

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Clàssica



**NODRIZAS DE TRAGEDIA EN LA CARACTERIZACIÓN
DE LOS HÉROES**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Núria Llagüerri Pubill

Dirigida por:

Carmen Morenilla Talens

Programa de Doctorado:

220 D Autores, textos y lectores:

El patrimonio documental y
bibliográfico de la cultura.

VALÈNCIA 2014

A Carmen por su paciencia, diligencia y dirección.

A Amparo por su constante afecto y apoyo.

ÍNDICE

Palabras Preliminares	9
1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. Objeto y metodología	11
1.2. Estado de la cuestión	19
2. ESQUILO: COÉFORAS (458 a.C.).....	27
2.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento	27
2.2. Fuentes e innovaciones	36
2.3. La nodriza de Orestes	41
2.4. Conclusiones sobre la nodriza de Orestes	65
3. EURÍPIDES	67
3.1. Medea (431 a.C.).....	67
3.1.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento.....	67
3.1.2. Fuentes e innovaciones	86
3.1.3. La nodriza de Medea.....	89
3.1.4. Conclusiones sobre la nodriza de Meda.....	130
3.2. Hipólito (428 a.C.)	132
3.2.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento.....	132
3.2.2. Fuentes e innovaciones	137
3.2.3. La nodriza de Fedra.....	143
3.2.4. Conclusiones sobre la nodriza de Fedra.....	232
3.3. Andrómaca (ca. 425 a.C.).....	234
3.3.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento.....	234
3.3.2. Fuentes e innovaciones	242

3.3.3. La nodriza de Hermíone.....	245
5.3.4. Conclusiones sobre la nodriza de Hermíone.....	255
3.4. <i>Ión</i> (ca. 413-412 a.C.)	257
3.4.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento.....	257
3.4.2. Fuentes e innovaciones	266
3.4.3. La Pitia-Nodriza de Ión.....	268
3.4.4. Conclusiones sobre la Pitia-Nodriza de Ión.....	278
4. SÓFOCLES: <i>TRAQUINIAS</i>	279
4.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento	279
4.2. Fuentes e innovaciones	299
4.3. ¿Héroe o héroes?.....	302
4.4. La nodriza de Deyanira.....	305
4.5. Conclusiones sobre la nodriza de Deyanira.....	346
5. TABLAS RESUMEN	349
5.1. OBRA: Esquilo, <i>Coéforas</i> (458 a.C.)	349
5.2. OBRA: Eurípides, <i>Medea</i> (431 a.C.).....	350
5.3. OBRA: Eurípides, <i>Hipólito</i> (428 a.C.)	351
5.4. OBRA: Eurípides, <i>Andrómaca</i> (ca. 425 a.C.)	352
5.5. OBRA: Eurípides, <i>Ión</i> (ca. 413-412 a.C.)	353
5.6. OBRA: Sófocles, <i>Traquinias</i>	354
6. RASGOS MÁS RELEVANTES DEL PERSONAJE DE LA NODRIZA EN LA TRADICIÓN CLÁSICA.....	355
6.1. La Antigüedad Clásica	355
6.1.1. Época helenística.....	355
6.1.2. Época romana.....	364
6.2. El teatro barroco francés: Racine	373

6.2.1. <i>Andrómaca</i>	373
6.2.2. <i>Fedra</i>	375
6.3. El s. XX:	376
6.3.1. Miguel de Unamuno: <i>Fedra</i> (1918).....	377
6.3.2. Llorenç de Villalonga: <i>Fedra</i> (1932).....	379
6.3.3. Salvador Espriu: <i>Un altra Fedra, si us plau</i> (1977).	380
6.3.4. Casimiro Duarte Simões: <i>A ira dos deuses</i> (1995)	381
6.4. El s. XXI	383
6.4.1. <i>Medea</i> ² (2006).....	384
6.4.2. <i>Els missatgers no arriben mai</i> (2012).....	385
6.5. Conclusiones	389
7. APÉNDICE DE IMÁGENES	390
8. CONCLUSIONS	401
9. BIBLIOGRAFÍA	410

PALABRAS PRELIMINARES

Esta Tesis no hubiera sido posible sin la preclara dirección y diligencia de la Dra. Carmen Morenilla de quien he aprendido enormemente no solo a nivel académico, sino también a nivel personal. De igual manera, me gustaría agradecer a la Dra. Laura Monrós su apoyo, sus consejos y su revisión del texto inglés.

Asimismo, agradezco a los miembros de GRATUV así como a los investigadores que mantienen su constante colaboración con GRATUV por su constante actividad y estudios en el campo del teatro grecolatino y su recepción, en especial al Dr. José Vicente Bañuls, al Dr. Francesco De Martino, a la Dra. Maria Do Céu Fialho, al Dr. Juan Luís López Cruces y a la Dra. Fátima Sousa, Dra. Aurora López, Dr. Andrés Pociña. En este sentido es de justicia mencionar que la pertenencia al grupo GRATUV me ha permitido conocer a profesionales dedicados al teatro, a otros investigadores y consultar fondos bibliográficos que me han resultado de gran interés. Mención especial merece la estancia en la Universidad de Coimbra y en el *Archive of Performances of Greek and Roman Drama* de Oxford. En Coimbra al Dr. Delfim Leão, a la Dra. Maria Do Céu Fialho, a la Dra. Fátima Sousa, así como a los becarios encargados de la biblioteca del *Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos* de la Universidad de Coimbra: Miguel Monteiro, Elisabete Cação y Ália Rosa. En Oxford a la Dra. Fiona Macintosh y a las encargadas del *APGRD* Dra. Justine McConell y Naomi Setchell por proporcionarme todo lo necesario para llevar a cabo mi investigación.

Durante el proceso de elaboración de esta Tesis he tenido contacto con grupos de teatro con representaciones de obras de temática clásica lo que me ha permitido adquirir conocimiento muy valioso sobre el modo en que se enfrentan los directores, actores y escenógrafos a un texto

clásico. Estos mismos profesionales son los que me han ayudado a comprender la tragedia griega no como un texto en papel, sino como un texto que nace para la representación lo que ha condicionado la forma en que he estudiado las diferentes tragedias en esta Tesis, siempre teniendo en cuenta la representación. Debo agradecer este conocimiento a Rosa Novell, Pepa López, Ana Ycolbazeta, y a Cristina Raventós, productora ejecutiva de *Bohèmia's Productions*, por facilitarme el contacto tanto con estas tres actrices como con el escritor Biel Mesquida. Asimismo, agradezco a Chema Cardaña, Director de Arden Producciones, y a Begoña Sánchez, Directora del grupo de teatro de la ONCE el haberse puesto a mi disposición.

También debo agradecer al profesorado del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de València los conocimientos que me han aportado durante los años de mi formación y a los miembros del PAS, en especial a Enriqueta Chicote por todas las gestiones que ha realizado.

Debo dar las gracias a los profesores de secundaria que forman parte de la Asociación *Ludere et Discere*, muy especialmente a Charo Marco, Amparo Moreno, Ana Ovando y Mertzxu Ovejas por su encomio y ánimo, así como por todo lo que he aprendido de ellas. Asimismo, me gustaría agradecer a mis compañeros Raúl Murillo, Adolf Murillo, Agustí Candel y Conxa Rovira por facilitarme las cosas, por sus consejos, sugerencias y ánimo. Además, agradezco a Amparo Vañó su ayuda con el procesador de textos, su comprensión y su apoyo durante la recta final.

Por último, debo reiterar mi agradecimiento a la Dra. Carmen Morenilla por su inagotable paciencia y por su sabia dirección.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto y metodología

Existen numerosos estudios dedicados tanto a la tragedia en general como a los diferentes elementos que intervienen en una obra trágica; de hecho, consideramos que sería innecesario hacer un listado, que siempre estaría incompleto, de las monografías y artículos que año tras año se publican. Se ha estudiado el origen de la tragedia –cuestión sobre la que existe una ingente cantidad de estudios lo que demuestra el escaso acuerdo que hay entre los estudiosos a este respecto–, la forma en que se llevaban a cabo las representaciones dramáticas, en qué contexto socio-político y cultural se representaban, las técnicas dramáticas de los diferentes autores, tanto lo referente a los trágicos como a los cómicos, pero existe un elemento en las tragedias que ha sido objeto de estudio en cada época desde perspectivas diferentes: nos estamos refiriendo a los héroes y heroínas de la tragedia.

A lo largo de la historia de la filología clásica son múltiples los autores que han estudiado sus errores, su forma de actuar, sus motivaciones y los rasgos más intrínsecos que forman al héroe trágico como tal. Se tiende a concluir que, debido a la fuerte evolución que experimentó el género trágico en su mayor momento de esplendor, establecido los años en los que se prolongó la hegemonía ateniense, los héroes de Esquilo son, en cierta medida, diferentes a los de Eurípides, entre otras razones, debido a la fuerte innovación que experimentó el género trágico.¹

¹ Es cierto que las generalizaciones, aunque metodológicamente sean en cierto modo necesarias, suponen una simplificación de la realidad, que es mucho más rica y compleja. No obstante, es innegable que en la obra de todos los autores en mayor o menor medida se puede observar el mantenimiento de unas constantes en su arte y en los presupuestos desde los que realizan su trabajo, a la par que una evolución, fruto ésta última, generalmente, de las reflexiones que sobre su arte llevan a cabo, y de la

Sin ánimo de ser exhaustivos, citaremos algunos autores cuyos estudios siguen siendo muy útiles para realizar cualquier aproximación a la tragedia griega, entre otros, los trabajos de Aélion, Alsina, Calvo, Carrière, De Romilly, Festugiere, Hall, Irigoin, Lasso de la Vega, Leão, Lesky, Macintosh, Mossman, Miralles, Murray, Rodríguez Adrados, Taplin, Willamowitz, Zimmermann, a ellos se suman los trabajos más recientes de otros autores como Calderón, Di Benedetto, Fernández-Galiano, García Gual, Gil Fernández, Guzmán Guerra, Lucas de Dios, Melero, Quijada, Rodríguez Monescillo, Ruíz de Elvira, Sommerstein, así como todos los estudiosos que forman parte del grupo de investigación de la Universidad de Valencia –GRATUV– que, año tras año, publican sus trabajos de investigación compilados en un volumen dedicados tanto al estudio de personajes concretos como, entre otras cosas, a la recepción de la tragedia en los diferentes géneros artísticos. En estos volúmenes podemos encontrar trabajos de estudiosos como Bañuls, Bernal, Fialho, López López, Llinares, Morenilla, Monrós, Münster, Pociña, Pòrtulas, Silva, entre otros. Sirva de ejemplo de los trabajos que hemos comentado los dedicados al estudio de la configuración del héroe esquileno el de Bañuls y Crespo en el que los autores defienden que el héroe esquileno es caracterizado por una gradación en la consciencia de su naturaleza y de las consecuencias de la

evolución de su pensamiento o, si se prefiere, de la perspectiva desde la que contemplan la realidad en la que se mueven y para la que destinan su obra, o, dicho de otro modo, del hecho de estar detrás siempre el público y con él las exigencias del momento histórico en el que se lleva a cabo la composición de la obra, realidad que, difícilmente, los dramaturgos podían olvidar al presentarse sus obras en el seno de un concurso. Aprender estos aspectos es un trabajo nada fácil, dificultad que, en el caso de la tragedia griega, se complica todavía más por dos razones: la primera, por el hecho de poseer solo una parte muy pequeña de las obras que se compusieron; la segunda razón está motivada por el hecho de sentirnos en no poca medida herederos de la cultura griega, lo que nos lleva en ocasiones a no ser plenamente conscientes de estar aplicando valores y conceptos poco apropiados cuando no por completo ajenos a esa cultura.

acción, lo que le empuja, de alguna manera, a cometer el error trágico.² Establecen además que ese incremento de la consciencia alcanza su nivel máximo cuando el error que cometen adquiere sentido trágico. Un año después, en el año 2008, Bañuls y Morenilla presentarán un estudio³ en el que incidirán sobre el hecho de que, si bien los héroes de Esquilo son conscientes de lo que hacen pero, por una fuerza negativa que emerge de su propio linaje, su grado de consciencia se ve alterado, los héroes de Sófocles no tienen en absoluto consciencia de estar cometiendo un error. Sin embargo, defienden los autores que se encuentran rasgos propios de los personajes de Esquilo en la Antígona de Sófocles y, para demostrar esta afirmación, realizan un análisis en extenso de aquellos pasajes que les llevan a semejante conclusión. Más centrado en el héroe trágico de Sófocles presentaba su estudio Palomar en el que establecía que el héroe trágico de Sófocles se define por su extremo dolor.⁴ Así, examinaba cómo el motivo del dolor se plasmaba a nivel visual cristalizándose en una serie de imágenes: para las protagonistas femeninas, la imagen recurrente del ave-que-se-queja, con la precisión ocasional del ruiseñor y con referencias a las figuras míticas como Procne y Alcíone. En cambio, para los héroes masculinos, Ayante y Edipo suscitan la imagen del toro-que-muge, con la evocación de la correspondiente figura ritual, la víctima del sacrificio, e incluso divina, Dioniso; asimismo, establece la

² J.V. Bañuls-P. Crespo. “El conocimiento en la configuración del héroe esquileo: Layo y Edipo”, *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental*, J. V. Bañuls-F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2007, pp. 17-63. Además, sobre la responsabilidad de la acción en los héroes esquileos cf. A. Lesky, “Decision and Responsibility in the tragedy of Aeschylus” *JHS* 86, 1966, pp. 78-85.

³ J.V. Bañuls-C. Morenilla Talens, “Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (G)* 18, 2008, pp. 73-83.

⁴ N. Palomar, “El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano”, *Habis* 30, 1999, pp. 57-76.

estudiosa que los protagonistas de Filoctetes y Edipo en Colono soportan sus respectivas taras físicas como estigma de su dolor.⁵

Respecto a Eurípides, debemos destacar que los estudios recientes se centran en sus grandes figuras femeninas: Medea, Fedra, Alcestris, Hécuba. Sobre Medea destaca el trabajo de Morenilla⁶ en el que la autora estudia la figura de Medea en comparación con Alcestris y Fedra así como con el Ayante de Sófocles.⁷ Recientemente, sobre Fedra se ha editado una gran compilación de trabajos de diversos autores dedicados no solo a la figura de la reina en la tragedia *Hipólito* de Eurípides, sino también al tratamiento que recibe la figura en los diferentes géneros de manifestación artística.⁸ Muy actual es el estudio que presenta De Martino sobre Alcestris,⁹ con un apéndice que recoge representaciones gráficas de la heroína, en el que trata la tragedia homónima de Eurípides como una puesta en escena de la muerte femenina. Será también Morenilla quien en el año 2001 presente un estudio sobre la figura de Hécuba señalando, después de hacer un recorrido de los diferentes tratamientos que recibió desde Homero hasta el dramaturgo griego, que Eurípides la transformaría en el símbolo del sufrimiento en guerras crueles y sin sentido, a través de la cual se muestra el horror y la destrucción de ambos bandos combatientes.¹⁰

⁵ Digno de mención es el volumen dedicado a la figura de Antígona de J. V. Bañuls-P. Crespo, *Antígona (s): mito y personaje. un recorrido desde los orígenes*, Bari 2008 en el que no solo se examina la figura de la heroína sino también su recepción a lo largo de la historia.

⁶ C. Morenilla, "Prefigurando a Medea", *Kleos* 11, 2006, pp. 453-486.

⁷ A Medea íntegramente dedicarán dos volúmenes de reciente publicación en los que se recogen trabajos de diversos autores, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, editado por A. López-A. Pociña, Granada 2002.

⁸ A. López & A. Pociña (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada 2008.

⁹ F. De Martino, "Una morte tutta per sé: l'Alcestris di Euripide", *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2010.

¹⁰ C. Morenilla, "Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática", *El fil d'Ariadna*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2001.

Todos estos trabajos –insistimos en que nos hemos limitado a citar sólo algunos a modo de ejemplo– se dedican al estudio de los rasgos intrínsecos de los personajes principales deducidos a partir de su actitud, sus actos, sus intervenciones, es decir, a partir de todo aquello que depende del propio personaje tomando, pues, como referencia de su estudio al personaje *per se*. A medida que evoluciona la dramaturgia griega y aumenta el número de actores, el autor puede crear tramas más complejas y unas constelaciones de personajes más variadas. Esta multiplicación del número de personajes permite que los protagonistas, mientras se encaran a su destino trágico, interactúen con otros personajes de forma que, conforme avanza la pieza, los personajes principales quedarán más caracterizados merced a esas interacciones con personajes secundarios.

Este hecho, esa creciente relación entre los personajes principales y los secundarios, es lo que nos ha movido a preparar una Tesis en la que hemos focalizado nuestra atención en un tipo específico de personajes secundarios en la idea de que aportan un nuevo punto de apoyo para la caracterización del personaje principal en la medida en que actúan bien como confidentes, bien como antagonistas o contrapunto en sus acciones. Nos hemos centrado en el grupo de personajes secundarios denominados los domésticos, es decir, en los siervos y esclavos, por ser aquellos que con mayor frecuencia aparecen realizando esta función ya que, por las razones que detallaremos, son los más cómodos para el dramaturgo; y dentro de ellos estudiamos un tipo concreto, el de la nodriza.

Con este propósito hemos estudiado las nodrizas que aparecen en las siguientes tragedias: *Coéforas* de Esquilo, *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca* e *Ión* de Eurípides y *Traquinias* de Sófocles, con la finalidad de estudiar tanto los rasgos que configuran dramáticamente a la nodriza como la relación que mantiene con el personaje principal, y por lo tanto

poder fijar las características de este último que se deducen a partir de dicha relación con Orestes en el caso de *Coéforas*, con Medea en el caso de la obra homónima, con Fedra en el caso de *Hipólito*, con Hermíone en el caso de *Andrómaca*, con la Pitia en el caso de *Ión*, y con Deyanira en el caso de *Traquinias*. Dejamos para trabajos posteriores las obras que poseemos en estado fragmentario y en las que se puede presumir la existencia de una nodriza o la actuación de un personaje como nodriza, como es el caso de la *Hipsípila* de Eurípides, porque el estado en que se encuentran los fragmentos no permite un estudio tan profundo del carácter de la nodriza como las obras que conservamos al completo.

Para hacerlo ofrecemos primero una rápida presentación de la tragedia, la probable escenificación de la misma, las principales líneas argumentales y el asunto tratado así como las fuentes que pudo emplear el dramaturgo para a continuación pasar a ofrecer los pasajes objeto de estudio en su forma original, en griego, y en traducción nuestra al castellano. Hemos optado por ofrecer una traducción lo más literal posible del texto griego, a pesar de que en algunos casos la construcción en castellano resulta muy forzada al no existir una similar a la griega en esta lengua. No obstante, consideramos que de esta forma se puede observar mejor el matiz que el texto transmite y que en el comentario que sigue a esa traducción señalamos convenientemente. Hemos seleccionado los pasajes en los que, ya sea hablando la nodriza, ya sea hablando otros sobre ella, podemos ver su caracterización tanto física como moral, a la par que vemos la relación con su señor o señora, sus idas y venidas, sus preocupaciones y sus motivaciones. Hemos seleccionado pasajes en los que su señor o señora habla de ella y aquellos en los que dialogan ambas partes con tal de mostrar el tipo de vínculo que existe entre ambos personajes. Al finalizar la exposición de cada una de las nodrizas señalamos aquellas características que la nodriza aporta

al personaje principal y en qué medida configura al personaje principal en torno al cual se articula.

En cuanto al orden en que disponemos las tragedias hemos adoptado un criterio cronológico. Así, en primer lugar presentamos a la nodriza de Orestes que aparece en *Coéforas*, cuya fecha de representación se sitúa *ca.* 458 a.C.; en segundo lugar, estudiamos a la nodriza de Medea que aparece en la homónima obra eurípidea, 431 a.C.; en tercer lugar, examinamos la nodriza de Fedra que aparece en *Hipólito* de Eurípides, 428 a.C.; en cuarto lugar, analizamos la nodriza de Hermíone que aparece en la *Andrómaca* de Eurípides, *ca.* 425 a.C.; en quinto lugar, la Pitia que aparece en la obra *Ión* de Eurípides y que ejerce las funciones de nodriza para con el muchacho, *ca.* 413-412 a.C.; y, en sexto y último lugar, estudiamos la nodriza que acompaña a Deyanira en *Traquinias* de Sófocles, obra que hemos situado en último lugar por considerar, siguiendo la opinión de Perrotta, seguido a su vez por Rodighiero, que se puede avanzar la datación de esta obra, pudiéndose situar cronológicamente tras *Troyanas* de Eurípides.¹¹

Ofrecemos los textos en traducción propia porque, en nuestra opinión, traducir los pasajes es un modo de inducir a la reflexión sobre el modo de pasar a la propia lengua lo que se ha comprendido en la lengua original, a la vez que facilita la lectura de un trabajo, éste en particular, a quienes no sean filólogos clásicos, lo que facilita la búsqueda interdisciplinaria de nuestro estudios haciéndolos accesibles a estudiosos de otras especialidades. Cuando lo hemos considerado

¹¹ Cf. G. Perrotta, *Le donne di Trachis*, Bari 1931, p. 554. No nos detendremos aquí en la muestra pormenorizada de todos los detalles que nos han llevado a esta conclusión puesto que figuran en el capítulo dedicado al estudio de la nodriza que acompaña a Deyanira. Tampoco exponemos los argumentos que llevan a la datación de las tragedias mencionadas puesto que en cada uno de los capítulos dedicamos un apartado a la cuestión.

conveniente, hemos realizado la cita de otras traducciones, que hemos comentado oportunamente.

Hemos utilizado diferentes ediciones de los textos clásicos, que citamos en nota. Hemos optado por aquellas que, según nuestro criterio, aportaban mayor cantidad de información, por ello, no siempre utilizamos las ediciones más recientes, sino aquellas que han obtenido mayor acogida filológica. En ocasiones, por cuestiones de crítica textual, hacemos referencia a más de una edición.

1.2. Estado de la cuestión

De obligada referencia a propósito de las tareas a las que se dedicaba la nodriza es el trabajo de Villate¹² en que se destaca que el papel de este personaje a lo largo de la tradición literaria no es otro que el de la dedicación a lo que la autora denomina “primera educación” del niño, es decir, el período en que el niño dejaba de ser amamantado por su madre; no obstante, tal y como veremos, muchas de las nodrizas que aparecen en la escena clásica han sido las responsables de amamantar al niño. Sobre las nodrizas en la escena clásica en general, Molinos presentó un estudio en el que analizaba el personaje de la nodriza desde la tragedia griega hasta la comedia latina para establecer qué rasgos presenta el personaje y cómo fue evolucionando.¹³ Esta misma autora presentó otro trabajo en el que estudiaba los términos más frecuentes para designar a la nodriza en griego y las posibles referencias en sus significados y usos en las fuentes literarias y en los papiros.¹⁴ Para una visión sobre la servidumbre en la literatura griega, resulta de utilidad la monografía de Calero al respecto, a la que haremos referencia más adelante.¹⁵

El personaje de la nodriza no es exclusivo de la producción dramática griega. Aparece en los poemas homéricos una nodriza que servirá como prototipo a los trágicos para la creación de sus nodrizas, nos estamos refiriendo a Euriclea, la nodriza de Odiseo.¹⁶ Esta nodriza se

¹² S. Villate, “La nourrice grecque: une question d’histoire sociale et religieuse” AC 60, 1991, pp. 5-28.

¹³ M.T. Molinos, “Las nodrizas en la escena clásica”, *El fil d’Ariadna*, F. De Martino-C. Morenilla (coord.), Bari 2001, pp. 299–316.

¹⁴ M.T. Molinos, “τιθήνη, τροφός, τίθη desde Homero a los papiros”, *XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, A. Alvar Ezquerro (coord.), vol. 2, 2005, pp. 97-106

¹⁵ I. Calero, *Consejeras, confidentes, cómplices: la servidumbre femenina en la literatura griega antigua*, Madrid 1999.

¹⁶ Con claridad lo demuestra H. P. Karydas, en su monografía *Eurykleia and her successors. Female figures of authority in Greek Poetics*, Lanham and Oxford 1998. Por otra parte, también es en los poemas homéricos, particularmente en el *Himno*

encargó tanto de su cuidado como del de su hijo Telémaco, nodriza de la que en particular se ocupan Alesso y González en un breve estudio.¹⁷ Esta nodriza se nos presenta a lo largo de la Odisea como una sirviente del palacio de Odiseo con responsabilidades especiales y que durante años ha dado muestras de las cualidades idóneas para ejercerlas. En el mismo sentido se manifiesta García Sánchez al comentar que la excepcionalidad de Euriclea –de quien se nombra su linaje,¹⁸ distinguiéndola así del resto de criadas anónimas– podría deberse a su grandeza moral.¹⁹ Se caracteriza a esta nodriza desde sus primeras intervenciones poniéndose de relieve su fidelidad y diligencia.²⁰ Por esta misma razón se refieren a ella como περίφρων Εὐρύκλεια *la discreta Euriclea* (Odisea 19, 357).

Esta Euriclea, que de ser nodriza de Odiseo se convierte en la persona de confianza de Penélope, no actúa como contrapunto de su señora.²¹ Parece que actúa como lo haría Penélope, de quien se convierte

Homérico II, en donde encontramos a Deméter ejerciendo de nodriza, personaje sobre cuyo esquema parece haberse fijado la figura de Hipsípila en la tragedia homónima eurípidea, tragedia que no trataremos en nuestra Tesis al encontrarse en estado fragmentario.

