. Así lo señala L. BATTEZZATO (1995): 171-172, quien resume: “l’invocazione al corpo è tipica dell’addio al defunto (...). Invocare le varie parti del corpo del morto, desiderare di toccare il cadavere sono elementi tipici del *threnos*”.

¹⁹² Vv. 1181-1186, 1192-1193, 1209-1215, 1232-1234. V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 286. Como han explicado estos autores, “Il cadavere, benché incapace di comunicare verbalmente, poteva essere coinvolto dagli altri personaggi in un dialogo di forte impatto emotivo, attraverso il modulo dell’appello al defunto, che affondava le sue radici nel rituale funebre”.

¹⁹³ Vv. 1185-1186. Sobre algunos de estos *topoi*, cf. M. ALEXIOU (1974): capítulo 8.

¹⁹⁴ Vv. 1187-1188. Este lugar común está más desarrollado en otros lamentos de la obra, sobre todo en 472-490. Cf. V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997): 270, para quienes “la contraposizione tra la situazione attuale e ciò di cui invece non si può fruire assolve alla funzione di intensificare il lamento”.

enterrar al pequeño (vv. 1143-1144), pero las troyanas sólo pueden adornarlo con despojos de guerra¹⁹⁵. Abrumada por el dolor, Hécuba no puede guiar el lamento por su nieto y es, curiosamente, el coro el que incita a la anciana a que lo acompañe con los gestos y exclamaciones rituales:

Χο. στέναζε, μάτερ Εκ. αἰαῖ
 Χο. νεκρῶν ἴακχον Εκ. οἴμοι (...)
 Χο. ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα
 πιτύλους διδοῦσα χειρός¹⁹⁶.

Un último nivel de extrañamiento se consigna en este θρῆνος por Astianacte, similar, en cierto modo, al θρῆνος inicial de *Alejandro*. Como en aquella tragedia, la muerte de Astianacte se asimila sospechosamente a la muerte de un soldado¹⁹⁷, analogía ésta que no sirve más que para destacar, aún más dolorosamente, el carácter infantil del que ha muerto por la ciudad. Astianacte muere, a pesar de su condición de niño, por ser un enemigo de guerra (vv. 740-741) y el hijo de un valeroso soldado (723). En Astianacte cifraba Hécuba sus esperanzas por la ciudad (Τροίαι μέγιστον ὠφέλημ', vv. 702-703) y por ello mismo, como la propia anciana reprocha a los griegos, es exterminado el pequeño (vv. 1160-1161).

Las esperanzas puestas en el heredero legítimo de Ilión hacen de Astianacte el símbolo de la ciudad misma a la que él habría podido gobernar. Por eso la destrucción final de la ciudad se consumará con la

¹⁹⁵ Vv. 1200-1202 y 1207-1208. El desengaño de Hécuba al final de este episodio llegará incluso al punto de razonar sobre esta cuestión y calificar de vanagloria de los vivos el lujo con el que se entierra a los muertos, a los que ya nada importa: 1247-1250.

¹⁹⁶ Vv. 1229-1230 y 1235-1236. Cf. L. BATTEZZATO (1995): 153 y 155.

¹⁹⁷ Si Alejandro fue expuesto a la muerte por la salvación de la ciudad, como un soldado, Astianacte también será llevado a la muerte para que la ciudad no pueda volverse a levantar. Como ha señalado A. BURNETT (1977): 315, la muerte de Astianacte constituye “a parody of the traditional city-saving sacrifice”.

inhumación del niño sobre el escudo de su padre¹⁹⁸. Su propio nombre resulta una trágica ironía de lo que *Asti-anacte* nunca llegará a ser: ὦ μέγας ἐμοί ποτ' ὄν / ἀνάκτωρ πόλεωσ¹⁹⁹. Evocando los pasajes de la *Ilíada* relativos al nombre del pequeño, las troyanas lamentan al que debía haber sido “el defensor de su ciudad”²⁰⁰.

Toda una simbología política transforma la muerte de Astianacte en la muerte de un soldado. Como su padre y como tantos guerreros que dan su vida en las murallas de la ciudad, Astianacte es arrojado desde los muros construidos por Poseidón y Apolo²⁰¹. La muerte del niño en las murallas de la ciudad se equipara subliminalmente con la muerte del soldado en defensa de la ciudad²⁰², de la que resulta una *mimesis* extraña que nos provoca

¹⁹⁸ Que Astianacte llega a identificarse plenamente con Ilión en esta tragedia lo confirma también M. J. ANDERSON (1999): 166, para quien la muerte del niño equivale a la muerte definitiva de la ciudad: “the death of the child serves as a prelude to the catastrophic destruction of the entire city. His fall from the towers (...) functions as symbolic affirmation of the end of Troy and prefigures the fall of the towers themselves in the final moments of the play”.

¹⁹⁹ Vv. 1216-1217. Sobre los nombres de Héctor y Astianacte, *vid.* G. NAGY (1991): 146.

²⁰⁰ Como ha señalado H. G. EDINGER (1987): 378, estos versos están contruidos sobre dos pasajes de la *Ilíada* –VI 402-403 y XXII 506-507– en los que la segunda mitad del nombre de Astianacte no significa “señor” sino “protector, defensor”. Pero *Troyanas* contiene aún otra posible alusión al nombre del pequeño. Cuando Taltibio ha traído el cadáver del niño, anuncia a Hécuba que ya lo ha lavado en el Escamandro, el río de donde provenía el verdadero nombre que le diera Héctor a su hijo (Hom. *Il.* VI 402). Esta referencia a la ablución del cadáver recuerda, además, las escenas de guerreros muertos cuyas heridas son también lavadas, como las de Sarpedón, Patroclo o el mismo Héctor. *Vid.* J. DAVIDSON (2001): 72.

²⁰¹ Vv. 1134-1135. El recuerdo de la construcción de las murallas por los dioses en el momento en que se refiere la muerte de Astianacte comporta la postrera sensación de que el círculo completo de la obra se está cerrando definitivamente. Poseidón había iniciado el prólogo evocando la construcción de las murallas por las que ahora ha sido arrojado Astianacte y sobre las que los soldados avivan por última vez el fuego destructor.

²⁰² Vv. 1134-1135: ... πεσών ἐκ τειχέων / ψυχὴν ἀφῆκεν ... Como ha señalado S. A. BARLOW (1993): 220, “*psuchên aphêken* is an Epic phrase, perhaps to give the sense of a death worthy of a dead warrior like his father”.

horror y compasión. Sobre Astianacte muerto no encuentra Hécuba palabras razonables para su epitafio: si el temor es la concausa de la guerra –como expusiera Tucídides– en este caso el temor lo ha provocado un βρέφος, un niño, y para la anciana semejante temor es reprochable y vergonzoso²⁰³.

Pero la muerte de Astianacte en las murallas de la ciudad no encaja con la muerte del guerrero ante las mismas. A pesar de que Astianacte es varón, su carácter infantil y dependiente de la madre, su edad imprecisa entre βρέφος y niño²⁰⁴, lo asimila más bien al género femenino y lo hace una víctima más de entre las mujeres sobre las que se concentra el *pathos* de esta tragedia. Como ha señalado N. LORAUX, en la tragedia el héroe suele morir de forma cruenta, por el pecho, y por medio de algún instrumento cortante como el hierro, mientras queda reservado para las mujeres el vuelo mortal del suicidio, suspendidas, la mayoría de las veces, de un lazo en torno al cuello²⁰⁵. El vuelo (vv. 755-756) por el que se precipita este niño aún no integrado en el mundo viril destaca la diferencia entre la muerte del pequeño y la muerte del soldado, de la que el sacrificio de Astianacte llega a ser una pavorosa imitación²⁰⁶.

Todo, en este sentido, contribuye a una representación desviada de los *nomoi* funerarios de la ciudad. El de Astianacte es el único cadáver sobre la escena. Es el último de los descendientes de Príamo que muere en la guerra y sobre su cuerpo herido se concentra gran parte del duelo, como si de un guerrero rescatado del campo de batalla se tratara. Frente a la exposición de los huesos sin cadáver de los soldados muertos por la ciudad

²⁰³ Vv. 1164-1166 y 1190-1191.

²⁰⁴ En el episodio segundo, Astianacte parece un bebé: abrazado al seno de su madre, como si no supiera hablar, llora, cual si pudiera sentir, aun sin entender, las desgracias que lo amenazan (v. 749). En el episodio cuarto, sin embargo, Hécuba rememora a un Astianacte capaz de hablar con su abuela sobre los funerales de ésta.

²⁰⁵ N. LORAUX (1989).

²⁰⁶ Yacente sobre el escudo de su padre, el cadáver de Astianacte queda asimilado al de Héctor, quien también murió en las murallas de la ciudad y cuyo cuerpo –como narrara la *Ilíada*– las recorrió varias veces, arrastrado por el carro vencedor del furioso Aquiles.

de Atenas, la descripción del cuerpo de Astianacte llega a rozar, incluso, los límites del decoro (αἰσχρά, 1177). El cuerpo desfigurado del niño, gradualmente reconocido por la anciana, muestra con detallada intensidad sus miembros irreparablemente destrozados: la cabeza y el pelo ensangrentados, los huesos quebrados, las manos rotas, las articulaciones desencajadas, la boca inerte. El lamento aquí se torna poéticamente contrario a la palabra autorizada de la ciudad, se hace, como expresara N. LORAUX, *antipolítico*. El lamento se opone a la oratoria de la ciudad (*anti-* como “contrario”) por sus constantes transgresiones respecto al λόγος ἐπιτάφιος; pero también porque el duelo tiene sus propias formas de ensimismamiento, su propio régimen unificador (*anti-* como “en lugar de”)²⁰⁷.

La ideología política trata de mantener la ciudad unida y en paz, evitando cualquier forma de conflicto. Por ello se enfrenta a la muerte de sus soldados haciendo uso de una doble estrategia: la sublimación política y la imposición del olvido²⁰⁸. La ciudad proscribía cualquier forma de conmemoración individualizada y sustituye el recuerdo de cada uno de los caídos en combate por un discurso conmemorativo colectivo y por un monumento perdurable. De este modo, la muerte particular del soldado se transmuta en una suerte de inmortalidad colectiva que perdura para siempre en la propia celebración de la ciudad.

El lamento personalizado por los muertos familiares amenaza con dividir esta unidad política, con no aceptar la sustitución simple de una vida particular por la utilidad pública. De ahí que los oradores insten al silencio de la voz inarticulada del lamento²⁰⁹, al que anteponen el privilegio del λόγος ἐπιτάφιος. Por el contrario, la tragedia hace oír en todas sus

²⁰⁷ N. LORAUX (1999): 40-41, 45-46.

²⁰⁸ N. LORAUX (1999): 34.

²⁰⁹ N. LORAUX (1999): 57. M. ALEXIOU (1974): 102 explica que tanto *thrênos* como *goos* son palabras de origen indoeuropeo cuyo significado primigenio era el de “shrill cry”, “inarticulate wailing over the dead man”. Sobre antiguas leyes que regularon y marginaron el lamento de las mujeres, *vid.* M. ALEXIOU (1974): 16-17.

modalidades la voz del duelo, sobre el que el propio género construye su identidad²¹⁰. Al régimen del olvido contraponen la tragedia un régimen de la memoria²¹¹, que se complace en recordar el pasado irre recuperable.

Así, Hécuba se empeña en rememorar los abrazos de Andrómaca a su hijo, las caricias entre los rizos de su cabello, las conversaciones entre la abuela y su nieto. El coro exhorta a la anciana al lamento ritual.

La tragedia asume las tradiciones poéticas de la épica y la lírica y las transforma en el espacio representativo de la *orchêstra*. La epopeya unía al πένθος la posterior compensación del κλέος²¹² y algo similar parece compensar las lágrimas de Hécuba cuando advierte que su dolor será materia de canto para las generaciones venideras (vv. 1244-1245), una evocación literaria de los versos 357-358 del libro VI de la *Ilíada*²¹³. Con todo, en el éxodo, el κομμός entonado entre Hécuba y el coro desespera incluso de esta forma de consuelo y, al ver la ciudad completamente arrasada, las troyanas creen que de su patria no queda ya ni el nombre (v. 1322)²¹⁴.

Por otra parte, de la lírica desarrolla la tragedia los temas de la mortalidad y de lo efímero, pero une a la lira la melodía trenética del

²¹⁰ Así lo ha señalado N. LORAU (1999): 129, para quien “On sait quelle méfiance les législations civiles témoignent à l’encontre des manifestations trop appuyées du deuil, surtout lorsque celles-ci sont organisées par des femmes. (...) En donnant avec insistance une telle part au deuil, la tragédie revendiquait une autre logique que celle, toute politique, de l’idéologie civile”.

²¹¹ N. LORAU (1999): 122.

²¹² Sobre el lamento en la épica homérica, *vid.* G. NAGY (1991): 94-112.

²¹³ También Alcínoo, el rey de los feacios, dijo algo parecido a Odiseo en *Od.* VIII 577-588. Cf., además, *Od.* III 203-204.

²¹⁴ Cf., también, los vv. 1278 y 1319. Como destacara V. DI BENEDETTO (1992): 230, el hecho de que las citas homéricas las pronuncien ahora las propias víctimas de la guerra dota a las mismas de “una risonanza diversa” y se reduce a “la ripresa di un motivo ovvio, che è svuotato di ogni significato”. *Vid.*, también, *ibid.*: 231. De una opinión similar es Ch. SEGAL (1993): 32, para quien esta invocación homérica por parte de Eurípides “shows us the process of transforming suffering into tragic art and also suggests that the emotional cost of this transformation is very high”.

αὐλός²¹⁵, contagiando la palabra de Apolo con los gritos rituales de Dioniso²¹⁶, el dios del teatro. Esta especial mezcla hace destacable una de las figuras expresivas de la tragedia más significativas: el oxímoron, donde el peán de Apolo “se fait lugubre”²¹⁷.

El lamento posee a su vez sus propias convenciones y busca también un fin parecido al de la ideología cívica de la *polis* ateniense. Frente a ésta, el lamento trata de obtener otro tipo de compensación y unidad, el consuelo de la entrega a un dolor no reprimido y la integración, a través de la muerte, en una comunidad más amplia: la de la raza de los mortales. A través de una serie de gestos, movimientos y expresiones rituales escandidos en un ritmo y musicalidad propios, el treno proporciona un cierto solaz o alivio del dolor²¹⁸. Así lo expresan, de hecho, los personajes de esta tragedia (vv. 608-609)²¹⁹. Como una forma poética propia, las mujeres invocan a la Musa

²¹⁵ “The archaeological and literary evidence, taken together, makes it clear that lamentation involved movement as well as wailing and singing. Since each movement was determined by a pattern of ritual, frequently accompanied by the shrill music of the *aulos* (reed-pipe), the scene must have resembled a dance, sometimes slow and solemn, sometimes wild and ecstatic”. M. ALEXIOU (1974): 6.

²¹⁶ Los *iakkhoi* y el *ialemos*. Vid. vv. 604, 1230 y 1304. Como ha señalado M. ALEXIOU (1974): 103, el *kommos*, el lamento específicamente trágico, “was accompanied by wild gestures and associated with Asiatic ecstasy, like *ialemos*”. Cf., también, N. LORAUX (1999): 110.

²¹⁷ N. LORAUX (1999): 97. También L. BATTEZZATO (1995): 180 ha destacado esta “amara antifrasi” en las tragedias, de las que consigna los siguientes ejemplos: A. A. 645, *Ch.* 151; E. *Cyc.* 664, *Alc.* 424, *Hel.* 177 y *Tr.* 578-580.

²¹⁸ Vv. 120-121, 511-515 y 609. También era propio de la épica homérica este “placer del lamento”, como ha señalado Ch. SEGAL (1993): 16-18, aunque la tragedia une a este consuelo una forma poética propia, expresada en el oxímoron recurrente del canto sin melodía, de la Musa sin coros. Cf., además, E. HAVELOCK (1968): 118, V. DI BENEDETTO (1992): 228 y N. LORAUX (1999): 127.

²¹⁹ Una cita similar se conserva en el fr. 3 Jouan & Van Looy (= 573 Nauck²) del *Enómao* de Eurípides.

inspiradora del canto trenético²²⁰. De ahí que la voz del duelo, escuchada con preponderancia en el espacio cívico del teatro, compita como *otra política* con el λόγος ἐπιτάφιος del Cerámico. La tragedia enfrenta y compagina ambas formas de expresión para advertir a sus oyentes que además de ciudadanos son, por encima de ello, ineludiblemente, miembros de una comunidad más amplia: la de los mortales.

Troyanas hace del lamento y de la muerte su única trama, pero, a diferencia de otras tragedias, mezcla indisolublemente la muerte de los seres queridos con la muerte de la ciudad, representadas ambas en la desolación del espacio, en la ἐρημία.

Junto con sus habitantes muertos, la ciudad misma es recurrentemente objeto de lamentación. Las troyanas la invocan en segunda persona, como si de un familiar más se tratara²²¹, y lloran continuamente por ella, especialmente en las odas corales de los *stasima*, donde la comunidad de mujeres entona poéticos *thrênoi* por su ciudad²²².

El lamento por la ciudad formaba parte también de la tradición literaria, y dramática, del duelo, cuyo ejemplo más emotivo podría haber sido la *Toma de Mileto* de Frínico y, junto con ella, los *Persas* de Esquilo. Ambas representaciones estaban basadas sobre acontecimientos históricos reales²²³, mientras que Eurípides aprovecharía esta tradición trágica para hacer de Troya el paradigma mítico de la destrucción de una ciudad,

²²⁰ N. LORAUX (1999): 102-103. Por su parte, T. PAPADOPOULOU (2000): 526, ha relacionado esta invocación a la Musa en el dolor con la identificación tradicional del Canto, de la Poesía, como cura de las ἀμηχανέων μελεδώνων (*h.Hom.Merc.* 447).

²²¹ Vv. 173, 601, 780, 1277-1278. Para S. A. BARLOW (1993): 32, “Troy itself is almost like one of the Trojan Women, frequently addressed by the women as if it were a person”. Nosotros creemos más bien que Troya está equiparada a los muertos, no a los supervivientes.

²²² Como señalara G. PERROTA (1952): 248, “Tutta la tragedia è, in sostanza, un lungo epicedio, il canto della morte di una città”.

²²³ Para M. ALEXIOU (1974): 83, “Laments for cities are inspired initially by historical events”. Sobre la influencia de Frínico en Eurípides, *vid.* A. M. MICHELINI (1987): 101-102.

imitando con una intensidad *quasi* real la caída de la mítica Ilión. Este tipo concreto de lamentación tenía también sus propios *topoi*, como el del *ubi sunt* –Ποῦ;– respecto a las glorias del pasado²²⁴, el del nombre de la ciudad, que se pierde con ella, o el de la constatación reiterada de la muerte de la misma²²⁵.

Las troyanas invocan a la Musa del θρῆνος para cantar entre lágrimas un canto fúnebre por Troya, un canto que es un himno nuevo por la ciudad, un grito lacerado que evoca la noche de la *Ilioupersis* (vv. 511-515: ἀμφί μοι Ἴλιον, ᾧ / Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / αἴσον σὺν δακρύοις ᾧδᾶν ἐπικήδειον· / νῦν γὰρ μέλος ἔς Τροίαν ἰαχῆσω). En su lamentación van recorriendo, como si del cuerpo de un soldado muerto en combate se tratara, todos los espacios masacrados de la ciudad: la penetración del caballo armado (ἔνοπλον) por las puertas²²⁶ y en el templo de Palas (vv. 539-541), la incursión de los dánaos en los altares y casas (vv. 551-567). A la descripción de la ciudad atacada se une el recuerdo de la felicidad previa (541-550), como se recuerda el pasado compartido ante el cadáver del soldado.

Las mujeres lamentan que las murallas de la ciudad hayan sido destruidas dos veces en dos contiendas (vv. 817-818); lamentan la destrucción física de la ciudad y su territorio: de los baños y gimnasios (vv. 833-835), de los altares y templo de Zeus (vv. 1061-1062), de los bosques del Ida (v. 1066), de las estatuas votivas (v. 1074), de los palacios (v. 1300) y de las casas (v. 1321); deploran, en suma, una gran ciudad que ha dejado

²²⁴ Según M. ALEXIOU (1974): 84-85, “This structure appears to have been traditional to the lament for cities”. Este *topos* no aparece, sin embargo, en troyanas, cuya forma es sustituida más bien por el sonsonete φροῦδος.

²²⁵ Así, por ejemplo, en A. *Pers.* 1002-1003, el lamento por la derrota –Ξε. βεβᾶσι γὰρ τοῖπερ ἀγρέται στρατοῦ / Χο. βεβᾶσιν οἱ νῶνυμοι– recuerda el lamento por la ciudad vencida de Troya en E. *Tr.* 582 –βέβακ’ ὄλβος, βέβακε Τροία– y 1319 –τάχ’ ἔς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ’ ἀνώνυμοι. Cf. M. ALEXIOU (1974): 84-85.

²²⁶ Vv. 519-521 y 531-534.

de ser siquiera una ciudad: ἄ δὲ μεγαλόπολις / ἄπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία (vv. 1291-1292).

Ilión concentra sobre sí todos los cantos de los *stasima*, que tratan siempre de la destrucción de la ciudad y del sufrimiento padecido por sus habitantes. Esta lamentación por la ciudad se compagina con el duelo por los muertos que yacen con ella y contribuye a hacer más vívida la imagen de la desolación del lugar en el que se hallan. Sin ciudad y sin hombres, las troyanas lloran en medio de la más absoluta ἐρημία.

En este sentido podríamos decir que es ésta también una tragedia telúrica, porque todas las formas de representación del duelo tienden a un contacto directo con la γῆ, con la χθών, sobre la que yacen los muertos y las mismas ruinas de la ciudad.

Hécuba aparece desde el principio abatida sobre el suelo (vv. 98-99), por el que revuelve sus miembros (112-119), y a lo largo de la tragedia vuelve a postrarse por tierra (462-465) hasta que al final, antes de ser obligadas a separarse, las troyanas entonan un último κομμός, arrodilladas en el suelo, golpeando con sus manos la tierra donde yacen sus muertos y su ciudad (vv. 1305-1309)²²⁷.

La tendencia al contacto con la tierra y las constantes referencias a γῆ y χθών en su doble sentido –como patria y como suelo– dan expresiva cuenta de los valores políticos y religiosos en los que abunda esta representación trágica. En el lamento por los muertos de la ciudad, la imagen de la tierra resulta fecunda en connotaciones que pueden relacionarse con la tradición literaria y con la oratoria institucional.

En *Alejandro*, la tierra era examinada como el origen de la raza de los mortales, de donde procedían absolutamente todos los hombres; en *Troyanas*, la tierra es el lugar adonde regresan los humanos, devueltos al

²²⁷ Al final de la tragedia se invoca tanto a los muertos insepultos sobre la tierra como a los que yacen sepultados bajo ella. Como ha señalado S. A. BARLOW (1993): 227, esta postura final de Hécuba y el coro “was a customary way of evoking the spirits of the dead”.

humus originario²²⁸. En la primera pieza de la trilogía, la maternidad de la tierra extendía el privilegio de la autoctonía a todos los hombres; en la última obra, la tierra se une al mar como espacio de muerte común para griegos y troyanos.