¹⁷ M. Alesso-A. González, “Euriclea o la construcción de un personaje emblemático”, *IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 27 al 30 de Septiembre de 1995, F. Rodríguez Adrados (coord.), Vol. 4, Madrid 1998, pp. 35-40.

¹⁸ Así en *Odisea* 2, 347 y 20, 148: Εὐρύκλει’, Ἰσπος θυγάτηρ Πεισηνορίδαο *Euriclea, hija de Ops Pisenórida*. A menos que se indique lo contrario, para el texto en griego seguimos el editado por C. García Gual en Homero, *Odisea e Ilíada*, edición bilingüe (Ed. C. García Gual, trad. E. Crespo Güemes y J.M. Pabón), Madrid 1999.

¹⁹ Cf. M. García, *Las mujeres de Homero*, Valencia 1999, p. 112 y n. 327.

²⁰ Así aparece en *Odisea* 2, 345 s.: [...] ἐν δὲ γυνῆ ταμίῃ νύκτας τε καὶ ἦμαρ / ἔσχη’, ἢ πάντ’ ἐφύλασσε νόου πολυδρεΐησιν, [...] *la mujer, tanto durante el día como durante la noche, se quedaba dentro vigilando el tesoro, la dueña discreta de mente*.

²¹ Seguimos en este sentido la opinión de F. García, “Pervivencia de Penélope”, *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, F. De Martino-C. Morenilla (coord.), Bari 2002, pp. 187-204, en el sentido en que “el carácter del personaje de Ulises determina directamente el tratamiento que recibe el personaje [...] Penélope” (p. 189) por lo cual, en nuestra opinión Penélope se define a la sombra de Ulises, es decir, Penélope se convierte en todo un paradigma de fidelidad a causa de la espera provocada por la ausencia de Ulises e, indirectamente, la nodriza Euriclea también es todo un paradigma para las demás esclavas de casa al ser el reflejo de su ama Penélope.

en pareja dramática, una mujer honesta “que sufre y espera por un marido que no acaba de llegar”.²² Teniendo esto presente, podemos, incluso, afirmar que la fidelidad de Penélope se ve reforzada por la que muestra Euriclea: ambas esperan la llegada de Odiseo con paciencia y mostrándose en todo momento leales a la autoridad de Odiseo, una como esposa y otra como sierva. Este hecho queda tan patente en los poemas homéricos que la tradición posterior ha partido de él para convertir a Penélope en la personificación de la lealtad.²³ Asimismo, la lealtad y el respeto que esta nodriza siente hacia Odiseo se pone de relieve en varios pasajes de la obra.²⁴

Euriclea es, pues, el prototipo de la nodriza en la épica. Aparece caracterizada como una mujer mayor cuya edad le proporciona la madurez y sensatez necesarias para haberse convertido en la mujer de confianza del señor de la casa y que, además, sirve de confidente y acompañante a la mujer de la casa, Penélope, modelo de virtudes y prototipo de esposa. La relación que ambas mantienen no hace más que ratificar las características con las que se configura el personaje de Penélope y pone aún más de relieve la fidelidad, la entrega constante y la inteligencia de la que es ahora su señora. Estas características se reflejarán en las nodrizas de la tragedia.

En lo respecta a las nodrizas que aparecen en el teatro griego, se hace necesario establecer una división entre las nodrizas que aparecen en

²² Cf. R. González, “Penélope se hace a la mar”, *EClás* 128, 2005, pp. 7-22.

²³ La crítica feminista, sin embargo, ha tomado el modelo de Penélope para reivindicar, precisamente, la necesidad de la desaparición de este prototipo de mujer para la consecución del derecho a la individualidad femenina, tal es el caso de autoras como Xohana Torres, Oriana Fallaci e Itziar Pascual; cf. R. González Delgado, “Penélope se hace a la mar”, *art. cit.* en el que el autor analiza el tratamiento que hacen de la figura de Penélope las autoras citadas.

²⁴ De especial emotividad es el pasaje en que Euriclea, obedeciendo a Penélope, reconoce a su señor al lavarle gracias a una vieja cicatriz en *Odisea* 19, 357-476. Tras la *anagnórisis*, Euriclea pronuncia una serie de apelativos cariñosos a Odiseo como φίλον τέκος *mi niño querido* (v. 474), ἄνακτ' ἐμὸν *mi dueño* (v. 475), que demuestran el cariño que esta nodriza siente hacia el rey de Ítaca.

la tragedia y las que aparecen en la comedia puesto que, al ser ambos géneros diferentes, los personajes tendrán rasgos diferentes. Sobre las nodrizas que aparecen en la tragedia griega, es de gran utilidad el ya citado trabajo de Molinos. Recientemente se ha publicado un estudio de Ebbott en el que se analizan los rasgos de las nodrizas como personajes secundarios.²⁵ Más centrado en la tragedia de Medea, Napoli publicó un trabajo en el que estudiaba el discurso de la nodriza en el prólogo de esta tragedia analizando su contenido y la importancia del mismo para la representación, pero sin incidir en los rasgos característicos que se pueden deducir a partir de las restantes intervenciones que realiza este personaje a lo largo de la obra.²⁶ A la nodriza que aparece en la segunda versión de Hipólito de Eurípides, Calero le ha dedicado unas páginas en su monografía ya citada.²⁷ Como estas nodriza se encuentran entre aquellas a las que dedicamos nuestra Tesis, creemos conveniente no incidir más sobre la cuestión en este punto del trabajo.²⁸

Al respecto de este personaje en la comedia griega, la bibliografía actual que encontramos es más abundante. En opinión de Molinos, Aristófanes no utilizó la nodriza en sus comedias por el carácter político de sus obras:²⁹ su interés es reflejar la vida pública de la ciudad, no los conflictos que tenían lugar en el seno del *oîkos*. Gil, al hablar del trasfondo social de las comedias aristofánicas, indica que Aristófanes, para provocar la carcajada del público –después de todo éste es uno de

²⁵ M. Ebbott, “Marginal Figures”, *A companion to Greek Tragedy*, J. Winston (ed.), Oxford 2005, pp. 366-376.

²⁶ J.T. Napoli, “El discurso de la nodriza en el prólogo de la *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor”, *Synthesis* 10, 2003, pp. 55-75.

²⁷ I. Calero, *Consejeras, confidentes, cómplices...op. cit.*, pp. 56-68.

²⁸ No es objeto de nuestro trabajo el papel de la nodriza en la tragedia romana; nos limitaremos a citar un trabajo realizado recientemente por Bernal en el que recoge las características generales de las nodrizas que aparecen en la producción trágica senecana: C. Bernal, “El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca”, *L’Ordin de la llar*, F. De Martino & C. Morenilla (coord.), Bari 2003, pp. 119-152 .

²⁹ Así lo defiende Molinos en “Las nodrizas...” *art. cit.*, pp. 310-311.

los objetivos de la comedia–, utilizó en sus comedias la figura del siervo insolente y perezoso.³⁰ Este mismo estudioso realizará un análisis de la figura de la nodriza en la Comedia Media y Nueva fijando su atención en aquellos rasgos que resultan más explotados por el comediógrafo atendiendo a su comicidad.³¹ Sin embargo, en la comedia de Menandro, aunque todavía queda mucho por estudiar en este campo, puede adelantarse que la situación es diferente y que es probable que el comediógrafo hiciera un mayor uso de este personaje tanto a causa de la influencia de Eurípides en su obra como al propio pensamiento de Menandro.³² Una visión general de los diferentes personajes que confluyen en la comedia menandrea la ofrece Morenilla³³ en un trabajo recientemente publicado.³⁴

El tercer género literario en el que podemos encontrar a la nodriza como personaje es la novela. No vamos a ocuparnos de él porque no afecta a nuestro género en la medida en que la novela se desarrolla en época posterior; nos limitaremos a indicar que para el estudio de la estructura de las novelas y la configuración de las escenas, encuentros de

³⁰ L. Gil, *Aristófanes*, Madrid 1996, pp. 114-115.

³¹ L. Gil, “Comedia ática y sociedad ateniense II Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva”, *EClás* 19, 1975, pp. 151-186, en especial, las pp. 166-171, dedicadas al análisis de la figura del esclavo.

³² Una visión general de la comedia de Menandro la ofrece Sandbach y Gomme en la monografía que le dedican al autor: A. W. Gomme- F. Sandbach, *Menander*, Oxford, 1973, centrándose en la figura del esclavo en las pp. 386 s.

³³ C. Morenilla, “Tipos y personajes en Menandro”, *Florentina Iliberritana* 14, 2003, pp. 235-263.

³⁴ Respecto a la comedia latina poco podemos decir. La figura de la nodriza aparece mucho más frecuentemente en la comedia de Terencio –muy probablemente por ser ésta la que más se aproxima a la comedia de enredo de Menandro– que en la comedia plautina. En las obras de Plauto que conservamos aparecen dos nodrizas: Estáfila en *Aulularia* y la nodriza cartaginesa de *Poenulus*. Aunque en sus comedias no aparecen muchas nodrizas, hay en ellas numerosas referencias a las amas de cría, proporcionando detalles reales sin duda extraídos de la vida cotidiana en Roma. Terencio, en cambio, utiliza el personaje de la nodriza en un amplio número de sus comedias conservadas, pero con papeles pequeños. Hay que tener en cuenta que se trata de una comedia de enredo, de situaciones cómicas, en la que la detallada descripción de los caracteres queda relegada a un segundo plano.

personajes, y todas aquellas que giran en torno a la novela son fundamentales los trabajos que ha realizado Ruiz.³⁵ Sin embargo, quisiéramos hacer referencia a un reciente trabajo en el que se estudia un personaje muy especial, que se ha configurado utilizando como modelo la nodriza de la épica y de la tragedia, nos referimos al personaje de Plangón en la novela *Las aventuras de Quéreas y Calíroo de Caritón de Afrodisias*.³⁶ El primer tópico que comparte con Euriclea y con Cilisa, la nodriza de Orestes, es el aspecto maternal y el de la crianza. Aunque Plangón no asume la crianza de ningún bebé, Caritón ha realizado un tratamiento novedoso de este vínculo entre señora-criada subvirtiéndolo, pues así como en la épica y en la tragedia el lazo lo asume la nodriza en el mismo momento del alumbramiento, Caritón hace que los lazos afectivos entre Plangón y Calíroo empiecen cuando la joven siciliana es llevada por los piratas a Mileto. La llegada de Calíroo a la casa del señor de Plangón en Mileto es concebida como un nuevo nacimiento de la joven y, como hiciera Euriclea o Cilisa, Plangón acoge a Calíroo desde el primer momento de su llegada. La intimidad entre ambas, a falta de ese vínculo de la crianza, se va construyendo basada en una *philia* entre mujeres; los episodios que, de forma progresiva, las aproximan tienen que ver con la condición femenina, es decir, con el amor, la maternidad y el matrimonio. Señala Silva que, en este sentido, lo siguiente:

“la intervención que la novela reserva a esta sierva es circular, siguiendo un modelo de *ring composition*: busca cortar el cordón umbilical de la joven con su pasado, su origen; pero, después de instalarla en una nueva etapa de vida, donde Calíroo muestra su

³⁵ La Universidad de Salamanca publicó un resumen de su tesis “Análisis estructural de la novela griega” en el año 1979, que constituyó un avance fundamental en el estudio de la novela. Más reciente es su monografía dedicada al estudio de este género; *La novela griega*, Madrid 2006.

³⁶ M.F. Silva, “Plangón. Una adaptación de la *trophos* en la novela de Caritón”, *La mirada de las mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2011, pp. 403-423.

madurez y cumple, a su medida una *aristeia*, es igualmente ella la que le prepara su reencuentro con el pasado, en Babilonio, el punto de retorno a su destino.”

Otro de los rasgos que comparte Plangón con sus precedentes es que, al llevar tantos años sirviendo a la misma familia, se convierte en una especie de lo que la autora califica como “manantial habitual de memoria y eficacia”. En la novela Plangón es una sierva antigua con reconocida autoridad en la casa en la que sirve, pero con un rasgo inédito en sus predecesoras: está casada. Por la lealtad que ha mostrado durante todos esos años de servicio –rasgo que comparte con Euriclea, con Cilisa y con las nodrizas de Medea y de Fedra– Plangón es elegida para prestar el más delicado de los servicios: el de preparar la recepción de una huésped, mujer y extraña, a la familia a la que el destino la confió. Dionisio –el amo de la casa en la que sirve Plangón– ocupa el lugar de Penélope y, tal y como hizo la reina de Ítaca, le da las instrucciones para la acogida de Calíroe, otorgando así a Plangón las cualidades de diligencia, confianza y obediencia.

Uno de los rasgos novedosos que presenta esta nodriza es que se trata de lo que Silva califica como “mezcla de la *trophós* de Fedra y de una alcahueta de la comedia”. Como veremos, la nodriza de Fedra buscará en todo momento la felicidad de su señora y, por esta razón, revelará a Hipólito los amores que Fedra siente hacia él. Plangón, para facilitar la felicidad de sus dos amos, Dionisio y Calíroe, sin enredarse en escrúpulos morales, intenta el acercamiento entre la pareja de enamorados, Quéreas y Calíroe, gracias a lo cual logra vencer la barrera del silencio que ha establecido su señora. Vencida esta barrera, al igual que hiciera la nodriza de Fedra, será la sierva quien se encargue de forjar el plan enfrentándose al lado masculino de la historia. Sin embargo, un rasgo que la aparta de la nodriza de Fedra es que Plangón logrará el éxito

de sus planes proporcionando así el final feliz que espera la novela. Por todo lo expuesto podemos decir que Plangón es un personaje que acumula toda una larga tradición en su persona –basada en sus correlatos épicos, trágicos y cómicos– pero adaptado a las necesidades del género literario en el que aparece.

Hemos ofrecido en este apartado una visión general del personaje de la nodriza a lo largo de la tradición literaria griega con el propósito de sentar las bases del estudio que nos proponemos llevar a cabo de la siguientes nodrizas, en concreto: Cilisa, la nodriza de Orestes que aparece en la obra de Esquilo, *Coéforas*; las nodrizas que aparecen en las siguientes tragedias de Eurípides: *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca* e *Ión*; y, por último, la nodriza que aparece en *Traquinias* de Sófocles. Comprobaremos si comparten alguno de los rasgos generales y motivaciones de los personajes mencionados, en especial con la nodriza Euriclea, que se sitúan como prototipo de estas nodrizas. Asimismo, veremos qué rasgos particulares posee cada una de ellas que las distinguirán de sus predecesoras. Además, veremos en qué medida configuran al personaje principal. En aras de la percepción de la importancia de este personaje en época posterior y buscando clarificar su presencia en otros géneros partiendo del arquetipo fijado en la tragedia griega, concluiremos nuestra Tesis con un capítulo en el que trabajaremos, de manera muy breve, la tradición y recepción del personaje de la nodriza por la tradición posterior.

2. ESQUILO: COÉFORAS (458 A.C.)

2.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento

La *Orestíada* es una trilogía compuesta por Esquilo, representada en el año 458 a.C., que pone en escena la concatenación de asesinatos producidos en un mismo *oïkos* que culmina con el asesinato de Clitemnestra. En la última tragedia de la trilogía, *Euménides*, se consigue romper la cadena de asesinatos y se encuentra una solución.

Las tragedias que forman parte de esta trilogía son: *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*. La primera escenifica el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra y Egisto, la segunda el asesinato de Egisto y Clitemnestra a manos de Orestes como venganza por la muerte de su padre y, finalmente, la tercera presenta el juicio al que es sometido Orestes a causa del matricidio. Existe un común acuerdo en postular que Esquilo podría haber utilizado el mito de la casa de Atreo en la *Orestíada* adaptándolo a las necesidades del género y cambiando algunos detalles de las versiones anteriores del mito, para componer un drama que glorificase los logros de Atenas en su nueva organización democrática y para ensalzar el sistema judicial ateniense.³⁷ Con dicha escenificación,

³⁷ A este respecto resulta importante el trabajo de Ch. Meier, *La nascita della categoria del politico in Grecia* (traducción del original alemán 1980), Boloña 1994 pp. 149-253. M. Valdés en un artículo en el que defiende la importancia cívico-religiosa del área del Areópago al oeste de la Acrópolis describe el papel que ostentaba dicha institución en tiempos de Solón como tribunal soberano con capacidad de imponer penas corporales y pecuniarias sin apelación. Además incide Valdés en el hecho de que los cambios efectuados en el seno del mismo a raíz de las reformas propulsadas por Efialtes ca. 461 a.C. –reformas en cuya base subyace la pérdida de atribuciones de los areopagitas a favor de instituciones como la Asamblea y los tribunales populares, que provocaron que algunos de ellos confabularan y asesinaran al propio Efialtes– se ven reflejados tanto en *Coéforas* como en *Euménides*, cf. M. Valdés Guía, “La apertura de una nueva zona político-religiosa en los orígenes de la polis de Atenas: el Areópago”, *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 26, n.1, 2000, pp.

quizá Esquilo estuviera proponiendo la necesidad de llevar a cabo en el seno de la polis ateniense una necesaria armonización del marco divino y del humano a través de la neutralización de los aspectos negativos del derecho de sangre en un tribunal político.

La *Orestíada* es la única trilogía con unidad temática que se ha conservado, de hecho solo se ha perdido algunos versos del conjunto de tragedias que la componen. En cierto modo el final de *Agamenón* prepara al espectador para *Coéforas*, pues aparece Casandra profetizando la llegada de Orestes y su venganza (vv. 1279-1285; 1318-1320; 1324-1326). *Coéforas* termina con la visión de Orestes de las Erinias vengadoras y conduce al espectador a *Euménides*, tragedia en la que las propias Erinias forman el coro. Sin embargo, aquello que concatena las tres tragedias es la recurrente combinación entre voluntad divina, destino de un linaje y la responsabilidad de los humanos de sus propias acciones, así como la idea de que a cada crimen corresponde una venganza en forma de otro crimen.³⁸

35-55. D. F. Leão, partiendo de la base de que las representaciones trágicas suponen la puesta en escena de la vida democrática, examina con detalle cómo Esquilo en *Orestíada* conjuga elementos pertenecientes a la tradición literaria anterior en lo que se refiere a la saga de Orestes, la coincidencia de ciertas medidas políticas contemporáneas al año en que se fija la representación de la trilogía esquiléana, reformas a las que nos hemos referido, y elementos de la historia constitucional ática y la praxis legal de la Atenas del año 458 a.C. Concluye el estudioso que estos tres factores aparecen ligados a las exigencias del género que obligan al tragediógrafo tanto a introducir una serie de novedades en el tratamiento del mito como a alterar algunos datos de la naturaleza histórica y procesal. Señala Leão que el objetivo de Esquilo al llevar a cabo esta concatenación de factores podría haber sido ligar la solución final de los errores de Orestes a la fundación del Areópago que aparece en la trilogía como el producto de la colaboración entre dioses y mortales que constituye la representación del perfeccionamiento de la vida en sociedad y, además, como la máxima expresión del entendimiento pacífico entre dioses y humanos. Cf. D. F. Leão, “O horizonte legal da Oresteia: O crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago”, *Humanitas*, 2005, pp. 4-34.

³⁸ Subraya a este respecto J. De Romilly que las tres obras se encadenan según un movimiento que es el de la ascensión a una justicia mejor: cada uno de los asesinatos que se producen en el *oïkos* de los Atridas lo es como pago por culpas anteriores. La cadena se rompe gracias a un proceso instruido ante jueces y en el que intervienen tanto dioses como hombres; como los jueces humanos son elegidos por la propia

En la primera tragedia, *Agamenón*, se muestra al rey homónimo volviendo victorioso de la guerra de Troya, guerra producida a causa de la promiscuidad de Helena, tal y como el coro refiere en múltiples ocasiones (vv. 62, 225, 448, 800, 1453-1459). El pueblo en general se muestra reticente a esta guerra por la gran pérdida de vidas humanas que se ha producido en ella (vv. 449-452.), además, los griegos vencedores saquearon los templos troyanos, hecho que Clitemnestra desea explícitamente que no se hubiera producido (vv. 345-350). Finalmente, Agamenón llega a palacio con Casandra como concubina, después de haber sacrificado a su hija Ifigenia con el fin de que la flota griega obtuviera vientos favorables para llegar a Ilión, actos que, aunque acontecen temporalmente por separado, adquieren cierta relevancia en este punto porque afectan a Clitemnestra. Comete Agamenón un acto de *hybris* cuando sucumbe a la persuasión de Clitemnestra y entra a palacio con ella, al lugar donde será asesinado.³⁹ Este es el punto que desencadena todos los asesinatos que se producen en la trilogía y que constituyen la base de la trama trágica: el homicidio cometido por Clitemnestra y Egisto se saldará con la muerte de ambos a manos de Orestes. Éste es el argumento de *Coéforas*, que se puede considerar la

Atenea, concluye De Romilly que la justicia sobre la que se indaga en *Orestíada* resulta ser producto, en última instancia, de los dioses, cf. J. De Romilly, *La tragédie grecque*, París 1982³, p. 64.

³⁹ El orgullo y desmesura del rey se muestran en la tragedia con total claridad. En primer lugar, en los vv. 810-913, el rey menciona que, si bien los dioses han actuado como sus aliados, la victoria es obra suya y de su ejército. Es la *hybris* del rey lo que le conduce a autoproclamarse como el protagonista de la justicia impartida. En segundo lugar, el rey muestra su falsa modestia al dudar en principio de los honores que debe recibir siendo solo un mortal (θητητὸν ὄντα v. 923), pero inmediatamente es persuadido por las palabras de Clitemnestra para hacer el camino sobre la alfombra púrpura (vv. 931-940) y Agamenón transita por ella hasta palacio, deseando no ser alcanzado por la envidia de la mirada divina (vv. 946 s.). Para un estudio más detallado del acto de *hybris* cometido por Agamenón cf. N.R.E. Fischer, *Hybris. A Study of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster 1992, pp. 280-289. Sobre la expresión del concepto de *hybris* en toda la producción literaria griega, dependiendo no solo del contexto de la obra concreta, sino también del contexto político y cultural, cf. J.V. Bañuls, “Expresión literaria del concepto ὕβρις”, *SPhV* 1, 1996, pp. 7-19.

tragedia de la venganza de Orestes. En ella aparece Cilisa, su nodriza, que, como veremos, en su corta intervención, apenas treinta y nueve versos, caracteriza tanto a Orestes como a Clitemnestra.

Coéforas presenta la misma combinación que Agamenón de responsabilidad humana y divina en las acciones y de libertad y coacción humana en las mismas.⁴⁰ Son tres los factores que empujan a Orestes al matricidio y al asesinato de Egisto, en el que la nodriza tiene un papel importantísimo, pues, de no haber sido por su intervención, no se hubiera producido. En primer lugar, los dioses olímpicos tienen la voluntad de

⁴⁰ Cf. Garvie en el comentario a la obra de Esquilo, *op. cit.* p. 31. Desde las diferentes perspectivas desde las que puede ser estudiado el héroe trágico la que podría ajustarse más a la especificidad de la tragedia griega, muy particularmente a la tragedia esquilea, es aquella que gira en torno a la idea del destino y su inevitabilidad, un destino que es conocido y, sobre todo, a su relación dialéctica con el ser humano, todo ello bajo un marco amplio en el que los dioses juegan en diferentes modos y bajo diversas formas un papel destacado. Los héroes actúan y su acción de algún modo pretende hacer frente a ese destino, en ocasiones evitarlo y, en algunos casos, llegar a transgredirlo. Este posicionamiento activo del ser humano ante las cosas, ante el destino y, en contadas ocasiones, ante los dioses que está presente en la tragedia, dependiendo del tragediógrafo, es posible, en parte, por la superación del pesimismo arcaico y el desaliento vital subsiguiente, un pesimismo que, lamentablemente con las pérdidas sufridas por Atenas a causa de la Guerra del Peloponeso, volverá a surgir y que se podrá apreciar en las tragedias de Eurípides. Caracteriza, por tanto, al héroe trágico en su sentido más propio y específico la existencia de una divergencia, consciente o no, entre su línea de acción y la que le corresponde en el orden regular de los acontecimientos, en el orden cósmico, todo ello conformando un proceso caracterizado por la asunción y desarrollo de actitudes y acciones desmesuradas. Los héroes de Esquilo son de alguna manera conscientes de lo que hacen, saben que van en contra del destino que tienen fijado, contra el orden regular de las cosas. Ésta podría ser la razón por la que Orestes en *Coéforas* se ve acosado por las Erinias inmediatamente después de haber cometido el terrible matricidio, si bien en *Euménides* se muestra ante la diosa Atenea convencido de haber hecho lo correcto, pues ha cumplido con el oráculo de Apolo y, de hecho, éste es uno de los argumentos que presenta en su defensa ante Atenea y el tribunal de ciudadanos que la diosa ha constituido para juzgarle. Sobre la diferente concepción de los dioses en la tragedia de Esquilo, cf. el ya clásico trabajo de H.D.F. Kitto, "The Idea of God in Aeschylus and Sophocles", *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*, Vandoeuvres-Genève 1954, pp. 169-189. Sobre la cuestión de la responsabilidad de los héroes esquileos, cf. A. Lesky, "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *JHS* 86, 1966, pp. 78-85. Sobre la influencia del destino y los dioses en la configuración del héroe trágico, cf. J.V. Bañuls-P. Crespo, "La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles", *L'Ordin de la llar*, F. De Martino-C. Morenilla (coord.), Bari 2003, pp. 31-103, trabajo en el que se parte de los puntos clave de la heroína esquilea para estudiar aquellos que los autores consideran característicos de la heroína sofoclea.

que Clitemnestra sea castigada: Zeus es el garante de *Dike* (vv. 244-246; 306-314; 641-645; 783-789; 949), y es Apolo quien, mediante su oráculo, ha enviado a Orestes a su hogar para que venga la muerte de su padre (vv. 269-274; 900-902; 953-956; 1029-1034). En segundo lugar, la venganza es exigida por el propio Agamenón y por los poderes del mundo subterráneo en general (vv. 1-3; 124-129; 306-314; 479-481; 577; 927). En tercer lugar, Orestes mismo asume la responsabilidad de ser el portador de la venganza en su deseo de recuperar el trono (vv. 540-550). Por todo esto podemos afirmar que *Coéforas* es la tragedia de Orestes al poner en escena su acto de venganza, requerido por *Dike* y demandado por los Olímpicos, que a su vez es un crimen y que, como tal, requerirá un castigo que será otorgado no ya en forma de crimen, sino en forma de juicio en Euménides.⁴¹

La *skené* representaría la puerta principal del palacio de Agamenón y el reparto de los actores podría haber sido el siguiente: el πρωταγωνιστής podría haber representado el papel de Orestes, el δευτεραγωνιστής los papeles de Clitemnestra y Electra, mientras que el τριταγωνιστής los papeles de Pílates, Cilisa, Egisto y el sirviente.⁴²

⁴¹ Según la introducción que acompaña a la edición del texto de *Coéforas* de P. Mazon, Eschyle, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides* (ed. P. Mazon), París 1961⁷ (con correcciones), el final de la *Orestíada*, con la instauración del Areópago, es una llamada a la paz. Los cuatro años que precedieron a la representación de *Orestíada* fueron para Atenas unos años de revolución y cambio: en ellos se llevó a cabo la organización del imperio ateniense, se reafirmó la democracia, Cimón sucedió a Pericles, y, en lo que se refiere a política exterior, Atenas firmó su alianza con Argos, y, en lo que respecta a la política interior, el Areópago pierde poder gracias a las reformas introducidas por Efialtes. Según Mazon, la trilogía esquilea no demuestra que el autor estuviera contra las nuevas políticas que se habían llevado a cabo en Atenas, razón por la cual Atenea en *Euménides* otorga al Areópago las mismas funciones que las que se describen en la reforma de Efialtes, sino que se debe entender como una invitación a dejar las luchas internas y focalizar el instinto guerrero en el exterior, cf. Mazon, *Choéphores*, pp. 26-38.

⁴² Existen varias combinaciones posibles en el reparto de papeles entre el δευτεραγωνιστής y el τριταγωνιστής, cf. Aeschylus, *Choephoroi* (intr. y coment. A.F. Garvie), Oxford 1987, pp. 53-55.

El argumento de *Coéforas* es el siguiente: el drama se inicia unos siete años después de la muerte de Agamenón. El coro está compuesto por esclavas de origen asiático.⁴³ La *párodos* (vv. 23-83) narra cómo Clitemnestra, después de las pesadillas que ha tenido durante la noche, ha ordenado a estas esclavas que ofrezcan libaciones ante la tumba de Agamenón con el fin de quedar libre de desgracias; sin embargo, las esclavas muestran cierta incredulidad ante la posibilidad de que unas libaciones tardías consigan exculpar el terrible crimen que ha cometido la reina.

El *primer episodio* ocupa los vv. 84-584 y se inaugura con la primera intervención de Electra, que insta a las mujeres del coro a formar parte del ritual que se dispone a realizar. Tras un intercambio dialógico entre Electra y el coro, es este último quien se encarga de enunciar la clave de la tragedia en los vv. 121-124: devolver mal por mal al enemigo; es por esta misma razón que Orestes se dispone a cometer el crimen. A continuación se inicia la ceremonia fúnebre en la que se ofrece al espectador una descripción de la situación de la casa después del asesinato de Agamenón; cabe destacar que en todo momento el coro se muestra favorable tanto a Orestes como a Electra y dispuesto a colaborar con ellos en la venganza. En los vv. 164-183 Electra comunica al coro que el rizo que ha encontrado junto a la tumba de su padre podría pertenecer a Orestes, lo que provoca en la joven un torrente de emociones. Aparece Orestes, que ha permanecido oculto mientras se llevaba a cabo la libación y la anagnórisis, producida no solo gracias al rizo que Electra ha encontrado, sino también al reconocimiento de un tejido que Orestes muestra a la joven, y el encuentro entre ambos hermanos abarca los vv. 212-263. La primera *rhêsis* que pronunciará

⁴³ Basamos ésta y parte de nuestras afirmaciones en A. H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, London 2010², pp. 121-212.

Orestes en esta tragedia ocupa los vv. 207-306 y en ella Orestes narrará la orden que Apolo le ha conferido: debe matar a los asesinos de su padre y, de no hacerlo, se verá sometido a terribles castigos por parte del dios. Después de la *rhêsis*, en la que podría decirse que se instauran las bases para la exculpación del joven que tendrá lugar en Euménides, ambos hermanos y el coro inician un extenso lamento fúnebre ante la tumba de su padre (vv. 315-479). Una vez el *kommos* ha concluido, Orestes y Electra continúan profiriendo lamentos ante el sepulcro de su padre hasta que el corifeo sugiere que el tiempo de lamento ha acabado y que es el momento de la acción (vv. 510-513), prueba de la participación activa del coro en esta tragedia. A continuación, Orestes interrogará sobre el motivo de las libaciones y, por primera vez, escucharemos el relato de los terribles sueños que sufre Clitemnestra (vv. 524-539). Seguidamente, Orestes pronuncia su segunda *rhêsis* (vv. 555-584) en la que detallará sus planes. Electra abandona la escena a instancia de su hermano, que le ordena vigilar qué ocurre en el interior de la casa, y se inicia el *primer estásimo* que ocupa los vv. 585-652, en el que las mujeres realizan una relación de diferentes actos monstruosos cometidos por mujeres que son un claro parangón con el asesinato cometido por Clitemnestra.

El *segundo episodio* abarca los vv. 653-784 y es importante para nuestra Tesis porque en él aparece la anciana nodriza de Orestes, Cilisa. En los vv. 653-668 Orestes y Pílates se encuentran frente a las puertas de palacio y en el v. 669 aparece Clitemnestra que recibe la noticia, en boca de Orestes que se hace pasar por un extranjero, de que su hijo ha fallecido. A esta noticia le sigue un breve lamento por parte de Clitemnestra, considerado falso por la nodriza, que ocupa los vv. 691-699.⁴⁴ Tras asegurar la reina al extranjero que recibirá hospitalidad en

⁴⁴ Se ha discutido en numerosas ocasiones sobre la naturaleza del lamento de Clitemnestra, discusión en parte provocada por el testimonio de la nodriza en el que la esclava niega la sinceridad del mismo. No obstante, no existe en el texto indicación

palacio, el coro entona un breve canto (vv. 719-729) en que invoca a la Tierra, a Agamenón y a Hermes para que sean favorables al plan de Orestes. En los vv. 730-734, que estudiaremos más adelante con detalle, el coro identifica a la anciana esclava Cilisa como la nodriza de Orestes y, a continuación, la nodriza pronunciará una *rhêsis*, que analizaremos con detalle en el apartado correspondiente, que abarca los vv. 734-766. Concluida la *rhêsis* se inicia un diálogo entre nodriza y coro (vv. 767-783) en el que el propósito del coro de mujeres es convencer a la nodriza para que persuada a Egisto y éste aparezca sin escolta. Finalmente, en el v. 784 la nodriza abandona la escena y se inicia el *segundo estásimo* que abarca los vv. 784-836; en estos versos el coro se anticipa y celebra el éxito de los planes de Orestes.

El *tercer episodio* ocupa los vv. 834-941. Egisto aparece en escena por primera vez para intentar confirmar la noticia de la muerte de Orestes y, tras un breve canto del coro (vv. 854-866), abandona la escena y aparece un sirviente que, a modo de *exángelos*, anuncia la muerte de Egisto acontecida en el interior de la escena. A continuación, sale a escena Clitemnestra (v. 885) y ratifica lo que el público ya sabe: Orestes ha iniciado su venganza. El joven sale de palacio y, sin ningún prelude, se dirige a su madre y, después de que la reina le implore que no la mate, y una breve esticomitia entre madre e hijo (vv. 907-930), la escena concluye cuando Orestes y Pílates entran a palacio, con la espada en mano, conduciendo a Clitemnestra a la muerte.

El *cuarto estásimo* abarca los vv. 935-971 en el que, si bien se muestra un cierto pesar por las dos víctimas (v. 931), lamento en cierto

alguna de que Clitemnestra no sienta pesar por la muerte de su hijo como se indica en Eschilo, *Orestea* (intr. V. Di Benedetto; trad., not.: E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni), Milán 2011¹⁵, p. 430, n. 122; si bien la brevedad del lamento puede deberse al alivio que siente la reina porque la muerte de Orestes supone la desaparición del agente vengador de la muerte de Agamenón. Sobre este tema volveremos más adelante al analizar detalladamente la intervención de Cilisa.

modo obligado con tal de no incurrir en un castigo divino al haberse dado muerte a dos personas, el regocijo es evidente, pues se celebra la liberación de la casa.

El *cuarto episodio* ocupa los vv. 972-1065 y se inaugura con la aparición en escena de Orestes situándose junto a los dos cuerpos de Clitemnestra y Orestes con la espada con que los ha matado y una rama de olivo a modo de suplicante (v. 1035). Pronuncia el joven una *rhêsis* en la que se destapan los crímenes que cometió su madre, justificando así su venganza. En los vv. 1047-1062 Orestes ve a las Erinias aproximándose a él y abandona la escena. Después de esto, concluye la tragedia con el *éxodos* del coro que abarca los vv. 1065-1076.

2.2. Fuentes e innovaciones

Las líneas fundamentales de la historia de *Agamenón* aparecen trazadas en los poemas homéricos, más concretamente en *Odisea*, obra en la que se muestra a Agamenón como rey de Micenas que, cuando parte a Troya, confía a un aedo velar por su mujer Clitemnestra.⁴⁵ Sigue relatando Homero cómo Egisto, después de la marcha del rey, intenta seducir a Clitemnestra, que se resiste porque su corazón es honesto.⁴⁶ Finalmente, Egisto lleva a su casa a la reina, acto considerado como un matrimonio *de facto*.⁴⁷ Cuando el rey vuelve victorioso de Troya, Egisto traza un plan e invita a Agamenón a un banquete en el que le da muerte.⁴⁸ Es el propio rey quien, cuando Odiseo desciende al Hades y conversa con él, informa al rey de Ítaca de que Egisto urdió el plan que supuso su muerte de acuerdo con Clitemnestra, convirtiéndola, por tanto, en responsable de su asesinato.⁴⁹ Si bien el texto homérico plantea algunos problemas sobre el *rôle* que pudo haber tenido la reina en la muerte de Agamenón, en líneas generales podemos concluir que se la presenta como cómplice de Egisto, como quien idea el plan, como quien da muerte a Casandra y como la antítesis de Penélope.⁵⁰ Se ignora quién fue el primer poeta que atribuyó el asesinato de Agamenón de manera directa a Clitemnestra, pero es probable que esta innovación esté relacionada con otra

⁴⁵ Cf. *Odisea* 3.304.

⁴⁶ Cf. *Odisea* 3.263-268. A este respecto, Vernant señala que en los poemas homéricos la oposición entre esposa legítima y la figura de la *παλλακή* es mucho más difusa que en la literatura posterior, indicando que “la esposa es aquella a la que un hombre ha llevado a su casa para que comparta su lecho” (p. 53), cf. P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua* (trad. del original francés, 1974), Madrid 1981. En este sentido, por tanto, Clitemnestra se habría convertido en esposa de Egisto al llevarla éste a su casa.

⁴⁷ Cf. *Odisea* 3.269-275.

⁴⁸ Cf. *Odisea* 4.519-537.

⁴⁹ Cf. *Odisea* 11.409-420.

⁵⁰ Cf. *Odisea* 4.92; 11.422; 11.444-461.

innovación: el sacrificio de Ifigenia a manos de su propio padre, lo que convierte a Clitemnestra en una madre que venga la muerte de su hija.⁵¹

Estesícoro compuso un poema que nos ha llegado incompleto bajo el título Ὀρέστεια.⁵² Según la información que nos proporcionan los escolios, es probable que el citaredo se encargara hasta en dos ocasiones de la historia de Orestes.⁵³ A partir de los escasos fragmentos de que disponemos y de la limitada información que nos ha sido transmitida de forma indirecta, podemos colegir a grandes rasgos que Estesícoro hacía mención del sacrificio de Ifigenia, que, como Homero, Simónides y posteriormente Eurípides, Agamenón era el rey de Micenas, y que la trilogía de Esquilo posee como una de sus fuentes más relevantes los rasgos fundamentales que trazó este autor.⁵⁴ Sin embargo, uno de los

⁵¹ No nos detendremos aquí en un análisis extenso de estas innovaciones. Un análisis pormenorizado lo encontramos en Mazon, *Choéphores*, pp. 1-28.

⁵² Según Plutarco, *Sobre la música*, 3.1132b, Estesícoro toma parte de la tradición de citaredos que remonta a un período prehomérico en el que era costumbre cantar historias tomadas de varios ciclos épicos con acompañamiento de danza; además, los temas tratados por él se aproximan más a la tradición épica que a la lírica coral. Tan próximo se sitúa Estesícoro a la producción épica que F. de Martino y O. Vox en el volumen dedicado a la lírica griega donde realizan un estudio pormenorizado del poeta, al examinar su estilo, lo califican de “omerizzante” (p. 230) y, asimismo, subrayan que “accanto ad Omero importante fu anche l’influenza esiodea, sia nel repertorio che nella lingua” (p. 231), cf. F. De Martino-O. Vox, *Lirica greca. Tomo primo: prontuari en lirica dorica*, Bari 1996, pp. 229-289. Encontramos un estudio comparativo de uno de los fragmentos de Estesícoro con *Odisea* en el que se defiende que Estesícoro es un poeta más épico que lírico y que este hecho explica la influencia que pudo haber tenido en los tres tragediógrafos, cf. R. Rocha, “Estesícoro entre épico e drama”, *Phaos* 9, 2009, pp. 65-79. De aparición muy reciente es el comentario y edición de Finglass y Davies de la obra de Estesícoro: Stesichorus, *The Poems* (com. y ed.: P.J. Finglass-M. Davies), Cambridge 2014.

⁵³ M. Davies (ed.), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, Oxford 1991, p. 209, recoge un escolio a Dionisio el Tracio que arroja luz sobre esta posibilidad: Σ Dionys. Thrac. 6 (*Gramm. Graec.* I. 3.183.13 Hilgard): Στησίχορος δὲ ἐν δευτέρῳ Ὀρεστείας ... [...] *Estesícoro en su segunda Orestíada*... [...]

⁵⁴ Davies, *op. cit.* pp. 209 s.: Philodem. *De Piet.* N 248 III (p. 24 Gomperz): Στη[σίχορο]ς δ’ ἐν Ὀρεστεί[αι κατ] ακολουθήσας[Ἡσιό]δῳ (fr. 23b M.—W.) τὴν Ἀγαμέ [μυνο]ς Ἰφιγένειαν εἶ[ναι τὴ]ν Ἐκάτην νῦν [ὄνομα]ζομένην [...] *Estesícoro en Orestíada, como sigue a Hesíodo, la Ifigenia de Agamenón ahora es llamada Hécate*; Σ Eur. Or. 46 (I. 102 Schwartz): [...] Ὅμηρος δὲ ἐν Μυκίνας φησὶ τὰ βασίλεια Ἀγαμέμνονος, Στησίχορος δὲ καὶ Σιμωνίδης [...] *Pero Homero dice que el reino de Agamenón estaba en Micenas, como Estesícoro y Simónides*. Sobre las

puntos en los que el dramaturgo ateniense sigue a Estesícoro tiene una importancia capital para nuestro estudio en tanto guarda relación directa con el personaje de la nodriza y está relacionada con el tratamiento del mito que realizara Píndaro en la *Pítica* 11, datada en el año 474 a.C., con la finalidad de celebrar la victoria del tebano Trasideo.⁵⁵ Ambos autores otorgan a la nodriza un papel y ambos le otorgan un nombre: Estesícoro la llama Laodamia y Píndaro, Arsínoe, tal y como aparece en un escolio al texto de *Coéforas*, 733 (I. 35 O.L. Smith):⁵⁶

Κίλισσαν δέ φησι τὴν Ὀρέστου τροφόν, Πίνδαρος δὲ Ἀρσινόην
(Pyth. 11, 17.), Στησίχορος Λαοδάμειαν.

Llama [Esquilo] Cilisa a la nodriza de Orestes, pero Píndaro la llama Arsínoe, Estesícoro, Laodamía.

Sobre la variación que se produce en el nombre de la anciana comentaremos muy poco, puesto que, en nuestra opinión, tanto Estesícoro como Píndaro podrían haberse basado en tradiciones míticas anteriores que no nos han llegado; no obstante, resulta mucho más importante para nuestro estudio reparar en el papel que estos autores confieren a la nodriza.⁵⁷ Como hemos referido, disponemos de muy pocos fragmentos de la *Orestíada* de Estesícoro, de manera que resulta difícil aventurar el papel que se confería en esta obra a la nodriza. Sin

posibles semejanzas de la obra de Estesícoro con la trilogía esquilea cf. P. Mazon, *Choéphores*, p. 8. Para un análisis extenso de los fragmentos que han llegado hasta nuestros días remitimos a F. De Martino-O. Vox, *Lirica greca...*, op. cit. pp. 239-290.

⁵⁵ Información más extensa sobre la *Pítica* 11 la encontramos en Pindare, *Pythiques* (ed. A. Puech), París 1955, pp. 151-157, concretamente sobre la datación de la misma pp. 151 s.

⁵⁶ Cf. M. Davies, op. cit. p. 210.

⁵⁷ Secundamos la opinión de C.M. Bowra, quien apunta a la dificultad de encontrar las razones de esta variación. Considera el estudioso que tanto el nombre de Arsínoe como el de Cilisa parecen ser invención de los respectivos autores, sin embargo, apunta a la posibilidad de que el nombre que le otorgó Estesícoro; Laodamia, estuviera en relación con la madre de Trífilo e hija de Amiclas, rey lacedemonio, que aparece mencionada por Pausanias 10.9.5, con lo que Estesícoro estaría haciendo un guiño a los espartanos, cf. C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*, Oxford 1967², p. 114.

embargo, disponemos del texto de Píndaro y en él se observa con claridad el papel que el lírico le otorga a Arsínoe, *Pítica* 11, 24-34:⁵⁸

Τὸν δὴ φονευομένου
πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμίστρας 25
χειρῶν ὑπο κρατερᾶν
ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπένθεος,
ὁπότε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου
Κασσάνδραν πολιῶ
χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμνονία 30
ψυχᾶ πόρευ' Ἀχέρον-
τος ἀκτὰν παρ' εὖσκιον
νηλῆς γυνά. [...]

A éste, después de que se asesinara a su padre, la nodriza Arsínoe apartó de las terribles manos de Clitemnestra y de una trampa terrible, cuando la impía mujer envió a la hija de Príamo, la Dardánida Casandra, con el funesto bronce junto al alma de Agamenón a la orilla del Aqueronte junto a las sombras.

Si situamos a Píndaro como antecedente de Esquilo, podemos deducir que el dramaturgo ateniense retomó el papel de ayudante del joven que Píndaro y, probablemente, Estesícoro atribuyeron a la nodriza, pudiendo ser el citaredo a su vez el precedente que siguiera el poeta beocio.⁵⁹ El

⁵⁸ Seguimos el texto griego propuesto por A. Puech: Pindare, *Pythiques*, Tome II (ed. A. Puech), París 1955.

⁵⁹ P. Mazon, *Choéphores*, p. 9, apunta un posible argumento de la *Orestíada* de Estesícoro en el que “la Nourrice n’avait dérobé à la mort qu’en lui substituant son propre fils”. No obstante, solo poseemos diez versos del original de Estesícoro atribuidos a Clitemnestra cuyo contenido guarda relación con el sueño en el que la reina en la tragedia esquilea sueña con una serpiente. Parece que Mazon seguiría el testimonio de Ferécides de Atenas que aparece recogido en un escolio a la *Pítica* XI de Píndaro y que encontramos recogido en la edición del mitógrafo realizada por Jordi Pamiàs i Massana: *Sch. Pi. P. XI* 25b (ed. Drachmann): ἰδίως δέ φησιν ὁ Πίνδαρος Ἀρσινόην εἶναι τὴν Ὀρέστου τροφόν· Φερεκύδης δὲ Λαοδάμειαν λέγων αὐτὴν τὸν ταύτης παῖδά φησιν ἀνηρῆσθαι ὑπὸ Αἰγίσθου νομιζόμενον Ὀρέστην εἶναι· τὸν δὲ Ὀρέστην ἐκκλαπέντα εἶναι τριῶν ἐτῶν, ὡς Ἡρόδοτος ἐν Πελοπίᾳ. *En concreto*

dramaturgo ateniense, como veremos con mayor detalle al comentar los pasajes en los que interviene la anciana nodriza, siguió el trazo del personaje dispuesto por sus predecesores, pero introdujo ciertos cambios que son el resultado de la adaptación de la historia al género dramático en el que se enmarca la acción. Uno de estos trazos innovadores podría ser, por una parte, el hecho de que Esquilo aumente el peso dramático que el personaje de la nodriza posee en la peripecia trágica, pues su intervención facilita el camino a la venganza de Orestes; por otra parte, que por primera vez este personaje tenga un parlamento en escena, cuya función, como analizaremos, es humanizar a Orestes, acercándolo a los espectadores al mostrar aspectos de su infancia.

afirma Píndaro que Arsínoe era la nodriza de Orestes, pero Ferecides, que la llama Laodamía, afirma que su hijo fue asesinado por Egisto porque creía que era Orestes. Según Herodoto en la Pelopíada, cuando Orestes fue escondido tenía tres años, cf. Ferecides d'Atenes, Històries, vol. II (intr. ed. trad. y not. J. Pamiàs i Massana), Barcelona 2008.

2.3. La nodriza de Orestes

Esta nodriza aparece en escena en el segundo episodio (vv. 731-783) y es claramente identificada por el coro como la nodriza de Orestes: τροφὸν δ' Ὀρέστου τήνδ' ὄρῳ κεκλαυμένην veo a la nodriza de Orestes anegada en llanto (v. 731). Además, ella misma refiere los cuidados que, como nodriza, ha dedicado a Orestes (vv. 755-760). Resulta en cierto modo relevante que el coro se refiera a esta esclava con el nombre de nodriza y que luego ella misma relate cómo cuidaba a Orestes. Sin embargo, contrariamente a lo que ocurre con la nodriza de Fedra, quien, como veremos, señala con claridad que amamantó a Fedra, parece que no es el caso de Cilisa, sino que fue Clitemnestra quien se encargó de amamantar al joven, tal y como ella misma le recordará al muchacho (vv. 908, 928);⁶⁰ por tanto, esta esclava se encargó de la crianza de Orestes desde que dejó de mamar hasta que Clitemnestra, en la versión de Esquilo, envía al niño junto a Estrofilo.⁶¹ Como veremos al estudiar a las otras nodrizas de tragedia, la nodriza de Orestes ocupa un lugar un tanto peculiar, pues no ha mantenido con el joven una relación especial que se ha prolongado durante años y que la legitime para referir rasgos de su carácter, pero los años en los que se dedicó al cuidado del Orestes niño la capacitan para llevar a cabo la humanización y acercamiento del héroe al público ateniense.

No se hace de ella ninguna descripción física, en cambio se enuncia su nombre: Cilisa (v. 732). Este hecho reviste una cierta

⁶⁰ Debido a la importancia del motivo del seno desnudo empleado aquí por Clitemnestra, nos ocuparemos más adelante de estos versos.

⁶¹ M. T. Molinos ha dedicado un artículo al estudio de la palabra τροφός en contraposición con la palabra τίτη para referirse a la nodriza, cf. “τιθήνη, τροφός, τίτη desde Homero a los papiros”, *art. cit.*, y “Las nodrizas en la escena clásica”, *El fil d'Ariadna*, F. De Martino-C. Morenilla (coord.), Bari 2001, pp. 299-316. En ambos estudios concluye que ambos términos se refieren a la nodriza haya amamantado o no a los niños de los que se hace cargo. En el caso que nos ocupa, la nodriza de Orestes se trata, por tanto, de un *ama seca*, pues no amamantó a Orestes.

importancia, pues en ninguna de las tragedias que ha llegado hasta nuestros días aparece un personaje de la servidumbre mencionado por su nombre, hecho común, en cambio, en comedia.⁶² Aunque bien es cierto que, presumiblemente, se la podría denominar así por tratarse de una esclava de la región de Cilicia, creemos, siguiendo la opinión de Garvie, que éste es el nombre de la nodriza no solo por tratarse de un vocativo sino también por la posición que ocupa en el verso.⁶³ Este hecho podría tomarse como un indicio de la relevancia que podría haber tenido esta esclava dentro de la casa, pues el coro conformado por esclavas del *oïkos*, a quienes Clitemnestra ha ordenado realizar libaciones en la tumba de Agamenón (vv. 24-31), conoce el nombre propio de la misma y la relación que ha tenido con Orestes, pero también conoce sus limitaciones, como veremos al estudiar con detalle la interacción con la anciana.