Pero, sin duda, la imagen más expresiva de este apego a la tierra es la estampa primera de Hécuba al principio de la tragedia. La explicación más común a los versos en los que Hécuba describe su postura yacente y su deseo de εἰλίξαι / καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ' / εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων / ἐπιούσ' αἰεὶ δακρύων ἑλέγους (vv. 116-119) ha sido la de la imaginería náutica de todo el pasaje. Nada más comenzar su canto, Hécuba había comparado su cuerpo postrado por tierra con un barco a la deriva en el mar de la fortuna y había convocado toda la fuerza de su voluntad para navegar de proa, siguiendo la corriente azarosa (vv. 102-104). Estas imágenes enlazarían con la de los versos 116-119, en los que Hécuba compararía los flancos de su cuerpo con los flancos de un barco (τοίχους) zarandeado por el mar. Así lo explica V. DI BENEDETTO: “Ecuba sente il desiderio di voltarsi ora su un fianco e ora su un altro, εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων. L’espressione ricorda i fianchi della nave e in particolare il fenomeno per cui in occasione di oscillazioni durante la navigazione si cercava di raggiungere la fiancata non immersa nell’acqua (...), ma nella situazione di Ecuba nessun conforto deriva del preferire un fianco anziché un altro: lo sboco è pertanto il pianto, (...)”²²⁹.

Aunque es cierto que es una imagen común a la poesía, y especialmente a la euripídea, la del mar de la fortuna y el mar de las

²²⁸ Cf. M. ALEXIOU (1974): 9 y N. LORAUX (1996): 14-15.

²²⁹ V. DI BENEDETTO (1992): 224, nota 7. También para S. A. BARLOW (1993): 163, τοίχους es una metáfora “meaning «ships’ benches» or «sides»”. No estamos en absoluto de acuerdo, sin embargo, con la interpretación que ofrece en su comentario de los numerosos pasajes en los que Hécuba hace uso de las imágenes náuticas: el miedo de la anciana a montar en barco. Así, para A. S. BARLOW (1993): 163, “The submerged metaphor here is psychologically revealing again of the old woman’s preoccupation with ships”.

desgracias²³⁰, es posible entender al mismo tiempo este pasaje de un modo más literal, prestando atención a lo que literalmente se dice en la representación de la obra. Hécuba está tumbada sobre un suelo que se ha descrito ya con una cierta recurrencia como ἐρημία, como un espacio donde nada queda²³¹. En este espacio de soledad, la mujer se fija en su cuerpo, al que se refiere de forma prosaica, sin ningún adorno retórico o poético²³², y expresa su deseo de revolverse εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, hacia sus dos paredes, como si hiciera de su cuerpo el único edificio incólume en la ἐρημία. Para J. ASSAËL, “Hécube dessine autour d’elle un rempart invisible. (...) Tout l’édifice troyen semble désormais reflété et concentré dans ce personnage. (...) La vieille reine parle d’elle-même en usant de métaphores architecturales : le terme τοίχους représente les parois de la cage thoracique, les murs qui renferment ainsi la conscience du tragique”²³³.

Esta otra interpretación del pasaje nos parece también válida dentro de la tendencia constante de la obra a buscar apoyo firme en el suelo. El movimiento ritual del treno semeja el rítmico zarandeo de un barco o unos remos en el oleaje²³⁴, pero Hécuba desea también fortificar ese lamento en

²³⁰ Cf., entre otros posibles ejemplos en Eurípides, *Hipp.* 822-824 y *Andr.* 748-749, 891.

²³¹ Vv. 15, 26 y 97.

²³² “Una ‘spia’ del ‘realismo’ di questo pezzo delle *Troiane* è l’uso al v. 117 di un termine come ἄκανθα (spina dorsale), tipico del linguaggio prosaico”. V. DI BENEDETTO (1992): 224, nota 6 y M. GIGANTE (1997): 14.

²³³ J. ASSAËL (1993): 78. Para esta autora, el pasaje está cargado de simbología religiosa: “Euripide érige en effet le personnage comme un sanctuaire troyen. Par les mouvements rituels de sa lamentation, Hécube délimite autour d’elle un espace sacré. (...) Hécube apparaît comme une nouvelle *thymélè*. Dans la *parodos* notamment, elle est en quelque sorte au centre des évolutions du chœur”. *Ibid.*: 78-79.

²³⁴ Así, para L. PARMENTIER (2001): 33, nota 4, “Dans le squelette d’une personne qui est couchée et qui se balance comme le fait Hécube, la colonne vertébrale représente la quille, tandis que les deux parois des côtes (τοίχους μελέων, cf. Eschyle, *Perses* 991) figurent les côtés de la barque. Par le balancement de son corps, Hécube veut en quelque sorte produire la mimique violente qui doit accompagner le commos”.

la integridad corporal de la que fuera reina de una ciudad que ya no existe más que en sí misma.

Hécuba, como Astianacte, es también el símbolo de la ciudad, de la generación más antigua frente a la generación más joven. Una vez muerto el chiquillo y avivado el fuego de las murallas, la anciana intentará arder ella también con la ciudad, morir en ella²³⁵. Taltibio tratará de impedirselo, pero el auditorio sabe que no lo conseguirá del todo. Casandra ha predicho que el final de Hécuba está con el final de Troya²³⁶.

La negación de una ciudad: *Troyanas* y los mitos fundacionales

El tema de la tragedia –la toma de Ilión y la ἐρημία troyana– es anticipado por Poseidón en el prólogo. Junto con Atenea, este dios es el encargado de describir el espacio troyano y de predecir los *nostoi*. Poseidón manifiesta su pesar por la derrota de la ciudad a la que él se siente especialmente ligado. Recuerda que él mismo, con la ayuda de Apolo, construyó las murallas de Ilión y el propio dios se declara vencido, como la ciudad, por Hera y Atenea. A punto de despedirse, le sale al encuentro esta diosa, quien le solicita su alianza para castigar juntos a los griegos por la violación de Casandra en su templo. Tanto el afecto de Poseidón por Troya como la alianza entre este dios y Atenea resultan originalmente extraños en este marco de la representación.

Las palabras de apoyo de Poseidón respecto a la ciudad de Troya forzaban la tradición épica de Homero, donde este dios es un enemigo declarado de los troyanos tras el despecho sufrido por causa del rey Laomedonte²³⁷. La inusitada alianza del dios con los frigios en *Troyanas* ha

²³⁵ Curiosamente, Hécuba define su intento de suicidio en los términos políticos acostumbrados, los de la bella muerte, ya no *por* la ciudad, sino *con* la ciudad o patria: φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμεν' ὡς κάλλιστά μοι / σὺν τῆιδε πατρίδι κατθανεῖν πυρουμένη (vv. 1282-1283).

²³⁶ Vv. 427-430.

²³⁷ Así lo advierte, en efecto, R. SCODEL (1980): 65, “The opening *rhexis* of the play is spoken by Poseidon, who is portrayed, contrary to the Homeric tradition, as a pro-Trojan

sido advertida, de hecho, por la crítica filológica, algunos de cuyos estudiosos se resistieron incluso a aceptarla plenamente²³⁸. Al declararse vencido por Atenea y forzado a abandonar la ciudad, Eurípides reproduce con una mimesis *extraña* el mito cívico más característico de Atenas: el de la competición entre ambos dioses por el patronazgo de la ciudad.

Ya hemos señalado respecto a las primeras tragedias de la trilogía, que en el espacio representado de Troya se ubicaban rasgos característicos del espacio geográfico y cívico de Atenas. Esto mismo sucede también en *Troyanas*, donde se representan de un modo oblicuo algunas de sus señas de identidad características.

Atenea y Poseidón, enemigos durante la guerra, se unen en un empeño común al final de la misma respecto a los *nostoi*. Como si de una representación antihomérica, antiodiseica, se tratara, tío y sobrina se alían conjuntamente para provocar un *δύσνοστος νόστος* a todos los griegos sin excepción, entre los que se encontraría especialmente Odiseo, como profetizará a continuación Casandra. El pasaje abunda en expresiones de colaboración²³⁹ entre dos dioses que eran rivales en los mitos y festividades culturales de Atenas, tanto en el mito relativo al patronazgo de la ciudad como en la recitación oficial de la *Odisea*, de cuyos versos hace Atenas una “lectura” de autocelebración institucional²⁴⁰.

god. (...): the familiar story of how he was cheated by Laomedon has been completely ignored”. Lo cierto es que en la *Ilíada*, Poseidón es hostil a los troyanos e interviene como aliado de los griegos en XIV 357-378, XV 213-217, XX 34, XXI 435-460 y XXIV 26.

²³⁸ Como en el caso de J. FONTENROSE (1967): 135-141, para quien el afecto de Poseidón por la ciudad (vv. 6-7) se limita exclusivamente a la materialidad de la misma cercada por las murallas, no a la población que la habita

²³⁹ Vv. 54, 58 y 61.

²⁴⁰ Para E. COOK (1995), Atenas *leía* el poema homérico dedicado a Odiseo como una teodicea cuyos valores morales y sociales constituían una lección protodemocrática de justicia divina y responsabilidad humana. Al mismo tiempo, el conflicto entre Atenea y Poseidón reflejado en la *Odisea* se relacionaría en Atenas con el culto de Poseidón y Erecteo, en cuyo templo se guardaba el olivo de Atenea para beneficio de la ciudad.

Por lo general, los dioses se unen para fundar juntos algún tipo de ciudad que queda bajo su protección, no para destruir a sus habitantes. Eurípides invierte en Troya la tradición de los mitos fundacionales, y ahora los dioses colaboran en destruir. Al mismo tiempo, esta imitación desviada de la fundación de Atenas se produce en un contexto de destrucción que culminará en otra trágica inversión: la de las tradiciones cosmogónicas. Tierra, fuego, aire y agua sólo equivalen a muerte y desolación al final de la tragedia. El fuego avivado termina de consumir a la ciudad, cuyo polvo y cenizas ascienden al éter mientras un temblor de tierra y un maremoto aniquilan definitivamente el espacio troyano. Una nueva confluencia hacia la destrucción y hacia la nada.

2. 2. 3. *Ida vs. Troya*

Aunque el coro da a entender que parte del Ida ha sido consumido también por el incendio (v. 1066), la imagen del paisaje natural del Ida conserva su belleza inmarcesible en la tragedia, provocando entre los personajes nostalgia y añoranza por la patria a la que nunca se va a regresar²⁴¹.

El monte Ida formaba parte de la topografía troyana de un modo peculiar. Constituía su enclave característico, como señala Estrabón en su *Geografía*: τοπογραφεί δὲ κάλλιστα τὴν ὄντως λεγομένην Τροίαν ἢ τῆς Ἰδης θέσις, ὄρους ὑψηλοῦ βλέποντος πρὸς δύσιν καὶ τὴν ταύτη θάλατταν, μικρὰ δ' ἐπιστρέφοντος καὶ πρὸς ἄρκτον καὶ τὴν ταύτη παραλίαν²⁴², del que se separó la ciudad de Πιόν, edificada sobre la llanura, como recuerda el ateniense de las *Leyes de Platón*: κατωκίσθη δὴ, φαμέν, ἐκ τῶν ὑψηλῶν εἰς μέγα τε καὶ καλὸν πεδῖον Ἰλιον, ἐπὶ λόφον τινὰ οὐχ ὑψηλὸν καὶ ἔχοντα ποταμοὺς πολλοὺς ἄνωθεν ἐκ τῆς Ἰδης ὠρμημένους²⁴³.

²⁴¹ Vv. 199 y 1066-1067. Respecto a la anadiplosis del verso 1066, S. A. BARLOW (1993):

216 destaca en su comentario: “Note the emotional repetition of *Idaia*”.

²⁴² Str. XIII 1. 5.

²⁴³ Pl. *Lg.* III 682b.

Pero el Ida era sobre todo el emblema mítico de la región de Troya, el espacio bucólico donde la tradición había ubicado los encuentros más famosos entre los dioses y los hombres. Es en el Ida donde Ganimedes es raptado por Zeus para que preste servicio de copero en el Olimpo y Titono por Eos para ser su compañero de lecho²⁴⁴. Afrodita se entrega a Anquises en el Ida²⁴⁵ y allí mismo es donde se celebra el Juicio de Belleza ante Alejandro²⁴⁶. El Ida es, pues, un espacio privilegiado, un lugar natural, apenas hollado por el hombre, donde los dioses salen al encuentro de los mortales que ellos eligen especialmente y se les manifiestan.

En *Troyanas*, Eurípides dramatiza trágicamente esta diferencia entre el espacio de los dioses y el espacio de los hombres como dos mundos contrapuestos: frente a la destrucción de la ciudad y a la *erêmia*, los dioses se reservan su propio espacio inviolable, caracterizado por una imperturbable belleza. Así se pone de manifiesto desde el principio de la tragedia, cuando Poseidón inicia el prólogo. El dios describe las circunstancias del *hic et nunc* de la obra, pero lo hace mediante una gradación que, al tiempo que establece un deterioro progresivo sobre los espacios descritos, destaca de forma llamativa las diferencias radicales entre los mismos²⁴⁷. Afirma que ha llegado a la región de Troya tras abandonar las aguas del Egeo donde Νηρήιδων χοροὶ / κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσοουσιν ποδός (vv. 2-3). La belleza del entorno propio de los dioses impresiona al saber a continuación la ruina absoluta que ha convertido en un páramo a

²⁴⁴ Sobre los encuentros amorosos en el Ida y sobre los héroes troyanos que pastorean en la montaña, *vid.* T. C. W. STINTON (1990): 62.

²⁴⁵ Hom. *Il.* II 821.

²⁴⁶ Como se ve en *Troyanas* 975-976.

²⁴⁷ Como señala T. J. SIENKEWICZ (1975): 115, “Poseidon’s thoughts shift from the eternal world of the gods (1-3), to Troy past (4-7), to Troy present (8-9). The movement is from divine eternity to dramatic reality and these three different temporal contexts establish some important contrasts: the carefree Nereid world is in stark opposition to the sorrow that Poseidon encounters at Troy. So, too, does Troy past offset Troy present”.

Troya, con la que queda lamentablemente contrastada mediante la imagen nostálgica de los perdidos χοροὶ del pasado (vv. 149-152)²⁴⁸.

Más intensamente aún, en el estásimo III las troyanas describen a Zeus la ruina de la ciudad con especial cuidado por hacerle ver que incluso el propio templo del dios y sus altares han sido destruidos²⁴⁹ y que el mismo paisaje montañoso y exuberante de frondosidad y pureza, el Ida, ha sufrido también la misma suerte²⁵⁰, así como todo lo que atañe a las ceremonias religiosas y elementos votivos de los dioses²⁵¹. Este total desamparo les parece una traición de Zeus a favor de los aqueos –προύδωκας Ἀχαιοῖς, / ὦ Ζεὺς (vv. 1062-1063)–, una traición de la que dudan siquiera pueda afectar a la divinidad, sentada, imperturbable, en su trono celeste (vv. 1077-1080).

Eurípides abre un abismo infranqueable entre el cielo feliz e imperecedero habitado por los dioses y la tierra efímera y convulsa sobre la que se empeñan en vivir los hombres. Ni siquiera las montañas, esos elevados promontorios que parecen acortar con sus cumbres la distancia entre el cielo y la tierra, son un espacio ya de relación entre divinidades y mortales²⁵²; no hay mediación posible ni esperanza.

Uno de los motivos tradicionales de la guerra de Troya era el de la huida de Eneas y su familia de la destrucción, así como la de Antenor y la suya²⁵³, a través del Ida. Homero había insistido en varias ocasiones de la *Iliada* sobre el destino de Eneas, a quien no le estaba reservada la muerte en Ilión²⁵⁴, y también el Ciclo –concretamente la *Ilii excidium*– había relatado la epopeya de este héroe que escapa al asedio con un grupo de seguidores a

²⁴⁸ Cf. E. O'NEILL (1941): 296.

²⁴⁹ Vv. 1060-1062.

²⁵⁰ Vv. 1066-1070.

²⁵¹ Vv. 1071-1076.

²⁵² J. P. VERNANT (2000): 82.

²⁵³ Respecto a Antenor y su familia, *vid.* M. J. ANDERSON (1999): 63, nota 2, quien señala “Pausanias, 10. 26. 7-8 records the episode, and his evidence suggests that the rescue was narrated in the *Mikra Ilias*”.

²⁵⁴ Cf. Hom. *Il.* V 311-318, 343-346, 432-448 y, especialmente, XX 300-308.

través de las montañas del Ida²⁵⁵. Parece que Esquilo no desarrolló estos temas en ninguna de sus tragedias, pero Sófocles sí que lo hizo en tragedias como Ἀντηγορίδαι –donde desarrollaría la disensión entre los griegos sobre la vida de Antenor y la salvación final del anciano junto con la huida de éste y su familia hacia Tracia y hacia las tierras enéticas del Adriático²⁵⁶– y Λαοκόων –cuyo argumento debía de versar sobre el sacrificio a Poseidón de Laocoonte y la muerte de los hijos de éste, devorados por dos serpientes marinas, además de la huida de Eneas y su familia a través del Ida, alarmados ante ese portentoso²⁵⁷.

De entre todas las tragedias de Sófocles que trataron sobre la *Ilioupersis*, es Laocoonte la que más se acerca al tema de la destrucción de la ciudad, y, aun así, los fragmentos parecen indicar más bien que ésta no se llega a producir en la obra, y que la tensión dramática jugaría sobre todo con la inminente caída de Ilión y con la diferente actitud entre la previsión de Eneas y la inadvertencia general troyana²⁵⁸. Sófocles ubica a través del Ida²⁵⁹ uno de los temas que luego habrán de ser típicos de los relatos épicos de materia posthomérica: el de las fundaciones de ciudades por los supervivientes troyanos, y que en el *Laocoonte* desarrolla a través de la expresión τῆς ἀποικίας Φρυγῶν²⁶⁰.

²⁵⁵ Procl. *Chr.* 7-9 Bernabé. Además de estas versiones épicas, Estesícoro debió de tratar, a su vez, las navegaciones de Eneas, como revela el documento iconográfico de la *Tabula Iliaca*. Cf. L. BRACCESI (1986): 105.

²⁵⁶ Vid. J. M. LUCAS DE DIOS (1983): 72-73 y H. LLOYD-JONES (1996): 54-55.

²⁵⁷ Vid. J. M. LUCAS DE DIOS (1983): 195-198 y H. LLOYD-JONES (1996): 198-201.

²⁵⁸ Cf. M. J. ANDERSON (1999): 174-175.

²⁵⁹ D. H. I 48. 2.

²⁶⁰ Como advierte L. BRACCESI (1986): 103, “*Apoikia* è vocabolo tecnico del lessico politico greco, e come ‘colonia’ è termine usato anche dai tragici. (...) un pubblico come l’ateniese (ben avverso nell’età dell’imperialismo a distinguere tra *metropoleis* e *apoikiai*, e ancora fra *apoikiai* e *klerouchiai*) assai difficilmente avrebbe potuto recepirlo nell’accezione neutra, etimologica, di ‘emigrazione’, che pure hanno registrato traduzioni troppo ariose o devianti”.

Sófocles es el primero en hablar de una fundación troyana, de una colonia troyana²⁶¹, y hace del Ida el lugar de encuentro y protección de los troyanos por los dioses. Eurípides, en cambio, cierra la trilogía con un final absoluto para el que no cabe esperanza. Del Ida vino la destrucción para Troya por medio del niño allí expuesto y crecido como pastor, y hasta el Ida mismo llega la destrucción, a pesar de la belleza de sus valles de hiedra, de sus cumbres nevadas y de sus ríos²⁶².

De hecho, la descripción del Ida en los vv. 1066-1070 evoca el *locus amoenus* característico del juicio de belleza, una de las *archai* típicas de la destrucción de Troya²⁶³. La mención específica de los ríos –ποταμίαι– evoca no sólo la semblanza tradicional del Ida²⁶⁴ sino también, específicamente, el baño al que se aplicaron las diosas mientras se preparaban para ser examinadas por Alejandro. Esta imagen concurre con frecuencia en las piezas que Eurípides dedica a la evocación de Troya y a su destrucción²⁶⁵, evocación que ahora parece adivinarse de forma latente.

El Ida era el enclave etiológico del desastre de Troya, el espacio donde tradicionalmente se había ubicado la *archê* que habría desencadenado el asedio y la caída final de Ilión, con la que siempre se encuentra

²⁶¹ Cf. L. BRACCESI (1986): 106-110.

²⁶² Vv. 1066-1070.

²⁶³ T. C. W. STINTON (1999): 27 señala hasta cuatro *archai* tradicionales: “The ἀρχή of the Trojan war is variously defined: Homer locates it in the ἄτη of Paris, and in the ships which took him to Sparta; the author of the *Cypria* in the Διὸς βουλή (fr. 1K); Stesichorus in Tyndareus’ neglect of Aphrodite at a sacrifice (fr. 17D = 223P); Aeschylus in the nature of Helen (Ag. 701 ff). Aeschylus’ choice of Helen is more than a trope: it was she who seduced Paris into betraying his host, and brought the wrath of Zeus Xenios on Troy”. Eurípides menciona recurrentemente en sus tragedias el juicio de belleza, al que probablemente haría depender en esta trilogía del motivo de la Διὸς βουλή, como podría verse en *Alejandro* fr. *40 Jouan & Van Looy (= 1082 Nauck²).

²⁶⁴ Cf. T. C. W. STINTON (1999): 42.

²⁶⁵ *Andr.* 284-286; *Hec.* 629-656; *Hel.* 23-26; *IA.* 573-585. Cf. T. C. W. STINTON (1999): 29-30.

enfrentado y diferenciado²⁶⁶, y Eurípides insistió frecuentemente en su poesía en esta representación etiológica del Ida²⁶⁷. En el Ida es donde Alejandro es expuesto a la muerte y donde sobrevive y crece como pastor, como había desarrollado el primer drama de esta trilogía. A partir de ahí, será también en el Ida donde se celebre el juicio de belleza y de sus bosques se talará la madera de los barcos que lleven a Alejandro hasta Esparta para raptar a Helena. En el Ida es también donde se sientan los dioses, especialmente Zeus, para contemplar los combates entre griegos y troyanos y donde Hera seduce a su esposo para que distraiga su atención del campo de batalla y los griegos puedan refrenar el avance defensivo de los troyanos. Finalmente es de la madera del Ida de la que se construye el caballo que acabará por destruir definitivamente la ciudad de Ilión²⁶⁸.

Una relación de oposición trágica divide el espacio troyano sin posibilidad de mediación o integración: el Ida se opone a la ciudad y acaba por destruirla. Pero Eurípides suma a la destrucción de Ilión la destrucción del Ida, extendiendo la desolación a todo el espacio troyano. Al ser integrado Alejandro, el Ἰδαῖος, en la ciudad, los reductos se unen y el final de Troya se representa como absoluto. La relación conflictiva del principio acaba ahora anulada, integrándose en la destrucción total.

Para M. J. ANDERSON, la salvación de Eneas se debió a que éste nunca estuvo plenamente integrado en la ciudad del rey Ilo. A diferencia de los descendientes de aquel rey, a quien se debía la fundación de la ciudad, los descendientes de Anquises nunca abandonaron definitivamente el Ida, sobre el que son presentados constantemente, mientras que los Priámidas aparecen siempre relacionados con Ilión. De esta forma, “The close ties between the physical city and the line of Ilos, Laomedon, and Priam contrast

²⁶⁶ Ya lo hemos destacado en el capítulo dedicado a *Alejandro*, pero podemos citar también las palabras de M. J. ANDERSON (1999): 74, quien señala, en este sentido, lo siguiente: “the epic poets defined the pastoral slopes of Ida in opposition to the city of Troy”.

²⁶⁷ *Andr.* 274-292; *Hec.* 629-656; *Hel.* 23-26; *IA.* 573-585 y 1283-1308. Cf. T. C. W. STINTON (1999): 65.

²⁶⁸ M. J. ANDERSON (1999): 72-73.

with the recurrent alienation of Aineias' family, which often finds itself more at home on Mt. Ida"²⁶⁹.

Ya desde las versiones épicas del Ciclo, las diferencias entre estas dos ramas de la genealogía troyana –la de los Priámidas y la de los descendientes de Anquises– se habría polarizado en el espacio, en la conflictiva relación entre la ciudad y la montaña, entre el Ida e Ilión, cuya radical diferencia habría sido pertinente para la salvación o la destrucción. Eurípides integra, a través de Alejandro, el Ida en la ciudad y cierra el círculo que la poesía épica, lírica y trágica había dejado abierto: para las troyanas, οὐδ' ἔτ' ἔστιν / ἅ τάλαινα Τροία²⁷⁰.

Conclusiones

1. *Troyanas* aparece descrita insistentemente en el prólogo como un espacio de ἐρημία donde nada ostenta ya una permanencia definitiva. La ciudad arde y el campamento se está desmontando. Los dioses abandonan el espacio troyano y auguran unos *nostoi* que llenarán de cadáveres las costas griegas. Vencedores y vencidos se mezclan en un espacio de desolación absoluta y en un tiempo transitorio entre la toma de la ciudad recientemente ocurrida, por un lado, y la inminencia de los viajes a Grecia, por otro. En estas circunstancias, en el momento intermedio entre el hacinamiento de las prisioneras y la deportación de cada una de ellas a sus respectivos destinos de esclavitud, las troyanas se van despidiendo de sí mismas, de sus muertos y de su ciudad. Hécuba, ἑξαρχος del coro, asiste desde el principio hasta el final a este desfile de despedidas con el que intercala reiteradamente una forma marcada: la del lamento.

2. *Troyanas* constituye una pieza excepcional por el protagonismo colectivo de sus personajes y por la tematización absoluta del espacio, concentrado en la ciudad. El coro de esta tragedia está profundamente ligado a la protagonista, con la que comparte una presencia constante en la

²⁶⁹ M. J. ANDERSON (1999): 73. Vid. *ibid.*: 74.

²⁷⁰ Vv. 1303-1304.

ὄρχήστρα y una relación de comunidad: Hécuba es la reina de estas mujeres, habitantes como aquélla de Ilión y que han sufrido exactamente los mismos padecimientos: la pérdida de sus seres queridos –padres, esposos, hijos– en la toma de la ciudad. Como aquélla, constantemente se expresan en la modalidad del lamento. Guiadas por la anciana, lamentan, como ella, a sus muertos y a su ciudad, objeto de sus cantos en los *stasima* de la obra.

3. *Troyanas* representa una *Ilioupersis* trágica examinada desde el punto de vista de sus víctimas y hace de los años de asedio una exaltación de la muerte por la ciudad. La muerte de los troyanos en el campo de batalla es la “bella muerte” en defensa de la πόλις, a la que se identifica con sus mismos habitantes. El parlamento de Casandra, no sólo constituye una inversión de las categorías de vencedores y vencidos, sino que alcanza un sentido contrario a los discursos pronunciados por los oradores de la ciudad de Atenas en el *logos epitaphios*. La bella muerte del soldado caído por la ciudad queda sublimada por la conmemoración de la propia πόλις, que celebra sus honras con un monumento comunitario imperecedero y con un discurso público. En el δημόσιον σῆμα, la identidad del soldado se funde con la de la ciudad, fortaleciendo así la ideología cívica con una unión sin fisuras en el seno de la πόλις. Para Casandra, en cambio, la muerte en combate sólo puede compensarse si es en defensa de una ciudad habitada por los seres queridos particulares. Las honras meritorias son las dispensadas individualmente a cada soldado por su propia familia. Al emplear expresiones y lugares comunes del λόγος ἐπιτάφιος, la *rhêsis* de Casandra constituye, en el fondo, una deconstrucción de este género oratorio, la perversión de una tradición que se utiliza contra sí misma.

4. Por otra parte, la ciudad antigua proscribía los excesos del lamento funerario, que amenaza con romper la estabilidad proporcionada por el *logos* del orador. *Troyanas*, por el contrario, hace del lamento la única modalidad expresiva pertinente. La única reacción posible ante la cadena de sufrimientos y muertes que van hilando la trama es la del duelo, que se ejecuta en una serie de variantes performativas que pasan del κομμός al lamento solitario, y que concurren acompañadas de gestos rituales como los golpes de pecho, las rasgaduras del vestido, el arañarse el rostro y el

mesarse los cabellos. El treno se entona por los muertos insepultos que yacen en la ciudad apenas expugnada y por la ciudad misma; por seres queridos cuyos cadáveres no se pueden ver por estar separados de las troyanas y por un niño cuyo cadáver es llevado a escena y descrito detalladamente entre el llanto de la comunidad. El fin de Astianacte representa el final de la ciudad misma en la que ha perdido la vida. Su muerte, en las murallas de Ilión, recuerda la muerte del soldado que, sin embargo, no es debido a su corta edad, pero que estaba llamado a ser por el nombre que le diera su padre.

5. Hécuba y Astianacte representan simbólicamente toda la ciudad de Ilión. Son sus generaciones más antigua y más joven. El niño muere arrojado desde las murallas; la anciana trata de arrojarse al fuego que han prendido los griegos en los últimos reductos de la ciudad. Troya se desploma definitivamente sobre la escena; su destrucción anega incluso el campamento. En medio de esta convulsión final, las mujeres se arrojan al suelo patrio y son arrastradas fuera de él mientras entonan juntas el último κομμός por sus muertos y por su ciudad. El espacio troyano ha sido destruido definitivamente. Abandonado por los dioses, hasta el mismo Ida, con toda su belleza, es pasto de las llamas.

CAPÍTULO 6

LA TRILOGÍA TROYANA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. El debate en torno a la llamada Trilogía Troyana de 415

Sabemos por Eliano¹ que en el año 415 a. C. Eurípides consiguió el segundo premio en las Grandes Dionisias con *Alejandro*, *Palamedes*, *Troyanas* y el drama satírico *Sísifo*. Las tres tragedias pertenecen a la saga de Troya, de la que desarrollan momentos cronológicos sucesivos: *Alejandro* el anterior a la guerra, *Palamedes* un episodio ocurrido durante la guerra, y *Troyanas* el momento justo después del final del asedio y la toma de la ciudad. De *Sísifo* apenas se conservan fragmentos que permitan una hipotética reconstrucción, pero un nexo que podría relacionarlo con las obras precedentes sería la tradición mítica que hacía de este astuto personaje, y no de Laertes, el padre de Ulises² –uno de los protagonistas de *Palamedes* y una figura de cierta importancia también en *Troyanas*³.

La vinculación con la saga de Troya hizo pensar desde un principio que las tragedias formaban una trilogía ligada, método de composición esquileo por excelencia que habría empleado Eurípides a su manera al presentar sus obras a concurso en el año 415. La hipótesis de una trilogía unitaria permitía, por un lado, una comprensión más trabada de la única pieza conservada completa, *Troyanas*, una obra que suscitaba reticencias entre algunos críticos por el carácter laxo de sus episodios y por la

¹ Ael. *VH* II 8: Κατὰ τὴν πρώτην καὶ ἐνενηκοστὴν Ὀλυμπιάδα, καθ' ἣν ἐνίκα Ἐξαίνετος ὁ Ἀκραγαντίνος στάδιον, ἀντηγωνίσαντο ἀλλήλοις Ξενοκλῆς καὶ Εὐριπίδης. καὶ πρῶτός γε ἦν Ξενοκλῆς, ὅστις ποτὲ οὗτός ἐστιν, Οἰδίποδι καὶ Λυκάοι καὶ Βάκχαις καὶ Ἀθάμαντι Σατυρικῶ. τούτου δεύτερος Εὐριπίδης ἦν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Παλαμῆδει καὶ Τρωσὶ καὶ Σισύφῳ Σατυρικῶ. γελοῖον δὲ (οὐ γάρ;) Ξενοκλέα μὲν νικᾶν, Εὐριπίδην δὲ ἠττᾶσθαι, καὶ ταῦτα τοιούτοις δράμασι. τῶν δύο τοίνυν τὸ ἕτερον ἢ ἀνόητοι ἦσαν οἱ τῆς ψήφου κύριοι καὶ ἀμαθεῖς καὶ πόρρω κρίσεως ὀρθῆς, ἢ ἐδεκάσθησαν. ἄτοπον δὲ ἐκάτερον καὶ Ἀθηναίων ἦκιστα ἄξιον. Cf., también, Schol. ad Ar. *Av.* 842 y *V.* 1326.

² Tanto Esquilo (*Hoplôn Krisis* fr. 175 Radt) como Sófocles (*Aj.* 189; *Ph.* 417) y Eurípides (*I.A.* 524 y 2362; *Cyc.* 104) hacen de Odiseo un hijo de Sísifo.

³ Cf. T. B. L. WEBSTER (1967): 165.

abundancia de discursos retóricos y lamentaciones, combinados de forma un tanto abrupta, sin una acción o unidad articulada. Puesta en relación con los temas y expresiones de *Alejandro* y *Palamedes*, *Troyanas* ganaba en comprensión, pues cobraban un nuevo sentido alusiones e imágenes antes inconexas⁴; por otra parte, *Troyanas* ofrecía asimismo una nueva fuente de información para poder reconstruir las lagunas de las obras que la precedían en el concurso y que se conservan sólo en estado fragmentario⁵.

Pese a ello, no todos los filólogos han aceptado siempre que estas tres tragedias eurípideas puedan considerarse en propiedad una trilogía. Fue G. MURRAY el primero que argumentó de un modo sistemático que las obras eurípideas de 415 formaban una tetralogía “connected”⁶. Contra esta opinión elaboró un pormenorizado estudio G. L. KONIARIS, base de cuantos han negado la relación de estas piezas dramáticas entre sí⁷. Las opiniones a favor y en contra se sucedieron entonces y, más recientemente han sido revisadas por T. J. SIENKEWICZ y Ruth SCODEL, quienes llegan, sin embargo, a conclusiones divergentes. R. SCODEL y T. J. SIENKEWICZ realizan un seguimiento sistemático muy similar de la doxografía y someten a un estudio ampliamente razonado las teorías que confirman o refutan el carácter ligado de estas obras, por lo que nos apoyaremos con relativa frecuencia en sus monografías para nuestro propio análisis.

Para empezar, las denominaciones de ‘trilogía’ y ‘tetralogía’ son ajenas a la época clásica: esta terminología procede de los estudios filológico-retóricos de época helenística⁸. Con todo, la costumbre habitual

⁴ Cf. R. SCODEL (1980): 12.

⁵ T. J. SIENKEWICZ (1975): 38-39.

⁶ G. MURRAY (1932): 645-656 y (1947): 127-148

⁷ G. L. KONIARIS (1973): 85-124. G. L. KONIARIS (1973): 105, llegó a dudar incluso que el orden cronológico en el desarrollo de los argumentos de estas tragedias respondiese efectivamente a la voluntad del tragediógrafo y no, en cambio, a la ordenación alfabética de los títulos en su transmisión.

⁸ Como explica A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 80, “The name τετραλογία probably originated in reference to oratory and denoted a group of four λόγοι (speeches) concerned with the same case, like those of Antiphon, and it is not known to have been applied to

en las Grandes Dionisias⁹ era que los tres autores seleccionados para la fase final del concurso representarían tres tragedias y un drama satírico, es decir, una ‘tetralogía’, y, dentro de este uso, fue Esquilo quien introdujo la innovación de ligar con un tema común las tres tragedias del concurso, en principio independientes, creando así lo que después se ha definido como *trilogía*¹⁰. Debemos distinguir, pues, entre:

- a) la práctica dramática común, consistente en presentar las tragedias en grupos de tres, a los que se unía un drama satírico; y
- b) el aprovechamiento dramático o artístico de esta práctica para crear una unidad textual nueva entre las tragedias: la *trilogía*.

De esta forma, para T. J. SIENKEWICZ el concepto de *trilogía* habrá de responder únicamente a tragedias ligadas al modo de Esquilo:

“it is best to limit the use of the term trilogy to groups of plays linked in the apparent Aeschylean sense of clear chronological sequence, continuous plot line, and the same mythological topos”¹¹.

tragedy before the time of the Alexandrian scholars, Aristarchus and Apollonius, who also were apparently the first to use *τριλογία* in this application”.

⁹ En las Leneas concursaban únicamente dos tragediógrafos con dos tragedias cada uno.

¹⁰ Sabemos que en 472 Esquilo presentó *Fineo*, *Persas*, *Glauco Potnieo*, y *Prometeo* como drama satírico (DID A 1, 9; C 2 = *TrGF*, vol. I p. 4), obras que no guardan ninguna relación entre sí. Es sólo a partir de 467 cuando comienzan sus producciones trabadas, con las que continuó, probablemente, durante los últimos once años de su vida. Como sugiriera T. B. L. WEBSTER (1965): 22, “It is at least a possible theory that the production of connected plays was a new Aeschylean idea”. Después de Esquilo, Sófocles prosigue la costumbre más común de representar tragedias diferentes en cuanto a tema y saga mítica, por lo que lo usual es que ninguna de las tres tragedias tenga necesariamente relación con las demás, siendo cada una de ellas obras completas en sí mismas. Cf., T. J. SIENKEWICZ (1975): 7-8.

¹¹ T. J. SIENKEWICZ (1975): 20. Cf., también, pp. 9, 10, 23-24 y G. L. KONIARIS (1973): 114.

Lamentablemente, los testimonios conservados acerca de posibles trilogías al modo esquiléo son escasos y no podemos confirmar con suficiente rotundidad si títulos como la Τηλέφεια de Sófocles, por ejemplo, respondían a una innovación experimental, a una variación dramatúrgica a la manera de Esquilo por parte de sus sucesores en la escena trágica¹². Sabido es, en este sentido, que Eurípides fue un gran seguidor de Esquilo, mucho más que Sófocles¹³, por lo que no sería extraño que hubiera querido experimentar con las formas teatrales de aquel autor consagrado. Eurípides es un escritor prolífico que hace alarde de una rica variedad de usos en la composición de sus tragedias. De él se conservan títulos que dan a entender una cierta ligazón entre las piezas, como, por ejemplo, la producción de ca. 410 con *Enómao, Crisipo y Fenicias*¹⁴, dentro de la saga tebana; su gusto

¹² Según T. B. L. WEBSTER (1965): 23, “Sophocles produced three chapters from the life of Telephos in a single production some time before 442”. Según las didascalias “*extra athenienses*”, la *Telefea* de Sófocles se representó en Atenas o en el demo ático ca. 380, siendo corego Epicares (DID B 5) y, como señala T. B. L. WEBSTER (1965): 23, “It is reasonably argued that the inscription records the earlier victories in Athens of an old man or of an ancestor, and that Epichares’ victory with Sophocles’ *Telepheia* is likely to have been near in time to his victory with Ekphantides’ comedy, which must have been between 457 and 442”.

¹³ R. SCODEL (1980): 18 y, en general, R. AÉLION (1983). Sobre otra hipotética trilogía troyana compuesta por Eurípides en 425 a. C., *vid.* H. GRÉGOIRE (1953): 123 ss., para quien *Reso* pudo formar parte de una trilogía ligada con *Hécuba* y, quizás, con *Epeo*, y cuyo drama satírico habría sido el *Cíclope*. Esta conjetura no goza, sin embargo, de demasiada credibilidad, pues hoy se cree que *Epeo* debió de ser un drama satírico. Cf. F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 93.

¹⁴ Así lo han interpretado, entre otros, U. VON WILAMOWITZ (1963, IV): 156; A. NAUCK (1983): 539; T. ZIELINSKI (1925): 228 y W. SCHMID (1960, III): 570, a partir de la *hypothesis* de Aristófanes de Bizancio a las *Fenicias*. T. B. L. WEBSTER (1967), sin embargo, no creyó que estas obras constituyeran una trilogía. Webster sitúa las tragedias de *Crisipo* y *Enómao* entre las obras tempranas de la producción euripídea y cree que *Fenicias* concursaría precedida por *Antíope* e *Hipsípila* mucho tiempo después. Sobre *Enómao*, *vid. ibid.*: 115; sobre *Crisipo*, *ibid.*: 111-113; sobre *Antíope*, *Hipsípila* y *Fenicias*, *ibid.*: 205-219, especialmente 215, donde Webster justifica la relación de estas obras en la trilogía: “The *Hypsipyle* gives an ill-omened prelude to the expedition, the

por la experimentación y el cambio pudieron haberle llevado a componer trilogías como las que representara Esquilo, aunque sin renunciar a la originalidad de su impronta personal.

De hecho, las tragedias de 415 evocan, como señala A. PERTUSI¹⁵, algunos rasgos formales y temáticos de la obra dramática esquílea. Cercano a los 65 años, la misma edad con la que Esquilo produjo la *Oresteia*, Eurípides parece querer cambiar su trayectoria poética con una nueva etapa que retoma, como aquél, la saga troyana, articulada también en una trilogía¹⁶, pero trabada de un modo muy distinto. Recordemos, además, que por estas fechas, desde el año 420 en adelante, vuelven a representarse las tragedias de Esquilo en el teatro de Dioniso¹⁷.

Fue, sin embargo, T. B. L. WEBSTER quien propuso una explicación más satisfactoria, desde el punto de vista documental e histórico, de la trilogía eurípidea de 415 y de otras posibles trilogías de estas fechas. T. B. L. WEBSTER recuerda que en 449 a. C. el Estado había instituido un cambio sustancial en las representaciones: el concurso de actores. Ahora los actores eran asignados por sorteo a los poetas para que protagonizaran sus tragedias, de forma que los poetas recibían de parte del Estado tres actores, uno para cada uno, que desempeñaban el papel principal de las tragedias presentadas

Phoenissae starts with the attack on Thebes. The setting is Thebes so that references to Amphion, Dirke, and Dionysos are natural links back to the *Antiope*". Sobre otros autores que han desestimado la supuesta trilogía de *Enómao*, *Crisipo* y *Fenicias*, cf. F. JOUAN & H. VAN LOOY (2000): 481.

¹⁵ A. PERTUSI (1952): 251.

¹⁶ Para R. AELION (1983, I): 75, *Troyanas* "a des nombreux traits eschyléens ; elle fait surtout penser à *Agamemnon*, ce qui s'explique facilement, puisqu'Euripide termine sa trilogie là où Eschyle commence la sienne".

¹⁷ Cf. A. M. MICHELINI (1987): 59. Tras las analogías entre Eurípides y Esquilo parece esconderse, finalmente, un deseo de distanciamiento respecto al más normativo Sófocles, de quien Eurípides trata muchas veces de diferenciarse. Cf. A. M. MICHELINI (1987): 55, 58, 65 y 99. De hecho, Sófocles se habría caracterizado por el desarrollo de obras independientes, como deduce A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 81, a partir de la *Suda*: καὶ αὐτὸς ἤρξεν τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογία.

por cada autor. Para este estudioso, es posible que este cambio repercutiera en el orden de las representaciones, de modo que cada día se ofreciera al público una tragedia de cada poeta, protagonizada por el actor asignado al compositor en el sorteo estatal. Así, el programa trágico de, por ejemplo, el año 431 podría haber sido, en opinión de T. B. L. WEBSTER, el siguiente:

Primer día

1. Actor A en la primera obra de Euforión
2. Actor B en la primera obra de Sófocles
3. Actor C en la *Medea* de Eurípides

Segundo día

1. Actor B en la segunda obra de Sófocles
2. Actor C en el *Filoctetes* de Eurípides
3. Actor A en la segunda obra de Euforión

Tercer día

1. Actor C en el *Dictis* de Eurípides
2. Actor A en la tercera obra de Euforión
3. Actor B en la tercera obra de Sófocles

Esto explica que la innovación esquílea no tuviera continuidad inmediata y que no sea hasta fechas muy posteriores cuando encontremos los títulos de las únicas tetralogías ligadas de las que tenemos noticia, aparte de la Τηλέφεια de Sófocles. Estas tetralogías son:

- 1) la *Pandiónide* de Filocles, sobrino de Esquilo, ca. 414 a. C.¹⁸.
- 2) la trilogía troyana de Eurípides de 415 a. C.
- 3) la *Oidipodeia* de Meleto el joven, ca. 399 a. C.¹⁹

¹⁸ *Schol.* ad Ar. Au. 281.

¹⁹ DID C 24.

Como destaca T. B. L. WEBSTER, “It may or may not be chance that the only three connected trilogies later than Sophocles’ *Telepheia* seem to bunch in the last twenty years of the fifth century”²⁰. Pero lo cierto es que esta coincidencia en las fechas de las trilogías parece implicar un nuevo cambio en la organización de los festivales: un cambio a favor de los poetas, consistente en que cada tragediógrafo podrá mantener para una de sus obras al actor que haya ganado en la competición de actores. Como consecuencia, el programa podría haber recurrido de nuevo a la forma original, en la que cada poeta representaba sus tres tragedias en el mismo día, siendo cada obra protagonizada por un actor diferente. La fecha de este cambio podría datarse hacia el año 420 a. C., en el período en el que tienen lugar las tetralogías atestiguadas, que responderían a este cambio. Así, para T. B. L. WEBSTER, “then in 415 Euripides’ *Trojan trilogy* was acted in one day with one of the three chief actors taking the leading part in the *Alexandros*, the second in the *Palamedes*, and the third in the *Trojan women*”²¹, aunque, como este mismo autor señala, “as in the earliest period, connected trilogies were not the only sequences produced and sequences of unconnected plays like the *Iphigenia in Aulis*, *Alcmeon in Corinth*, and *Bacchae* were much common”²².

Con todo, para estudiosos como T. J. SIENKEWICZ, estos planteamientos no son más que tanteos especulativos de base poco firme. La mayoría de las obras conservadas de Sófocles y Eurípides mantienen una absoluta independencia respecto a los títulos de las demás piezas con las que eran presentadas a concurso y, por otra parte, estas tragedias conservadas poseen una forma y un contenido completo en sí mismas, incluso *Troyanas*. Para T. J. SIENKEWICZ, el hecho de que tanto *Alejandro* como *Palamedes* pertenezcan como aquélla a la saga troyana no implica necesariamente unidad entre las tres tragedias y no justifica, en última instancia, la consideración de estas obras como una trilogía:

²⁰ T. B. L. WEBSTER (1965): 24.

²¹ T. B. L. WEBSTER (1965): 26.

²² T. B. L. WEBSTER (1965): 26 y (1967): 8.

“The basic mythological data upon which Euripides built his plays do not suggest any inherent association or unity between the plots of the three plays outside their sequential place in the story of the Trojan war. Rather, the three plays tell three separate stories drawn from the Trojan epic cycle”²³.