Su intervención es mínima si la comparamos con el resto de nodrizas que constituyen nuestro objeto de estudio: solo pronuncia treinta y nueve versos; sin embargo, como veremos, su función dramática adquiere cierta relevancia para el desarrollo de la trama trágica.

En los vv. 730-782 la corifeo persuade a la nodriza para que ella a su vez haga que Egisto aparezca sin escolta, de manera que sea más fácil para Orestes cometer el homicidio. En ello ha reparado Garvie, quien señala que Esquilo parece haber puesto en el personaje de la nodriza el mismo énfasis que puso en el mensajero y en el heraldo que aparecen en Agamenón, de forma que otorga a un personaje que podríamos

⁶² Cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1989, p. 346, n. 1. Sobre el empleo de los nombres de los esclavos en la comedia debemos subrayar el hecho de que su utilización se debe, por una parte, a la búsqueda de la escenificación de la realidad cotidiana propia del género cómico y, por otra parte, a su uso como recurso para conseguir la risa del público. Para un análisis más extenso de este procedimiento remitimos a L. Gil, *Aristófanes*, Madrid 1996, pp. 51-55,

⁶³ Cf. Garvie, *Choepori*, p. 244.

denominar menor un protagonismo mucho mayor que el que le corresponde por su rango, quizá debido, en nuestra opinión, a la evolución del teatro griego y a la implantación progresiva de un tercer personaje en la acción dramática. Además, de este hecho se deduce un rasgo característico del personaje de la nodriza que se convertirá en prototípico de Cilisa: su simpleza. El coro es consciente de que Orestes está vivo, de hecho, ha hablado con él y ha presenciado el encuentro del joven con su hermana, sin embargo, decide no informar a la nodriza de este hecho a pesar de verla anegada en llanto y saber que esta noticia podría aligerar la pena de la anciana. Podemos llegar a deducir que, si el coro decide no revelar el secreto a la nodriza es porque la reacción de la anciana podría evitar que cumpliera la misión de persuadir a Egisto para que apareciera sin escolta, suponiendo el coro que la esclava no dispondría de los recursos necesarios para disimular su alegría.

La intervención de la nodriza es una curiosa mezcla de lenguaje elevado (vv. 749-756) con anacolutos que denotan su estado emocional. Ya el coro de esclavas nos prepara antes de su salida al revelar el estado de ánimo en que se encuentra la esclava que aparece en escena *κεκλαυμένην* anegada en llanto, pues se acaba de enterar de la noticia de la muerte de Orestes, y *λύπη δ' ἄμισθος ἐστὶ σοι ξυνέμπορος* tienes como compañera una pena que no has arrendado (v. 733). Pudiera parecer que el v. 733 tiene un significado oscuro, pero creemos que su contenido revela el grado de la pena que siente Cilisa al tomar conciencia de la terrible noticia. El hecho de que se mencione que la pena que acompaña a la nodriza no es arrendada bien pudiera significar que no es ni pretendida, a modo de exhibición, ni fingida; recordemos la costumbre de arrendar plañideras para los funerales, mujeres que debían plañir de forma desmesurada, mesarse los cabellos y darse fuertes golpes en el pecho, no porque sintieran la pérdida de aquel que había fallecido, sino

porque era el servicio por el que habías sido arrendadas para ello.⁶⁴ Como hemos mencionado el contenido de su mensaje se refiere a la vida cotidiana de aquellas que ejercen su oficio, hecho que Conacher relaciona con que Esquilo quisiera mostrar el lado humano de Orestes, después de haber mostrado el lado vengativo, por lo que el dramaturgo podría estar intentando que el público empatizara con el joven a través del contenido del mensaje de la esclava cuya función podría ser humanizar al muchacho y acercarlo a los espectadores, de tal modo que después, cuando Orestes cometa el matricidio, el horror será también mayor por la magnitud del acto.⁶⁵

Por tanto, tenemos ante nosotros a la que fue la nodriza, el ama seca de Orestes, que tras el alejamiento del niño ha seguido trabajando durante muchos años en palacio y que siente un profundo pesar, que no es fingido, por la muerte de Orestes. Este estado anímico de la nodriza podría haber sido utilizado por Esquilo para configurar al personaje de Clitemnestra, dotándolo de una mayor complejidad, pues en el contraste entre la reacción de la esclava y la reacción de la reina puede encontrarse información útil para perfilar tanto el carácter de la reina como el de la nodriza. Clitemnestra, al enterarse de la noticia, entona una serie de lamentos (vv.691-699), pero parece experimentar una pronta recuperación y, retomando su papel de reina, ordena que las esclavas se encarguen convenientemente de servir a los huéspedes (vv. 708-711). En cambio, la nodriza sale de palacio llorando y buscando de alguna manera

⁶⁴ La figura de la plañidera era común en la Grecia contemporánea a la representación tal y como demuestran las representaciones de este tipo de mujeres en vasos de cerámica griega que examina con detalle C. M. Havelock, "Mourners of Greek Vases", *The Greek Vases*, Nueva York 1981, pp. 103-118, de forma que el espectador habría entendido a la perfección la expresión de Esquilo en este sentido. Sobre las plañideras cf. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, revised by D. Yatromanolakis-P. Roilos, Lanham-Boulder-New York-Oxford 2002², pp. 10-14.

⁶⁵ Cf. D.J. Conacher, *Aeschylus' Oresteia: a Literary Commentary*, Toronto 1987, p. 120.

consuelo en las mujeres, esclavas como ella, que conforman el coro, un consuelo que no puede buscar en la madre del niño. Veamos los versos en los que la nodriza expresa su lamento por la muerte del joven además de los detalles de las actividades que llevaba a cabo la sirvienta en la casa, vv. 734-765:⁶⁶

Αἴγισθον ἢ κρατοῦσα τοῖς ξένοις καλεῖν
 ὅπως τάχιστ' ἄνωγεν, ὡς σαφέστερον 735
 ἀνὴρ ἀπ' ἀνδρὸς τὴν νεάγγελτον φάτιν
 ἔλθων πύθηται τήνδε. πρὸς μὲν οἰκέτας
 θέτο σκυθρωπῶν πένθος ὀμμάτων, γέλων
 κεύθουσ' ἐπ' ἔργοις διαπεπραγμένοις καλῶς
 κείνηι, δόμοις δὲ τοῖσδε παγκάκως ἔχειν, 740
 φήμης ὕφ', ἧς ἤγγειλαν οἱ ξένοι τορῶς.
 ἦ δὴ κλύων ἐκεῖνος εὐφρανεῖ νόον
 εὔτ' ἂν πύθηται μῦθον. ὦ τάλαιν' ἐγώ,
 ὡς μοι τὰ μὲν παλαιὰ συγκεκραμένα
 ἄλγη δύσοιστα τοῖσδ' ἐν Ἀτρέως δόμοις 745
 τυχόντ' ἐμὴν ἤλγυνεν ἐν στέρνοις φρένα·
 ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδε πῆμ' ἀνεσχόμεν·
 τὰ μὲν γὰρ ἄλλα τλημόνως ἦντλον κακά,
 φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβήν,
 ὄν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη 750
 καὶ νυκτιπλάγκτων ὀρθίων κελευμάτων
 < >
 καὶ πολλὰ καὶ μοχθήρ' ἀνωφέλητ' ἐμοὶ
 τλάσῃ· τὸ μὴ φρονοῦν γὰρ ὡσπερεὶ βοτὸν
 τρέφειν ἀνάγκη, πῶς γὰρ οὔ; τρόπῳ φρενός·

⁶⁶ Para el texto griego seguimos el propuesto por Denys Page: Aeschylus, *Septem quae supersunt tragoedias* (D. Page ed.), Oxford 1972.

οὐ γάρ τι φωνεῖ παῖς ἔτ' ὄν ἐν σπαργάνοις 755

εἰ λιμὸς ἢ δίψη τις ἢ λιψουρία

ἔχει· νέα δὲ νηδὺς αὐτάρκης τέκνων.

τούτων πρόμαντις οὔσα, πολλὰ δ' οἴομαι

ψευσθεῖσα, παιδὸς σπαργάνων φαιδρύντρια,

κναφεὺς τροφεὺς τε ταῦτ' εἰχέτην τέλος. 760

ἐγὼ διπλᾶς δὲ τάσδε χειρωναξίας

ἔχουσ' Ὀρέστην ἐξεδεξάμην πατρί·

τεθνηκότος δὲ νῦν τάλαινα πεύθομαι.

στείχω δ' ἐπ' ἄνδρα τῶνδε λυμαντήριον

οἴκων, θέλων δὲ τόνδε πεύσεται λόγον. 765

La que manda ha ordenado llamar a Egisto ante los extranjeros lo más rápidamente posible, para que, cuando llegue, de hombre a hombre averigüe con mayor claridad la noticia recién anunciada. Ante los sirvientes recibió la noticia poniendo los ojos tristes de pena, mientras se ríe, escondiéndose, por lo bien que le han ido las cosas; sin embargo, un completo desastre para esta casa, según la noticia que con total claridad han dado los extranjeros. Aquel, al oírlo, ciertamente se alegrará en su interior cuando averigüe esta noticia. ¡Ay, desgraciada de mí! ¡Cómo los antiguos dolores, insoportables, acumulados en este palacio de Atreo, me alcanzaron y fueron haciendo sufrir a mi corazón dentro del pecho! Pero ¡ningún sufrimiento tan doloroso había sufrido todavía, pues las demás desgracias las había soportado con valor! En cambio, a mi Orestes querido, a quien me dediqué con toda mi alma, al que crié desde el momento en que lo recibí del seno materno y me hacía ir de un lado a otro durante la noche <...> las mil molestias y lloros agudos con que me llamaba han terminado por ser inútiles para mí que los soporté. Sí, que a un

ser desprovisto de razón hay que criarlo como si fuera una oveja –¿cómo no?– conforme al propio juicio. Un niño, cuando está todavía en pañales, no sabe aún decir si tiene hambre o sed o tiene que orinar, sino que el joven vientre de los niños obra espontáneamente. Yo se lo adivinaba, pero me parece que muchas veces me equivocaba, y lavandera entonces fui de los pañales del pequeño, que ambos cometidos yo tenía, el de nodriza y el de lavandera, y, como tenía un doble oficio, me hice cargo de Orestes por decisión de su padre. Pero ahora, desgraciada, me entero de que ha muerto. Voy a por el hombre que ha traído la destrucción a esta casa y de buen grado acogerá la noticia.

En primer lugar, resulta llamativo el modo en que esta nodriza se refiere a su señora Clitemnestra. Utiliza para ello el término ἡ κρατοῦσα en lugar de ἡ δέσποινα con el que todas las nodrizas que estudiamos en nuestra Tesis se refieren a sus señoras. En el v. 716 es la propia Clitemnestra quien aplica este mismo término a Egisto: ἡμεῖς δὲ ταῦτα τοῖς κρατοῦσι δωμάτων. Según Chantraine, el término κράτος se relaciona con haber ejercido una determinada fuerza física que permite el triunfo y, por tanto, el ejercicio del poder, de manera que, empleando el participio en femenino del verbo denominativo κρατέω referido a Clitemnestra, la nodriza podría estar haciendo referencia a la situación violenta, es decir, al asesinato de Agamenón, que permitió a la reina alzarse con el poder sobre la casa, actuando a la vez de elemento que otorga cohesión temática a la trilogía.⁶⁷

En segundo lugar, es en los vv. 737-741 en los que se pone de manifiesto una de las funciones dramáticas que desempeña a nuestro entender el personaje de la nodriza en esta tragedia: su reacción ante la

⁶⁷ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, 1999 (nueva edición con suplemento) s.v. κράτος, p. 578.

noticia de la muerte de Orestes establece un contraste con la reacción de Clitemnestra que sirve para poner de relieve la complejidad del personaje de la reina. Para corroborar esta afirmación es necesario referir los versos en los que Clitemnestra reacciona ante la noticia del fallecimiento de Orestes y cotejarlos con los versos en los que interviene la esclava.

La reacción de la reina se encuentra en los vv. 691-699:

Οἷ γώ, κατ' ἄκρας ἴένπας† ὡς πορθούμεθα·

ὧ̃ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμάτων Ἄρά.

ὡς πόλλ' ἐπωπᾶς κάκποδῶν εὖ κείμενα

τόξοις πρόσωθεν εὐσκόποις χειρουμένη

φίλων ἀποψιλοῖς με τὴν παναθλίαν.

695

Καὶ νῦν Ὀρέστης ἦν γὰρ εὐβούλως ἔχων,

ἔξω κομίζων ὀλεθρίου πηλοῦ πόδα

< >

νῦν δ' ἥπερ ἐν δόμοισι βακχείας καλῆς

ιατρὸς ἐλπίς ἦν, προδοῦσαν ἔγγραφε.

¡Ay de mí! ¡Cómo nos destruyes completamente al decir esto!

¡Oh, Maldición de esta casa difícil de afrontar! ¡Cómo observas

muchas cosas! ¡Incluso las que estaban lejos bien guardadas!

¡Desde lejos has sometido con tus flechas bien dirigidas, me has

privado de mis seres queridos, a mí, la enteramente desgraciada!

Y ahora, Orestes –quien con prudencia había alejado sus pies a

un lugar seguro fuera del todo de la destrucción–, <...> pero

ahora, la que era la esperanza sanadora de horribles locuras en

esta casa, toma nota, nos ha traicionado.

No existe en estos versos indicación textual alguna que denote que la reacción de Clitemnestra es fingida, sino todo lo contrario, la reina expresa en ellos el lamento propio de una madre ante la muerte de su hijo. En estos versos además Clitemnestra señala que fue ella misma

quien apartó a su hijo de las desgracias de la casa de Agamenón al enviarlo lejos de allí, lo que denota que como madre se preocupó por su hijo. En primer lugar, la reina se refiere a la maldición que se cierne sobre los Atridas, maldición a la que ya se había hecho alusión en la trilogía a través del coro, concretamente en *Agamenón* 1565 s., con Clitemnestra en escena:

τίς ἄν γονᾶν ἀραῖον ἐκβάλοι δόμων;

κεκόλληται γένος πρὸς ἄτα.

¿Quién podrá hacer frente a la semilla maldita de esta casa?

La estirpe está castigada hasta la ruina.

Podría inferirse de las palabras de la reina que, al referir la muerte de su hijo como producto de una maldición que se cierne sobre el γένος, acentúan que para ella es una desgracia que le produce un profundo pesar. Además, es consciente de la inevitabilidad del alcance de la maldición que se cierne sobre la casa de los Atridas, pues, aunque intentó alejar a su hijo de los efectos de la misma al enviarlo junto a Estrofió el foceo, no ha conseguido evitar que la propia maldición la haya apartado de todos sus seres queridos, entre los que incluye a su hijo Orestes.⁶⁸ Algunos estudiosos han visto en la alusión de Clitemnestra a la maldición de la casa de los Atridas unas palabras más orientadas a la constatación racional del hecho por parte de la reina que a la expresión

⁶⁸ Son muchos los estudiosos que refieren que la maldición que pesa sobre la casa de los Atridas es el factor desencadenante de la serie de crímenes que se perpetrarán en la trilogía, resuelta, como hemos indicado anteriormente, con la intervención de Atenea y la fundación del Areópago en Euménides, *cf.*, entre otros, M. F. Silva, “Conflicto de generaciones en la casa de los Atridas”, *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2009, pp. 355-372, en especial la p. 358, n. 7, en la que, tras poner de relieve que la esencia de la *Orestíada* radica en la cadena de crímenes que de generación en generación “impregnan de sangre una casa maldita”, la estudiosa asevera que la casa de los Atridas es presentada como el testimonio de la violencia que se va desarrollando a lo largo de las generaciones sucesivas de forma atemporal.

de un cierto pesar por su parte.⁶⁹ Sin embargo, otros, entre los que figuran Di Benedetto, Medda, Battezzato y Pattoni, apuntan que, a pesar de que se ha discutido enormemente sobre la sinceridad de la reina, no hay ningún rasgo textual que indique lo contrario; lo único de que disponemos es el testimonio acusatorio de la nodriza, pero cabría señalar en este punto que se trata de una intervención realizada por un personaje humilde que no entiende la reacción de la reina ni su pronta recuperación, como veremos al analizar las palabras de la esclava.

Tras la laguna textual después del v. 697, asumida por prácticamente la totalidad de las ediciones, Clitemnestra concluye su lamento por la muerte de Orestes identificando al muchacho como la esperanza sanadora de horribles locuras en esta casa, lo que podría poner de relieve la esperanza de la heroína depositada en Orestes como agente que consiga aplacar los efectos de esa terrible maldición.⁷⁰ Después de estas palabras de la reina, tras una breve intervención del extranjero-Orestes en la que solicita hospitalidad por parte de Clitemnestra, es la heroína quien recupera la compostura y ordena que se atienda a los huéspedes como es debido, vv.707-718:

Κλ. οὔτοι κυρήσεις μείων ἀξίων σέθεν,
οὐδ' ἦσσον ἄν γένοιο δῶμασιν φίλος.
ἄλλος δ' ὁμοίως ἦλθεν ἄν τάδ' ἀγγελῶν.
ἀλλ' ἔσθ' ὁ καιρὸς ἡμερεύοντας ξένους
μακρᾶς κελεύθου τυγχάνειν τὰ πρόσφορα·
ἄγ' αὐτὸν εἰς ἀνδρῶνας εὐξένους δόμων,
ὀπισθόπουν τε τοῦδε καὶ ξυνέμπορον,

710

⁶⁹ Cf. M. F. Silva, “Conflicto de generaciones en la casa de los Atridas”, *art. cit.* p. 370.

⁷⁰ De las ediciones consultadas la única que pone en duda la laguna textual es la de Di Benedetto, Medda, Battezzato y Pattoni, quienes la consideran innecesaria, pues, en su opinión “Oreste, la speranza della casa, destinato a sfuggire alla catena dei delitti e a porre rimedio el banchetto delle Erinni (*Agam.* 1188 sgg.), è una speranza que ha tradito”, p. 430, n. 122.

κάκεϊ κυρούντων δώμασιν τὰ πρόσφορα.

αἰνῶ δὲ πράσσειν ὡς ὑπευθύνωι τάδε.

715

ἡμεῖς δὲ ταῦτα τοῖς κρατοῦσι δωμάτων

κοινώσομέν τε κοῦ σπανίζοντες φίλων

βουλευσόμεσθα τῆσδε συμφορᾶς πέρι.

No vas a obtener menos de lo que eres digno ni vas a ser menos amigo para esta casa, pues otro igualmente hubiera venido a anunciar esto. ¡Venga! Es el momento justo para que unos extranjeros, que han pasado el día haciendo un gran camino, reciban su recompensa. Conduce a éste y a su sirviente y a su compañero a las habitaciones reservadas para los hombres y que allí obtengan su recompensa en palacio. Te aconsejo que lo hagas como responsable que eres de esto.

Nosotras, en cambio, vamos a referir esto al que manda en palacio y, como no escaseamos de amigos, vamos a deliberar sobre esta desgracia.

El cambio en la actitud de Clitemnestra en una y otra intervención es más que notable y entendemos que a partir del mismo, de la información que se puede extraer de las palabras de la anciana esclava a continuación y del contraste entre ambas mujeres, podría inducirse un rasgo fundamental del carácter de la heroína, rasgo imposible de dilucidar de no ser por la intervención de un personaje secundario como la nodriza y que convierte al personaje de la reina en un carácter complicado al dotarla de una dimensión mucho más profunda de la que se le supone tradicionalmente. Pasemos al análisis de las palabras de la sierva para dilucidar el rasgo al que nos referimos.

Cabe señalar que en la intervención de la nodriza existe un problema textual que influye en el contenido semántico. En opinión de Garvie el sintagma θέτο σκυθρωπῶν que aparece en el v. 738 no

significa ella interpreta un semblante de sufrimiento. Parece ser que el problema subyace en el empleo del adjetivo σκυθρωπῶν, que ya Page editó en genitivo plural para que concordase con ὀμμάτων.⁷¹ Sin embargo, más allá de este genitivo, hay en este verso otras variaciones importantes, dependiendo de la edición consultada, que cabe reseñar en tanto influyen en el objeto de nuestro estudio.

Page edita θέτο σκυθρωπῶν πένθος ὀμμάτων, γέλων utilizando el sustantivo πένθος y situando una coma entre el sustantivo ὀμμάτων y el participio de presente activo γέλων, pues considera que el sintagma σκυθρωπῶν πένθος ὀμμάτων forma parte de la construcción de participio cuyo núcleo es θέτο. En cambio, Mazon edita θέτο σκυθωπρῶν, ἐντὸς ὀμμάτων γέλων, utilizando la preposición de genitivo ἐντὸς y situando la coma entre el sustantivo σκυθωπρῶν y la preposición, de manera que considera que el sintagma preposicional ἐντὸς ὀμμάτων forma parte de la estructura de participio cuyo núcleo es γέλων. En las diferentes traducciones que se han realizado del texto se puede observar esta variación dependiendo de si los autores escogen una edición u otra; así, en la traducción que acompaña al texto de la edición de Di Benedetto realizada por Medda, Battezzato y Pattoni figura: *finse il dolore di occhi intristiti, en nascose il suo riso*; sin embargo, en la traducción realizada por el propio Mazon figura: *s'est fait un visage sombre; mais ses yeux, en dedans cachent un sourire*. Ambas ediciones establecen un punto común: el contraste de la actitud de Clitemnestra delante del personal

⁷¹ Cf. Aeschylus, *Septem quae supersunt tragoedias* (ed. D. Page), Oxford, 1972, p. 230: v. 378: θέτο σκυθρωπῶν πένθος ὀμμάτων, γέλων; así aparece también en la edición de P. Mazon, Eschyle, *Tome II: Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides* (ed. P. Mazon), París, 1961, p. 108: v. 378: θέτο σκυθωπρῶν, ἐντὸς ὀμμάτων γέλων, y en la edición realizada por V. Di Benedetto, Eschilo, *Oresteia* (ed. V. Di Benedetto; trad., not.: E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni), Milan, 2011⁵, p. 434: v. 378: θέτο σκυθρωπῶν πένθος ὀμμάτων, γέλων, en la que se sigue el texto establecido por Page. Cabe decir que σκυθρωπῶν es una conjetura introducida por Victorius que el resto de las ediciones acepta.

doméstico, πρὸς μὲν οἰκέτας (v. 737), y los sentimientos que la reina experimenta en su interior, γέλων / κεύθουσ' ἐπ' ἔργοις διαπεπραγμένοις καλῶς (vv. 738 y s.), contraste que solo es visible a través de los ojos de la nodriza cuyo carácter le impide dilucidar la complejidad de la reacción de la reina: por una parte, siente el pesar propio de una madre ante la muerte de su hijo, pero, por otra parte, no puede evitar sentir alivio porque el fallecimiento de Orestes supone la solución a los problemas que le podría haber acarreado su llegada.

Hemos señalado que una de las funciones dramáticas del personaje de Cilisa en esta tragedia consistía en marcar un contraste con la reacción de Clitemnestra, que es mucho más compleja de lo que tradicionalmente se ha entendido. El léxico empleado por esta sirvienta en los versos que nos ocupan, vv. 738 s., es una buena prueba de ello, pero además revela que la anciana cree poseer un conocimiento intrínseco de las motivaciones de Clitemnestra, si bien, como hemos indicado, la simpleza de este personaje la conduce a emitir un juicio de valor erróneo y subjetivo. Así, para referirse al interior de la reina emplea Cilisa el participio de presente activo κεύθουσ' (v. 739) del verbo κεύθω.⁷² La nodriza cuestiona la reacción de Clitemnestra porque no consigue entenderla, no consigue comprender la dualidad de la reina quien, por una parte siente pesar, pero, por otra, siente alivio; por ello, la deducción más sencilla para un personaje como la nodriza es pensar que la reina finge su dolor; sin embargo, la esclava no consigue ver que Clitemnestra no tiene nada que fingir, puesto que ella es la reina y la

⁷² Sobre este verbo, Chantraine indica que se encuentra en los poemas homéricos y en los trágicos con el significado de 'ocultar' o 'encubrir', de lo que podría deducirse que, al emplear este verbo, la nodriza revela al público una importante información de su señora que permite la caracterización de la reina de un modo que únicamente la esclava puede hacerlo a partir del profundo conocimiento que los largos años de servicio a Clitemnestra le han proporcionado, pues entendemos que en la base de esta afirmación subyace ese conocimiento, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, s.v. κεύθω, p. 521.

muerte de Orestes no va a influir en su posición. Así pues, vemos cómo a partir de la suposición de la anciana se deduce el carácter complejo de una heroína como Clitemnestra y, a la vez, el carácter simple de la anciana esclava.

No obstante, el dramaturgo ateniense no solo hizo uso de esta sierva con este fin, sino que, además, mediante su intervención la nodriza proporciona información sobre un personaje que no ha aparecido en escena ni lo hará hasta que la nodriza salga de ella: Egisto. A él se refiere Cilisa en los vv. 742 s.: ἤ δὲ κλύων ἐκεῖνος εὐφρανεῖ νόον/εὐτ' ἄν πύθηται μῦθον, ciertamente, cuando lo oiga, aquel se alegrará en su interior en el momento en que averigüe la noticia. Hasta el momento la información de la que el público ateniense disponía sobre Egisto era lo que de él habían referido por una parte Electra y el coro de esclavas en los versos anteriores, quienes lo habían señalado como coautor del asesinato de Agamenón (vv. 117-119) y, por otra parte, Orestes que, al relatar a su hermana cómo iba a llevar a cabo su venganza, indica que atravesará con su espada a Egisto (vv. 570-577). Sin embargo, el auditorio no disponía de ninguna prueba de la culpabilidad del mismo en el asesinato que fuera más allá de estas acusaciones y es la anciana nodriza quien refrenda la información proporcionada con sus palabras al apuntar que se alegrará de la muerte de Orestes en cuanto tenga noticias de ella, alegría que encuentra su motivación en la suposición que está también en la base de la sonrisa de Clitemnestra que había descrito la nodriza; ambos creen que con la supuesta muerte del joven desaparece el agente de la venganza del crimen que ambos han cometido y, por tanto, se ven librados del castigo.