Lo que sí es evidente para este autor es que “the Aeschylean trilogic features of continuity of plot and single mythological topos are not present in Euripides’ productions of 415”²⁴. En su opinión, *Alejandro*, *Palamedes* y *Troyanas* no deberían considerarse una trilogía a pesar de que determinados elementos particulares sean recurrentes en cada una de ellas. Estas tragedias deben estudiarse individualmente, con la debida consideración de los contrastes y relaciones que Eurípides establece entre las tres obras.

Pero, aun concediendo el valor autónomo de *Troyanas* y la diferente relación que une esta tragedia con las que la preceden –comparadas con el estrecho vínculo cronológico, argumental y mítico que liga a trilogías esquíleas como la *Oresteia*–, es un hecho innegable, que el propio T. J. SIENKEWICZ reconoce, que hay una cierta vinculación entre las tragedias troyanas de 415, y nosotros creemos que esa relación tiene un significado. Como señala R. SCODEL:

“Though the public may have been relatively indifferent to the trilogy as a form, it is hard to believe that they could have seen the *Alexander* and *Troades* on the same day and made no connection (...): at the very least, the spectators

²³ T. J. SIENKEWICZ (1975): 4. Cf., también, 28-29.

²⁴ T. J. SIENKEWICZ (1975): 63. Cf., también, 4, 64-65. Con todo, la definición que establece este autor para determinar una trilogía dramática es tan rigurosa que no encajarían dentro de la misma ni la *Oresteia* ni la trilogía también esquílea del mito de las Danaides, ya que en ninguna de las dos hay “single mythological topos”.

would be compelled to see the group as a dramatic study of the Trojan war, a «political» trilogy”²⁵.

En efecto, mientras que T. J. SIENKEWICZ niega taxativamente la unidad de *Troyanas* respecto a *Alejandro* y *Palamedes*, Ruth SCODEL la admite, aunque esta unidad sea sutil e incluso, en ocasiones, contradictoria: “Euripides allowed and planned contradiction. (...) The links are indirect, because the work depends on irony and disagreement, and not on clear resolutions”²⁶.

2. Las características de la Trilogía Troyana

Alejandro, *Palamedes* y *Troyanas* comparten una serie de elementos comunes, entre los que destacan personajes, imágenes, temas y alusiones veladas que han sido señalados con pulcritud por la crítica filológica y que nosotros pasamos a comentar inmediatamente. Con ello nos proponemos indicar todos los horizontes de coherencia y continuidad que constituyen la unidad de esta trilogía.

2. 1. Personajes

Troyanas guarda una estrecha relación con muchos de los personajes de *Alejandro*. **Casandra** y **Hécuba** llevan a su clímax la estampa anteriormente representada en *Alejandro*: la muchacha entre el delirio y la

²⁵ R. SCODEL (1980): 18 y 64. Para R. AELION (1983, I): 75, “Il s’agit d’une «trilogie liée», non pas à la manière eschyléenne, mais par l’appartenance des trois pièces au même cycle mythique et par l’idée qu’elle développe de la responsabilité des hommes dans les malheurs qui les frappent”.

²⁶ R. SCODEL (1980): 18 y 79. Tanto SIENKEWICZ como SCODEL analizan y comentan detenidamente los ensayos más sobresalientes acerca de esta cuestión, como son los de Wilamowitz, Murray, Snell, Webster y Koniaris, entre otros, por lo que remitimos a los dos primeros capítulos de SIENKEWICZ y a los capítulos introductorio y tercero de SCODEL para su consideración pormenorizada.

razón profética²⁷, Hécuba en medio del llanto. Si *Alejandro* comenzaba con el llanto inconsolable de la reina por el hijo que ella supone muerto, *Troyanas* termina con el llanto incomparable de la anciana por otro niño esta vez realmente fallecido, con la muerte de Astianacte²⁸, y en ambas obras, desde el principio hasta el final del drama, Hécuba se encuentra siempre o casi siempre en escena. En *Alejandro*, ella protagoniza el duelo del primer episodio, a ella le narran los resultados de los juegos, ante ella se produce la disputa entre Héctor y Deífobo y con ella se trama la muerte de Alejandro. Al final, como narra la *hypothesis*, Hécuba se hallaba presente también en la escena de reconocimiento, justo cuando intenta dar muerte a su propio hijo. En *Troyanas*, la antigua reina de Troya no abandona nunca el espacio teatral, que se abre y se cierra con la imagen de la anciana postrada sobre el suelo. Todos los personajes acuden también a ella y la implican de un modo u otro en la trama de padecimientos.

Por otra parte, si en *Alejandro* Casandra auguraba en medio de la felicidad la perdición de la ciudad, en *Troyanas* proclama en medio de la desolación la victoria de su pueblo y de su familia sobre los griegos (vv. 359-360), en una inspirada lucidez más propia en ambas obras de Dioniso

²⁷ Como aprecia R. SCODEL (1980): 69, “In each work she shows a self-consciousness about the irregularity of her own behavior; in the *Alexander* such a self-consciousness must lie behind the apology of fr. 8, while in this play it emerges as she begins her sophistic argument (366-67)”.

²⁸ Cf. R. SCODEL (1980): 68-69. Precisamente, en *Alejandro* Hécuba llora la supuesta muerte de su hijo en tanto βρέφος, la misma palabra con la que designa a Astianacte en *Troyanas*, al recibir el cadáver del pequeño (v. 1165). La ironía trágica de esta última pieza se hace, sin embargo, mucho más patética en el episodio protagonizado por Andrómaca. Ésta culpa de la guerra de Troya a Alejandro y lamenta que aquél escapara, siendo niño, a la muerte que habría evitado el enfrentamiento con los griegos. Más adelante ésa será precisamente la razón por la que darán muerte a su hijo Astianacte: evitar que en el futuro el joven superviviente se enfrente a los griegos y venga la muerte de su pueblo. Cf. N. T. CROALLY (1994): 93.

que de Apolo²⁹. Al final de *Alejandro*, Casandra profetizaba acerca de la ruina que se avecinaba sobre Ilión si no se terminaba con la vida del joven *boukolos*, pero nadie la cree, como ella misma lamenta (fr. **34). También en *Troyanas* Casandra profetizará acerca de la compensación que sus bodas reportarán a su familia. Como en el drama anterior, tampoco ahora la cree nadie (vv. 406-407).

El resto de personajes principales de la primera obra de la trilogía son en la última sólo nombres que se evocan entre una amplia variabilidad de matices *patéticos*, que van desde la nostalgia a la increpación. Conviene destacar el hecho de que tanto **Alejandro** como **Héctor** aparecen representados en *Troyanas* por medio de sus esposas, **Helena** y **Andrómaca**, respectivamente. A diferencia de Hécuba y Casandra, personajes que abren y cierran la trilogía con una recurrencia dramática propia y desarrollada³⁰, Alejandro y Héctor tendrán en la última pieza una presencia mediada por los vínculos que los relacionan con sus *philoí*: Helena en el caso de Alejandro, Andrómaca y el pequeño Astianacte en el de Héctor. Aun así, el juego de correspondencias y simetrías respecto a la tragedia inicial del grupo dramático es altamente expresivo.

Frente al boyero de *Alejandro*, el príncipe troyano es designado ahora con los dos nombres que la tradición le asignara a partir de la escena del reconocimiento³¹. En numerosas ocasiones, Paris es increpado como culpable de la ruina de Troya con la imaginería simbólica de *Alejandro*: Helena se refiere a él como el βρέφος que no debiera haber escapado a la

²⁹ Vv. 169, 172, 341, 367 y 408. Cf. R. SCODEL (1980): 69-70. También T. J. SIENKEWICZ (1975): 41-42, subraya este rasgo característico de Casandra: "It is true that her character had already been somewhat established by the Aeschylean Cassandra and the myth itself, but Euripides surely added the Bacchic nature of her prophecy. (...) This innovation in the character of Cassandra is a clear link between the *Alexandros* and the *Trojan Women*", pero añade: "but is not in itself proof of trilogic unity. Repetition of character between two plays of a group does not make a trilogy".

³⁰ W. BIEHL (1989): 23-24 y 32-33.

³¹ Vv. 865-867, 920-928, 941-942, 952, 1005.

muerte³² (597, 921), como “la amarga forma de un tizón” –δαλοῦ πικρὸν μίμημα (922)³³–, salvado por la piedad de un anciano (921) –bien el rey Príamo, bien el pastor del prólogo y de la anagnórisis de *Alejandro*³⁴– y como “dios vengador” con dos nombres iguales –ὁ τῆσδ’ ἀλάστωρ, εἴτ’ Ἀλέξανδρον θέλεις / ὀνόματι προσφωνεῖν νιν εἴτε καὶ Πάριν (vv. 941-942)³⁵. Por último, la nupcias del joven con Helena –predichas por Casandra y, quizás, por Afrodita como *dea ex machina* al final de aquel drama– terminan por culpar a ambos de la funesta caída de Troya y hacen que su figura se asocie a la de la mujer griega cada vez que ésta comparece en la trama o aluden a ella las palabras de otros personajes³⁶.

³² En concreto el verso 597 –ὄτε σὸς γόνος ἔκφυγεν Ἴδαν– puede referirse tanto al motivo de la ἔκθεσις narrado al principio de *Alejandro* como a la amenaza de muerte a manos de Hécuba de la que escapa Paris al final de aquella misma tragedia. Como ha señalado M. HUYS (1995): 262-263, “it is in keeping with the logic of the tragedy that Andromache complains about Paris’ escape from death, without delineating sharply between the ἔκθεσις and the latter aggression against him. (...) The *Alexandros* celebrated the survival of the child which has been exposed to death, but the fatality of this survival for the Trojan community, already prophesied from the beginning, becomes true in the third play of the trilogy”.

³³ Lo que evoca la imagen del fuego en el sueño de Hécuba.

³⁴ Se ha discutido mucho sobre la identidad de este πρέσβυς, que bien puede referirse, como hemos apuntado, al pastor del prólogo y del *anagnorismos* de *Alejandro*, bien al propio Príamo. Sobre la extensa bibliografía que apoya cada una de estas interpretaciones, *vid.* M. HUYS (1985): 241-242, nota 4. Con todo, las razones aportadas por este estudioso parecen definir sólidamente al anciano como Príamo más que como el pastor. *Ibid.*: 240-253.

³⁵ Esta insistencia de Helena en los dos nombres de Alejandro / Paris debía de hacer referencia al primer drama de la trilogía. Para M. LLOYD (1989): 78, “the very existence of the two names is a result of Hecuba’s unsuccessful attempt to escape the threat posed by Paris / Alexandros. (...) There is no difference of nuance between Paris / Alexandros’ two names in either Homer or Euripides, but the very fact that he had two names is exploited by Helen in her speech in *Troades*”.

³⁶ Vv. 357, 398-399, 597-600, 931-932, 983-984, 987-989, 998, 1020-1021. Cf. R. SCODEL (1980): 71. Respecto a Alejandro y a Héctor incluso el propio T. J. SIENKEWICZ (1975): 43, contrario a la opinión de considerar las tragedias de 415 como una trilogía, reconoce

G. L. KONIARIS no aceptó, sin embargo, que este juego de relaciones entre Alejandro y Helena en la primera y última piezas de la trilogía constituyera un factor de cohesión, sino más bien de oposición o de diferencia. Para este autor, el protagonismo de Alejandro en la primera obra habría requerido su evocación en *Troyanas* desde el principio mismo del drama³⁷, y, en su opinión, Helena representa en esta obra justo lo contrario de lo que Paris encarnara en *Alejandro*, *i. e.*, la responsabilidad de la libre voluntad frente al determinismo ineluctable de los dioses³⁸. Pero esto más que negar la relación entre ambas obras y personajes, la acentúa.

Para empezar, las conexiones entre varias tragedias no se miden sólo por criterios de referencias explícitas, de paralelismos exactos. El juego entre ellas puede darse por oposiciones de presencias y ausencias significativas, o incluso de contradicciones. No es cierto que Alejandro no sea mencionado hasta prácticamente el verso 600, mientras que Helena es nombrada desde el prólogo: la relación entre los amantes es constantemente referida desde el primer episodio (vv. 398-399) y en el *agôn* del tercero, Helena reivindica para sí justo lo que G. L. KONIARIS, curiosamente, le

que “It is clear that Euripides has retained in the *Trojan Women* the characters of both men as they were developed in the *Alexandros*”.

³⁷ “We shall search in vain to find mention of Alexander in the prologue of the *Troades*. (...) Is it not strange that in the prologue of the *Troades* there is no mention of Alexander, the pivotal character of the tragedy *Alexander* and the very carrier of curse supposedly to be fulfilled in the *Troades*? Is it not amazing that in the *Troades* the first mention of Alexander is postponed almost to v. 600, after we have reached approximately the middle of the play?”. G. L. KONIARIS (1973): 96.

³⁸ “In the *Alexander*, the play as a whole focuses on the curse Alexander. In the *Troades*, however, the play as a whole focuses on the curse Helen. Not only that, but even more importantly, while in the *Alexander* the concept of curse is exclusively (or almost exclusively) seen through its connection with predestination, in the *Troades* the concept of curse is primarily seen through its connection with freedom of will”. G. L. KONIARIS (1973): 96.

niega³⁹. Helena defiende el *mythos* que se representó y predijo en *Alejandro*, y las críticas de Hécuba, que este autor privilegia, no parecen afectarle.

Por su parte, Héctor, el recién casado en *Alejandro*, aparece en *Troyanas* evocado con especial intensidad en el momento crítico de las “nuevas nupcias” que Andrómaca se ve forzada a contraer con Neoptólemo⁴⁰. La felicidad matrimonial de otrora se ve quebrada ahora por la violenta necesidad que obliga a su viuda a una unión no deseada y que condena a muerte al hijo de ambos. El espectro de Héctor se hace visible también a través de sus armas y, sobre todo, de su escudo, representación trágica del final absoluto de Troya, que la tragedia de Eurípides dramatiza mediante la inhumación de Astianacte sobre el escudo de su padre⁴¹.

En relación con el resto de personajes, de **Príamo** se nos dice precisamente que ha muerto en el altar de Zeus Herkeios (vv. 16-17) —en el lugar donde Alejandro se refugió contra las amenazas de Hécuba y Deífobo en la primera tragedia—, y a él se refieren numerosos personajes⁴², mientras que **Deífobo** es apenas nombrado una sola vez en competencia, eso sí, con Alejandro: una vez muerto éste, es su hermano quien obtiene la mano de Helena (vv. 959-960)⁴³.

³⁹ “The persona of Helen in the *Alexander* and the persona of Helen in the *Troades* blatantly contradict each other”. G. L. KONIARIS (1973): 101. *Vid.*, también, 98-102.

⁴⁰ Uno de los versos del fr. 25 de *Alejandro* conserva la palabra νεοζεύκτοι (fr. 25. 17), que aludiría a las recientes bodas de Héctor y Andrómaca. La conexión entre un momento y otro en la primera y última obras de la trilogía aumenta el *pathos* de la *rhêsis* de Andrómaca en *Troyanas*.

⁴¹ Héctor es mencionado como esposo de Andrómaca en los versos 272, 646, 661, 673, 697, 709, 746, 1132; como hijo de Hécuba en 493, 611, 1135; como padre de Astianacte en 571, 1135; como guerrero en 394, 574, 611, 752, 1156, 1162, 1194, 1199, 1222. Para L. PARMENTIER (2001): 5, el Héctor del debate con Deífobo en *Alejandro* prepara, con su “superioridad moral”, la idealización de su memoria en *Troyanas*.

⁴² La muerte de Príamo es mencionada en los versos 41, 107, 136, 150, 1312; su pasado regio en 593, 837, 1261.

⁴³ Aunque se duda de la autenticidad de estos versos. Wilamowitz los secluyó como interpolación mitográfica. Cf., también, W. BIEHL (1989): 356, para quien el deíctico οὔτος referido a Deífobo resulta inapropiado.

Respecto a *Palamedes*, también algunos de sus personajes se repiten en esta última pieza. Aunque **Odiseo** no aparece en escena, está presente en gran parte de la obra, ya sea por designación, ya sea por alusiones veladas que lo señalan ineludiblemente. Él es el amo al que Hécuba ha sido destinada por sorteo para servir como esclava⁴⁴, y es, asimismo, el que propone la atroz muerte de Astianacte (v. 721) –es, probablemente, incluso quien la ejecuta⁴⁵, ya que Taltibio se muestra incapaz de cumplir con la orden que fuera de toda compasión –ἀνοικτος– se le ha encomendado⁴⁶. La caracterización perversa de Odiseo en *Palamedes* pervive, pues, en *Troyanas*⁴⁷ (vv. 282-289), obra en la que Odiseo es criticado duramente por aquello por lo que descollara en la obra anterior: por su falaz habilidad retórica y por su perversa *sophia*⁴⁸.

Es curioso incluso cómo en *Troyanas* continúa de forma efectiva la analogía establecida en *Palamedes* entre el protagonista y Áyax, la otra víctima famosa de las argucias de Odiseo. En los versos 1224-1225, en el momento del sepelio de Astianacte, Hécuba compara el escudo de Héctor con las armas de Odiseo. Como señala R. SCODEL, esta alusión a las armas odiseicas puede tener un doble sentido: por un lado, la panoplia más famosa

⁴⁴ Vv. 277, 427, 721-722, 1224-1225, 1270-1271, 1285-1286. Para M. J. ANDERSON (1999): 170, nota 22, “The numerous references to Odysseus in *Troades* (...), stimulated by his status as new master to Hekabe, might be understood as an attempt on the part of the dramatist to reinforce continuity with the *Palamedes*”.

⁴⁵ Así se narraba en la *Iliou Persis* atribuida a Arctino de Mileto, tal como se ha conservado en el resumen que ofrece Proclo, *Chrest.* 20 Bernabé.

⁴⁶ Vv. 786-789. Ese alguien ἀνοικτος y ἀναιδεΐαι φίλος es, con bastante probabilidad, Odiseo.

⁴⁷ Cf. R. SCODEL (1980): 73 y T. J. SIENKEWICZ (1975): 47-8.

⁴⁸ Como ha señalado S. A. BARLOW (1993): 29, en el momento en que Hécuba critica tan duramente a Odiseo, no ha sucedido nada en la obra todavía que justifique esta censura del personaje. Aún no ha tenido lugar la escena de Astianacte y tampoco se le atribuye a Odiseo la añagaza del Caballo. “But if the audience had just witnessed a play in which his villainy was manifestly demonstrated, this outburst would make more sense”. Cf., *ibid.*: 194-195.

de este héroe es la que “heredara” de Aquiles frente a Áyax; por otro lado, puede tratarse al mismo tiempo de una referencia literal a las verdaderas armas de Odiseo: su palabra astuta y persuasiva, con la que consigue todo lo que se propone, en especial la muerte de seres inocentes como Áyax, Palamedes, y el mismísimo Astianacte⁴⁹.

Agamenón tampoco aparece directamente sobre la escena, pero su nombre es pronunciado en más de una ocasión con significativa importancia: él es el nuevo Áyax Oileo que continúa los desmanes del ejército griego, que vulnera de forma impía hasta los espacios y sujetos sagrados⁵⁰. Agamenón ha escogido como concubina a la doncella de Apolo, a Casandra (v. 249), con la que compartirá el trágico final que aguarda a la mayor parte de la escuadra griega (vv. 356-358)⁵¹.

Por su parte, R. SCODEL apuntó la posibilidad de que **Taltibio** apareciera también en *Palamedes* como mensajero encargado de narrar la muerte del héroe⁵², y, por otro lado, a nosotros nos parece que la aparición repentina e inesperada de **Atenea** en mitad del prólogo de *Troyanas* cobra un mayor sentido si tenemos en cuenta la posibilidad de que esta divinidad hubiera aparecido antes en el drama de *Palamedes*. Si la muerte de aquel héroe se lleva a cabo por la envidia de Atenea o por su mediación como aliada de Odiseo y como excusa del fingido sueño que posibilita toda la trampa contra el sabio, es natural la sorpresa que provocan sobre Poseidón las nuevas palabras de la diosa a favor de los troyanos y contrarias a los griegos. La observación que dirige el dios a su sobrina sobre la ligereza con la que ésta salta del amor al odio (vv. 67-68) tiene sentido al recordar, en efecto, las graves consecuencias que ya ha tenido el excesivo odio de

⁴⁹ R. SCODEL (1980): 118.

⁵⁰ Vv. 43-44, 618.

⁵¹ R. SCODEL (1980): 70-71, destaca el hecho de que Casandra profetiza específicamente los *nostoi* de Agamenón y Odiseo.

⁵² R. SCODEL (1980): 58.

Atenea: no sólo la destrucción de la ciudad de Troya⁵³, sino la destrucción previa, aún fresca en la memoria del público, de Palamedes, muerto como un traidor con la aquiescencia, probablemente, de la diosa. Pese a todo, la divinidad no se lamenta más que por sus templos ultrajados, indiferente al sufrimiento humano de víctimas inocentes.

Finalmente, la referencia expresa por Poseidón en los primeros versos del prólogo (vv. 2-3) a los coros de las **Nereidas** une estrechamente el final de la tragedia anterior con el principio de ésta. W. LUPPE ha deducido de la *hypothesis* de *Palamedes* que en el último momento las Nereidas salvaban a Éax de morir ahogado en el mar⁵⁴. Su mención en *Troyanas*, en labios del abuelo de ambos héroes, indicaría la continuidad de sentido entre las dos piezas, entre lo sucedido en la una y sus consecuencias en la otra.

2. 2. Motivos y temas

El desgraciado *nostos* de los griegos, predicho no sólo por Casandra en el primer episodio sino por los mismos dioses Atenea y Poseidón en el prólogo, liga de forma coherente la tragedia anterior de *Palamedes* con *Troyanas*. En el trágico regreso del ejército griego a tierra helena intervino Nauplio, hijo de Poseidón y padre de Palamedes, para vengar la injusta muerte de su hijo bajo las piedras lanzadas por todo el ejército. Recordemos que en el *Palamedes* de Eurípides Nauplio intervenía y prometía vengarse. Ahora, el prólogo de *Troyanas* parece aludir a esta venganza que el mito concedió, precisamente, al hijo del dios del mar⁵⁵, al que en *Troyanas*

⁵³ Aunque al principio Poseidón culpa de la destrucción de la ciudad a Hera y a Atenea (vv. 23-24), al final de su despedida restringe toda la responsabilidad de la misma a Atenea (vv. 46-47).

⁵⁴ W. LUPPE (2000): 273.

⁵⁵ Es significativo el hecho de que, entre los lugares mencionados por Poseidón como asiento de la muerte de los griegos en su regreso a las costas de Grecia, figuren justamente los promontorios de Caferea –αἱ Καφῆρειοί τ' ἄκραι v. 90–. Como señala a

Atenea encomienda el proceloso *nostos* del ejército griego⁵⁶. Al mismo tiempo, la descripción prologal de las ruinas de Troya tras su destrucción, seguida de la profecía del castigo de los griegos, liga *Troyanas* con el final abierto de *Alejandro*, que confirma mediante la inminencia del cumplimiento exacto de la Διὸς βουλή: κακὸν μὲν Τρωσί, πῆμα δ' Ἑλλάδι.⁵⁷

G. L. KONIARIS no creyó, tampoco, que el *dysnostos nostos* (v. 75) que preparan Atenea y Poseidón tenga nada que ver con la muerte de Palamedes. En su opinión, algo que impide esta conexión es el hecho de que justamente los principales responsables de la muerte de aquel héroe, Agamenón y Odiseo, serán, precisamente, los que lleguen a salvo a sus hogares⁵⁸. Pero es sólo sobre sus sufrimientos sobre los que versan las

pie de nota J. L. CALVO MARTÍNEZ (1985): 232, “los promontorios de Caferea están en el S. E. de Eubea (allí es donde Nauplio se vengaría de los griegos por la muerte de su hijo Palamedes). Se trata de una referencia a la obra anterior de la trilogía”. Esta referencia a la venganza de Nauplio es reconocida incluso por el propio G. L. KONIARIS (1973): 91-93, quien, pese a todo, niega que este verso constituya un vínculo entre *Troyanas* y *Palamedes* y considera excepcional esta alusión, referida de un modo genérico al nefasto *nostos* de los griegos, pero no al motivo del engaño de Nauplio. Cf., también, Eur. *Hel.* 767, 1126 y Verg. *Aen.* XI. 260.

⁵⁶ Cf., entre otros, G. MURRAY (1947): 139-140 y R. SCODEL (1980) 67. De la opinión contraria es, sin embargo, T. J. SIENKEWICZ (1975): 53-54, para quien “If Euripides had wanted to establish a link between the *Palamedes* and the *Trojan Women*, as well as a continuous plot line for his trilogy, he would certainly have placed such allusion in the *Trojan Women*. For example, Athena or Poseidon could have said during the prologue that they would permit Oiax’s oar to reach Nauplios so he could sabotage the beacons. Instead, however, the Olympians plan a storm to destroy the fleet, a storm created by their own machinations”. En relación con los versos 88, 92 y 93 del prólogo de *Troyanas* opina este autor: “If these statements are not explicitly contradictory of Nauplio’s revenge, they are certainly ignorant of it”.

⁵⁷ *Alejandro*, fr. *40. Como señala D. KOVACS (1997): 169, “The first two plays raise expectations that are fulfilled in the third. *Alexandros* leads us to expect that Troy will fall and *Palamedes* that the Greek fleet will be wrecked. The fulfilment of the first is shown and the second is clearly adumbrated in *Troades*”.

⁵⁸ G. L. KONIARIS (1973): 94.

profecías de Casandra. De Agamenón se dice reiteradas veces que morirá al llegar a Micenas y de Odiseo que valorará como el oro los padecimientos de Casandra en comparación con los que a él le aguardan⁵⁹. Es más, una recurrencia expresa identifica a Agamenón con Áyax Locrio, el principal responsable de estos amargos *nostoi*⁶⁰.

Otros elementos confluyen en la trabada unidad conseguida finalmente en la tragedia que culmina esta trilogía. Autores como R. SCODEL⁶¹ han señalado temas comunes que se reiteran, cada vez con mayor intensidad, en cada una de las piezas, especialmente el tema de la **muerte de un ser inocente**: muerte fallida en *Alejandro*, lograda en la persona del protagonista en *Palamedes* y conseguida igualmente sobre un niño en *Troyanas*. Esta misma estudiosa⁶² ha llamado también la atención sobre imágenes comunes, compartidas por los tres dramas con un énfasis

⁵⁹ Vv. 432-447.

⁶⁰ Vv. 42-44, 253, 618. G. L. KONIARIS (1973): 91 llega incluso a dudar que Áyax haya forzado sexualmente a Casandra, cuando las expresiones que comparan a Agamenón con Áyax parecen indicar justamente lo contrario de lo que piensa este estudioso. De hecho, una de las diferencias más llamativas entre la Casandra de *Hécuba* y la de *Troyanas* es la insistencia de esta última en la violación de la virginidad de la muchacha, en la profanación de su cuerpo como si de un templo se tratara. Así lo destacó, por ejemplo, J. GREGORY (1988): 144, para quien “Whereas *Troades* makes Cassandra a virgin priestess, and so stresses the element of violation, and associates her prophetic gift with Dionysiac madness, so that Agamemnon’s desire seems perverse, the Hecuba of *Hecuba* wishes that either Cassandra or Helenus could explicate her dream, normalizing this Cassandra and rendering her a ordinary object of desire”.

⁶¹ R. SCODEL (1980): 73-76.

⁶² R. SCODEL (1980): 77-78. Cf., también, B. MENGAZZI (1951): 178 y T. PAPADOPOULOU (2000): 519. Para T. J. SIENKEWICZ (1975): 47, en cambio, “The recurring fire imagery is clear, but whether Euripides imagined an association between the firebrand of Hecuba’s dream and Cassandra’s marriage torch, and thus intended a causal link between the events of the *Alexandros* and those of the *Trojan Women*, depends upon actual trilogic unity. Such an association cannot prove this unity, but would result from it”. Nos parece, con todo, que este autor se niega a reconocer las concomitancias que él mismo constata. SIENKEWICZ se limita a lo explícito, eludiendo cualquier tipo de compromiso con la expresión implícita, alusiva y simbólica de la poesía dramática.

creciente: es el caso, por ejemplo, de la imagen del **fuego**, de la llama que arde sobre la cabeza de Hécuba en el sueño premonitorio explicado en *Alejandro*, las llamas con las que van a confundir las costas de Grecia los griegos, que han de pagar así la muerte de Palamedes –inventor, según la tradición de los *sêmata* de fuego–, y las llamaradas que consumen Ilión en *Troyanas*, devastación común de griegos y troyanos que Casandra funde en las antorchas nupciales que porta en su profético frenesí.

Nosotros queremos añadir otros episodios, motivos y temas comunes que concurren con expresiva intensidad en las tragedias de esta trilogía. Destacaremos, en primer lugar, las dos partes constitutivas del género trágico que las obras de la trilogía explotan o desarrollan especialmente: el *agôn* y el *thrênos*. En relación con estos momentos dramáticos, señalaremos después algunos de los motivos tematizados en ellos.

a) Una característica especialmente significativa de las tres tragedias es, pues, la importancia concedida al *agôn*. En *Alejandro* esta parte constitutiva de la tragedia se hace a la vez argumento de la propia trama cuando del debate entre Alejandro y los pastores, por un lado, y entre Alejandro y Deífobo, por otro, depende la participación de aquél en los juegos funerarios, otra forma práctica de competición y medida del valor. En *Palamedes* el *agôn* también posee una destacada importancia en la trama porque de él depende la conclusión de la culpabilidad o inocencia del protagonista, pero en esta obra el *agôn* ya empieza a debilitarse en cuanto que la discusión está desvirtuada desde el principio por basarse sobre imputaciones falsas preparadas de antemano contra el adversario. Finalmente, *Troyanas* lleva hasta el final la desconfianza trágica en la confrontación de palabras, en el dominio del *logos*. Los *agônes* de las dos primeras piezas de la trilogía dejan en suspenso la conclusión final del *agôn*, en espera de ser refrendado por los hechos, y en apariencia los hechos vienen a confirmar el resultado del *agôn*: Alejandro demuestra su *aretê* al vencer en las pruebas atléticas y Odiseo demuestra la culpabilidad de Palamedes al hallarse bajo la tienda del héroe la cantidad de oro referida en la carta. En cambio, en *Troyanas* no se lleva a cabo ninguna acción que confirme o niegue con rotundidad la culpabilidad o inocencia de Helena, y

Hécuba y el coro dudarán que Menelao inflija en Esparta el castigo prometido a su esposa. Los tres *agônes*, además, comparten una suerte de semejanza formal característica del *genos dikanikon*: en los tres participa un tercer personaje que hace las veces de juez o árbitro del debate –Príamo en el caso de *Alejandro*, Agamenón en el de *Palamedes* y Menelao en *Troyanas*⁶³. Con todo, la decisión de estos jueces se torna paradójica por su incapacidad de discernimiento entre la apariencia y la realidad. Alejandro es de hecho un noble, Palamedes es inocente y Helena es al mismo tiempo víctima y agente de lo sucedido.

b) Otra característica importante es la **recurrencia trenética** que organiza cada una de las piezas, especialmente *Troyanas*. En *Alejandro*, Hécuba lamenta con los *topoi* comunes del treno la muerte de su hijo pequeño; en *Palamedes*, todos los indicios apuntan a un plato compartido por Éax y el coro en forma de κομμός por la muerte de Palamedes; en *Troyanas*, la modalidad expresiva del treno abunda de principio a fin en la tragedia, sembrada de muerte por doquier. Las mujeres del coro, Hécuba y Andrómaca, todas tienen motivos personales y comunes para entregarse al duelo por los seres queridos y al lamento por la ciudad.

Estas partes agonales y trenéticas dan lugar, a su vez, a una serie de temas y motivos comunes como:

El **tema funerario**, elemento que se reitera con una intensidad creciente en cada una de las obras. *Alejandro* comienza con la celebración de unos juegos funerarios que conmemoran la supuesta muerte de un niño inocente. *Palamedes* termina probablemente con la prohibición de tributar las honras fúnebres a un héroe muerto como traidor y con la orden o promesa manifiesta por el dios Hermes de inhumar a esta otra víctima inocente. *Troyanas* culmina con la escena del enterramiento apresurado de

⁶³ Como señalara R. SCODEL (1980): 82, “The similarity of structure is remarkable and is surely significant. The *agon* held in the presence of an arbiter is not so frequent that its appearance in three successive tragedies could be coincidence, and the artificiality with which the prosecutor enters the debate in each case adds to the resemblance. These scenes, therefore, constitute one of the most important links of the trilogy”.

Astianacte, otro ser inocente que yace inerte sobre el escudo militar de su padre, con el que ha de ser inhumado. Además, a lo largo de este último drama se insiste en la imagen de enterramientos apresurados o de muertos insepultos que, debido a la confusión y precipitación de los acontecimientos, no han podido obtener las debidas honras fúnebres.

Desde el principio Poseidón condena los excesos de las guerras que niegan cualquier respeto a lo trascendente: a los templos de los dioses y a las tumbas de los muertos (vv. 95-96). Príamo yace ἄταφος (v. 1313), y, como él, yacen también sin tumba los esposos de las mujeres del coro (v. 1085); de igual modo, Casandra profetiza su muerte y describe su cuerpo insepulto junto al cadáver de Agamenón (vv. 448-450). Hécuba no ha podido encargarse del sepelio de Políxena ni Andrómaca del de Astianacte. Ambas madres tributan como pueden las últimas exequias a estos niños cruelmente asesinados, Andrómaca a Políxena y Hécuba a su nieto. Por el contrario, las tumbas de Aquiles y de Héctor permanecen en el suelo troyano como emblemas memorables de la caída de la ciudad. Políxena es sacrificada sobre la tumba de Aquiles (vv. 264-265, 622-623) –que Eurípides, en esta ocasión, ubica en Troya y no en Tracia, como se representara en *Hécuba*–, mientras que Andrómaca, que rinde los últimos tributos a la doncella, no puede, en cambio, ofrecérselos a su propio hijo, pues debe partir apresuradamente hacia Ftía. En su despedida, narrada por Taltibio (vv. 1132-1133), la mujer saluda por última vez la tumba de Héctor y ruega entonces que su hijo sea inhumado con el escudo de su padre.

La escena del sepelio de Astianacte evoca de manera inequívoca las escenas funerarias de las piezas anteriores: muerto antes de tiempo, Astianacte no podrá participar en ningunos juegos atléticos que le reporten triunfo alguno (vv. 1209-1211) –como consiguiera Alejandro en sus propios juegos funerarios–; por otra parte, la triste herencia del pequeño Astianacte –el escudo paterno sobre el que yace– trae de nuevo a la memoria el recuerdo aún no acallado del otro héroe con el que corre paralela la historia de Palamedes: Áyax, quien lega a su hijo Eurísaces su característico

escudo⁶⁴. El duelo de las mujeres al despedir a Astianacte semeja en su rítmico golpeteo el batir de los remos en el mar (vv. 1235-1236) –como los remos sobre los que Éax inscribiera la noticia de la muerte de Palamedes.

La decisión de acabar con la vida de Astianacte proviene en común del ejército de los dánaos y de los Pelópidas (vv. 710-711); se trata de una decisión adoptada por todo el ejército griego, persuadido por las palabras de Odiseo (v. 721), lo que no puede dejar de recordar la versión de la muerte de Palamedes transmitida por Higino, en la que la ejecución del héroe provocada por Odiseo fue aceptada *ab exercitu uniuerso*. Taltibio transmite a Andrómaca la triste noticia de la condena a muerte de Astianacte y le advierte contra una inútil resistencia que sólo le reportaría la prohibición de enterrar a su hijo (vv. 735-739). Los paralelos con la situación de Palamedes y Éax en la tragedia previa están claramente destacados.

Otro tema probablemente compartido por las tres obras es el de la **profecía**. Entre *Alejandro* y *Troyanas* hay una reiteración consciente del triste fin de Hécuba, que traba indisolublemente una y otra tragedia. Aunque para G. L. KONIARIS ninguna palabra de *Troyanas* se refiere a las profecías de Casandra en *Alejandro*, los escasos fragmentos conservados de esta obra dan a entender justamente lo contrario⁶⁵. En *Alejandro*, Casandra predice en el momento de la anagnórisis los desastres venideros que el joven *boukolos* acarreará, y, entre ellos, el fragmento *33 alude específicamente a la metamorfosis que, tras el cúmulo de muerte y sufrimiento padecidos,

⁶⁴ “The association of shield, child and burial in both plays can hardly be fortuitous, and Euripides must be building his own scene as a variation of that of Sophocles”. M. DYSON & K. H. LEE (2000): 26. La comparación, de hecho, que establece Hécuba (vv. 1224-1225) entre las armas de Héctor y las de Odiseo, precisamente en el momento del sepelio de otra de las víctimas inocentes de la astucia y maldad de aquel héroe (τὰ τοῦ σοφοῦ / κακοῦ τ’ Ὀδυσσέως [...] ὄπλα), parece una evocación de la muerte de Áyax por las armas de Aquiles, puesto que también Áyax, famoso por su escudo, era πολλῶι μᾶλλον (...) ἄξιον τιμᾶν. Tanto Astianacte como Eurísaces reciben sus nombres a partir de los rasgos más característicos de sus padres: Astianacte como “defensor de la ciudadela”, Eurísaces como el “el de ancho escudo”.

⁶⁵ G. L. KONIARIS (1973): 109.

acabará por convertir a Hécuba en la imagen misma de Hécate brillante, en una perra. Del mismo modo, en *Troyanas* la propia Casandra corrige a Taltibio y revela enigmáticamente la profecía que augura la muerte de la anciana, quien no llegará a ser nunca esclava de Odiseo (vv. 427-430)⁶⁶.

Otros personajes de carácter divino se encargan también de predecir acontecimientos en las tragedias, acontecimientos concatenados que conectan entre sí los dramas de esta trilogía. Posiblemente Afrodita, Hermes, y, con seguridad Atenea y Poseidón informan acerca del curso futuro de los acontecimientos determinado por la voluntad de los dioses. Afrodita debía de referirse a las bodas de Alejandro con Helena según la *Διὸς βουλή*; Hermes quizás se refiriera al efecto de la reparación exigida por Nauplio; Atenea persuade a Poseidón para revolver el mar y procurar un *nostos pikros* (v. 66) a la armada griega. Todo queda, pues, conectado mediante una suerte de ciclo cerrado. En este sentido, coincidimos con la descripción de D. KOVACS acerca de la progresión de la trilogía: en *Alejandro* se prevé la caída de Troya y en *Palamedes* la venganza de Nauplio y el castigo del ejército griego: en *Troyanas* ambas expectativas se cumplen –o se asegura que se han de cumplir– desde el principio⁶⁷.

⁶⁶ Como destacan F. JOUAN & H. VAN LOOY (1998): 74, “Dans les *Troy*. 428, Cassandre évoque une prédiction d’Apollon sur Hécube qu’elle se défend d’expliciter et qui devait rappeler au public ce passage”. T. J. SIENKEWICZ (1975): 56, se niega, en cambio, a ver como recurrencia algo que no responda a una idéntica reiteración: “There is no statement in the *Trojan Women* confirming the truth of Cassandra’s prophecy in the *Alexandros* and at the end of his play Euripides marches Hecuba off not to a dog’s life but to a slave’s. Whether the myth in reality brought her to the house of Odysseus is beyond the dramatic context of the *Trojan Women*. Reference to Hecuba’s future fate in the *Trojan Women* contrasts with, rather than compliments, the fragment from the *Alexandros* and underlines an inherent difference between two supposedly connected plays”.

⁶⁷ D. KOVACS (1997): 169. G. MURRAY (1947): 148 destacó también esta relación entre las tragedias en términos de maldición: “The first play gave us the curse upon Troy due to mistaking the Curse-child Alexandros for the child of blessing, and cherishing the destroyer in the belief that he is the Saviour. The second gave us the curse upon the Greeks, due to their preference of the false wisdom over the true, their belief in the lie,

De *Alejandro* a *Troyanas* se va acentuando progresivamente otro motivo común, el de la **venganza**, que alcanza en *Troyanas* su máximo desarrollo. En *Alejandro* la venganza logra ser reprimida cuando la escena del *anagnorismos* impide a Hécuba dar muerte a su propio hijo. Ultrajado por la derrota ante un boyero en las pruebas atléticas, Deífobo consigue que su madre apoye su plan de venganza contra el insolente pastor, y están a punto de darle muerte. En *Palamedes* la venganza vuelve a culminar el éxodo de la tragedia, pero esta vez ya no habrá revelación que la perdone o compense, sino que Nauplio parece asegurarla de un modo ineluctable. En *Troyanas* esta venganza prometida por Nauplio es garantizada por los dioses Poseidón y Atenea (vv. 75-94) bajo la forma de un *nostos pikros*. En cierto modo, *Troyanas* representa las consecuencias de todo un cúmulo de venganzas. Atenea desea vengarse de los griegos por los ultrajes sufridos por la diosa en su templo⁶⁸, y la toma de la ciudad es la culminación misma de una venganza por el rapto de una esposa legítima y por la violación de las leyes de la hospitalidad (vv. 864-867). Las troyanas rememoran incluso la destrucción anterior de la ciudad por Heracles y Telamón, otra respuesta retributiva a la ingratitud de Laomedonte: la venganza es una forma invertida de la reciprocidad a la que compromete la *χάρις*.

Por último, otra serie de **temas** se repite en cada una de estas tragedias de contenidos muy variados. Quisiéramos, en este sentido, hacer referencia a la interesante apreciación que ofrece R. SCODEL sobre el tema de la **sabiduría** en las tres obras: en el *Alejandro*, se presta una considerable atención a la inteligencia práctica, y la σοφία la posee el rey (fr. 18) así como el buen orador, aun cuando sus actos disten de ser de provecho (fr.

their rejection of the truth, and ultimately their murder of the innocent. The last shows the fulfilment of both curses”.

⁶⁸ De hecho, esta es la relación que une los *nostoi* a la *Iliupersis*, tal como lo ha destacado M. J. ANDERSON (1999): 77, para quien “Just as Paris’ crime is punished with the ultimate destruction of Troy, so too the wrongs committed by the Achaians in sacking Troy are punished as they return to Greece. Retribution binds together persis and nostos in a simple cause-and-effect relationship”.

15). En *Palamedes*, los personajes principales, ambos σοφοί, representan dos formas distintas de sabiduría, y términos como σοφός, φρόνιμος, συνετός, debían de abundar seguramente en la obra. En *Troyanas*, en cambio, “there is a shift in emphasis. Instead of the question of who is intelligent or wise, the issue becomes who is most foolish. The dominant words are ἀμαθής and μῶρος; wickedness and folly replace the εὐγένεια and σοφία of *Alexander*”⁶⁹.

Otro tema común es el de la εὐγένεια, cuya definición social y moral se indaga en *Alejandro* y se lamenta (v. 584) o vitupera en *Troyanas* como irónico valor⁷⁰. Muy relacionado con la nobleza está también el tema de la *aretê*, cuyas posibilidades trágicas son llevadas al extremo en cada una de las obras de la trilogía. En *Alejandro*, el tema de la excelencia está de hecho unido al de la εὐγένεια, y el protagonista, criado en la austeridad de la pobreza rural, defiende la excelencia moral, no corrompida por los lujos de la ciudad y el palacio, que demuestra en el ámbito de la acción y que mide en las competiciones atléticas. Con todo, la verdadera naturaleza de Alejandro, hijo de los reyes de Ilión, compagina, en última instancia, el valor de la educación (de la τροφή) con el valor de la propia naturaleza (de

⁶⁹ R. SCODEL (1980): 114-115.

⁷⁰ De hecho, los versos 614-615 pronunciados por Hécuba en *Troyanas* –τὸ δ' εὐγενὲς / ἐς δοῦλον ἦκει– resultan una trágica inversión del tenor de la tragedia de *Alejandro*. Por otra parte, la seclusión de los versos 742-743 pronunciados por Andrómaca se debe, quizás, al perceptible eco que provocan respecto a las palabras que exclamara Alejandro a punto de morir como víctima inocente a manos de Hécuba y Deífobo en el fr. 37 de aquella misma obra. Por otro lado, como señala R. SCODEL (1980): 108, respecto al verso 727 de *Troyanas*, “If Paris won admiration by displaying not slavish, but aristocratic virtues, the women are at least exhorted to express their nobility by submission. (...) The inherent *arete* shows itself in the only way it can, παρρησία”. Hemos de señalar, en este sentido, que un contraste de suertes abre y cierra la trilogía respecto a los temas de la nobleza y la esclavitud. En *Alejandro*, el personaje que era tenido por esclavo termina convirtiéndose en un príncipe noble, mientras que en *Troyanas*, vemos cómo la reina y las mujeres nobles de palacio quedan rebajadas a la condición de esclavas, suerte común a todas las mujeres habitantes un día de la ciudad de Troya. Vid. H. VAN LOOY (1982): 367.

la φύσις) como bases necesarias para cualquier forma de excelencia, al tiempo que percibe el peligro que entraña en la comunidad política la distinción individual por encima de los demás.

Esta será la lección trágica que se representará en *Palamedes*, donde la virtud trae aparejada la envidia y el rechazo de la sociedad. Caracterizado por su excelencia en el dominio de la sabiduría, Palamedes pagará con su propia vida el precio de una excelencia que hace peligrar la igualdad. La comunidad democrática entiende como una amenaza todo aquello que puede desequilibrar la igualdad de la que todos participan y votan unánimemente que el exceso, aunque sea en la virtud, ha de ser erradicado.

De un modo similar, en las *Troyanas* Andrómaca lamenta su propia virtud y la de su marido. La fama de esposa excelente ha sido el peor defecto de Andrómaca, pues le ha valido ser escogida precisamente por el hijo de su más odiado enemigo (vv. 643-660). Al mismo tiempo, la *aretê* del guerrero no ha servido siquiera para salvar a su propio hijo, más bien lo ha condenado a muerte (vv. 742-743): Astianacte muere por ser el vástago de Héctor, uno de los enemigos más temidos de los griegos (v. 723)⁷¹.

Otros temas destacados en los episodios de las diferentes obras son, también, la veracidad del **lenguaje**: la crítica de la demagogia⁷² y la disensión entre las palabras pronunciadas y las acciones cometidas⁷³; la

⁷¹ Como diría E. SEGAL (1983): 244-245, Eurípides es el poeta de la paradoja, considerado desde un punto de vista aristotélico. En *Po.* XIII 3, Aristóteles afirma que “no deben exhibirse personajes virtuosos que pasan de la felicidad a la desdicha (...) ni tampoco malvados que pasan de la desdicha a la felicidad –pues esto es lo menos trágico del mundo”. *Palamedes* resulta en gran medida ἀτραγωιδότατον, aunque en *Troyanas* se prediga el castigo de los culpables, y *Troyanas* mucho más, pues mientras Andrómaca ya no encuentra esperanza para seguir viviendo, Helena parte hacia su hogar contemplando su propia belleza en un espejo de oro. [La traducción de la *Poética* es de José Alsina Clota]

⁷² Como se percibe en *Alejandro* fr. 14, en todo *Palamedes* y en *Troyanas* 284-288.