Lo primero que debió percibir la audiencia ateniense es que la anciana nodriza utiliza en su lamento los tópicos por la *mors inmatura*

que aparecen en los epitafios de niños fallecidos puesto en boca de sus madres, vv. 749-752:

φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβήν,
 ὄν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη 750
 καὶ νυκτιπλάγκτων ὀρθίων κελευμάτων
 < >

καὶ πολλὰ καὶ μοχθήρ' ἀνωφέλητ' ἐμοὶ
 τλάσῃ· [...]

En cambio, a mi Orestes querido, a quien me dediqué con toda mi alma, al que crié desde el momento en que lo recibí del seno materno y me hacía ir de un lado a otro durante la noche <...> las mil molestias y lloros agudos con que me llamaba han terminado por ser inútiles para mí que las soporté.

Mediante el empleo de este tópico, Cilisa se posiciona como madre de Orestes y hace lo que Clitemnestra había hecho de manera muy breve, en apenas ocho versos (vv. 691-699): lamentarse por la muerte de Orestes como si éste fuera su hijo.⁷³ En este sentido, concordamos con Silva, quien ve en estas palabras el propósito de mostrar al espectador que el vínculo entre Cilisa y Orestes es mucho más profundo que el que existe entre Orestes y su madre Clitemnestra.⁷⁴

Siguiendo la opinión de Garvie, consideramos que es difícil señalar con seguridad hasta qué punto las incoherencias que presenta el texto son fruto de la corrupción textual o bien son producto de la caracterización que pretendía hacer Esquilo del personaje de la nodriza como una persona sometida a un sufrimiento y una presión emocional

⁷³ Una selección de epitafios de *mors immatura* en los que podemos encontrar este tópico lo encontramos en M. L. Barrio Vega, *Epigramas funerarios griegos*, Madrid 1992, pp. 163-227. Un ejemplo de este tópico sería el GV 1815.

⁷⁴ Cf. M. F. Silva, "Plangón: una adaptación de la *tróphos* en la novela de Caritón", *Teatro y Sociedad: la mirada de las mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (coords.), Bari 2011, pp. 403-420, en concreto p. 406.

extremos. Así pues, no es de extrañar que en el v. 749 el verbo del que depende el sintagma nominal φίλον δ' Ὀρέστην esté elidido o quizá perdido en una laguna textual, y observamos cómo la oración se ve interrumpida por una serie de paréntesis incoherentes a nivel sintáctico, con abundantes anacolutos, que bien podrían ser el resultado de la tensión emocional con que se expresa Cilisa.⁷⁵ Es en el v. 763 el momento en que la nodriza redirige su discurso hacia el punto inicial, el νῦν, cuando acaba de conocer la noticia de la muerte de su querido Orestes. Notemos que el coro conoce la falsedad de esta noticia y que, al revelarles la verdad a la anciana, podría evitarle el sufrimiento que está experimentando; sin embargo, no lo hace, sino que guarda silencio, con lo que Esquilo consigue mantener la tensión dramática en escena.

Los vv. 734-765 nos proporcionan una información muy valiosa para nuestro estudio. En primer lugar, describen el tipo de nodriza que fue Cilisa con Orestes y, en segundo lugar, marcan un claro contraste entre la actitud de Clitemnestra y la de Cilisa que resulta en la caracterización de la reina.

Sobre el tipo de nodriza que fue Cilisa, el verbo ἐκτρέφω (v. 750), utilizado aquí en primera persona del singular de aoristo de indicativo activo, no indica necesariamente que fuera Cilisa quien amamantara a Orestes;⁷⁶ de hecho, no hay ningún pasaje en toda la obra que evidencie

⁷⁵ Sobre estas digresiones y anacolutos, H. F. Johansen y E. W. Whittle en su extenso comentario sobre *Suppliants* (H. F. Johansen & E. W. Whittle, *Suppliant Women: Commentary, lines 1-629*, Copenhagen 1980, p. 49) aseveran que este procedimiento es habitual en Esquilo. Sin embargo, Garvie, *Choephoroi*, p. 248) apostilla que este argumento no puede explicar los genitivos que, en su opinión, parecen descolgados de cualquier construcción en el v. 751: νυκτιπλάγκτων ὀρθίων κελευμάτων, que presentan una gran dificultad. Según el estudioso, la única explicación plausible es la admisión del hecho de que existe en el texto una laguna, bien antes del verso, bien en los siguientes.

⁷⁶ Recordemos en este sentido lo referido por Molinos, “Las nodrizas en la escena clásica”, *art. cit.* p. 300-303. La estudiosa concluía que el sustantivo τροφός, denominativo del verbo τρέφω, designaba a una nodriza que hubiese amantado o no, en este sentido, Cilisa es el Ama seca de Orestes.

este hecho como ocurre con la nodriza de Odiseo, de quien se menciona que amamantó al rey de Ítaca.⁷⁷ Este verbo aparece en otros pasajes de tragedia utilizado en su forma simple como es propio del estilo homérico. Uno de estos pasajes se encuentra en la tragedia *Agamenón*, la primera de esta trilogía, referido precisamente a Orestes, puesto en boca de Clitemnestra justificando ante el coro que hubiera enviado a su hijo para que lo criara Estrofito porque temía que le ocurriera algún mal al niño en ausencia de su padre, lo que podría revelar un cierto grado de preocupación de la reina por su hijo, *Agamenón* vv. 880 s.:

τρέφει γὰρ αὐτὸν εὐμενῆς δορυξενος 880

Στροφίος ὁ Φωκεύς, [...]

*Lo está cuidando con sumo cuidado el benévolo, el fiel aliado
Estrofito el foceo [...]*

En esta misma tragedia Clitemnestra utilizará el mismo verbo cuando suplica a Orestes mientras éste está dispuesto a acabar con la vida de su madre, vv. 896-898:

Κλ. ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον,

μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα

οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

*Clitemnestra: ¡Detente, niño! Respeta, hijo, este pecho en el que
tú muchas veces te adormecías mientras mamabas mi lecha
materna.*

Clitemnestra utiliza aquí un motivo, fijado por la tradición en sus elementos estructurales, que no puede pasarnos inadvertido: la referencia al pecho materno.⁷⁸ Encontramos este motivo ya en Estesícoro y en los

⁷⁷ Cf. *Odisea* 19.482 s.: μαῖα [...] σὺ δέ μ' ἔτρεφες αὐτὴ τῷ σῶ ἐπὶ μαζῶ [...]; Anciana [...], ¿tú la misma que me crió con tus propios pechos [...]? Para el texto en griego seguimos el propuesto por Th. W. Allen: *Homeri, Opera* (ed. Thomas W. Allen), Oxford 1974².

⁷⁸ Parte de nuestras afirmaciones las basamos en C. Morenilla-P. Crespo, “Por esos pechos, que te son tan caros”, *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al profesor Pedro A.*

poemas homéricos: ambos poetas presentan a una madre que se dirige a su hijo que está decidido a entablar combate y en ambos las madres presienten la muerte de su hijo como resultado de ese combate; por tanto, al referirse a sus pechos evocan la relación afectiva y física que se produce entre madre e hijo en el momento en que la madre amamanta al bebé, buscando de esta manera obligar al muchacho a que actúe de acuerdo con la voluntad materna.⁷⁹ Asimismo, encontramos también este motivo literario en los epitafios por *mors immatura* a los que nos hemos referido anteriormente.⁸⁰ De manera que podemos concluir que la mención del seno materno en estos contextos evoca la relación que se establece entre madre e hijo, evocación que es la causa de que aparezca en contextos de intensa emotividad, cuando la madre tiene un interés especial en que su hijo haga caso a las súplicas, sabedora de que, si no le hace caso, la muerte es segura. Por tanto, que Clitemnestra refiera este motivo literario no es baladí y proporciona una información importante para nuestro estudio: a pesar de que fue Cilisa quien se encargó, como ella misma relata y veremos seguidamente, de los cuidados del bebé Orestes, Clitemnestra se ocupó de amamantar a su hijo, con lo cual creó ese vínculo al que ahora se refiere y que la nodriza parece obviar en su intervención, pues menciona que ella recibió al niño del seno materno, pero no refiere que ella era su ama seca. La nodriza ignora la parte de la

Gainzaráin, Vitoria-Gasteiz 2002, pp. 27-37. Este motivo se muestra en la pintura de un ánfora de Pesto datada hacia el 330 y ss. (Malibú, J. Paul Getty Museum 80. A.E. 155.1) que representa el momento del asesinato; cf. O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Ángeles 2007, pp. 56 s.

⁷⁹ En el caso de Estesícoro encontramos el motivo en *Gerioneida*, fr. S 13 (POxy. 2617 fr. 11), en el que la Oceánida Calíroe, sabiendo que su hijo, Gerión, va a enfrentarse a Heracles, le ruega que no lo haga. En el caso de Homero encontramos el motivo en *Iliada* 22. 79-84, versos en los que Hécuba, ante la eminencia de la muerte de su hijo Héctor a causa del futuro enfrentamiento con Aquiles, le suplica por sus pechos que rechace en enfrentamiento con el héroe.

⁸⁰ Encontramos también este motivo en un epigrama de Meleagro (AP 8, 468) y en otro de Menécrates (AP 9, 390).

maternidad que cumplió la reina probablemente porque no la considera una madre para Orestes, sino que ella misma se otorga el papel de madre del muchacho, no solo por los cuidados que le proporcionó, sino porque, como hemos dicho, utiliza además motivos propios de los epitafios por *mors immatura* puestos en boca de madres.

De manera que todos los indicios que obtenemos a partir del propio texto proporcionan la información de que fue la reina quien amantó a Orestes; al destacarlo la nodriza en esta intervención, antes de mencionar los cuidados que ella misma proporcionaba al pequeño, podría deducirse que el relato de la esclava tiene la finalidad de reforzar la relación de la anciana con Orestes y establecer un claro contraste con Clitemnestra. Hay una expresión que denota que Cilisa se hizo cargo de Orestes desde el mismo momento en que Clitemnestra dio a luz: ἐξέθρέψα μητρόθεν δεδεγμένη (v. 750). Habitualmente se emplea el verbo δέχομαι en este contexto, si bien en esta ocasión podría apuntar a que Cilisa podría haber sido quien atendiera en el parto a Clitemnestra, pues la imagen que describe, literalmente ser entregado desde el vientre materno, con una gran fuerza visual, bien pudiera referirse al momento en que la anciana esclava tomó a Orestes por primera vez entre sus manos durante el parto.⁸¹

En segundo lugar, estos versos proporcionan un claro contraste entre la actitud de Clitemnestra para con su hijo y la de Cilisa, contraste que se consigue a través del vocabulario que emplea la anciana como el adjetivo νυκτιπλάγκτων. No es la primera vez que el espectador escucha esta palabra: la primera vez que lo hizo fue en boca de las mujeres del

⁸¹ Un ejemplo del empleo del verbo δέχομαι referido a las tareas que realizaba una nodriza durante el parto lo encontramos en *Odisea* 19.355-360, pasaje en el que Penélope, al hablar sobre Euriclea con su esposo disfrazado, describe a la nodriza como *la que recibió en sus brazos* (δεξαμένη χείρῃσ' v. 355) *a Odiseo* cuando su madre dio a luz. Para la edición de *Odisea* seguimos el texto propuesto por Allen citado anteriormente. Sobre la posibilidad de que Cilisa cumpliera las veces de comadrona durante el parto de Clitemnestra cf. Garvie, *Choephoroi*, p. 248.

coro describiendo las pesadillas que aterraban a la reina durante la noche, vv. 523-525:

Χο. Οἶδ', ὃ τέκνον, παρῆ γάρ· ἔκ τ' ὄνειράτων
καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη
χοῶς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή. 525

Coro: Lo sé, hijo, pues estaba presente. Amedrentada a causa de los sueños, deambulando nocturnamente, asustada, envió estas libaciones una mujer impía.

Esta coincidencia no es en absoluto casual:⁸² Esquilo bien podría haber buscado marcar el contraste entre Clitemnestra y Cilisa y mostrar al espectador a la reina sin poder descansar a causa de sus pesadillas con una serpiente que la mataba, mientras que Cilisa iba de un lado a otro de palacio intentando calmar los lloros de Orestes: una ve a Orestes como una serpiente, la otra como una oveja.

Una vez más, Esquilo utiliza a un personaje secundario para dar forma al principal en torno al cual se articula, pero, además, con esta imagen de la nodriza dedicándose a los cuidados de Orestes cuando era un niño débil Esquilo muestra al auditorio un lado de Orestes desconocido. Hasta el momento, el público ateniense ha podido ver en escena un Orestes adulto que busca la venganza por la muerte de su padre y que ha trazado un plan para ello; sin embargo, con la descripción de la nodriza, se pone de manifiesto el lado humano del joven. Este detalle, sobre el que profundizaremos más adelante, resulta de capital importancia para nuestro estudio, ya que supondría la evidencia de que

⁸² No es casual porque el adjetivo νυκτιπλάγκτων es un poetismo y en opinión de Garvie una de las características de Esquilo es el empleo del lenguaje poéticamente elevado para la descripción de tareas comunes. En este sentido, la escena que describe la nodriza con gran lirismo se refiere al proceso de crianza de un niño y, sin duda, la mayoría de los espectadores no serían ajenos a las imágenes que se emplean, cf. Garvie, *Choephoroi*, p. 248.

Esquilo utilizó hábilmente a la anciana sierva por su posición dentro del *oîkos* para humanizar al joven.

Según parece en los siguientes versos hay una corrupción textual que dificulta la comprensión de su contenido. Para Garvie el sintagma *τρόπῳ φρενός* (v. 754) difícilmente puede ser correcto, incluso presentaría serias dudas aunque significara *de acuerdo con su capacidad de pensamiento*. El estudioso prosigue su argumentación en los siguientes términos: “Esquilo no puede haber escrito ‘uno debe educar algo que no posee φρήν de acuerdo con el carácter de su φρήν’ porque esto no es más que una trivialidad inconsistente sin precedentes en toda la obra de Esquilo”.⁸³ Según defiende Garvie, el poeta está claramente contrastando *τὸ μὴ φρονοῦν* y *φρενός* para enfatizar la antítesis de la frase. Parece que la traducción más acertada podría ser *en la dirección en que se educaría una mente en el caso de que la tuviera*, lo que podría resultar ilógico. Probablemente la antítesis que podría haber querido expresar Esquilo se sitúa entre el bebé que no tiene φρήν y el que lo tiene, dejando claro que en este sentido *φρονεῖν* podría referirse a la capacidad de utilizar las facultades que uno posee como ser humano adulto. Según Dover, “los atenienses percibieron el período que transcurre desde la infancia hasta la mediana edad como un desarrollo continuo de la racionalidad” y es en este camino en el que la nodriza acompañó a Orestes y es ese proceso el que ella misma describe.⁸⁴ Así pues, con esta expresión tan oscura lo que en realidad está queriendo expresar Cilisa es que fue ella quien se encargó de Orestes desde que nació y, durante el período de la vida del joven en que éste llevaba pañales, la complicidad entre nodriza y bebé era tal que Cilisa adivinaba cuándo el pequeño Orestes necesitaba comer, beber o hacer alguna de

⁸³ Cf. Garvie, *Choephoroi*, p. 249. La traducción es nuestra.

⁸⁴ Cf. K. J. Dover, *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Berkeley 1974, p. 120.

sus necesidades fisiológicas, aunque a veces reconoce que erraba en su pronóstico y entonces debía ejercer de lavandera. Insistimos en el hecho de que esta descripción tan sumamente detallada que ofrece la nodriza tiene, en nuestra opinión, el objetivo de humanizar y acercar al joven, mostrando al auditorio los detalles más cotidianos de la infancia del pequeño de los que la nodriza se hacía cargo.

Después de esta intervención, el coro de mujeres, sin revelar a la nodriza que Orestes está vivo, pues entendemos que no confía en ella lo suficiente y tal vez considera que podría proporcionar algún indicio a Egisto de la falsedad de la noticia, convence a la nodriza para que persuada a Egisto de que acuda él solo sin ningún tipo de escolta (vv. 767-773). La nodriza, no obstante, prosigue con su lamento por la muerte de Orestes, v. 776: καὶ πῶς; Ὀρέστης ἐλπίς οἴχεται δόμων. *Y, ¿cómo? Orestes, la esperanza de esta casa, ha desaparecido.* No es la primera vez que el espectador escucha a alguien en escena referirse a Orestes como la esperanza para la casa: lo sorprendente es que sea Clitemnestra quien se refiera a su hijo en estos términos, lo que podría considerarse una muestra de que el personaje de Clitemnestra no es tan rígido como tradicionalmente se ha entendido, pues vemos que en estos versos la reina considera que en Orestes podría haber estado el final de la cadena de muertes que afecta al *oikos*, vv. 698 s.:

Νῦν δ' ἥπερ ἐν δόμοισι βακχείας κακῆς
ιατρὸς ἐλπίς ἦν, προδοῦσαν ἔγγραφε.

Pero ahora él era la esperanza sanadora de horribles locuras en esta casa. Toma nota: nos ha traicionado.

Entendemos que en este pasaje de nuevo se escenifica el contraste entre Clitemnestra y la nodriza, contraste que resulta en la caracterización de ambos personajes. La reina de Micenas pronuncia estas palabras cuando acaba de recibir la noticia de que Orestes ha muerto. La primera

diferencia evidente entre Clitemnestra y Cilisa es el número de versos que ambas utilizan para expresar sus lamentos ante la pérdida: Cilisa, treinta y nueve; Clitemnestra tan solo diez, como hemos estudiado anteriormente.

Garvie realiza un extenso comentario al respecto de esta intervención de la reina.⁸⁵ En principio, menciona que el manuscrito *Laurentianus Mediceus*, en el que aparece el texto completo de *Coéforas*, no indica a quién pertenecen estas palabras. Señala que existen investigadores, como Winnington-Ingram, que creen que estos versos son atribuibles a Electra.⁸⁶ Sin embargo, parece que tras los vv. 554 y 579, Electra ha abandonado la escena, pues así se lo ha pedido el propio Orestes, y, después de estos versos, nadie se dirige a ella como si estuviera presente, es más, la misión que le encomienda a su hermana es muy importante y en ella está implícito el tener que abandonar la escena: vigilar lo que está pasando en palacio con tal de que Orestes pueda ejecutar sus planes de venganza, v. 579: Νῦν οὖν σὸ μὲν φύλασσε τὰν οἴκῳι καλῶς. *Y ahora tú vigila que lo de palacio vaya bien.*

Entendemos que el objetivo del dramaturgo ateniense en este punto es marcar con claridad el contraste entre el llanto que la muerte de Orestes produce en Clitemnestra y el que causa en Cilisa. El espectador ha sido testigo del breve lamento expresado por la reina de Micenas, que no ha pronunciado ni una sola palabra que indique que la reina habla con ironía o con hipocresía, no existe ningún elemento textual que incida en el hecho de que la reacción de Clitemnestra no es la que podría experimentar cualquier madre ante la muerte de su hijo, sino que Esquilo utiliza a la nodriza, un personaje secundario, para contrastar con su reacción con la de la reina. La nodriza acusa a Clitemnestra de falsedad

⁸⁵ Cf. Garvie, *op. cit.* pp. 233-236.

⁸⁶ Cf. R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, p. 216.

por no entender la profundidad de la reina que, por una parte, siente el pesar propio de una madre ante la muerte de su hijo y, por otra parte, no puede evitar sentir el alivio que esa misma muerte le supone, bien por considerar que el agente vengador ha desaparecido, bien por considerar que esa muerte es el fin de la cadena de asesinatos que asola su *oîkos*. Por tanto, se podría concluir que Esquilo hizo uso de un personaje secundario del ámbito de los domésticos que ha estado durante años al servicio del personaje principal para crear un contraste entre ambos personajes que resulte en proporcionar una información determinada al público que, de no ser por dicho contraste, difícilmente se podría obtener.

2.4. Conclusiones sobre la nodriza de Orestes

Finaliza la intervención de la nodriza en la obra cuando la esclava abandona la escena para ir en busca de Egisto e intentar convencerle de que aparezca sin escolta y, aunque lo hace sin ser consciente de ello, una vez más ayuda al joven: gracias a que Egisto aparece sin escolta, Orestes puede llevar a cabo su venganza, de manera que, además de contrastar con Clitemnestra, Cilisa se convierte en un instrumento fundamental para la peripecia, probablemente gracias a que el coro decide no revelarle la verdad sobre la muerte de Orestes, pues ve en ella un personaje sin capacidad para fingir. Por tanto, la intervención de la nodriza en esta obra creemos, siguiendo lo que postulan estudiosos como Garvie en su comentario, que posee tres funciones dramáticas que únicamente un personaje que pertenece al ámbito doméstico puede efectuar.⁸⁷

En primer lugar, muestra la actitud de una persona del servicio de la casa hacia Orestes. Salvo la escena en que Electra reconoce a su hermano, no hay ninguna referencia que haga al espectador empatizar con este personaje. Así pues, a través de los ojos de la nodriza, el espectador puede llegar a conocer a un Orestes que no es tan solo el instrumento para la venganza, como será retratado en *Euménides*, sino como alguien a quien su nodriza ama tiernamente. En definitiva, Cilisa es la encargada de humanizar a Orestes.

En segundo lugar, la oposición entre el Orestes que su madre identifica con una serpiente y la nodriza que lo identifica con una oveja a quien fue necesario alimentar (v. 753), consigue redundar en ese contraste que hemos puesto de manifiesto entre el personaje primario de la reina y el secundario de la nodriza que resulta en la caracterización de ambas.

⁸⁷ Cf. Garvie, *Choepori*, pp. 243 s.

En tercer y último lugar, al acatar las órdenes del coro, sin someterlas a juicio, y convencer a Egisto de que aparezca sin escolta, facilita a Orestes su venganza, por lo que se convierte en una pieza fundamental para el desenlace de la trama. Una vez cumplida su función, desaparece de la obra y no vuelve a decirse nada de ella.

3. EURÍPIDES

3.1. *Medea* (431 a.C.)

3.1.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento

La siguiente nodriza a la que prestaremos atención es la que aparece en la obra *Medea* de Eurípides. Antes de estudiarla con detenimiento, es necesario realizar una aproximación al teatro de Eurípides del que, ante todo, cabe tener en cuenta lo que señalaba la gran conocedora de la dramaturgia eurípidea De Romilly, para quien la diferencia entre el teatro de Eurípides y el de Esquilo es mucho más profunda que la que existe entre el teatro de Eurípides y el de Racine, de quien también era ella una gran conocedora.⁸⁸ Una diferencia notable a nivel formal podría ser aquella que se refiere al título de las obras: mientras que en la producción trágica de Esquilo, las obras reciben en su mayoría el título del nombre del coro —tal es el caso, por ejemplo, de *Coéforas*, obra que hemos estudiado, que recibe ese título por las mujeres del coro que son las encargadas de llevar las libaciones ante la tumba de Agamenón—, las de Eurípides asumen, al menos en la mayoría de las que conservamos, el nombre de la protagonista.⁸⁹

Este hecho constituye un claro indicio de la pérdida de protagonismo del coro en la acción trágica, lo cual viene, por lo tanto, a

⁸⁸ Cf. De Romilly, *La tragédie grecque, op. cit.*, p. 8.

⁸⁹ Con esto no queremos decir en absoluto que en las obras de Esquilo el coro fuera el protagonista, ni siquiera que realizara la acción dramática, asunto sobre el que se ha vertido mucha tinta, sino que tiene una mayor presencia efectiva en escena, una mayor participación en la medida en que el autor le confiere un considerable número de versos y se convierte en el verdadero antagonista con el que contrasta o en el que se apoya el protagonista. Para un estudio resumido sobre el papel de coro en las tragedias de Esquilo, cf. De Romilly, *La tragédie grecque, op. cit.* pp. 26-33.

ratificar que de alguna manera el interés ha pasado del coro a las acciones llevadas a cabo por el/la protagonista. La representación trágica pondrá en escena al ser humano en su individualidad como personaje que lucha ante un destino que se le ha impuesto, de forma que salga a la luz el interés por la virtud y las pasiones del héroe que el espectador deducirá a partir del modo que tenga el protagonista de enfrentarse a los diversos contragolpes, de forma que el carácter del héroe o heroína se configurará a través de lo que le acontece. Además, en nuestra opinión, a este acontecer se le une que se pueda percibir sus virtudes y los rasgos que lo caracterizan a través de los personajes secundarios que toman parte en la acción y de la relación que mantienen con ellos. De entre estos personajes secundarios existe un grupo que destaca y por esa misma razón constituye el objeto de nuestro estudio: nos referimos a las nodrizas. Como los espacios que deja el coro tendrán que ser suplidos por intervenciones mayores del protagonista y de los personajes secundarios, paulatinamente estos irán adquiriendo un mayor protagonismo en la peripecia trágica.⁹⁰ Tal es el caso de la nodriza de Medea, cuyas intervenciones suman un total de ciento veintiséis versos frente a los treinta y nueve de la nodriza de Orestes que hemos estudiado.