⁷³ Como se manifiesta en *Alejandro* fr. 15, en *Palamedes* fr. 6 y en *Troyanas*, vv. 967-968.

libertad y la esclavitud –radicalmente invertidas en *Alejandro* y *Troyanas*⁷⁴–; la **riqueza** y la virtud, o el **bárbaro** frente al griego⁷⁵.

Y entre todos estos temas, no podemos dejar de señalar el primero de los rasgos que G. MURRAY destacó como característico de esta trilogía: el de la desconfianza de las apariencias, una suerte de ironía trágica para la que G. MURRAY acuñó, al modo de Diógenes el cínico, la denominación de *paracharaxis*: “showing how the things that are called good are those that should be called evil, the things pursued those that should be fled from, and all the superscriptions false”⁷⁶. Aunque a nosotros nos parece que, en el fondo, esta *paracharaxis* es constitutiva del género trágico en sí mismo, no es menos cierto que en este caso parece haber incrementado su fuerza por su desarrollo gradual en las tres obras y por la representación de sus dolorosas consecuencias.

2. 3. Espacio

Pero, sobre todo, la relación de personajes, motivos y temas se opera sobre un espacio común que aglutina al final, con especial detalle, los espacios representados y evocados en las tragedias anteriores. *Troyanas*, como *Palamedes*, se desarrolla sobre el campamento griego instalado en la costa de Troya, aunque este espacio transitorio se diluya y quede, incluso, solapado por otros espacios concurrentes: el de la ciudad de Ilión, que ya no

⁷⁴ Para R. SCODEL (1980): 107-108 y 110-111, “the total action of *Troades* reverses that of the *Alexander*. Paris moved from slavery into freedom and royalty; the chorus throughout the drama is moved deeper into slavery, as the captives are allotted and finally depart”. Más adelante, añade: “The *Alexander* and the *Troades* are thus closely connected in their use of the theme of the transition from slavery to freedom, freedom to slavery. Certain aspects of the theme had a part in the *Palamedes*. (...) The acceptance of the fate shown by Palamedes depended partly on an understanding of its inevitability in a wide sense, as well as on the self-control which would not allow him to demean himself with laments or to give his enemies further triumph”.

⁷⁵ Cf. R. SCODEL (1980) 105 y 111-114.

⁷⁶ G. MURRAY (1947): 127. Cf., también, G. MURRAY (1932): 645.

existe, y el del monte Ida, los símbolos de Troya, ya representados o evocados en *Alejandro* y en *Palamedes*.

La variación gradual de la escena, desde el espacio sólidamente edificado en *Alejandro* a la *erêmia* en *Troyanas*, incide directamente en el sentido de la trilogía y, especialmente, en el de la obra que la cierra. *Troyanas* recoge, mediante el modo de la evocación, la imagen del palacio y de la ciudad ahora destruidos en medio de un campamento a punto de ser desmontado.

Los lugares representados sobre la escena de *Alejandro* se corresponden con los espacios rememorados en *Troyanas*: el palacio y el altar de Zeus Herkeios se evocarán en la tragedia final, mancillados allí por la violencia y la muerte, consecuencias de un conflicto que comienza en *Alejandro* a desencadenarse. La trilogía se abre y se cierra con Troya, con la estampa de la ciudad y de sus habitantes. Troya es el verdadero espacio sobre el que convergen personajes y acciones. *Troyanas* dramatiza el éxodo forzoso de las mujeres de Troya, *Alejandro* el *forzado* ingreso de Paris en la ciudad. En los tres dramas una trágica voluntad civil parece dirimir el futuro de la *polis* y negar o acentuar el sentido de sus fundamentos; en cada uno de ellos se alude o se representa, se constituye en elemento dramático un momento político irreductible, el de la deliberación–decisión: la de permitir a Alejandro la participación en los juegos y admitirlo definitivamente en la ciudad, la de condenar a muerte a Palamedes y erradicarlo del ejército, la de eliminar a Astianacte y exterminar Ilión. Eurípides hace de la decisión un *pragma* constituyente de la trama, pero en momentos y lugares cuyo *nomos* queda sustancialmente alterado con efectos divergentes.

Troya es, pues, como espacio trágico el elemento común que une más estrechamente estas obras y que las constituye en una trilogía, no sólo como argumento mítico o fondo contextual –aunque con frecuencia se cite las obras euripídeas de 415 bajo el título de “la trilogía de tema troyano”–, sino también como espacio representado y evocado en todos sus ámbitos. Troya representa la ciudad antigua vista desde una perspectiva trágica, es decir, en medio de un entramado de relaciones que la hacen posible y que, al mismo tiempo, amenazan con desmantelarla. En las sucesivas obras que

componen la trilogía se contempla la ciudad frente a la naturaleza de la que se separa y en la que se integra sólo de manera conflictiva. Limitada por el mar y la montaña, Troya dramatiza el carácter complejo del espacio en torno al cual se funda la ciudad antigua y deviene un escenario mimético de los *logoi* y la *praxis* política de la misma ciudad de Atenas.

Troya ubica la causa de su caída –el verdadero *aition*– en la montaña y en el mar. Son *topoi* de esta trilogía el funesto juicio de belleza dirimido por Paris en el Ida y la construcción de los barcos que llevaron al joven a Grecia y provocaron la avalancha de naves griegas que pueblan las costas de Ilión hasta acabar con la ciudad. Desde *Alejandro* hasta *Troyanas*, la montaña y el mar franquean la ciudad de forma compleja. Están ligados a ella como lugares ajenos a la vida cívica de la urbe, como espacios donde las relaciones no son del todo humanas. En *Alejandro* se integra al pastor del Ida en la ciudad; la obra parece terminar con la intervención de Afrodita, quien conmina al joven príncipe a construir los barcos que, atravesando el mar, lo lleven a la Hélade, y señala la voluntad de Zeus sobre griegos y troyanos. *Palamedes* y *Troyanas* culminarán esa voluntad trágica.

Con la distribución del territorio entre montaña, llanura y mar, la presentación del espacio troyano evoca el espacio de Atenas⁷⁷ y las relaciones que sobre ese ámbito se plantean toman su referencia y expresión de la propia *polis* ateniense.

Como ha señalado G. AVEZZÙ: “Tanto l’*Alessandro* quanto il *Palamede* si svolgono nello spazio di una *polis*: uno a Ilio, la città sulla quale grava la profezia che incomincia inesorabilmente a compiersi col riconoscimento di Paride; l’altro nel campo greco, che è *polis*, (...), nel feroce contrapporsi di *politai*. Lo spazio «cittadino» è chiuso: Ilio è patrimonio del *genos* regnante e, come spazio agonale, è interdotta a chi non è libero; la delimitazione del campo greco, chiuso e contrapposto ai nemici,

⁷⁷ Atenas se hallaba dividida específicamente entre los habitantes de estas tres facciones regionales –πεδριακοί, παράλιοι, y υπεράκριοι ο διάκριοι– desde las reformas de Solón y Clístenes. Vid. P. LEVECQUE & P. VIDAL-NAQUET (1964): 36 y N. T. CROALLY (1994): 167.

è implicita nell'accusa di tradimento"⁷⁸. *Troyanas*, en cambio, representa la disolución de este espacio cívico: Ilión arde *vencida por la lanza argiva* y el campamento griego se está desmontando para iniciar los ansiados *nostoi*⁷⁹.

Lo cierto es que *Troyanas* describe desde el principio el espacio dramático como un espacio de ἐρημία, una especie de "imagen de la nada" que hace de la propia escena un lugar indefinido y ambiguo entre la ciudad en ruinas y el campamento a medio desmontar junto a las naves. La insistencia recurrente a lo largo de la obra en la destrucción final de la ciudad y en la inminencia de los *nostoi* de cada uno de los dueños asignados a las troyanas hace que ambos espacios se confundan y crea una suerte de escenografía compleja que J. ASSAËL ha destacado por su originalidad: "La scène montre un lieu ruiné (...) un lieu intermédiaire entre les remparts troyens et les vaisseaux grecs. Euripide tente en quelque sorte une expérience en situant ainsi sa tragédie dans un espace qui n'existe pas dans la théâtralité grecque et qui est donc presque l'image du néant"⁸⁰.

Inaugurada por Poseidón y Atenea, los dioses protagonistas de uno de los mitos fundacionales más representativos de Atenas, *Troyanas* escenifica el final de una ciudad mediante la trágica inversión de algunos de los principios culturales y políticos más conocidos en época clásica. El fin absoluto de Troya se hace visible a través de una convulsión fatal de los cuatro elementos que el pensamiento griego había destacado como *archai*: un terremoto y un maremoto (v. 1326) sacuden la escena, mientras el fuego que Taltibio ordena a los soldados que prendan (vv. 1260-1262) eleva las cenizas y el humo de la ciudad hasta el éter (vv. 1320-1322), en el que queda disuelta. El lugar es abandonado tanto por los dioses como por los hombres.

⁷⁸ G. AVEZZU (1998): 396.

⁷⁹ En palabras de G. AVEZZU (1998): 397, "Nelle Troiane le dimensioni spaziali e temporali dei primi due drammi subiscono una sorta di decomposizione. (...) ormai diroccate le mura troiane, fossato e palizzata dai Greci hanno perso ogni funzione, l'accampamento sta per essere smobilitato".

⁸⁰ J. ASSAËL (1993): 77.

Entre *Alejandro* y *Palamedes* existía además una relación de recorridos inversos respecto al centro dramático constituido por la ciudad. Alejandro provenía, como pastor, de las montañas, pero logró finalmente ser integrado en el espacio cívico de Ilión. Palamedes, en cambio, pasaba de ser reconocido y valorado como un inventor al servicio de la comunidad, a ser reo convicto de traición al campamento-ciudad y ser expulsado del mismo. *Troyanas* refleja, a su vez, un espacio en movimiento. Los dioses se despiden de ella y la abandonan; las mujeres supervivientes también. Un recorrido de disolución se observa desde el Ida hasta la playa y todo absolutamente queda destruido.

Finalmente, la representación del espacio troyano imita en algunos momentos de las obras al espacio ateniense considerado desde un punto de vista religioso. La *polis* consagra dentro y fuera de su espacio ámbitos de culto y celebración a los que concede una importancia simbólica, de carácter no sólo religioso sino también político, dentro de los cuales la institución misma del teatro es un ejemplo significativo. En *Alejandro* y en *Palamedes* se pueden advertir rasgos y elementos que inducen a relacionar los movimientos en el espacio troyano con algunos de los recorridos religiosos de Atenas.

La caracterización de Alejandro como βουκόλος, su extraordinaria belleza, su insistencia en ser reconocido en una ciudad que se resiste a su integración, su condición rural, venido de fuera, del campo y la montaña, de los límites de la naturaleza, para participar en la ciudad, lo asimilan expresivamente a Dioniso, con quien comparte estas mismas características. El contexto de celebración por el encuentro entre Alejandro, el βουκόλος, y la reina, por el hallazgo de un vivo a quien se daba por muerto, remite en cierto modo a las fiestas de Dioniso en las Antesterias, donde el dios se une a la βασίλινα en el βουκόλειον⁸¹.

⁸¹ A. PICKARD-CAMBRIDGE (1968): 10-17, W. BURKERT (1985): 237-241, M. DARAKI (1994) y L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 65-67.

En *Palamedes*, el coro invoca a Dioniso en compañía de la Madre con el grito ritual del ἱακχος. Esta invocación sucede en el momento dramático de la muerte del héroe, injustamente juzgado como traidor y asimilado al espacio troyano. El canto evoca los misterios de Eleusis, compartidos por Dioniso y la diosa madre Deméter, misterios de vida y de muerte entre lo bárbaro y lo helénico⁸². Si la historia de Alejandro remite a formas primigenias de culto o prácticas religiosas en las que la ἔκθεσις de un niño salva a la comunidad de un mal que la amenaza, del mismo modo, la muerte de Palamedes, apedreado por el ejército, remite al rito del φαρμακός, expulsado en aras de la comunidad⁸³.

La presencia de Dioniso aumenta conforme se desarrollan las obras de la trilogía. En *Alejandro*, se detecta tras la caracterización connotativa de Alejandro en un espacio de conflicto, y tras la exaltación báquica de Casandra en la escena de reconocimiento. En *Palamedes*, Dioniso es evocado explícitamente por el coro en un momento dramático altamente expresivo y en un contexto mimético ritual definido. En *Troyanas* triunfa significativamente en una representación impregnada de elementos dionisiacos. Casandra vuelve a ser una bacante inspirada que profetiza sobre el futuro⁸⁴, y el lamento, el fuego y la destrucción de Ilión entre el temblor de la tierra y el mar son signos visibles de Dioniso que se hace espectáculo mismo en su teatro.

⁸² A. BLOMART (2000-2001): 18 y L. BRUIT ZAIDMAN & P. SCHMITT PANTEL (2002): 117-118.

⁸³ El carácter ritual de algunos de los mitos de los que se nutre la tragedia ha sido estudiado por R. SEAFORD (2000): 312-313, 315, quien destaca, entre otros, precisamente estos dos motivos: "In a number of myths the community is saved in a crisis (warfare, plague, etc.) by the killing (generally sacrifice) of one or two of its members (generally young people) of high status. There is also the *expulsion* by the community, in an annual ritual, of a (sometimes ugly) person of low status, the 'scapegoat' or *pharmakos*. (...) The *pharmakos*, a *human* victim of unanimous violence, is typically pelted with stones".

⁸⁴ Sobre el dionisismo de Casandra, *vid.* N. LORAUX (1999): 112-119 y S. MAZZOLDI (2001): 232-233, 237-238 y 242-243.

El lamento que se escucha por doquier y que da unidad a la obra es la melodía primordial de Dioniso, al que queda asimilado desde su origen⁸⁵. Las troyanas acompañan sus palabras de duelo con gritos y gestos rituales típicos del dios, entre el sonido inarticulado de la queja y la palabra recitada o cantada. El lamento se cierne sobre los muertos de Troya y sobre la ciudad misma destruida. Como dios de la vida y de la muerte, del fuego y la destrucción, como dios de la tragedia, la representación semeja su epifanía misma.

⁸⁵ N. LORAUX (1999): 110 y R. SEAFORD (2000): 323.

Acerca del *Sísifo*

Ante la escasez de documentación –dos fragmentos (= 673-674 N²) con poco más de diez palabras en total–, hemos preferido no incluir el drama satírico en el presente estudio para centrarnos en la trilogía⁸⁶. Debe señalarse, con todo, que R. SCODEL⁸⁷ trazó entre tragedias y drama satírico una serie de conexiones cuya plausibilidad depende de que aceptemos, en primer lugar, que el extenso fragmento sobre el origen de la sociedad que Sexto Empírico asigna a Critias en *adu. Math.* IX 54 (= Critias fr. 19, *TrGF* I 180-182) pertenece en realidad a Eurípides, lo cual es probable; segundo, que la dicción del pasaje sea inequívocamente satírica, lo cual es menos probable; y, tercero, que pertenezca en concreto al *Sísifo* euripídeo, lo cual es aún menos probable⁸⁸.

Si se acepta que las tres tragedias euripídeas de 415 forman una unidad temática, tal como defendemos en este trabajo, es verosímil que también el σατυρικόν versara sobre la leyenda troyana. Ello nos lleva a desechar, de principio, dos hipótesis sobre el argumento de la obra: una, que en ella se representara el robo de los rebaños de Sísifo por parte de Autólico; dos, que, como propusieron E. BETHE y T. B. L. WEBSTER⁸⁹, el episodio central del drama fuera la violación de Anticlea, madre de Odiseo, por parte de Sísifo (cf. Schol. ad *S. Aj.* 190, *Hyg. fab.* 201), que se entendería como un αἴτιον de la maldad de Odiseo en *Palamedes* y *Troyanas*. Como señala N. PECHSTEIN⁹⁰, ello estaría en contradicción con la idea euripídea, presente en *Alejandro* y en otros dramas de la época, de que

⁸⁶ En general sobre el *Sísifo* euripídeo, *vid.* G. MURRAY (1946), D. F. SUTTON (1980): 65-66, R. SCODEL (1980): 124-137, M. DAVIES (1989): 16-32 y, sobre todo, N. PECHSTEIN (1998): 185-217, resumido y completado en N. PECHSTEIN (1999¹): 445-448.

⁸⁷ R. SCODEL (1980): 124-137.

⁸⁸ Cf. PECHSTEIN (1991¹) 447-448, nota 19 y (1999²): 553-555, que incluye un estado de la cuestión sobre la autoría del pasaje.

⁸⁹ E. BETHE (1927): 374 y T. B. L. WEBSTER (1967): 165.

⁹⁰ N. PECHSTEIN (1998): 213.

la excelencia de un hombre no puede juzgarse por su ascendencia⁹¹. Una tercera hipótesis que cabe descartar es la de G. MURRAY⁹², quien sugirió que en la base del drama podía estar el robo de las yeguas de Diomedes perpetrado por Sísifo a Heracles cuando las llevaba a Euristeo, leyenda que conocemos gracias a una mención de pasada debida a Probo (*in Verg. Georg.* III 267 s.). Según G. MURRAY, esta historia funcionaría como *pendant* satírico del ἀγών de *Alejandro* en el que Deífobo se oponía a que Alejandro, vencedor en unos juegos atléticos, obtuviera como premio un toro. La razón para desecharla es que el motivo del toro, presente en el *Alejandro* sofócleo, probablemente no aparecía en la obra homónima de Eurípides⁹³. Finalmente, el contraste entre las maldades de Odiseo en la trilogía y las de su presunto padre en el σατυρικόν proporcionaría a *Sísifo* un vínculo demasiado laxo con la trilogía. Debe, pues, buscarse otro argumento para el drama satírico.

La clave puede darla el único personaje que, además del protagonista, aparecía con seguridad en el drama: Heracles. Lo más probable es que el drama se desarrollara en el Hades, donde también tenía lugar el Σίσυφος πετροκυλιστής de Esquilo, dado que ambos personajes sólo aparecen explícitamente conectados en la Νέκεια homérica: en los Infiernos Odiseo ve primero a Sísifo y, acto seguido, a Heracles (*Od.* 593-600, 601-626).

Aun así, N. PECHSTEIN⁹⁴ da una indicación que no queremos pasar por alto: la conexión de Heracles con Troya es la primera destrucción de la ciudad a manos del héroe como resultado de la avaricia del rey Laomedonte, una empresa mencionada ya por Homero (*Il.* V 638-642) y recordada en *Troyanas* (vv. 799 ss.). Cuenta Apolodoro (II 5.9) que Poseidón había hecho surgir del mar un monstruo como azote de la costa troyana cuando el rey se negó a pagar al dios por la construcción de la muralla de la ciudadela (cf.,

⁹¹ Cf. *e.g.* *El.* 367-390 y DI BENEDETTO (1992): 193-211.

⁹² G. MURRAY (1932, II): 646.

⁹³ Cf. *infra*: 121.

⁹⁴ N. PECHSTEIN (1998): 215, nota 80.

también, *Il.* XXI 441 ss.). Un oráculo predijo que el único modo de aplacar al monstruo era ofrecerle como víctima a Hesione, hija del rey; Heracles prometió salvarla a cambio de los caballos que Zeus había dado a Laomedonte como compensación por el rapto de su hijo Ganimedes, episodio recordado en el mismo pasaje citado de *Troyanas*. Este contexto permitiría explicar el fragmento extenso conservado del drama (= fr. 673 N²) χαίρω σέ τ', ὦ βέλτιστον Ἀλκμήνης τέκος, / < x - u > τόν τε μιαρὸν ἐξολωλότα: el monstruo que Heracles acaba de matar es el que Poseidón había enviado. Así, el episodio representado en el *Sísifo* eurípideo pudo comenzar con la llegada del héroe triunfante que, ante la negativa de Laomedonte a pagarle lo acordado, emprendía la destrucción de la ciudad.

La propuesta nos parece plausible, pues, como indica el propio N. PECHSTEIN⁹⁵, la secuencia cronológica de las tragedias que precedían al drama satírico no implica forzosamente que éste hubiera de presentar hechos posteriores a los de las tragedias; lo demuestra el paralelo de algunas tetralogías esquiléas, como la dedicada a las Danaides, donde el σατυρικόν *Amimone* desarrolla un episodio posterior a *Suplicantes*, pero anterior a *Los Egipcíadas* y *Danaides*. Me indica el profesor J. L. LÓPEZ CRUCES que la incorporación de Sísifo en esta trama mítica requiere admitir la introducción por parte de Eurípides de un motivo ajeno a la tradición; por ejemplo, que Sísifo hubiera ayudado a Heracles a destruir Troya, ciudad que logra resistir el ataque del ejército del héroe, sugiriéndole una treta paralela a la del caballo de madera de Odiseo, su presunto hijo: subir una roca gigantesca al monte Ida y dejarla caer rodando sobre la ciudad, lo cual serviría de αἴτιον de su eterno castigo.

⁹⁵ N. PECHSTEIN (1998): 212.

CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis ha sido estudiar el género de la tragedia y, en concreto, las tragedias de la llamada “trilogía troyana” de 415 a. C. de Eurípides, desde un punto de vista textual –i. e. a través de sus palabras, de su léxico– y desde una comprensión definidamente política.

Hemos entendido, en primer lugar, que lo *político* designa esencialmente tres cosas:

- a) los *acontecimientos* que señalan de manera decisiva el curso de una historia en relación con una comunidad dada;
- b) las *instituciones* que en una comunidad dada regulan el poder según un régimen propio y distinto;
- c) las *ideas* que se empeñan en el pensamiento sobre el poder, que aspiran a representarlo conceptual y simbólicamente, y, en su caso, a modelarlo de un modo más o menos estable.

De estos tres elementos constitutivos, por decirlo así, de la política, dos de ellos, las *instituciones* y las *ideas* se cruzan en lo que conocemos como *ideología*: un sistema de representaciones que aspira a la integración y, para algunos –precisamente por ello–, a la deformación interesada.

La ideología es un componente propio de las “sociedades divididas”, sociedades en las que el peligro de la desintegración es una amenaza constante. Entendemos, siguiendo los trabajos de N. LORAUX, que éste es el caso de la Atenas clásica, precisamente por ser aquella una sociedad en la que se impuso de manera especialmente radical una idea de lo político como factor propio de identidad que trabaja, sin embargo, sobre constantes exclusiones y divisiones. Lo político en Atenas se define en torno a dos cuestiones fundamentales: la de la participación y la de la deliberación–decisión, y la vida política dirime, precisamente, quiénes participan en la decisión y quién triunfa en la misma. La política democrática ateniense instituye una gestión que, si, por un lado, pretende haber solventado la división social, somete, por otro, constantemente la comunidad a una

división cuyo extremo apunta a la lucha civil¹. Porque en el sentido de la decisión, la política es *necesariamente* trágica: lleva a decisiones que, faltas de una sabiduría divina que tenga eficacia en ellas, siempre enfrentan a las partes y cuyos efectos muestran (en la narración de la historia) la posibilidad de haberlas tomado mejores.

Por su parte, la *tragedia*, en Atenas, es también sustancialmente política. La tragedia es, como hemos desarrollado en el primer capítulo de este trabajo, una *institución* política: es política en el sentido b), *i. e.*, constitutivo. No se da en época clásica un teatro puro o no político. Como institución cívica, cuidadosamente regulada desde muy pronto, tiene un lugar privilegiado entre los medios simbólicos capaces de representar la ciudad ante sí misma y ante Grecia entera, sobre el trasfondo de su pasado mítico que se hace presente. De ahí que se hayan destacado las excelencias y grandezas “pedagógicas” de la tragedia² y, más recientemente, sus virtudes “ideológicas”³: teatro trágico para confirmar a los ciudadanos en las virtudes y valores que sustentan la *polis*, teatro que muestra los límites para marcarlos y que genera transgresiones para conjurarlas...

Ahora bien, el teatro de Eurípides, o Eurípides como *didaskalos*, como escritor de tragedias, se ajusta de manera controvertida a esta comprensión. Institucionalmente, Eurípides es, en cierto modo, un fracaso. Su carrera como dramaturgo es bien distinta de la de Sófocles, con muchas menos victorias en los concursos trágicos. La imagen de hombre solitario, alejado de las masas y obligado finalmente a autoexiliarse a Macedonia, si bien tiene la credibilidad que hoy otorgamos a las biografías de poetas, testimonia una caracterización ya antigua en el sentido señalado. Sin embargo, también es un autor “popular”, de nuevo en los dos sentidos esbozados. Por un lado, como testimonia el hecho destacado por T. B. L. WEBSTER, Eurípides consiguió coros con casi la misma periodicidad que

¹ Cf., en este sentido, N. LORAUX (1997).

² Recordemos, en este sentido, la interpretación de Chr. MEIER (1993) desarrollada en el capítulo primero de este trabajo.

³ Cf., entre otros, S. GOLDHILL (1990): 97-129.

Sófocles⁴. Las noticias antiguas nos hablan de la expectación que generaban sus obras, de la espectacularidad de sus dramas⁵ y del conocimiento que de sus obras tenían sus contemporáneos, algunas de cuyas partes recitaban de memoria (lo cual pudo servir, como ya mencionamos, incluso para salvar la vida)⁶. Y, por otro, la popularidad es una vocación del propio Eurípides como testimonia la imagen más antigua que de él tenemos en las tragedias de Aristófanes.

Esta ambigüedad de Eurípides frente a la tragedia y frente a la política se manifiesta, además, no sólo en su carácter institucional y biográfico, sino incluso histórico –sentido a) de lo político–, e ideológico –sentido c).

Mientras que, como han señalado V. DI BENEDETTO, K. RAAFLAUB y otros, se manifiesta en la producción dramática euripídea un primer descentramiento que se acentuará con el tiempo, un progresivo alejamiento de la política de su tiempo hasta su retirada de la ciudad, esta misma evolución ha dado lugar, a su vez, a una comprensión de las tragedias de Eurípides como expresivas de unas ideas políticas nuevas, de una “teoría política” incipiente –la de las clases medias como garantes de la ciudad, la del régimen mixto...–, o, por lo menos, de una alternativa moral a las ideas políticas de la democracia⁷. Mientras que los argumentos y escenarios de

⁴ T. B. L. WEBSTER (1967): 16-17. Cf., también, C. FRANCO (1986): 118-120, quien duda de la neutralidad de los jueces en los concursos trágicos –a veces sobornados o coaccionados por intereses extra-teatrales–, y de la relación misma entre el fallo del jurado y el gusto del público. Con todo, como reconoce este estudioso: “Certo non può esser escluso che alcune componenti dell’auditorio teatrale ateniese abbiano avversato l’arte –per tanti aspetti controversa– di Euripide: lo scarso numero di vittorie concorsuali costutisce pur sempre l’indicazione di una fascia di non gradimento (comunquie essa sia da collocare socialmente e da quantificare numericamente)”. *Ibid.*: 124.

⁵ C. FRANCO (1986): 120.

⁶ C. FRANCO (1986): 122-124, quien recoge las fuentes antiguas sobre estas noticias.

⁷ En este sentido, se ha asimilado desde antiguo a Eurípides con otro personaje de la época también ambiguo o, más bien, atrabiliario, inubicable, *atopos*: Sócrates, con quien se decía que Eurípides componía sus obras y quien presenta igualmente una extraña relación

sus obras van evolucionando hacia temas y espacios que llevan más allá de la *polis*, su expresión cede a reflexiones de carácter ético o moral.

Esto nos lleva a un tercer nivel de descentramiento, ya no institucional ni ideológico, sino histórico. Una de las razones aducidas como explicación del progresivo desapego eurípideo de la política de su tiempo es el cariz que tomaron los acontecimientos en Atenas en particular y en Grecia en general durante la guerra del Peloponeso. Sin embargo, con frecuencia se ha entendido, precisamente, el arte de Eurípides como un testimonio de acontecimientos políticos de los que el poeta habría sido un testigo excepcional. Las referencias a los acontecimientos históricos, a los personajes fuertes de la política de la Atenas del momento, a las vicisitudes más nimias de la política contemporánea han sido localizadas masivamente en Eurípides, convertido en una suerte de periodista que hablara en mito⁸.

Independientemente de la credibilidad que nos merezca esta tendencia de la crítica, el hecho de que haya sido posible, y de que sea arduamente cultivada aún⁹, indica que la tragedia de Eurípides puede ser entendida contra el modo propio en el que la tragedia de Esquilo, y no digamos la de Sófocles, toma relación simbólica respecto a la ciudad. El modo alusivo directo a la política es propio de la comedia¹⁰, de modo que Eurípides se refiere a la política también en este modo referencial de una manera impropia de un tragediógrafo¹¹.

Eurípides nos presenta una obra de inasible ambigüedad respecto a la política y a la tragedia: es popular sin victorias; teoriza o ideologiza, pero

con la ciudad y una alternativa moral a la democracia. Por otra parte, esta alternativa moral de la que hablamos ha hecho que se considere a Eurípides el ideólogo de la no participación. Cf. L. B. CARTER (1986).

⁸ Tal es el caso, sobre todo, de E. DELEBECQUE (1951) y R. A. GOOSSENS (1962).

⁹ M. VICKERS (1987): 171-197 y (1989): 41-65.

¹⁰ No en vano M. Vickers trata juntos a Eurípides y Aristófanes.

¹¹ W. RÖSSLER (1980). A esto podemos añadir que incluso se han interpretado sus obras en clave biográfica, como si Eurípides se hubiera referido no sólo a acontecimientos históricos sino personales. Cf. C. FRANCO (1986): 114-115.

desencantadamente, y alude de manera demasiado abundante y próxima para ser entendido. Desde el momento cívico de la representación trágica, Eurípides puede llegar a ser el más incivil de los tragediógrafos. Pero este Eurípides tan indócilmente político, aunque político *malgré lui*, parece señalarnos que lo más interesante de sus ideas políticas se da explorando los *topoi* de la ideología cívica: *topoi* que él aprovecha y representa en el teatro en los contextos expresivos más variados, desde los más cercanos a cuantos reproducen verbalmente la ideología de la ciudad –los discursos oratorios– a los más alejados y absolutamente contrarios: los cantos corales¹² o el lamento¹³.

Ahora bien, ¿por qué hemos escogido las tragedias de Troya de 415 a. C.? Porque Troya tiene una condición curiosa en esta ideología¹⁴: es un silencio muy especialmente cultivado en la segunda mitad del siglo, cuando Atenas se propone un proyecto político difícilmente panhelénico. Mientras que la oratoria elide significativamente una empresa heroica en la que la ciudad tuvo una escasa participación, la tragedia explora con abrumadora recurrencia los “trabajos”, los “sufrimientos”, los *ponoi* de Troya, que Eurípides desarrolla desde su misma causa o *aition* en *Alejandro* y *Palamedes*, hasta su fin en *Troyanas*.

De la trilogía troyana de 415 hemos querido destacar especialmente la condición de Troya como espacio político donde se ubican unas relaciones y se representa un conflicto. En la consideración del espacio como creación imaginaria que permite la ubicación y orientación en la que convergen, de un lado, la política antigua –como creación de un espacio en el que las acciones cobran sentido, como articulación política de un territorio¹⁵–, y, de otro, el mito –como construcción narrativa del espacio

¹² Como sucede en *Alejandro*, fr. 20.

¹³ Como sucede en *Troyanas*.

¹⁴ Cf. N. LORAUX (1981): 69, 71-72 y S. GÖTTELAND (2001): 215-226.

¹⁵ Así, entre otros, J. P. VERNANT (2001): 218-241 y P. LEVÉQUE & P. VIDAL-NAQUET (1964). *Vid. supra*, capítulo primero de este trabajo.

organizado en el imaginario cultural¹⁶– y el teatro –como espacio de la representación del mito y la política, y, sobre todo, como espacio de la alteridad¹⁷–, Troya constituye para nosotros un lugar (*topos*) *representado* en escena, *construido* sobre una riquísima tradición simbólica y *referido* a momentos importantes de la identidad política griega y ateniense.

Nuestra tesis es que Eurípides rehace en el espacio troyano, en medio de sus mitos, momentos fundamentales de la ideología cívica ateniense y que aprovecha para ello la oportunidad que le brindan las nuevas prácticas teatrales, que le permiten ahora la representación seguida de sus tres tragedias, para unir sus obras en una trilogía organizada en un plan consciente de sentido: el de la representación de la caída de una ciudad ubicada en un espacio de conflicto.

En la trilogía troyana de 415, Eurípides retrotrae el mito a dos de los momentos decisivos en las causas de la guerra de Troya y de los desafortunados *nostoi*: la supervivencia de Alejandro y la aniquilación de Palamedes. Aunque la verdadera causa de la guerra fuera la Διὸς βουλή y el verdadero motivo de los δύσνοστοι νόστοι fueran la violación de Casandra por Ayante Oileo y la negligente actitud del ejército al respecto, estos momentos –el de la integración de Alejandro en la ciudad y el de la expulsión de Palamedes del campamento– se traban indisolublemente al proceso de la destrucción de griegos y troyanos dramatizado en *Troyanas*. La sensación trágica de conflicto en el espacio culmina en la trilogía con el espectáculo singular de la destrucción física de la ciudad, del campamento y del Ida, es decir, de la totalidad de Troya. Con la trilogía de 415 Eurípides desarrolla un proceso trágico absoluto, para el que no hay esperanza ni reintegración en el culto. Es la tragedia de un conflicto político enfrentado a un espacio que deviene ἐρημία.

¹⁶ Así R. BUXTON (1994) y C. CALAME (1995) y (2000).

¹⁷ Así C. MIRALLES (1989), V. DI BENEDETTO & E. MEDDA (1997) y D. WILES (1997).

1. *Alejandro*

La tragedia de *Alejandro* era la primera obra de la trilogía, pero no se nos ha transmitido completa. Conservamos, con todo, la *hypothesis* de la obra, junto con un considerable número de fragmentos papiráceos y de transmisión indirecta. Además, resulta también útil la comparación con el *Alejandro* de Ennio, aunque tampoco esta tragedia se conserve completa e ignoremos el grado de fidelidad u originalidad respecto a la versión euripídea. A esto se pueden añadir también las fábulas mitológicas de Higino y Apolodoro sobre el personaje.

Alejandro presenta el espacio troyano como un espacio de conflicto entre la ciudad –Iión– y una posible amenaza que le llega de fuera, de las montañas del Ida. La obra, cuyo argumento debía de haber sido presentado en el prólogo, se inicia con una representación trenética excepcional, que advierte sobre las circunstancias especiales del momento: Hécuba lamenta la supuesta muerte de su hijo, un βρέφος, y es consolada por el coro. Pero, como decimos, esta modalidad de duelo es extraordinariamente excepcional por toda una serie de anomalías que lo destacan considerablemente:

- Se trata de un lamento por un niño al que se da por muerto (ὁ παῖς μὲν, ὡς φασι, ὤλετ[fr. 5. 7), pero que vive en realidad;
- de un duelo sin cadáver, al que no parece que se aludiera en la obra;
- de un duelo renovado después de veinte años, transcurridos desde la supuesta muerte del niño;
- de un treno individual y razonado, expresado solamente por Hécuba y en trímetros yámbicos, sin la exaltación dolorosa de los versos líricos de otras monodias trenéticas y sin la responsión coral más propia del κομμός, sino que Hécuba aduce las razones que justifican su rechazo particular de la muerte del pequeño y el corifeo responde, también en trímetros yámbicos, con expresiones parenéticas de carácter general;
- de un lamento por un βρέφος que ha tenido que ser sacrificado por la ciudad y cuya muerte salvadora va a ser conmemorada con

la celebración de unos juegos atléticos en su honor, como si de un héroe o un soldado se tratara.

Después de este conspicuo *thrênos*, otra anómala situación parece que tiene lugar. Una vez que la reina se ha marchado, llega el rey, acompañado por uno de sus hijos, Deífobo, y es abordado por una compañía de pastores del Ida que amenazan con sus altercados con levantar la ciudad (fr. 6). Están irritados contra un pastor –Alejandro– cuyo trato es insufriblemente insolente y cuya osadía llega al extremo de pretender participar en las competiciones atléticas. Se produce entonces una discusión en la que Deífobo decide intervenir a favor de los pastores y de la ciudad, entrando en debate con Alejandro. Aquél hace ver la incapacidad de los *κακοί* para la excelencia propia de los libres y de los hombres de bien, mientras que Alejandro mantiene su firmeza en la convicción de que no es el nacimiento sino la educación y la moderación lo que hace a un hombre verdaderamente libre y noble.

Príamo, que ha escuchado la discusión, decide entonces darle la oportunidad al joven boyero de demostrar en el ámbito de la acción, en la competición, lo que ha defendido de palabra. Alejandro participa entonces en los juegos cívicos y vence en todas las pruebas. Su victoria, sin embargo, sólo sirve para acrecentar su orgullo anterior y, visto como una amenaza, Deífobo decide darle muerte. Héctor no comparte los temores de su hermano, pero Hécuba, que añade a las razones políticas de Deífobo sus propios temores personales a que el pastor sea en realidad un hijo bastardo del rey por su parecido físico a los Priámidas, se presta a colaborar en la muerte del vencedor. Cuando la madre está a punto de dar muerte a su propio hijo, Casandra reconoce a Alejandro y fuerza la escena de la *anagnorisis*: se hace venir al pastor que crió al boyero y éste confiesa la verdadera identidad de Alejandro. Hécuba, entonces, no puede darle muerte.

Alejandro ha sido con frecuencia interpretada como una tragedia de intriga, aunque su contenido político sea, como en *Ión*, mucho más significativo. La obra se articula en torno a un ἀγών, un concurso atlético, que hace de eje divisorio entre los momentos previo y sucesivo al mismo, y todo en el marco de una situación de crisis o de conflicto político, que se

presiente desde el lamento inicial y que se invierte al final con la escena del reconocimiento. Ambos momentos marco –el del lamento y el del reconocimiento, el del dolor y el de la alegría– son, sin embargo, engañosos, pues Hécuba al principio llora por quien está vivo y al final se alegra por quien debía morir.

Entre estos momentos contrarios, el *ἀγών* se hace argumento. Una discusión precede y continúa los juegos: primero un *ἀγών λόγων* entre Deífobo y Alejandro por una cuestión de participación; luego una *ἀμιλλα λόγων* entre Deífobo y Héctor por una cuestión de eliminación o expulsión. En medio de ambos debates media un tercer personaje que dirime la discusión: Príamo en el primero y Hécuba en el segundo, se enfrentan al problema de la deliberación–decisión. Su decisión se traduce en ambos casos en una situación, si no de peripecia, sí de ironía trágica. Y en el centro, la representación del verdadero *ἀγών*, el de los juegos, donde se mide la *ἀρετή* superior de un esclavo venido del campo y no corrompido por las *τρυφαί*, pero que es por naturaleza un hombre libre, un noble, el hijo del rey de la ciudad.

Eurípides parece querer jugar con todas las convenciones culturales de su época, imitándolas en el espacio teatral mediante una *mimêsis* escurridiza y engañosa, paradójicamente inaprehensible.

Intercalado en medio de esta trama se ha conservado un fragmento coral sugerentemente expresivo. Ubicado probablemente después del primer *agôn* de palabras y, con seguridad, antes del segundo debate, el canto versa sobre una nobleza común originaria proveniente de una autoctonía universal. Los términos del canto y el contexto dramático del mismo no pasan desapercibidos: remiten con toda probabilidad a uno de los *topoi* más característicos de la constitución de la identidad ateniense, expresada en los discursos oratorios que se pronuncian en otros espacios institucionales de la ciudad con los que la tragedia entra en competencia.

La oda coral del fragmento 20 canta acerca de una tierra madre de todos los mortales y de una superficie terrestre sobre la que todos vivimos en condición de igualdad. Este nacimiento de la tierra y esta igualdad originaria no pueden dejar de evocar el mito de la autoctonía ateniense,

donde la identidad del ciudadano pasa por remitirse a una raza de γηγενεῖς que han vivido desde siempre sobre la misma χθών. La participación en la polis ateniense excluye a las mujeres, cuya función reproductora es secundaria a los orígenes ctónicos del mito, y a los extranjeros, que se han trasladado de su propia χθών hasta otra que no les corresponde por nacimiento. Los atenienses fundan su identidad cultural en el mito de una autoctonía excluyente y restringida sólo al espacio de Atenas, de cuyo suelo inseminado por Hefesto surgió Erecteo, criado por la divinidad poliádica.

El coro de *Alejandro* canta también acerca de una tierra madre de la que nacen los hombres y de una χθών criadora de la raza humana, pero extiende este privilegio del nacimiento de la tierra y de la autoctonía a absolutamente todos los mortales, a la *humanidad* surgida de la tierra. Esta igualdad de origen dota de la misma nobleza de nacimiento a todos, de forma que la nobleza ahora debe entenderse en otro sentido: no tanto crematístico (οὐχ ὁ πλοῦτος...) cuanto intelectual y, en cierto sentido, moral (τὸ φρόνιμον εὐγένεια καὶ τὸ συνετὸν fr. 20. 10).

Ignoramos el alcance que estas palabras pudieran tener entre el público ateniense, aunque no nos costaría imaginar que hicieran saltar de su asiento a algún personaje como Sócrates. Eurípides propone a la ciudad de Atenas que está escuchando este canto una revisión de los criterios de participación en la ciudad: negando las ventajas de una nobleza de nacimiento, de autoctonía excluyente, contraponen una excelencia superior: la de la prudencia y la sensatez. El poeta advierte a la ciudad que es preferible que participen en su gobierno hombres que demuestren un talante noble que herederos de un privilegio que les viene dado sólo por nacimiento, que bien puede retrotraerse y expandirse a toda la tierra paridera de hombres y a una superficie terrestre no dividida por la convención, sino criadora de una comunidad más amplia: la de la raza de los mortales.

Aunque quizás toda esta *imitación* extrema y atópica de los *mythoi* y *logoi* de la ciudad no sirviera al final más que para sancionar la norma, cuando recordamos que Alejandro, que ha defendido algo semejante y ha superado a todos en la competición, es en realidad un príncipe y ha heredado en su naturaleza la nobleza propia de su cuna.

2. *Palamedes*

Del *Palamedes* de Eurípides apenas se conservan unos escasos fragmentos, provenientes todos ellos de tradición indirecta. La *hypothesis* de esta obra está a punto de ser publicada por W. LUPPE, quien ha adelantado parte de su contenido, lo que ha supuesto una ayuda considerable para poder disipar algunas de las dudas hasta entonces irresueltas sobre el desarrollo del argumento y la intervención de personajes como Nauplio, el padre del protagonista.

Aunque al parecer el mito de Palamedes se configura en la escena trágica con un argumento definido –la trampa en la que Odiseo hace caer a Palamedes, víctima de una falsa acusación de traición, y la muerte por lapidación del héroe–, resulta muy difícil determinar los detalles exactos de la versión eurípídea. La complicación radica en que, además de Eurípides, tanto Esquilo como Sófocles escribieron también tragedias sobre este personaje: Esquilo un *Palamedes* y Sófocles otro *Palamedes* y uno o dos Nauplios –un *Nauplios Katapleôn* y un *Nauplios Pyrkaeus*– de los que apenas se conserva más que algún que otro fragmento suelto de poca extensión.

Como decimos, todos los textos transmitidos indican que había determinadas partes argumentales que eran comunes a cualquier tratamiento trágico. Estas partes eran, con toda probabilidad, la intervención de Odiseo como artífice de la muerte de Palamedes y como antagonista principal del mismo; el catálogo de los inventos del sabio; la acusación y prueba de traición; la carta y el oro escondido, y la muerte por lapidación. Éstas, insistimos, eran partes fijas constitutivas de todas las versiones trágicas, independientemente de los detalles con los que éstas concurrieran. Además, podía agregarse a la historia del protagonista la reacción de su padre Nauplio por su muerte y la venganza que éste proyecta.

El problema acerca de los *Palamedes* trágicos estriba, pues, en considerar cómo y con qué sentido guiarían en cada drama particular los hilos de esta trama cada uno de los tragediógrafos. Las noticias mitográficas antiguas, posiblemente influidas por las versiones dramáticas previas, varían en cuanto a detalles significativos como, por ejemplo, la complicidad de

Diomedes y Agamenón en la trampa de Odiseo, o el modo de ocultación y hallazgo del oro respecto a la tienda en el campamento. De entre estas fuentes –un escolio al verso 432 del *Orestes* de Eurípides, el comentario de Servio al verso 81 de la *Eneida* de Virgilio, las fábulas mitológicas de Higino y Apolodoro, así como el *Heroico* de Filóstrato– hemos seleccionado la versión de Higino, junto con la del *Heroico*, como las más cercanas a la de Eurípides, haciendo, por lo tanto, de Agamenón un juez imparcial (o, al menos, ignorante del plan predeterminado de Odiseo), elidiendo la intervención de Diomedes, y destacando el motivo de la traslación del campamento por un día, de la posible intervención de Atenea y de la relación de Palamedes con otros héroes tradicionalmente antagonistas de Odiseo, como Ayante y Aquiles.

Así, nos ha parecido altamente probable que fuera la diosa Atenea quien abriera el prólogo y expusiera los motivos de φθόνος de esta divinidad y de su protegido contra Palamedes, un héroe cuyo modelo de sabiduría entra en competencia con la sabiduría que Palas y Odiseo representan.

A continuación tendría lugar la acusación formal ante Agamenón contra Palamedes. Odiseo finge que uno de los soldados de la guardia nocturna ha dado muerte a un frigio portador de una carta de parte de Príamo para Palamedes, una carta que el propio Odiseo ha escrito. En la carta se prometía una determinada cantidad de oro idéntica a la que supuestamente ya se habría dado a Palamedes, si éste entrega el campamento a los troyanos, según lo convenido entre Príamo y él. Alarmado, Agamenón manda llamar a Palamedes para ser interrogado y se produce el primer *agôn*: Odiseo lo acusa de traidor remitiéndose a la carta y Palamedes niega las acusaciones mientras trata de persuadir acerca de su inocencia enumerando las virtudes de sus inventos, propios de un carácter generoso y desinteresado. Agamenón manda registrar la tienda del héroe.