En segundo lugar, también se observan cambios en los personajes principales. Eurípides presenta a personajes que cambian de opinión en escena y que elaboran sus discursos de un modo muy cuidado, siguiendo los preceptos de la retórica que ya en esta época estaban al uso.⁹¹ En el

⁹⁰ Un tangible indicio de ello es el aumento de la monodia que va a la par que la disminución del canto coral; así, por ejemplo, en las *Coéforas* de Esquilo más de cuatrocientos versos de un total de mil setenta y seis se atribuyen al coro, mientras que en la *Electra* de Sófocles, que trata el mismo tema, el coro interviene en unos doscientos versos del total de mil quinientos diez que conforman la tragedia y en la *Electra* de Eurípides, que también trata el mismo tema, el coro interviene en poco más de doscientos versos de los mil trescientos sesenta que contiene la pieza.

⁹¹ Son innumerables los estudios dedicados a esta relación, entre otros: J. De Romilly, *La modernité d'Euripide*, París 1986; D.J. Conacher, *Euripides and the Sophists: Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, Londres 2003; J. Ritoré Ponce,

caso particular de Medea, Eurípides pondrá en escena a una heroína que habla, llora, insulta, se contradice y, además, es presa de sus temores. Mostrará el momento exacto en que decide cometer el cruel filicidio y da un paso más hacia la caracterización de la heroína al hacer que sea ella misma quien verbalice lo que se dispone a hacer. Será la nodriza quien avance en el prólogo que la heroína no está dispuesta a permitir que el ultraje quede sin la paga de la compensación exigida, lo que demuestra la importancia de este personaje en esta tragedia.

Al contrario de lo que sucede con algunas de las tragedias a las que dedicamos nuestro estudio, podemos establecer con cierta seguridad el año en que *Medea* fue representada a partir del argumento de Aristófanes de Bizancio que antecede al texto de la tragedia, y este es el 431 a.C. Incluso sabemos que Eurípides se tuvo que conformar con el último puesto en la competición.⁹²

La acción de Medea tiene lugar en Corinto y la *skéné* representaba la fachada de un edificio que era la casa en que vivía Medea después de ser abandonada por Jasón.⁹³ La puesta en escena de la obra que debió hacerse en su momento ha planteado un problema que nos afecta de manera particular: nos referimos al debate sobre el momento en que la nodriza abandona la escena y, en consecuencia, el reparto de papeles entre los tres actores. Esta cuestión nos afecta en la medida en que la

“Tragedia y Retórica”, *Aspectos del teatro griego antiguo*, M. Brioso-A. Villarubia (eds.), Sevilla 2005, pp. 121-142; M. Labiano, “Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica”, *SPhV* 9, 2006, pp. 1-41.

⁹² El motivo por el que no gustó la obra a los contemporáneos de Eurípides ha sido objeto de larga discusión. En la introducción a su comentario de la obra, Eurípides, *Medea* (intr. ed. coment. D.J. Mastronarde), Cambridge 2002, pp. 5-7, señala Mastronarde las posibles causas de la no aceptación de la obra por parte del público ateniense, entre las que apunta aquellas relacionadas con el contexto histórico que se representa la obra y el modo en que Eurípides retrata a los corintios en la tragedia, enemigos de Atenas durante la Guerra del Peloponeso.

⁹³ Sobre la puesta en escena de Medea con mucho más detalle, cf. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turín 2002², pp. 119-123.

presencia o no de la nodriza en escena contribuye a su caracterización como personaje secundario y a la caracterización de la relación que tiene con su señora.

Según Di Benedetto y Medda el reparto de los personajes entre los tres actores sería el siguiente: el πρωταγωνιστής cumpliría con el papel de Medea, el δευτεραγωνιστής con los papeles de la nodriza, Creonte, Jasón y Egeo, y el τριταγωνιστής con los papeles del pedagogo y del mensajero.⁹⁴ Mastronarde, en cambio, indica que el actor δευτεραγωνιστής podría haber interpretado los papeles de la nodriza, Creonte y Jasón, mientras que el actor τριταγωνιστής interpretaría los del pedagogo, Egeo y el mensajero.⁹⁵ Sin embargo, este reparto genera ciertas dudas si consideramos que la nodriza permanece en escena desde el principio mismo de la obra hasta que Medea le ordena que vaya en busca de Jasón en los vv. 820-823. Parece que tanto Di Benedetto y Medda como Mastronarde no consideran que la nodriza permanezca en escena hasta el momento en que Medea le ordena ir en busca de Jasón, incluso Mastronarde considera que Medea se refiere a otra sirvienta cuando pronuncia esta orden.⁹⁶ En nuestra opinión, el contenido de la

⁹⁴ Cf. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.*, p. 223.

⁹⁵ Cf. D.J. Mastronarde, *Medea*, p. 40.

⁹⁶ Cf. D.J. Mastronarde, *Medea*, p. 42. Al analizar cómo debió ser la puesta en escena de *Medea*, el estudioso indica que la heroína debió estar acompañada en escena por, al menos, una sirvienta femenina —en su opinión no fue la nodriza la única sirvienta que acompañó a Medea en su huida de la Cólquide (p. 43)— que permaneciera en silencio a su lado y a quien Medea se refiriera al pronunciar la orden de ir en busca de Jasón que figura en los vv. 820-823 y que la sirvienta debió entrar en escena junto a Medea en el v. 214. El estudioso se muestra partidario de que la nodriza abandonara la escena después del v. 203 y supone que debió llevar una máscara que indicara que se trataba de una mujer madura y que experimentaba un cierto grado de ansiedad, mientras que las sirvientas que, en su opinión, acompañarían a Medea a partir de su entrada en escena, debieron llevar una máscara neutral y de apariencia anónima (p.44) y que, por otra parte, hubiera sido poco propio por parte de Eurípides que un personaje como la nodriza, definido en los primeros doscientos versos como la voz de la moderación y que había expresado con claridad su preocupación por el bienestar de los hijos de Medea, permaneciera en escena en silencio durante tanto tiempo. Sin embargo, tal y como mostraremos más adelante, el silencio de la nodriza mientras Medea está en

orden que se refleja en estos versos apunta a que se dirigían a la nodriza, vv. 820-823:⁹⁷

ἀλλ' εἶα χώρει καὶ κόμιζ' Ἰάσωνα· 820

ἔς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα.

Λέξις δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,

εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνή τ' ἔφυς.

¡Venga, márchate y trae a Jasón! Para todos los encargos de confianza me voy a servir de ti. Y no digas nada de lo que tengo pensado, si quieres el bien de tu señora y eres mujer por naturaleza.

En primer lugar, el contenido de estos versos señala de forma clara que la orden es recibida por una esclava de confianza. En opinión de Mastronarde no hay razón para pensar que la nodriza es la única sirvienta que acompañó a Medea desde la Cólquide y, por ello, considera que esta orden debió proferirla Medea dirigida a otra esclava que no fuera la anciana. Sin embargo, el pedagogo en su primera intervención de la tragedia, en que identifica a la anciana esclava, parece indicar lo contrario, vv. 49-52:

παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς,

τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν 50

ἔστηκας, αὐτὴ θρεομένη σαυτῆι κακά;

πῶς σοῦ μόνη Μήδεια λείπεσθαι θέλει;

Antigua esclava de la casa de mi señora, ¿por qué estás junto a las puertas sola, lamentando contigo misma las desgracias? ¿Cómo ha consentido Medea que tú la dejes sola?

escena sirve para configurar a la heroína, pues creemos que Eurípides se valió de este procedimiento dramático para mostrar al público una Medea fuerte y firme en su decisión que no precisa discutir con su nodriza sobre la conveniencia de la misma.

⁹⁷ Para el texto griego seguimos la edición de Diggle: Euripidis, *Fabulae. Tomus I* (ed. J. Diggle), Oxford 1984.

Observemos que se refiere a ella como *παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς*, *antigua esclava de la casa de mi señora*. Utiliza el sustantivo *κτῆμα*, sustantivo deverbativo de *κτάομαι*, que en los poemas homéricos tiene el sentido de ‘bien perdurable’ y que adquiere el sentido de ‘propiedad’ o ‘posesión’.⁹⁸ Con el empleo del adjetivo *παλαιὸν* referido a la nodriza, el pedagogo bien pudiera estar estableciendo una distinción entre los criados que conforman la servidumbre de la casa de Medea y Jasón: por una parte la anciana, al acompañar a Medea desde la Cólquide, sería *παλαιὸν κτῆμα*, mientras que, por otra parte, él podría ser de los nuevos criados que entrarán al servicio de Jasón y Medea una vez establecidos en Corinto. El contenido del v. 52, *πῶς σοῦ μόνη Μήδεια λείπεσθαι θέλει; ¿cómo ha consentido Medea que tú la dejes sola?* indica con claridad que la nodriza es la única esclava que acompañaba a la heroína en esos momentos y que con ella no hay ninguna otra esclava más que pudiera acompañarla cuando Medea realiza su entrada a escena o, al menos, que no hay ninguna otra esclava con la que su señora se sienta acompañada y, por tanto, muestra a la nodriza como la única de entre los miembros de la servidumbre depositaria de la confianza de Medea.

Por otra parte, no es la primera vez que en la producción trágica que ha llegado hasta nuestros días se reserva a un personaje como la nodriza un encargo de cierta confianza; de hecho, la propia naturaleza del personaje la convierte en el instrumento adecuado para este tipo de tareas. Tal es el caso de la nodriza de Orestes, Cilisa, en *Coéforas* de Esquilo, nodriza a la que hemos dedicado un capítulo de la presente Tesis. En los vv. 766-771 de esta obra esquilea, el coro convence a Cilisa para que persuada a Egisto de que acuda solo, sin escolta:

Χο. πῶς οὖν κελεύει νιν μολεῖν ἔσταλμένον;

⁹⁸ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...op.cit.*, sv. *κτάομαι*, p. 590.

Τρ. τί πῶς; λέγ' αὖθις, ὡς μάθω σαφέστερον.

Χο. εἰ ξὺν λοχίταις εἶτε καὶ μονοστιβῆ.

Τρ. ἄγειν κελεύει δορυφόρους ὀπάονας.

Χο. μή νυν σὺ ταῦτ' ἄγγελλε δεσπότου στύγει,
ἀλλ' αὐτὸν ἐλθεῖν [...]

Coro: ¿Cómo ordena el mensaje que acuda a palacio?

Nodriza: ¿Cómo? Repítemelo para que lo pueda entender mejor.

Coro: Si con la guardia o solo.

Nodriza: Me ha ordenado que venga con los que llevan las lanzas.

Coro: Pues no anuncies esto a tu odioso señor, sino que venga él solo[...]

Cilisa cumple con su cometido y su fidelidad posibilita que Orestes lleve a cabo su venganza y mate a Egisto.

Por tanto, si creemos que la nodriza está en escena desde el principio de la tragedia hasta que Medea la despide ordenándole que vaya en busca de Jasón resulta evidente que el mismo actor no podría representar los papeles de la nodriza, Creonte, Jasón y Egeo. Por esta misma razón, quizá debería postularse otro reparto entre los actores, como, por ejemplo: πρωταγωνιστής, sin duda, Medea; δευτεραγωνιστής: nodriza y mensajero; τριταγωνιστής: Egeo, Jasón, Creonte y pedagogo.

El argumento de la obra lo constituye la búsqueda de la compensación exigida por Medea después del ultraje al que la ha sometido Jasón. El *prólogo* de la obra ocupa los vv. 1-130.⁹⁹ Importante para nuestro estudio es la *rhêsis* que pronuncia la nodriza en los vv. 1-49, cuya función, como veremos, es situar al espectador en antecedentes. A

⁹⁹ Un estudio detallado del nivel formal de la obra lo encontramos en O. Pfau, *La tragédie grecque - architecture poétique. Une analyse formelle de la composition d'Euripide dans les oeuvres Hippolyte et Médée*, París 1998, pp. 185-404 sobre el que basaremos algunas de nuestras afirmaciones.

continuación sigue una escena entre el pedagogo, que entra en escena con los dos hijos de Medea y Jasón, hijos que suponen la materialización de la unión legítima de sus padres, y la nodriza.¹⁰⁰ En esta escena, la nodriza alerta al pedagogo del estado de la heroína y le ordena que no deje que su señora se acerque a sus hijos (vv. 90-95). Mientras todavía está en escena el pedagogo con los niños, se escucha el lamento que la heroína profiere desde el interior de la casa (vv. 96-97). Ésta es la primera vez que el público escuchará la voz de Medea, que no realizará su aparición en escena hasta el v. 215. La nodriza apresura a los niños a entrar a la casa cuanto antes y estos obedecen a la esclava. Por segunda vez, se escucha el lamento de Medea desde el interior de la casa (vv. 111-114) al que la nodriza se une (vv. 115-131). Después de estos plañidos, realiza su entrada el coro de mujeres de Corinto que, como en otras tragedias, representa a la comunidad de Corinto (vv. 131-212). Como singularidad formal apuntaremos al hecho de que se trata de una *párodos* dialógica en la que intervienen dos personajes: la nodriza, que está situada en la *orchestra*, Medea, que está dentro de la casa; y el coro que está realizando su entrada.¹⁰¹ En ella, el coro en primer lugar interroga a la nodriza sobre la situación en que se encuentra Medea (vv. 133-138), en segundo lugar intenta consolar a la heroína (vv. 150-156),

¹⁰⁰ Eurípides no precisa el sexo de los hijos, pues en el texto griego se refiere a ellos con sustantivos que pueden ser tanto masculinos como femeninos: παῖδες (vv. 46, 98, 113, 914, 939, 956, 1003, 1053, 1309, 1364); τέκνων (vv. 53, 1015, 1017, 1043, 1057, 1072, 1075, 1136, 1146, 1273, 1280, 1301, 1311, 1313, 1395, 1403); τέκνα (vv. 17, 82, 89, 118, 901, 969, 999, 1021, 1040, 1069, 1238, 1363, 1397); παιδῶν (vv. 1142, 1149, 1304, 1400); παῖδας (vv. 36, 74, 943, 950, 1045, 1061, 1158, 1237, 1349); παῖσιν (vv. 610, 1020). Se puede deducir que se trata de dos varones porque, cuando Medea se dispone a matarlos, se lamenta porque ya no va a llevar las antorchas en su matrimonio y porque van a parecer antes de haberles dado una esposa. En cambio, en el texto senecano se atribuye a los hijos de Medea el sexo masculino al referirse a ellos con sustantivos masculinos sin dar a lugar a la ambigüedad del texto euripideo: *liberos* (vv. 24, 541), *natis* (vv. 289, 443, 506, 509, 998); *liberis* (vv. 421, 508); *liberum* (vv. 477, 929); *natos* (v. 549); *liberi* (v. 924), *nati* (vv. 575, 845), *natus* (v. 1000). Las recreaciones posteriores seguirán lo establecido por el dramaturgo latino.

¹⁰¹ Sobre la singularidad de esta *párodos* cf. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.*, pp. 166 s.

finalmente recomienda a la nodriza que intente calmar a su señora (vv. 174-184).

El *primer episodio* de la tragedia ocupa los vv. 213-409, inaugurado por la salida a escena de Medea. La heroína pronuncia una extensa rhexis (vv. 215-266) en la que expone al coro su situación y reitera todo lo que ya ha expuesto su nodriza.¹⁰² Concluye la *rhêsis*

¹⁰² La situación de Medea resulta problemática. No está casada legalmente con Jasón, puesto que su padre no la ha entregado oficialmente a Jasón. El matrimonio griego era entendido como un acto privado que tenía una serie de consecuencias públicas y, por tanto, se le concedía una importancia capital al acto jurídico que constituía. Un análisis pormenorizado de todas las cuestiones que rodeaban al matrimonio griego lo encontramos en A. M. Vérilhac-C. Vial, *Le mariage grec du VI^e siècle av. J.C. à l'époque d'Auguste*, Atenas 1998. Al analizar el acto jurídico del matrimonio, pp. 229-265, se expone con claridad que el acto del matrimonio exigía la participación de los miembros interesados en él, no solo de la mujer y el hombre que iban a formar el matrimonio, sino también de los padres. De ambos, la figura del padre resultaba ser indispensable para legitimar el matrimonio (p. 229), entendido como un acto en que el padre entrega a su hija al marido con el fin de que ambos tengan una descendencia legítima (pp. 235-237). En el caso de Jasón y Medea, este acto no se había producido, puesto que Medea no había sido entregada por su padre a Jasón. Sin embargo, ambos habían realizado una serie de juramentos que los unían y en los que Jasón había jurado mantener con Medea el mismo vínculo que si formaran un matrimonio, aunque sin contar con la aprobación del padre de Medea. Para Medea, los hijos que ha tenido con Jasón constituyen el fruto de su amor y la legitimación de la unión entre ambos, de hecho, J.P. Vernant, *Mito y Sociedad...*, *op. cit.*, pp. 48-50, incide sobre el hecho de que en época homérica los hijos nacidos de una unión sin *engýe*, es decir, sin ser entregada por su padre la mujer al hombre, “tenían un estatuto que nos los excluía de modo radical [...] tanto para la sucesión como para la pertenencia a la vida religiosa y política de la ciudad [...] Su padre, si lo deseaba, podía solicita su inscripción en la fratria”. En opinión de Verilhac y Vial, Eurípides presenta a una Medea que se encuentra en una situación extrema puesto que es una mujer que vive en el país de su marido, aislada, separada de quienes ama y conoce (pp. 44-46) y, probablemente, Eurípides buscara suscitar la piedad del público hacia la mujer en tanto personaje puesto que los espectadores contemplaban a una mujer que sufre el exilio, el desarraigo, la soledad y la falta de recursos y protección, situación, en parte, comparable con la de Tecmesa en *Ayante* de Esquilo, con la salvedad de que el hijo que tiene Tecmesa es quien le permite integrarse en el *genos* de Telamón. Sobre esta situación llama la atención M.F. Sousa e Silva, *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, 2005. En el capítulo dedicado a estudiar la situación del extranjero en las tragedias de Eurípides, *O bárbaro e o seu mundo no teatro de Eurípides*, pp. 15-91, dedica las pp. 65-75 al análisis de Medea y su situación como extranjera en Corinto y señala que es la nodriza quien pone de relieve que Medea cometió todos los actos tanto para agradar a sus nuevos conciudadanos, aquellos que la acogerían al llegar a Corinto, y a Jasón, de quien dependía su seguridad, no por la protección que obtiene de ese matrimonio como mujer casada, sino la de extranjera en la ciudad protegida por *philia* (p. 72). Sin embargo, Jasón la abandona por un modelo de familia de superior posición social en

indicando su situación de desventaja al compararse con el coro de mujeres de Corinto: ella tienen su patria, pero ella no (vv.255-260); por ello, reclama la complicidad del coro con tal de hacer pagar a Jasón la compensación por el ultraje que ella misma ha sufrido (vv. 260-264). La corifeo asiente y presenta al siguiente personaje que realiza su entrada a escena: Creonte (vv. 269-270). La escena dialógica entre Medea y Creonte ocupa los vv. 271-357. El propósito de Creonte es desterrar a Medea porque sabe que es temible y teme que cause un mal a su hija (vv. 284-284). La heroína intentará que Creonte le conceda permanecer en Corinto, pero lo único que conseguirá será que el soberano le conceda permanecer un solo día en la polis (vv. 350-357). Después de que Creonte abandone la escena, la corifeo se dirige a Medea con una serie de oraciones interrogativas directas de marcado patetismo, en anapestos, en las que expresa su solidaridad con la terrible situación que atraviesa la heroína (vv. 359-362). A estas interrogativas, Medea responderá en otra *rhêsis* que abarca los vv. 364-409 y que concluye el *primer episodio*. La heroína toma como confidente de sus planes tanto al coro como a la nodriza que permanece en escena. Se dirige a ellas con apelativos como *amigas* (v. 378) y les informa de que está tramando causarle la muerte tanto a Jasón como a su nueva esposa, a quienes considera sus enemigos (vv. 376-384). A continuación, planea el modo de escapar de Corinto (vv. 386-395). Destaca al final de la *rhêsis* el desdoblamiento de Medea que se dirige a sí misma en tercera persona (vv. 401-409).

todos los sentidos al que tiene con Medea puesto que es una alianza socialmente prometedora al tratarse del matrimonio con una princesa que es entregada a él por su padre, no como Medea que, si bien era una princesa, no fue entregada por su padre. El abandono de Jasón condena a Medea a un repudio social y se trata de un acto de *ἀπόπειμψις* por parte de Jasón, recogido en el derecho civil ateniense, que supone la disolución del vínculo matrimonial existente entre ambos, *cf.* E.J. Buis, “Matrimonio en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense”, *Faventia* 25/1, 2003, pp. 9-29, en especial las pp. 16-19 en que se analizan las diferentes formas de divorcio recogidas en el derecho ateniense.

El *primer estásimo* del coro abarca los vv. 410-445 que concluye reiterando la situación en que se encuentra Medea: ya no valen los juramentos que se hicieron Jasón y ella y a los que ella intenta aferrarse tal y como la nodriza indicó en su *rhêsis* inicial; no tiene casa paterna y otra está dispuesta a ocupar su lecho (vv. 439-445), si bien, recordamos en este punto que lo indicado anteriormente sobre las características de la unión entre Medea y Jasón.

El *segundo episodio* ocupa los vv. 446-626. Entra en escena Jasón y se enfrenta dialógicamente a Medea. Ambos protagonizan un *agon* en que cada uno de ellos pronuncia una *rhêsis* en la que se defiende del otro (vv. 465-575). Ambos discursos ocupan aproximadamente el mismo número de versos, lo que probablemente se relaciona con el hecho de que en los tribunales atenienses los dos litigantes en un proceso debían presentar un discurso de la misma extensión.¹⁰³ Los argumentos de Medea, la primera en hablar, son los siguientes: ella estuvo a su lado

¹⁰³ El *agon* en la tragedia ha sido estudiado por J. Duchemin en *L'áγών dans la tragédie grecque*, París 1968² donde analiza con detalle la presencia de este tipo de estructura retórica en la sociedad griega fuera de la tragedia (pp. 11-39) y en la obra de los tres trágicos citando un número de pasajes considerable (pp. 39-136) para concluir con un estudio técnico del *agon* como estructura retórica en los pasajes citados (pp. 136-235). Más recientemente M. Lloyd en *The Agon in Euripides*, Oxford, 1992, realiza un estudio pormenorizado de las trece escenas agónicas que aparecen en las tragedias de Eurípides que han llegado hasta nuestros días: *Alceste* vv. 614-733; *Medea* vv. 446-622; *Heráclidas* vv. 120-283; *Hipólito* vv. 902-1089; *Andrómaca* vv. 147-273, 547-749; *Hécuba* vv. 1109-1292; *Suplicantes* vv. 399-580; *Electra* vv. 988-1138; *Troyanas* vv. 895-1059; *Fenicias* vv. 446-635; *Orestes* vv. 470-629; *Ifigenia en Áulide* vv. 317-414. Establece Lloyd que el empleo del *agon* en las tragedias eurípideas evoca una variedad de situaciones que tuvieron lugar en los tribunales atenienses del s. V a.C. con las que guarda una gran relación, puesto que, en opinión del autor, el modo en que se producen estas escenas en las tragedias de Eurípides podría haber sido el mismo modo en que tuvieran lugar en los tribunales, si bien Eurípides adaptó su forma a las vicisitudes del género dramático. El reflejo de la realidad de los tribunales no resulta ajeno a la tragedia griega: por ejemplo, en *Euménides* de Esquilo, tal y como indica Sommerstein en su edición y comentario de la obra, "the proceedings at Orestes' trial are not presented as a differing in essentials from what might happen in an ordinary court trying an ordinary charge", cf. Aeschylus, *Eumenides* (ed. coment.: A.H. Sommerstein), Cambridge 1989, p.17, aunque el caso que nos ocupa no se sitúa tan explícitamente en el contexto de un tribunal como en *Euménides*.

ayudándole con el vellocino de oro, traicionó a su padre por él, mató a Pelias y apartó de él todo lo que pudiera causarle algún daño (vv. 475-487), a cambio lo único que recibe por su parte es una traición ya que se dispone a tomar un nuevo lecho a pesar de tener hijos con ella que suponen la legitimización de la unión entre ambos (vv. 489-496). Expone en esta *rhêsis* Medea la situación en que se encuentra a causa del agravio sufrido por parte de Jasón: no tiene casa puesto que no puede volver al *oîkos* paterno y tampoco cuenta con nadie en Corinto (vv. 506-509). Jasón replica a los argumentos de Medea en una *rhêsis* de la misma extensión que la de Medea, cuarenta versos, exponiendo lo siguiente: la única ayuda con la que contó durante su expedición fue aquella que le proporcionó la diosa Cipris (vv. 526-528) y, respecto al ultraje del que es acusado por Medea, se defiende aduciendo que no acepta el lecho real por odio al que comparte con Medea, sino para conseguir una cierta prosperidad y para poder brindar a sus hijos una educación digna (vv. 555-565) por lo que, en realidad, Jasón presenta su acto como una forma de salvación tanto para sus hijos como para Medea y así lo reiterará en los vv. 595-598. El enfrentamiento entre ambos se prolonga hasta que se inicia el *segundo estásimo* y concluye sin resolución, si bien Medea reafirma su intención de ser una maldición para la casa de Jasón: Καὶ σοῖς ἀραΐα γ' οὔσα τυγχάνω δόμοις *también voy a ser una maldición para tu casa* (v. 608).¹⁰⁴

El *segundo estásimo* abarca los vv. 628-661 y concluye describiendo la soledad en que se encuentra Medea porque σὲ γὰρ οὐ πόλις, οὐ φίλων τις οἰκτιρεῖ παθοῦσαν/δεινότατα παθέων *no tiene polis ni amigo alguno que lamente lo terrible de los sufrimientos que estás*

¹⁰⁴ Parece que la intención de Jasón, según se desprende de sus palabras en los vv. 545-567, es convertir a Medea en su *παλλακή*, pues, según establece J.-P. Vernant, *Mito y sociedad...*, *op. cit.*, p. 53, en tiempos homéricos la oposición esposa legítima-*παλλακή* es menos marcada que en época clásica.

padeciendo (v. 656 s.), idea que ya había referido la propia Medea, interactuando con el coro de mujeres en el v. 255: ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὔσ' *en cambio yo estoy sola y sin polis*; de manera que el coro ha escuchado los argumentos de la heroína y la cree, lo que podría tomarse como un indicio de que el coro al principio de la tragedia actúa como punto de apoyo de Medea.