El oro mencionado en la carta se encuentra escondido bajo la tienda de Palamedes pues Odiseo lo había enterrado allí la noche anterior: había enviado a uno de sus soldados ante Agamenón con la excusa de que Atenea se le había aparecido en un sueño y le había aconsejado que trasladaran el campamento por un día para evitar un peligro que los acechaba. Agamenón

ordena que el campamento se levante y Odiseo aprovecha la ocasión para esconder en el lugar donde Palamedes monta su tienda la cantidad de oro referida en la carta que él mismo ha escrito. Cuando, al día siguiente, se vuelve a montar el campamento, Palamedes ha caído irremediabilmente en la trampa. Ante la confirmación aportada por el hallazgo del oro, Palamedes recibe la pena de muerte típica del traidor y muere apedreado por todo el ejército.

Su hermano Éax protesta y se las vale para informar a su padre Nauplio de lo sucedido, escribiendo las noticias en unos remos que arroja al mar. La llegada de Nauplio es inmediata, pero no logra obtener la reparación exigida ante el ejército, que arroja a Éax al mar por su delación. Al final, es posible que apareciera Hermes como divinidad *ex machina*. Hermes contaría que Éax ha sido puesto a salvo por las Nereidas, prediría la venganza de Nauplio y mandaría que se le dispensaran las honras fúnebres a Palamedes, cuya inocencia, como la de Hipólito, sería revelada junto con el papel desempeñado por Atenea en el asunto.

Palamedes muestra, como Alejandro, un problema político situado en un espacio de conflicto: el del centro y los márgenes del campamento–ciudad. Como Aquiles y Ayante, Palamedes destaca por un individualismo extremado que desajusta la igualdad aristocrática (y, más tarde, democrática), y que compite peligrosamente con el centro abierto del μέσον. Palamedes muere víctima de su propia excelencia en una concatenación de ironías: el inventor de la escritura muere por una carta escrita; el inventor del número muere por la confirmación de la cifra de oro señalada en la carta con la descubierta bajo su tienda; el inventor del orden en el campamento¹⁸ muere por guardar fielmente ese orden, al volver a instalar la tienda en el mismo sitio por él determinado. Como compañero de Aquiles y de Ayante,

¹⁸ Palamedes se caracteriza específicamente por ser el inventor del μέτρον: por poner orden en las comidas, en las posiciones de combate, en el cielo..., en definitiva por ser un sabio en el sentido antiguo que comienza a predominar desde el siglo VII, donde, como explica C. MIRALLES (1996): 873, los sabios son el símbolo de la voluntad de poner orden en el mundo civil.

es probable imaginar que Palamedes ocupa una posición extrema en el campamento, frente a Odiseo, que ocupaba tradicionalmente una posición en el centro.

Palamedes representa un tipo de sabiduría contraria a la astucia de Odiseo, con la que entra en competencia y por la que es vencido. Es la suya la representación del sabio en la ciudad antigua, cuyo beneficio resulta ambiguo en vida y sólo es integrado plenamente como útil después del sacrificio de su muerte. Palamedes representa al sabio entregado a un servicio que la ciudad admite con reservas porque, al tiempo que hace entrega generosa de sus inventos, se aleja del centro de la misma y participa de un modo peculiar en ella. Como la de Esopo, la figura de Palamedes roza los márgenes de su sociedad: es el único héroe que no tiene una compañera, ni barcos propios, y al que le basta su propia inventiva para hallar recursos en la escasez. Dedicado a la *σχολή*, como irónicamente le reprocha Odiseo (fr. 2), no se entrega a la vida pública común. Este desinterés le lleva a ser fraudulentamente confundido con un traidor a la ciudad y a ser acusado de una mezquindad absolutamente contraria a su talante de sabio. La muerte del traidor se ejecutaba en la lapidación, pero ésta es también una forma ritual de la muerte del *φαρμακός*.

También de Esopo se cuentan, como hemos señalado, dos versiones de su muerte: despeñado o apedreado por los delfios, tras haber sido falsamente acusado de robar una copa de oro que es hallada entre sus posesiones. Su fin es altamente parecido al de Palamedes; se inserta en la misma tradición, en el mismo modelo narrativo¹⁹. Palamedes y Esopo dejan tras de sí un legado de sabiduría que beneficia a la ciudad, pero que los integra sólo después de una muerte purificatoria y a través, probablemente, de un culto heroico póstumo.

Al mismo tiempo, Palamedes es un poeta, el ruiseñor de las Musas. Su poesía entra en competencia con la de Homero, donde no aparece nunca,

¹⁹ Sobre el poeta en conflicto con la sociedad, maltratado y honrado, sin embargo, tras su muerte, *vid.* C. MIRALLES (1996): 865.

frente a su rival Odiseo, que va ganando poco a poco el entero protagonismo. Como Ayante y, sobre todo, como Aquiles, Palamedes provendría de una tradición épica en la que el personaje entraba en rivalidad con Odiseo, pero la transmisión posterior logró que la *Odisea* venciera sobre la *Palamedia* como Homero sobre el Ciclo. Sólo en la escena trágica vuelven a representarse aquellos argumentos que Homero no cantó, pero que la ciudad se ha resistido a olvidar del todo. Quizás porque aún sean fácilmente reconocibles personajes como Odiseo y Palamedes en la *polis*. Eurípides se parece bastante a Palamedes y no digamos Sócrates, quien, como el héroe, muere por acusaciones falsas, contrarias a su talante, en calidad de σοφός –o, al menos, de φιλό-σοφος– y cuya muerte presentan sus enemigos como *necesaria* para la salvación de la ciudad. Los antiguos creyeron incluso que Eurípides había escrito su *Palamedes* en referencia a Sócrates, y el propio Sócrates de la *Apología* de Jenofonte y de los diálogos platónicos se compara, en relación con su muerte, con Palamedes, con Ayante y con el propio Aquiles.

3. *Troyanas*

Troyanas es la única obra de la trilogía que se ha conservado completa, por lo que gozamos de buenas ediciones y traducciones que nos han sido de enorme valía. *Troyanas* se inicia con un prólogo pronunciado por el dios Poseidón, quien se despide de la ciudad destruida. La obra tiene lugar, pues, en el día inmediatamente posterior a la *Ilioupersis*, *i. e.*, a la noche de la toma furtiva de la ciudad, de las muertes y de los expolios. Poseidón presenta la escena: el campamento griego donde se hallan recluidas las prisioneras troyanas y la ciudad al fondo, que arde consumida por el fuego; los griegos se disponen a regresar a sus hogares y están levantando el campamento. Entre la ciudad arrasada y el campamento a medio desmontar, el espacio troyano se ha convertido en una ἐρημία inhabitable.

Cuando la divinidad está a punto de marcharse, se presenta su sobrina Atenea, quien solicita la ayuda del dios del mar para provocar un δύσνοστος νόστος a los griegos. Irritada por el episodio de Ayante Oileo

contra Casandra en los templos de la diosa y por la negligencia del ejército griego al respecto, decide cambiar su actitud: favorecer a los troyanos y castigar a los griegos. Todo parece conectar de un modo evidente con la tragedia anterior: Atenea salta de la enemistad a la amistad en función únicamente de sí misma, y la venganza de Nauplio contra los griegos se va a llevar a cabo, en efecto, motivada una vez más por la actitud del ejército aqueo.

Troyanas, sin embargo, no desarrollará ya más este tema, porque desde el momento en que los dioses abandonan la ciudad, prevalece un único argumento: el de la deplorable destrucción de Troya como espacio de ἐρημία. La escena será un constante desfilar de personajes que van abandonando el espacio troyano, hasta que finalmente no quede nadie y todo absolutamente –el Ida, Ilión, y el campamento– sea consumido por el fuego, el humo y el temblor de tierra y mar.

Es ésta una tragedia de múltiples despedidas donde las partes cantadas prevalecen sobre las recitadas, hasta el punto de haber merecido el calificativo de “oratorio”²⁰ y de haber sido considerada pieza inaugural de una nueva poética: la “poética del pianto”²¹. El lirismo de esta pieza se manifiesta, sobre todo, en una modalidad concreta, la del lamento, presente de un modo recurrente en la tragedia y que se expresa en formas diversas por la ciudad y sus muertos.

El único personaje que permanece en la *orchêstra* desde el principio hasta el final es Hécuba, cuya presencia constante forma el nexo de unión entre los distintos episodios. Junto a ella, otro personaje colabora, con sus constantes entradas y salidas de escena, al desarrollo dramático: el heraldo Taltibio, encargado de comunicar a las troyanas las decisiones de los griegos y de acompañar a cada personaje hasta sus respectivos destinos. Junto a Hécuba, además, el coro, formado por mujeres troyanas, prisioneras, como su anciana reina, en espera de ser deportadas, acompaña

²⁰ N. LORAUX (1999): 25-27.

²¹ V. DI BENEDETTO (1992): 225 y 237-238.

constantemente a su antigua señora, a la que se unen en el dolor por un sufrimiento común: la pérdida de su ciudad y de sus seres queridos.

La primera que se despide de Hécuba es Casandra, quien ha sido escogida por Agamenón como compañera nocturna de su lecho. La aparición de Casandra, cargada de una simbólica espectacularidad por el fuego encendido con el que sale de las tiendas, contrasta con la atmósfera de abatimiento general. Ella se presenta agitada, portando una antorcha nupcial y entonando un jubiloso himeneo. Su alegría estriba en la evidencia de su propia muerte cercana: sus “nupcias” con Agamenón significarán la muerte del Atrida y de la propia doncella de Apolo, pero comportarán también la destrucción del οἶκος de Agamenón y la satisfacción, por ello, del de Príamo y Hécuba.

Después de Casandra, es Andrómaca la que se despide de la anciana. Andrómaca ha sido escogida por Neoptólemo como esclava, lo que sume a la mujer en un abatimiento sin esperanzas. Sabe que ha sido su propia virtud como esposa excelente de Héctor la que la ha llevado a ser elegida precisamente por el hijo del asesino de su esposo. La entrada de Andrómaca en la *orchêstra* goza también de una cierta espectacularidad simbólica. Viene montada sobre un carro enemigo, con el niño pequeño en brazos y las armas de su esposo a sus pies. Pero Taltibio se presenta para hacerle saber la decisión panhelénica de dar muerte a su hijo arrojándolo desde las murallas de la ciudad. Andrómaca, que no puede ofrecer resistencia, se despide de su hijo y se deja llevar a su destino.

A continuación, es Helena la que sale para ser conducida a su patria. Su aparición es también significativa, pues es requerida, no por el heraldo, sino por su propio esposo, y porque, aunque sale de las mismas tiendas de las prisioneras y está vigilada por soldados, su aspecto, como le reprocha Hécuba, no parece haberse contagiado del luto común del que participan las troyanas.

Helena es el único personaje femenino que no canta ni se expresa en metros líricos. Inconmovible ante lo que ella misma ha ocasionado, defiende su inocencia ante su esposo y se presenta a sí misma como una víctima de todo lo sucedido. Menelao la acompaña hasta los barcos con la intención de

castigarla al llegar a casa, pero con la alegría incontenible de haberla, por fin, recuperado.

Finalmente, es de Astianacte del que ha de despedirse la anciana, y, como la de los personajes que lo han precedido, la suya es una aparición dolorosamente esmerada en sus detalles. Taltibio trae su cadáver sobre el escudo de su padre Héctor y transmite a Hécuba los ruegos de Andrómaca por que su hijo sea inhumado con las armas de su esposo y con los adornos funerarios que merece.

La muerte de Astianacte se une inmediatamente a la definitiva muerte de Ilión. Los soldados terminan de incendiar la ciudadela, cuyas cenizas se pierden por el éter mientras un temblor de tierra y mar sacuden el lugar del que son retiradas, a la fuerza, las mujeres.

Troyanas representa el final absoluto del proceso desencadenado en *Alejandro*, obra con la que guarda una estrecha relación. La trilogía termina con una pieza que, desde el punto de vista del espacio, acoge los espacios representados en los dramas anteriores y los funde en un signo común: el de la destrucción y la ἐρημία. Como en *Palamedes*, la escena de *Troyanas* es el campamento griego, pero la destrucción de la ciudad, de Ilión, se hace visible durante los *stasima* y al final de la pieza de un modo semejante al preconizado en *Alejandro* a través de los sueños de Hécuba y de las profecías de Casandra, materializándose, por medio de la palabra, sobre la *orchêstra* misma.

Respecto a la primera pieza de la trilogía, la última observa una suerte de compensación trágica en su forma y en su contenido: muchos de sus personajes se repiten y sus partes constitutivas, ἀγών y θρήνος, vuelven a predominar, sólo que de modo inverso. Si en *Alejandro* el treno deba inicio a la tragedia de un modo razonado hasta ser abandonado por completo, en *Troyanas* el treno recorre la tragedia de principio a fin, y sus modos son muy variados y, sobre todo, preponderantemente líricos. Por el contrario, si en *Alejandro* el *agôn* se hacía argumento y predominaba sobre el conjunto de la obra, en *Troyanas* se hace inútil, y el único intento de discusión reglamentada no sólo contrasta con la tónica general de la obra, sino que abunda incluso en su propia futilidad. El debate entre Helena y

Hécuba no determina el curso de la acción ni influye sobre la decisión que Menelao ya tomara previamente. Helena no admite su responsabilidad plena en una cadena de circunstancias fatales que Hécuba, por otra parte, no puede negar del todo. Al mismo tiempo, frente al enfrentamiento agonal que supone la guerra, a los vencidos les resta sólo una forma extrema y nueva de rivalidad: la del dolor. Por último, si en *Alejandro* encontráramos una referencia al discurso epitafio ateniense en relación con el duelo y con la autoctonía, aquí este referente se hace absoluto, cuando el treno predomina sobre el *logos* y cuando el criterio de la *χθών* y de la muerte por la ciudad se identifica con los troyanos y se reprocha a los griegos.

Cassandra traduce la exultación de su canto de himeneo en una expresión más razonada (recitada en trímetros yámbicos) y transpone su μακαρισμός nupcial a un μακαρισμός de los troyanos que murieron en el campo de batalla durante los largos años de asedio y a los que dedica un expresivo ἔπαινος. La profetisa hace del *topos* de la “bella muerte” –del *pro patria mori*– el eje de su discurso, pero, a diferencia del λόγος ἐπιτάφιος ateniense, el λόγος de Cassandra no dota este principio de un valor absoluto, sino que lo condiciona precisamente a todos aquellos elementos que la πόλις substituye en función de sí misma. Cassandra se acerca en su discurso a los valores celebrativos de la épica que la oratoria cívica ha transmutado por una celebración comunitaria, por una honra colectiva y democratizada.

La muerte por la ciudad sólo puede ser compensada por dos cosas, según Cassandra: por el disfrute de la familia en los recesos del combate y por las honras fúnebres personales que recibe el caído de parte de sus φίλοι. A diferencia de las exequias públicas de la ciudad de Atenas, donde se exhiben sólo los huesos del soldado y donde el sacrificio particular de la vida del hoplita queda sublimado por la gloria colectiva de la ciudad, Cassandra radica la victoria de los troyanos sobre los griegos precisamente en haber podido disfrutar del placer del hogar durante el tiempo del asedio y en haber podido recibir una exequias fúnebres personales, individualizadas y familiares en el seno de la ciudad. Cassandra muestra como especialmente valioso el cuidado del cadáver por los seres queridos y la inhumación en la propia ciudad por cuya defensa se ha perdido la vida. Los griegos, sin

embargo, han perdido todas estas satisfacciones: han abandonado su hogar durante la campaña militar que los ha llevado lejos de su familia, privando a sus padres y esposas de su compañía y privándose ellos mismos de este placer, mientras que, por otra parte, al morir en la guerra se han visto obligados a yacer en suelo extranjero y a recibir los cuidados funerarios de otras manos que no son las familiares. La *rhêsis* de Casandra resulta una contestación poética al discurso funerario que sostiene la ideología de la ciudad y concluye, finalmente, con una condena de toda guerra de conquista: el único valor de una contienda es la defensa de la vida de los seres queridos.

Pero las palabras de Casandra no son la única respuesta a esta ideología política de la unidad sin fisuras que antepone el bien colectivo al personal y que prescribe, en aras de sí misma, un régimen del olvido de todo lo demás. Antes de Casandra y aún después, durante toda la obra, las troyanas se enfrentan a la muerte y lo hacen con una expresión sobre la que la ciudad ha tratado siempre de establecer un control restrictivo: la expresión del lamento, la voz del duelo.

Troyanas hace del duelo su argumento mismo, un duelo que se ejecuta y se pronuncia en formas variadas, y que va alcanzando una progresiva intensificación hasta fundirse con las formas rituales del lamento. Al principio, Hécuba entona una monodia trenética por sus muertos y por su ciudad, pero invita en seguida al coro de troyanas para que se unan con ella en un κομμός. La antigua reina de la ciudad caída asume así el papel de ἑξαρχος de una danza de lamento por los seres queridos que yacen entre las ruinas de Ilión. Pero este lamento, y otros sucesivos, es un lamento excepcional, un planto sin cadáveres, pues las mujeres han sido separadas de sus muertos y de su ciudad y se encuentran, además, atribuladas por la inminencia de su partida hacia Grecia. Pese a las circunstancias que las constriñen, las troyanas responden a su situación de dolor con un duelo que se resiste a ser acallado y que, además, les proporciona un cierto alivio en su expresión.

Un segundo nivel de extrañamiento aumenta el *pathos* del duelo en el episodio protagonizado por Andrómaca. Al principio, Andrómaca canta

con Hécuba un amebio trenético por Héctor y la ciudad. Pero una vez que el duelo ha cedido, se intuye una renovación del mismo al que se va a unir la exposición de un cadáver. Con todo, el efecto de la escena radicaré en que Andrómaca se despide de su hijo Astianacte como si éste estuviera ya muerto, antes de que efectivamente lo maten, y su adiós razonado y detalladamente descrito, al imaginar su muerte, deviene una suerte de duelo por el hijo visto ya como un cadáver, aun si serlo todavía. La madre acude a los lugares comunes del lamento, como la soledad en la que queda abandonado quien sobrevive, la inutilidad de los dolores de parto y los esfuerzos de la crianza, el recorrido afectivo por el cuerpo del difunto o el dirigirse retóricamente al cadáver que no puede responder. El silencio de Astianacte en brazos de su madre aumenta esta sensación de enrarecido treno: un treno razonado, recitado, por un vivo al que se da de hecho por muerto. Astianacte, en efecto, será sacado vivo de escena pero regresará ya inerte, espectacularmente visible sobre el escudo de su padre.

El duelo por el cadáver de Astianacte constituirá el tercer y último nivel de extrañamiento del treno en esta tragedia, que alcanzará aquí su clímax, junto con el κομμός que le sigue, tanto por el niño como por la ciudad que muere con él. El lamento por Astianacte parece más cercano al lamento ritual; expuesto el cadáver, Hécuba recorre los *topoi* característicos del lamento: la muerte prematura, las esperanzas malogradas, el adiós al cuerpo del difunto, la interpelación al cadáver, la comparación entre el muerto y el vivo, la nostalgia del pasado. Con todo, la muerte del pequeño queda destacada por su especial anomalía: Astianacte pierde la vida en las murallas de la ciudad, como un enemigo de los griegos. Su muerte se asimila a la muerte del soldado en defensa de la ciudad, pero para la que no cabe un epitafio razonable porque Astianacte es sólo un βρέφος y su cuerpo no ha recibido las heridas cruentas de ningún arma cortante sino que se ha roto irreparablemente tras ser arrojado en un vuelo fatal desde las murallas. No es la suya la bella muerte viril del soldado, sino más bien una cruel desviación de la misma. Sus exequias se ven, además, supeditadas a la precipitación del momento y a la escasez de recursos de los suyos. En medio de esta *anomia*, a Hécuba se le olvida tributarle al pequeño los gestos

rituales del lamento y es el coro el que dirige los movimientos característicos, exhortando a la anciana a que siga a la comunidad en duelo.

La muerte de Astianacte, la generación más joven de Troya, equivale a la muerte de la ciudad. Por eso, a su duelo sigue el duelo por la ciudad que se desploma definitivamente. Hécuba, la generación más antigua, trata de arrojar al fuego y morir también, pero Taltibio se lo impide. Entonces todo termina con el último κομμός: Hécuba dirige al coro y ejecuta todos los movimientos y gestos rituales de un lamento en plena regla por la ciudad y sus muertos. Arrodilladas por tierra, las mujeres golpean el suelo donde yacen sus muertos. Todos los elementos confluyen en la destrucción: fuego, aire, tierra y mar aniquilan Troya.

La trilogía troyana

De *Alejandro* a *Troyanas* observamos un movimiento progresivo de destrucción que va de la montaña hasta la playa. La integración del pastor en la ciudad y la expulsión del sabio del campamento tendrán como consecuencia en *Troyanas* la caída de la ciudadela y la predicción de las tormentas en el mar: no hay salvación ni esperanza posible. La trilogía culmina en un final absoluto que cierra el círculo trágico que se abriera al principio.

Al unir las tragedias en una trilogía, Eurípides se permite hacer visibles sobre el espacio las causas y las consecuencias de las acciones de los personajes con la perspectiva de su desarrollo. *Troyanas* reúne los espacios referidos de *Alejandro* y *Palamedes*, donde tiene lugar los efectos de sus dramas bajo la condición irreparable de los mismos.

Entre Ilión, el campamento y el Ida se representan algunas de las cuestiones políticas más relevantes de la época, contempladas desde una perspectiva trágica: cuestiones como la de la participación en la ciudad, el cultivo de la excelencia o la confianza en el debate verbal como instrumento de deliberación y de decisión. Eurípides plantea los problemas de la política antigua y los hace visibles en el teatro, pero no los soluciona; contrapone su poesía a otras formas de discurso que se pronuncian en otros espacios de la ciudad y destaca sus fisuras, las imita en contextos problemáticos para los

que no ofrece una respuesta unívoca, llevándolas incluso al extremo de sus posibilidades dramáticas.

La trilogía plantea el problema de la salvación de la ciudad: de cómo garantizar la protección de la ciudad y a qué precio, y de si es posible, en definitiva, que esa protección quede garantizada sin correr el riesgo mismo de su destrucción. Los personajes tratan de organizar por sí mismos el orden conveniente para el bienestar común: creen saber a quiénes pueden admitir o a quiénes deben eliminar para provecho de todos, pero toman sus decisiones fiados del lenguaje –depurado incluso a través de la confrontación de palabras– y de las apariencias, que interpretan como pruebas. Atentos a cuanto oyen y ven, consideran que poseen un conocimiento adecuado y suficiente del mundo, sobre el que actúan confiados. Pero la tragedia pone en evidencia la falibilidad de los sentidos, la mistificación del λόγος y los imponderables de un mundo sometido al azar o al arbitrio de la divinidad. Y destaca también, al mismo tiempo, el carácter irreparable de nuestros actos sobre el mundo, la imposibilidad de deshacer el error y de parar los efectos que se despliegan tras nuestras decisiones. Carentes del conocimiento necesario, los hombres están abocados a la tragedia, sólo aprenden después de haberse equivocado, a través del dolor de la comprensión trágica.

Eurípides hace de Troya el *topos* paradigmático de la destrucción de la vida en común: al hacer de su espacio un lugar inhabitable, una ἐρημία, imagina el final de una civilización.