El *tercer episodio* de la tragedia ocupa los vv. 663-823. Entra en escena Egeo, a quien Medea identifica en el v. 665 como hijo de Pandión, que viene de consultar el oráculo de Apolo para consultar acerca de su falta de descendencia.¹⁰⁵ Medea convencerá al rey de Atenas

¹⁰⁵ Sobre la escena de Egeo en Medea se ha publicado un cuantioso volumen de estudios. En la introducción a su comentario de la obra, D. L. Page, Eurípides. *Medea* (intr. y com. D.L. Page), Oxford 1938 (2ª ed. 1964, reimpr. 1988), pp. 29-30, indica que se trata de una escena severamente criticada y que parece que esta reunión entre Medea y Egeo formaba parte de la tradición, de manera que la audiencia podría habérsela esperado. Page se muestra partidario de la postura según la cual esta escena está completamente justificada por su poder dramático y por formar una parte esencial de la trama, puesto que facilita a Medea el llevar a cabo sus propósitos. La postura de Page y la de otros estudiosos aparece compilada en P. Sfyroeras, "The Ironies of Salvation: The Aigeus Scene in Eurípides' *Medea*", *CJ* 90, 1994, pp. 125-142. Señala el estudioso que algunos creen, entre ellos Page, que el hecho de que Egeo aparezca en la tragedia preocupado por no tener descendencia podría haber inspirado a Medea la idea de dejar a Jasón sin descendencia, pues hasta el momento Medea no ha dejado claro el modo en que va recibir la compensación por el agravio cometido por Jasón. No obstante, la nodriza ha apuntado en el prólogo a que la heroína podría haber pensado en infligir un daño a sus hijos y por esta misma razón insta al pedagogo a esconder a sus hijos de la vista de Medea (vv. 90-93). Otros consideran que el hecho de que Egeo proporcione asilo a Medea es acorde con la propaganda ateniense que reivindicaba para sí un papel protector, además de proporcionar a Medea una ayuda para, después de llevar a cabo sus planes, poder ser acogida en una polis. Sfyroeras defenderá en este artículo que la aparición de Egeo en esta tragedia justifica la posterior convivencia de Medea en Atenas y el intento de asesinato de Teseo que llevó a cabo la propia heroína y que aparece en otras fuentes clásicas. G. Paduano en el capítulo "Panorama sulla problematica tradizionale della Medea" (pp.181-215) de su libro *La formazione del mondo ideologico e politico di Euripide: Alcesti, Medea*, Pisa 1968, también se ocupa de los problemas derivados de la escena de Egeo y concluye que la única vía que permite una mayor comprensión de la escena es enmarcarla en el motivo encomiástico-político, pues, según el autor, *Medea* se puede insertar entre aquellas tragedias que representan el mito de la hospitalidad ateniense. Si tenemos en cuenta el contexto sociopolítico en el que se llevó a cabo la representación de Medea, cuya influencia es indudable, y si atendemos a la opinión de, entre otros, V. Di Benedetto, *Eurípides: Teatro e società*, Turín 1971 (reimpr. 1992), pp. 105-219, se podría concluir que Eurípides introdujo esta escena para congraciarse con sus

para que este le ofrezca asilo en la polis prometiéndole que le proporcionará la descendencia que él desea (vv. 709-718). Después de abandonar Egeo la escena, Medea comunicará al coro sus planes en una *rhêsis* (vv. 764-810). Inicia su parlamento dirigiéndose al coro de mujeres con un vocativo que denota que las toma como confidentes y aliadas, φίλαι (v. 765), reiterado en el v. 797. Primero llamará a Jasón y le hará creer que aprueba su matrimonio y le suplicará que sus hijos permanezcan con él y su nueva esposa en Corinto. Con tal de congraciarse con la nueva esposa de Jasón, le propondrá enviar a sus hijos con regalos: un fino peplo y una corona de oro (v.786). Impregnará los regalos con pócimas de manera que, al tomarlos, la joven perezca (v. 789-790).¹⁰⁶ Tras la muerte de la nueva esposa, matará a sus hijos y, después de destruir toda la casa de Jasón, huirá (vv. 792-796). La corifeo responderá tajante: δρᾶν σ'ἀπεννέπω τάδε te *prohíbo que hagas esto* (v. 813), pero Medea no hará caso, sino que manda a la nodriza que vaya en busca de Jasón (vv. 820-823).

Después de la salida de escena de la nodriza se inicia el *tercer estásimo*, que abarca los vv. 824-865 en el que se canta un breve elogio a Atenas y se condena el plan trazado por Medea en busca de compensación por el agravio recibido.

El *cuarto episodio* (vv. 866-975) supone la materialización del inicio de la venganza de Medea. Entra en escena Jasón, que pudiera haber entrado acompañado por la nodriza,¹⁰⁷ y Medea pronuncia una

ciudadanos. Tal es la opinión de C. Morenilla, “Prefigurando a Medea”, *Kleos* 11, 2006, pp. 456-486, en especial p. 466.

¹⁰⁶ Como veremos al tratar la nodriza que aparece en *Traquinias*, el hecho de que Medea impregne con pócimas los regalos que ha preparado para Glauce se relaciona con la forma en que Deyanira dio muerte a Heracles, *cf.*, Sófocles, *Tragedias: Ayante, Filoctetes, Las Traquinias* (intr., trad. y notas: I. Errandonea), Barcelona, 1968, pp. 190-192.

¹⁰⁷ Dependiendo de la edición que se consulte aparece notado que la nodriza acompaña a Jasón cuando realiza su entrada en escena, así, por ejemplo, la edición de Méridier y

rhêsis (vv. 869-905) en la que engaña a Jasón haciéndole creer que su actitud anterior era producto de una cólera inútil (vv. 882-883) y que, después de reflexionarlo, le parece que la actitud de Jasón es sensata y digna de elogio (vv. 884-885). Hace salir a sus hijos de la casa para celebrar el fin de la disputa con Jasón (vv. 895-899). Además, Medea intentará persuadir a Jasón para que este convenza a Creonte de que el destierro decretado para ella no lo sufran también sus hijos (vv. 939-941); con tal de lograrlo propone a Jasón que su nueva esposa interceda ante Creonte y, con el propósito de ablandar el corazón de la joven reina, propone la heroína a Jasón enviar a sus hijos con regalos para la joven (vv. 942-976).

El *cuarto estásimo* ocupa los vv. 976-1001. En este canto el coro de mujeres se lamenta por el destino que Medea tiene reservado para sus hijos, por Glauce, por Jasón y por Medea.

El *quinto episodio* de la tragedia lo constituyen los vv. 1002-1250. Entran los niños a escena junto con el pedagogo, que comunica a Medea que, finalmente, se ha decretado que se libere a sus hijos del destierro (v. 1002). La noticia ocasiona en Medea una serie de lamentos que el pedagogo no entiende, pero cuyo origen podría residir en el hecho de que la heroína sabe que ya no hay vuelta atrás: el siguiente paso es matar a sus hijos. Cuando el pedagogo abandona la escena, Medea pronuncia una *rhêsis* en la que cambia hasta cuatro veces de opinión (vv. 1019-1081). En dos ocasiones declara que no puede cometer semejante infanticidio (vv. 1044-1048, vv. 1056-1058), pero en ambas la posibilidad de dejar a sus enemigos sin castigo la disuade (vv. 1049-1050, vv. 1060-1061). Finalmente, llama a sus hijos y se despide de ellos, lo que constituye un claro indicio de que está a punto de culminar su compensación; tras la

la edición de Di Benedetto y Cerbo. Es posible que la nodriza lo hiciera acatando la orden que le había dado Medea, pero abandonaría la escena en el momento.

despedida los hace entrar en casa, lugar donde el espectador sabe que se dispone a asesinarlos puesto que, como sabemos, una de las convenciones del género trágico era la de no representar ningún acto violento que lleve a la muerte en escena.

A esta intervención de Medea sigue un largo canto coral en dímetros anapésticos (vv. 1081-1115) de contenido pesimista que describe los sufrimientos que añaden a su existencia aquellos mortales que tienen hijos y que acaba con el lamento de las mujeres de Corinto por la influencia del destino en el devenir de los mortales.

Entra en escena el mensajero, que es uno de los sirvientes de Jasón y es identificado como tal por parte de Medea (v.1118-1119),¹⁰⁸ que relata la muerte de Glauce y de Creonte (vv.1125-1230).¹⁰⁹

El *quinto estásimo* abarca los vv. 1251-1292. Medea ha entrado en la casa para cometer su terrible crimen. Canta en docmios, un metro utilizado para expresar intensa agitación emocional.¹¹⁰ Se trata de un estásimo un tanto atípico en relación con el resto de la producción trágica que conservamos, porque el coro se comunica con los hijos de Medea que están siendo asesinados por su madre en el espacio intraescénico (vv. 1270a-1278). Acabada la estrofa primera y la antistrofa primera, el coro

¹⁰⁸ Para esta identificación Medea utiliza un término arcaico atestiguado por vez primera en la épica homérica: ὀπαδῶν. No es la primera vez que encontramos este término en tragedia para referirse a un siervo, tal es el caso *Alcestis*, vv. 136 s.: ἀλλ’ ἤδ’ ὀπαδῶν ἐκ δόμων τις ἔρχεται / δακρυρροοῦσα. [...] *Aquí se acerca una de las sirvientas de la casa llorando* [...] en el que aparece este término referido a la esclava que expondrá en una extensa *rhexis* los preparativos que está realizando Alcestis antes de morir en el lugar de Admeto. Sobre el término ὀπαδῶν cf. Chantraine, *Dictionnaire... op. cit.*, s.v. ὀπάδων, p. 807.

¹⁰⁹ En el relato de este siervo llama la atención una expresión que utiliza para referirse a la nueva esposa de Jasón y que constata que la joven ha reemplazado a Medea, v. 1144: Ἀγ. Δέσποινα δ’ ἦν νῦν ἀντὶ σοῦ θαυμάζομεν *Mens.: La señora que ahora en tu lugar respetamos.*

¹¹⁰ Cf. M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, pp. 108-115 en las que se realiza un estudio detallado del docmio como metro. Señala West que este tipo de metro suele ser utilizado en la tragedia griega de forma característica para expresar momentos de agitación emocional e imprimir un cierto sentido de urgencia en el mensaje expresado (p. 108).

de mujeres interrumpe su canto al oír los gritos de uno de los niños desde dentro de la casa que interrumpen el canto del coro.¹¹¹ En este momento, la obra trágica alcanza su clímax de violencia: los niños están siendo asesinados por su madre y buscan escapar, sin éxito, de las manos de la heroína; mientras tanto, el coro se plantea si debe entrar a la casa para intentar salvar a los niños. Este momento es importante puesto que el coro se plantea por primera vez si debe romper la convención de la representación trágica según la cual no debe abandonar la *orchestra* durante la puesta en escena de la obra trágica. Al forzar que el coro se cuestione abandonar la *orchestra* para acudir en auxilio de los hijos de Medea, Eurípides consigue un mayor efecto dramático y acentuar el horror del asesinato que se está produciendo, efecto que se ve intensificado cuando los niños responden directamente al coro (vv. 1277-1278), creándose un diálogo entre personajes situados fuera de escena y el coro que está en escena.¹¹² Mientras el coro entona la segunda antístrofa de este estásimo, el silencio que guardan los niños supone la confirmación de que Medea ha perpetrado su crimen. El contenido de esta antístrofa supone la ratificación del crimen: se canta lo ocurrido con Ino, que mató a sus hijos, pero se arrojó al mar como castigo por el cruento crimen.

El *éxodos* del coro está conformado por los vv. 1293-1419. Está compuesto por dos escenas en trímetros yámbicos y una parte final en anapestos. La primera escena del *éxodos* (vv.1293-1316) se inicia con una tirada de versos recitados por Jasón (vv.1293-1305) a la que la

¹¹¹ En contraste con las obras que conservamos de Esquilo y de Sófocles, Eurípides es el único de los trágicos que concede metros cantados a niños, tal es el caso, por ejemplo, de *Andrómaca*, vv. 526-536, entonados por el hijo de Andrómaca cuando está a punto de ser muerto. Por el contenido del lamento, *ιὸ μοι*, se entiende con claridad que proviene del interior de la casa, que es proferido por uno de los niños y que se trata probablemente de un *extra metrum* al no corresponderse con el primer verso de la antístrofa.

¹¹² Cf. W. Allan, *Euripides: Medea*, London 2002, pp. 40-42.

corifeo responde con un dístico (vv. 1306-1307) seguido de una breve esticomitia entre Jasón y la corifeo de seis versos (vv.1308-1313). Jasón entra a escena horrorizado por el asesinato de Glauce y la corifeo le informa del asesinato de sus hijos. Los tres últimos versos de esta escena los pronuncia Jasón dirigiéndose a los sirvientes que se encuentran dentro de la casa para que abran las puertas y así poder ver si lo que le ha anunciado la corifeo es verdadero. En este mismo momento se inicia la segunda escena (1317-1388). La atención del espectador está fijada en el centro de la *skéné*, lugar donde, probablemente, se esperaría que apareciese Medea junto a los cuerpos de sus hijos en el *ekkyklêma*. Pero Eurípides realiza un giro escenográfico espectacular en el que la heroína a modo de *dea ex machina* aparece por encima de la *skéné* en un carro que le ha proporcionado su abuelo, el Sol.¹¹³ Las palabras de Medea en este punto (vv. 1317-1322) reflejan su nueva posición: ha recibido la compensación justa por el agravio que cometió Jasón contra ella. El propio Jasón responderá iracundo a la heroína (vv. 1323-1350) tildándola de traidora tanto a su familia como a su patria (v. 1332) y rehusando aceptar cualquier grado de culpa en la acción cometida por Medea, que rechazará responder a Jasón y se alegrará de haber devuelto el golpe a su esposo (v. 1360).¹¹⁴ En una breve esticomitia, ambos se culparán

¹¹³ La puesta en escena de Medea a modo de *dea ex machina* se ha considerado como una forma que tuvo el dramaturgo ateniense de recordar al auditorio la descendencia de la heroína como nieta del Sol. Un sucinto análisis sobre el momento en que Medea abandona la escena lo encontramos en B. Levett, "Medea's exit", *The Play of Texts and Fragments, Essays in Honour of Martin Cropp*, J.R.C. Cousland- J. R. Hume (ed.), Leiden-Boston 2009, pp. 157-167, artículo en el que se discute sobre el momento exacto en que Medea abandona la escena y en el que se plantea la hipótesis de que el hecho de salir la heroína de escena como una *dea ex machina* pudiera haber tenido un impacto mayor a nivel dramático que si lo hubiera hecho de otro modo. Si bien la forma en que sale de escena Medea es muy similar a efectos escenográficos a la salida de una divinidad *ex machina*, como ocurre, por ejemplo en la tragedia *Hipólito*, la salida de Medea no supone la resolución del conflicto trágico, sino su culminación.

¹¹⁴ L. Méridier en la introducción a su traducción de *Medea*, cf. Eurípide, *Tragédies. Tome I: le Cyclope, Alceste, Médée, les Héraclides* (trad.: L. Meridier), París, 1976,

mutuamente del crimen (vv. 1361-1373). Jasón acabará por solicitar a Medea que le otorgue enterrar a sus hijos (v. 1377), a lo que la heroína se negará y proclamará que se dispone a instaurar un culto a sus hijos en Corinto, además de predecir una muerte en soledad para Jasón (vv. 1378-1388). El metro cambia a anapestos en los últimos versos que concluyen la obra: tanto el metro como el contenido de las intervenciones de Jasón recuerdan los lamentos que profería la heroína al principio de la tragedia desde el interior de la casa; por tanto, se podría concluir que se produce una inversión de los roles como resultado de la venganza llevada a cabo por Medea. Finalmente, el coro abandona la *orchestra* con una reflexión final sobre el poder de los dioses que lleva a cabo acciones inesperadas (vv. 1415-1419).¹¹⁵

pp. 108-109, indica que existía un culto oficial a la tumba de los hijos de Jasón en Corinto, culto al que también se refiere Pausanias en II.3.6.

¹¹⁵ Salvo el primero, son los mismos versos que cierran *Alcestris*, *Andrómaca*, *Helena* y *Bacantes*.

5.1.2. Fuentes e innovaciones

El nombre de Medea aparece por primera vez en *Teogonía* de Hesíodo, vv. 956-962, pasaje en el que se refiere su linaje, en los siguientes términos:¹¹⁶

Ἡελίῳ δ' ἀκάμαντι τέκε κλυτὸς Ὠκεανίνη
 Περσηὶς Κίρκην τε καὶ Αἰήτην βασιλῆα.
 Αἰήτης δ' υἱὸς φαεσιμβρότου Ἡελίοιο
 κούρην Ὠκεανοῖο τελέηεντος ποταμοῖο
 γῆμε θεῶν βουλῆσιν, Ἴδυϊαν καλλιπάρηον· 960
 ἥ δὴ οἱ Μήδειαν εὖσφυρον ἐν φιλότητι
 γείναθ' ὑποδμηθεῖσα διὰ χρυσῆν Ἀφροδίτην.

Con el incansable Helios, la ilustre Oceánide Perséis engendró a Circe y al rey Eetes. Eetes, hijo de Helios que ilumina a los mortales, se casó con una hija del Océano, río perfecto, por decisión de los dioses, con Idía de hermosas mejillas. Ésta parió a Medea de bellos tobillos, sometida a su abrazo por mediación de la dorada Afrodita.

Sobre el episodio de los Argonautas, es probable que los atenienses supieran lo acontecido en su expedición en busca del vellocino de oro a través de las recitaciones de los aedos. La leyenda de los Argonautas aparece reflejada también en los poemas líricos y encontramos en la Pítica IV de Píndaro la primera exposición con todo detalle de la expedición desde la aparición de Jasón a su tío y usurpador Pelias, hasta el regreso de los expedicionarios a la isla de Lemnos acompañados ya por Medea. Todos estos datos nos pueden llevar a concluir que es probable que el espectador ateniense contara con un cierto conocimiento

¹¹⁶ Para el texto griego empleamos el propuesto por West en Hesiod, *Theogony* (ed. West), Oxford 1966.

sobre la expedición en busca del vellocino de oro, los trabajos que tuvo que llevar a cabo Jasón y el amor que Medea le profesaba.¹¹⁷ Eurípides inaugura su obra con un parlamento de la nodriza de Medea cuya función, como veremos al examinarlo detalladamente, es situar al espectador en el momento exacto en que se inició la acción e informar al mismo sobre la situación tanto física como emocional en que se encuentra la heroína.¹¹⁸

La innovación más importante que introduce Eurípides es la que se relaciona con la muerte de los hijos de Medea. La tradición señalaba a los corintios como los autores del asesinato de los hijos de Medea, pero Eurípides hace que sea la propia Medea quien cometa semejante crimen, de manera que libera a los corintios de responsabilidad en este momento político tan complicado para ellos debido al conflicto que habían mantenido con los corcirenses.¹¹⁹ Asimismo, introduce el tragediógrafo

¹¹⁷ Para una recopilación de textos mitográficos en los que se da noticias sobre Medea, cf. M.C. Álvarez-R.M. Iglesias, “Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, A. López-A. Pociña (ed.), Granada 2002, pp. 411-445, en especial pp. 411-417.

¹¹⁸ Tanto la complejidad como las múltiples innovaciones que Eurípides introduce en sus tragedias da lugar a que tenga que dar información previa a los espectadores en sus prólogos. Tradicionalmente se considera que estos prólogos son el antecedente de los prólogos de la comedia nueva, que son de obligada aparición, puesto que el hecho que se pone en escena no proviene de un mito que el espectador conociera, aunque existieran una serie de convenciones que afectaban tanto a la trama como a los personajes a las que el poeta cómico debía ceñirse, cf. M.F. Silva, *Menandro. Obra Completa*, Lisboa, 2007, pp. 31-36, al tratar las preferencias y estructuras escénicas utilizadas por Menandro. La autora indica con suma claridad cómo Menandro hizo un uso pleno del prólogo para dejar establecido desde el principio mismo de la obra tanto los personajes que formaban parte de la trama como las condiciones en que tenía lugar el enredo. Asimismo señala, sin duda alguna, a Eurípides como *padre* de este tipo de prólogos. Para la estructura y los mecanismos de la comedia nueva, cf. el estudio clásico de A. Blanchard, “Recherches sur la composition des comédies de Ménandre”, *REG* 83, 1970, pp. 38-51, así como su *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, París 1983.

¹¹⁹ Dentro de los dos bloques contendientes en la llamada Guerra del Peloponeso, los corintios formaban parte de la Liga del Peloponeso, liderada por Esparta, que se oponía directamente a la Liga Ático-Délica, liderada por Atenas; de manera que los corintios siempre habían manifestado su abierta rivalidad contra Atenas. Sin embargo, en los años precedentes a la representación de Medea, Atenas asume el control de dos importantes *poleis* corintias: Corcira (ca. 435-432 a.C.) y Potidea (ca. 433-432).

la escena en que Egeo ofrece refugio a Medea en Atenas, de la que se deduce la exaltación de Atenas como lugar de acogida de los exiliados al mismo tiempo que se pone de manifiesto la benevolencia de esta polis hacia todos aquellos que quisieran convertirse en sus aliados lo que, sin lugar a dudas, forma parte de la política de exaltación de la patria que figura en esta obra.¹²⁰

Probablemente, Eurípides, al eximir de responsabilidad a los corintos por el asesinato de los hijos de Medea, pudiera haber mostrado una cierta benevolencia hacia estas dos nuevas *poleis* anexionadas al bando de los atenienses; asimismo, al mostrar la buena voluntad de Egeo al acoger a Medea, podría haberse referido a la buena voluntad que demostró Atenas con sus dos nuevos aliados. Un estudio detallado de este episodio de la Guerra del Peloponeso en que Atenas asume el control de las dos colonias corintias se encuentra en G. Bravo, *Historia del mundo antiguo: una introducción crítica*, Madrid 2000, pp. 275-278. Sobre el enfrentamiento entre Atenas y Corinto y el posicionamiento de esta última en la mencionada guerra, cf. C. Fornis, “Estrategia y recursos de los corintios en la Guerra del Peloponeso”, *Polis* 7, 1995, pp. 77-103

¹²⁰ Cf. G. Paduano, *op. cit.*, pp. 209-215.

3.1.3. La nodriza de Medea

En primer lugar, no sabemos con seguridad si se trata de la nodriza de Medea o de la nodriza de sus hijos o de ambos. Así como en el caso de Cilisa se nos especificaba que había sido la nodriza de Orestes desde que Clitemnestra dio a luz, en el caso de esta nodriza no existe en toda la tragedia una sola referencia a que se trate de la nodriza de Medea, ni tan siquiera a que sea una nodriza. Cuando el pedagogo está con ella en escena la identifica como *παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς* *antigua esclava de la casa de mi señora* (v. 49), inmediatamente después de la recitación del prólogo por parte de la esclava. A lo largo de la tragedia, la esclava jamás se dirige a Medea utilizando apelativos afectivos como τέκνον o παῖ, como harán las nodrizas de Fedra y de Hermíone, sobre cuya identidad no albergamos ningún tipo de duda. Tal y como señala Page, en los escolios aparece designada como γραῦς ‘anciana’ en dos ocasiones, como πρεσβῦτις, usado como sinónimo de γραῦς en cuatro ocasiones, pero nunca como τροφός.¹²¹

Enio fue el primero que denominó a este personaje *nutrix*.¹²² Aristófanes el Gramático es quien la nota como τροφός tanto en el elenco de personajes que propone como en el argumento que presenta al texto de Eurípides donde escribe: *προλογίζει δὲ τροφός Μηδείας recita el prólogo la nodriza de Medea* (l. 15).¹²³ Asimismo, Séneca en la versión que realiza de Medea la considera como tal e incluso podríamos

¹²¹ Cf. Page, *op. cit.* p. 61.

¹²² Tradicionalmente se considera que Enio (239 a.C.-169 a.C.) fue el primer poeta latino de época arcaica que se dedicó al desarrollo del género trágico tomando como modelo la obra trágica de Eurípides. Sobre la Medea de Enio, cf. A. Arcellaschi, “La Médée d’Ennius”, *Medeas: versiones de un mito...*, *op. cit.* vol. I, pp. 367-387.

¹²³ Señala Page, *op. cit.* pp. 39-41, que fue Aristófanes de Bizancio quien en el año 200 a.C. realizó una serie de comentarios e introducciones de las obras de Eurípides que con toda probabilidad fueron publicados en *volumina* separados del texto griego y no como notas marginales al mismo. En esta edición alejandrina del texto, que apenas poseía puntuación, las abreviaturas de los nombres de los personajes empezaron a reemplazar los *paraphroi* que marcaban el cambio de personaje.

llegar a afirmar que el autor latino aproxima más el personaje al tipo, pues en la obra senecana nodriza y Medea intercambian apelativos afectivos como podemos ver en el siguiente pasaje, Sen., Med., vv. 157 s.:124

[...]Nutrix: Siste furialem impetum,
alumna: uix te tacita defendit quies.

Nodriza: Hija, detén el ímpetu de una Furia: en poco pueden defenderte la fuerza y la calma.

Y en el v. 380 se vuelve a referir a Medea utilizando ese mismo apelativo: Alumna, celerem quo rapis tectis pedem? *Hija, ¿a dónde apresuras tus pasos airados?*

Todo esto indica que, a pesar de que Eurípides no lo marcara con claridad en su obra, el personaje de la anciana esclava fue percibido por la tradición posterior como una nodriza, al menos desde Aristófanes de Bizancio, quien ya la llama así, y la edición alejandrina, si bien no podemos asumir el riesgo de asegurar con firmeza que se trate de la nodriza de Medea basándonos únicamente en la tragedia de Séneca, pues puede tratarse de una innovación en el tratamiento del mito introducida por el filósofo latino. A partir del texto euripideo podemos únicamente afirmar que es una esclava que lleva años al servicio de Medea, lo que le ha permitido conocer de primera mano tanto la historia de Medea desde que abandonó su patria hasta el momento actual, como los sentimientos más intrínsecos de la heroína y que asimismo mantiene una relación especial e íntima con la heroína de modo que se atreve a permanecer a su lado incluso cuando Medea se muestra iracunda.

Sus intervenciones suman un total de ciento treinta y siete versos, lo que constituye un 9,65% del total de la tragedia, y la mayoría tienen

¹²⁴ Seguimos el texto propuesto por O. Zwierlein, L. A. Senecae, *Tragoediae* (ed. O. Zwierlein), Oxford 1991 (3ª reimpresión con correcciones).

lugar en la primera escena. Es el primer personaje que aparece en escena, pues recita la *rhêsis* que constituye el prólogo de la tragedia, y no la abandona hasta que Medea la incita a ello en los vv. 820-823:

ἀλλ' εἶα χῶρει καὶ κόμιζ' Ἰάσονα· 820

ἐς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα.

Λέξις δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,

εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότης γυνή τ' ἔφυς.

¡Venga, márchate y trae a Jasón! Para todos los encargos de confianza me voy a servir de ti. Y no digas nada de lo que tengo pensado, si quieres el bien de tu señora y eres mujer por naturaleza.

Sin embargo, su última intervención se produce en el v. 203, lo que significa que permanece en escena en actitud silente, lo que podría tomarse bien como indicio de que retira tácitamente su apoyo a todas las acciones de Medea o bien que el temor que siente hacia su señora le impide dirigirse a ella.¹²⁵ Otra posibilidad es que Eurípides busque mostrar una Medea fuerte, que no dialoga con la nodriza porque su decisión ya está tomada y no es en absoluto discutible. Antes de producirse la salida a escena de Medea, la heroína ha mostrado su debilidad profiriendo llantos y lamentos desde el interior de la casa, situación que se asemeja a la que tiene lugar en la tragedia de Sófocles, *Ayante* en la que el héroe solo se lamenta por lo sucedido en el interior de su tienda, incluso abandona la escena para lamentarse (vv. 595 ss.).

Presentaremos a continuación el prólogo que recita esta esclava para proceder a su análisis detallado, vv. 1-49:

Εἶθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος

Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,

¹²⁵ Remitimos a lo expuesto con anterioridad relativo a la presencia de la nodriza en escena de la nodriza.

μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
 τμηθεῖσα πύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
 ἀνδρῶν ἀρίστων οἷ τὸ πάγχρυσον δέρος 5
 Πελῖαι μετῆλθον. οὐ γὰρ ἄν δέσποιν' ἐμὴ
 Μῆδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἴωλκίας
 ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἴάσονος·
 οὐδ' ἄν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
 πατέρα κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν 10
 ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν
 †φυγῆι πολιτῶν† ὧν ἀφίκετο χθόνα,
 αὐτῷ τε πάντα ξυμφέρουσ' Ἴάσωνι·
 ἥπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
 ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆι. 15
 νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.
 προδοῦς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν
 γάμοις Ἴάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
 γήμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυμναῖ χθονός.
 Μῆδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη 20
 βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
 πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
 οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἴάσονος κυρεῖ.
 κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν,
 τὸν πάντα συντήκουσα δακρῦοις χρόνον 25
 ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦισθετ' ἠδικημένη,
 οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρους' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
 πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
 κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων,
 ἦν μὴ ποτε στρέψασα πάλλευκον δέρην 30
 αὐτῆ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώξει φίλον

καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὓς προδοῦς' ἀφίκετο
μέτ' ἀνδρὸς ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει.
ἔγνωκε δ' ἡ τάλαινα συμφορᾶς ὑπο
οἶον πατρώιας μὴ ἀπολείπεσθαι χθονός. 35
στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὄρῳσ' εὐφραίνεται.
δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλευσῆι νέον·
[βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
πάσχουσ' ἠγῶνιδα τήνδε, δειμαίνω τέ νιν
μὴ θηκτὸν ὄσσηι φάσγανον δι' ἥπατος, 40
σιγῆι δόμους ἐσβᾶσ' ἴν' ἔστρωται λέχος,
ἢ καὶ τύραννον τόν τε γήμαντα κτάνη
κᾶπειτα μείζω συμφορὰν λάβηι τινά.]
δεινὴ γάρ· οὔτοι ραιδίως γε συμβαλὼν
ἔχθραν τις αὐτῆι καλλίνικον ἄισεται. 45
ἀλλ' οἶδε παῖδες ἐκ τρόχων πεπαυμένοι
στείχουσι, μητρὸς οὐδὲν ἐννοοῦμενοι
κακῶν· νέα γὰρ φροντὶς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ.

*¡Ojalá la nave de Argo no hubiera volado sobre las sombrías
Simplégades hacia la tierra de los colcos, ni en los valles del
Pelión nunca hubiera caído el pino cortado por el hacha, ni
hubiera provisto de remos a los valerosos hombres que fueron a
buscar para Pelias el vellocino de oro! Así, mi señora Medea ni
hubiera zarpado rumbo a las torres de la tierra de Yolco, abatida
en su corazón por amor a Jasón, ni, habiendo persuadido a las
hijas de Pelias para que mataran a su padre, viviría en esta tierra
corintia junto a su esposo y sus hijos, intentando agradar a los
ciudadanos de la tierra a la que llegó como fugitiva y viviendo en
la más absoluta armonía con Jasón: no existe una salvación
mayor que cuando la mujer no está en discordia con el hombre.*

Pero ahora todo le es hostil y está enferma a causa de lo que más quiere, pues, traicionando tanto a sus hijos como a mi señora, Jasón yacerá en lecho real, después de haber tomado en matrimonio a la hija de Creonte, que reina en esta tierra. Y Medea, la desdichada que ha sido objeto de ultraje, llama a gritos a los juramentos e invoca la diestra, la mayor prueba de fidelidad, y pone a los dioses por testigo del pago recibido por Jasón. Y yace sin comer, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose entre lágrimas todo el tiempo desde que se ha dado cuenta del ultraje que ha recibido por parte de su esposo y ni levanta la vista, ni vuelve el rostro al suelo y, como una roca u ola marina, oye los consuelos de sus amigos. Y, si alguna vez vuelve su blanquísimo cuello, ella misma llora en su interior su querido padre y a su tierra y su casa, que abandonó para seguir a este hombre que ahora la ha convertido en objeto de ultraje y aprende, la desafortunada, bajo sus desgracias el valor de no estar lejos de la patria. Odia a sus hijos y no se alegra al verlos. Tengo miedo de que ella esté tramando algo nuevo [pues su alma soporta un gran peso y no va a aguantar el ultraje. Yo la conozco bien y siento pavor de que se atravesase el hígado con un afilado puñal, entrando en silencio en la habitación donde está extendido su lecho, o que vaya a matar al rey y a su esposa y caiga sobre ella una desgracia mayor], pues ella es temible. No va a ser fácil a quien haya incurrido en su odio que se lleve la victoria. Pero he aquí a los hijos que vienen de ejercitarse en la carrera, sin preocuparse de las desgracias de su madre: a una mente joven no le gusta sufrir.

Entendemos que este prólogo cumple una doble función en la representación: por una parte, sitúa al espectador en el punto exacto en el

que empieza la acción dramática y, por otra parte, contextualiza emocionalmente a Medea. La primera función se vería cumplida por los quince primeros versos, mientras que la segunda lo sería por los versos restantes. Con tal de facilitar el estudio de la totalidad de los versos que conforman el prólogo, hemos considerado conveniente dividirlos en dos partes atendiendo a su contenido de los mismos.

Una primera parte la constituirían los vv. 1-15. En ellos se informa al espectador acerca del pasado de la heroína; de hecho, la mayoría de los verbos utilizados se mueven temporalmente en la esfera del pasado, de manera que, al escucharlo el espectador identificaría con mayor facilidad la identidad de la mujer en torno a la cual se articula la pieza. En estos versos se describe por primera vez el amor que sentía Medea por Jasón, amor que sería explotado por la tradición posterior y en cuyo énfasis se sustenta el relato de Apolonio de Rodas, en el v. 8:¹²⁶ ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος *abatida en su corazón por amor a Jasón.*

Sobre el verbo ἐκπλήσσω, cuya forma simple πλήσσω está atestiguada sobre todo en aoristo y en perfecto pasivo con el sentido general de ‘ser

¹²⁶ El libro III de las *Argonáuticas* es el más conocido de los que han llegado a nuestros días por contener la descripción de cómo Medea cede a los asaltos de la pasión que Eros suscita en ella, maniobra maquinada por las diosas Atenea, Hera y Afrodita en aras de favorecer a Jasón y que resulta decisiva para que los Argonautas alcancen su propósito. La figura de Medea que se perfila en este mismo canto guarda un gran número de concomitancias con la Medea modelada por Eurípides, probablemente porque Apolonio conocía la tragedia eurípidea, puesto que, al igual que ocurre en la tragedia, en este canto Medea muestra su vacilación interior y su decisión en cuatro monólogos con una clara influencia del texto eurípideo. Mientras que para Jasón el amor que siente Medea hacia él es un medio para conseguir su regreso, para Medea el amor de Jasón se convierte en el fin de toda su vida. Por él está dispuesta a todo, sacrifica honor, familia y posición en el *oikos* paterno por seguir al extranjero. El hecho de que Jasón utilizara a Medea para cumplir su misión ha llevado a muchos estudiosos a concluir que la figura de Jasón representa el arquetipo del antihéroe, cf. G. Lawall, “Apollonius Argonautica: Jason as Anti-Hero”, *YCS* 19, 1966, pp. 119-169; R.L. Hunter, “Short on Heroics’: Jason in the Argonautica”, *CQ* 38, 1988, pp. 436-453. Un análisis extenso de la obra se encuentra en la introducción de C. García Gual a la traducción española realizada por M. Valverde Sánchez, A. de Rodas, *Argonáuticas* (trad. M. Valverde), Madrid 2000.

herido, recibir un golpe’, Chantraine indica que la preposición ἐκ le confiere el significado de ‘perder la cabeza’.¹²⁷ Mediante el empleo de este verbo la nodriza caracteriza emocionalmente a Medea, pues la describe como una mujer que está fuera de sí, abatida, que ha perdido la cabeza por amor a Jasón. Esta afirmación por parte de la nodriza se ve sustentada en la relación que ha mantenido con la heroína: debido a que en los primeros versos recitados por la esclava se alude a la historia de Medea desde que abandonó la Cólquide (vv. 1-6), podemos suponer que la nodriza acompañaba a la heroína desde ese mismo momento y, puesto que, cuando Medea abandona el οἶκος paterno la sigue, podríamos deducir que esta esclava lleva sirviendo a Medea desde su infancia, lo que la capacitaría para realizar una descripción tan detallada de los sentimientos más intrínsecos de la heroína que resultaría en la perfecta configuración emocional de la misma.¹²⁸ Por tanto, ya en el v. 8 Eurípides emplea a un personaje secundario del ámbito de los domésticos para configurar y mostrar un rasgo dominante del carácter del personaje principal.¹²⁹

La segunda función del prólogo a la que nos hemos referido, es decir, la contextualización emocional de Medea, solo podría cumplirse con éxito si el prólogo lo recitara un personaje próximo a nivel emocional a la heroína y que mantuviese una relación especialmente

¹²⁷ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op.cit.* s.v. ἔκπαγλος, p. 330.

¹²⁸ I. Calero en la monografía dedicada al estudio de la servidumbre femenina en la literatura griega, *Consejeras, confidentes, cómplices: la servidumbre femenina en la literatura griega antigua*, Madrid, 1999, se refiere a la nodriza de Medea en los siguientes términos: “la *trophós* de Medea ha aprendido a conocer perfectamente a la niña que le habían encomendado”, con lo que Calero considera que la nodriza que acompaña a Medea en esta tragedia es la misma persona a la que se le encomendó su crianza desde que la heroína era una niña. Lo cierto es que este personaje posee un conocimiento completo de las motivaciones intrínsecas que mueven a Medea a su venganza por el ultraje sufrido, tal y como indicaremos más adelante.

¹²⁹ No compartimos la opinión expresada por F. Yoon en su reciente estudio: *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy*, Leiden 2012, pp. 9-22, según la cual Eurípides utilizaría a la nodriza para mostrar a una heroína indefensa con rasgos infantiles que busca en la nodriza la protección materna que ésta le puede brindar.

emotiva con la misma; dicho en otros términos, la única que puede informar al espectador con todo detalle sobre el estado anímico de Medea es una persona implicada emocionalmente con ella y que ostente un profundo conocimiento de su interior: la nodriza. Así lo reconoce ella misma en el v. 39: ἐγὼ ἴδω τήνδε yo la conozco bien. Notemos que al emplear el pronombre personal de primera persona singular, que no es necesario puesto que la desinencia verbal ya indica la persona, la nodriza reitera de forma clara su implicación directa y real en el enunciado de manera que dota de veracidad a sus palabras.¹³⁰ Este conocimiento, que pudiera haber sido testimonial, le otorga la facultad de poder relatar el pasado y el presente de Medea.

Las dos primeras palabras del v. 16 marcan lo que consideramos la segunda parte del prólogo: νῦν δ'. Si en la primera parte la nodriza ha contado todo lo que ella desearía que no hubiera pasado, a partir de este verso y hasta el v. 36 narrará el ahora de Medea que está en claro contraste, enfatizado por el empleo de la partícula adversativa δὲ, con el pasado glorioso que su señora podría haber tenido en su condición de princesa; ahora para Medea ἐχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα *todo es hostil y está enferma a causa de lo que más quiere* (v. 16). Al respecto del sintagma τὰ φίλτατα, señala Page que con cierta frecuencia hace referencia a personas, de manera que la nodriza está mostrando al

¹³⁰ C. Morenilla, "Prefigurando a Medea", *art. cit* muestra cómo este recurso de emplear un personaje secundario para contextualizar emocionalmente al principal ya fue empleado por Sófocles en su *Ayante*. En esta obra, en la escena previa a la presencia de Ayante ante el coro, se establece un diálogo entre Tecmesa y el coro en el que es Tecmesa la que informa de la situación del héroe. Esto remarca el hecho de que es una persona afectivamente cercana al héroe o la heroína capacitada para dar la información como sucede en *Medea*. La autora examina este mismo procedimiento empleado por Eurípides en "Paratragedia de la Hermíone eurípidea" *Koinós Lógos, Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), Murcia 2006, pp. 685-695, donde relaciona la presentación de Ayante a sus compañeros por parte de Tecmesa con la presentación de Medea por su nodriza y con la presentación que hace la nodriza de Hermíone y la de Alceste por una criada de ésta.

auditorio que a quien más quiere Medea es a Jasón, señalado aquí como el culpable del estado en que se encuentra Medea.¹³¹ Es probable que la nodriza buscara que el público empatizara con Medea al presentarla como la víctima de la falta de Jasón y presentarlo a él como quien ha ultrajado a la heroína. También se podría llegar a concluir que la nodriza está justificando la posible venganza de Medea, como veremos a continuación.

Los versos siguientes inciden en la situación anímica de la heroína y en la causa de semejante estado: Jasón la ha abandonado y ahora él yace en el lecho de la hija del rey Creonte (vv. 17 s.). La importancia de estos versos es capital porque, a nuestro entender, se enuncia en ellos la clave de la interpretación de la tragedia y el hecho de que los recite un personaje secundario que guarda un vínculo extraordinario a nivel emocional con la heroína no podría considerarse casual. La clave de esta obra pasa por entender las motivaciones de la exigencia de reparación por parte de Medea y en estos versos son descritas de forma preclara por la nodriza, el único personaje de la constelación que rodea a la heroína trágica que posee un conocimiento extraordinario del interior de Medea que la legitima para desvelar las motivaciones más intrínsecas de la misma.¹³²

¹³¹ A modo de ejemplo en la tragedia sofoclea *Edipo en Colono*, Edipo emplea este mismo sintagma para referirse a sus dos hijas, Antígona e Ismene en el v. 1110: ἔχω τὰ φίλτατ', οὐδ' ἔτ' ἂν πανάθλιος/θανὼν ἂν εἶην σφῶν παρεστώσων ἐμοῖ. *Tengo lo que más quiero: ni aun si muriera ahora mismo sería enteramente desgraciado por el hecho de estar vosotras dos aquí conmigo*. Para el texto griego seguimos el propuesto por R.C. Jebb, Sophocles, *Oedipus Coloneus* (R.C. Jebb., ed. P.E. Easterling, intr. J. Rusten), London 1885 (reimpr. 2004).

¹³² J.T. Napoli ha publicado un artículo, “El discurso de la nodriza en el prólogo de la *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor”, *Synthesis*, 10, 2003, pp. 55-75, en el que realiza un extenso análisis de estos versos. Defiende el autor que el principal tema de la tragedia es el amor, siguiendo la opinión de F. Rodríguez Adrados, en estos términos: “Eurípides [...] habría convertido al tema del amor, y, en particular, el tema del amor en la mujer, en el motor central de la peripecia trágica”. En nuestra opinión el tema de la tragedia no es el amor, sino la venganza y la búsqueda de compensación por el ultraje recibido llevada a cabo por Medea. Eurípides emplea hábilmente a la

Jasón ha abandonado el lecho de Medea. Mediante este acto la ha privado de su *oikos* como ámbito de realización e identificación de la mujer en el s. V a.C.,¹³³ la ha convertido en objeto de ultraje (v. 39),¹³⁴ la ha privado del reconocimiento que se merece después de haberle ayudado como lo hizo en la Cólquide, además, la heroína percibe el error cometido al abandonar su patria y el *oikos* paterno:¹³⁵ en su posición no

nodriza para enunciar las claves que permiten entender esta venganza, por lo que se puede apreciar que este tipo de personajes irán adquiriendo una cierta relevancia en la evolución del drama.

¹³³ En la realidad griega el ámbito de acción femenino se restringía al *oikos* y así lo podemos ver en la obra de Jenofonte *Económico*, que constituye un claro ejemplo del funcionamiento del *oikos* en la Atenas clásica. En esta obra, se describe con sumo detalle cuál es el papel del hombre y de la mujer dentro del *oikos* y cuál era el objetivo de las alianzas matrimoniales que constituían un nuevo *oikos*. Para un análisis de esta obra en relación con el papel de la mujer en Atenas, cf. el clásico estudio de C. Mossé, *La mujer en la Grecia Clásica*, Guipúzcoa 2001⁴, pp. 38-44. Por otra parte, C. Morenilla, “La utopía posible de la Comedia Nueva”, *SphV* 9, 2006, pp. 147-176, también se refiere a la obra de Jenofonte en las pp. 157-159 por considerar que esta obra muestra un cambio de percepción del *oikos* que tiene claras implicaciones en el tratamiento del matrimonio que se observa en las comedias de Menandro. Sobre la identificación del *oikos* como ámbito de acción predominante femenino cf. D. Plácido Suárez, “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, *Studia historica. Historia Antigua* 18, 2000, pp 49-63, donde el autor afirma que el papel de la mujer en el *oikos* forma parte de la sociedad de la polis y que para la mujer el matrimonio representaba la exclusión de la polis, lo que constituye una clara muestra de que su acción quedaba explícitamente restringida al *oikos*. El caso de Medea resulta ser excepcional por la situación extrema que representa: la forma en que abandonó el *oikos* paterno, asesinando a su hermano y traicionando a su padre, le impide la posibilidad de volver al seno del mismo. Por otra parte, el *oikos* que formaba con Jasón ya no existe, puesto que éste formará uno nuevo con su nueva esposa; de manera que podemos concluir que Medea se encontraría en este punto desposeída de su identidad femenina al ser privada de su ámbito de acción y de aquello que constituía las señas identitarias de la mujer griega: el *oikos*.

¹³⁴ La propia Medea en los vv. 1354-1357 indicará que el motivo de sus actos no es otro que castigar a Jasón ya que él ha sido quien la ha convertido en objeto de ultraje. Sobre estos versos, P.A. Cavallero en su artículo “*Medea* de Eurípides: la “atésis” de versos y la construcción de la venganza”, *EM* LXXI 2, 2003, pp. 293-312, señala lo siguiente: “[En el contenido de estos versos] Medea sintetiza todo: se la deshonró como mujer-madre, este ultraje es una burla para ella, lo cual motiva su venganza contra los implicados, el marido, la novia y el suegro, venganza que consiste en punirlos” (p. 306).

¹³⁵ Esto es esencial para caracterizar la relación que existe entre Jasón y Medea. No se trata de un matrimonio legítimo puesto que Medea no fue entregada a Jasón por su padre, como hubiera sido en el caso de haberse tratado de un matrimonio normativo, descrito por Vêrilhac y Vial con sumo detalle en *Le mariage grec du VI^e siècle...*, op. cit. pp. 229-265.

cuenta con nadie, está sola, no tiene familia cercana que pudiera aconsejarle ni tan siquiera las mujeres del coro pueden cumplir esta función: solo tiene a su nodriza.

Ante semejante situación, Medea únicamente puede encontrarse como la describe su esclava: está totalmente abatida y se ha convertido en objeto de ultraje. Invoca, en vano, todos los juramentos que le había hecho Jasón. No come, ha abandonado su cuerpo al dolor. No escucha a quien quiere aconsejarla, con lo que probablemente la nodriza se esté refiriendo a sí misma, llora y se lamenta por haber abandonado su patria. Odia a sus hijos, pues constituyen la materialización de la unión conyugal con Jasón (vv. 20-36). En este punto sería conveniente realizar algunas precisiones a la expresión de la nodriza en estos versos.

En primer lugar, la nodriza sabe perfectamente cuándo empezó el lamento de Medea y así lo expresa mediante el uso de la conjunción ἐπεὶ en el v. 26: ἐπεὶ πρὸς ἄνδρὸς ἦισθετ' ἠδικημένη desde que se ha dado cuenta del ultraje que ha recibido por parte de su esposo. Es destacable que emplee la conjunción ἐπεὶ para describir el momento a partir del cual Medea se encuentra en el estado que se ha descrito anteriormente, puesto que esta conjunción dota a la subordinada de un matiz tanto temporal como causal, de forma que se está marcando no solo el punto en el tiempo en el que Medea percibe el ultraje recibido, sino también que ese ultraje es la causa de su estado.¹³⁶

¹³⁶ Para un análisis del empleo de la conjunción ἐπεὶ con matiz temporal-causal cf. E. Crespo, L. Conti, H. Maquieira, *Sintaxis del griego clásico*, Madrid 2003, pp. 407-414. Se señala que la noción causal presenta conexiones semánticas con la función de temporal, razón por la cual es común que nexos que introducen oraciones subordinadas adverbiales temporales, también introduzcan oraciones subordinadas adverbiales causales, pues no solo sitúan el hecho descrito en la acción verbal de la oración de la que dependen en un tiempo determinado, sino que también especifican la causa de dicha acción. A su vez indican los autores que “la elección de una conjunción está condicionada por factores semánticos” (p. 408) y, después de establecer la asimilación entre ἐπεὶ y ἐπειδὴ, citan como ejemplo un pasaje de Lisias en el que se percibe con claridad el matiz temporal-causal de esta conjunción: ἐπειδὴ δ' ἐγὼ

Este verso reviste también una cierta importancia al culparse en él a Jasón de todo lo que va acontecer y, por tanto, en él se exime a Medea de toda responsabilidad. El empleo del participio del verbo ἀδικέω en voz pasiva concertando con el sujeto del verbo αισθάνομαι remarca que Medea es quien experimenta la acción injusta en sí misma, no la realiza: quien la realiza es Jasón. Esta percepción de Medea como aquella persona que recibe la ofensa ya ha sido puesta en relieve en el v. 20 mediante el empleo de otro participio concertado con el sujeto, Medea: ἠτιμασμένη, enfatizándose así que no solo ha sido la víctima, sino que se le ha privado de la τιμή que le corresponde. Todos los términos empleados se mueven semánticamente en torno a la esfera de la justicia y la honra: ἠτιμασμένη (v.20), ἠδικημένη (v. 26), pero en el sentido en que Medea ha sido privada de ambas, aunque le correspondían a causa de todo lo que ha hecho hasta ese momento por Jasón.

En segundo lugar, es notable que la situación física en que se encuentra Medea sea semejante a la que se encontró Penélope y a la que se encontrará Fedra, como estudiaremos: las tres dejan de comer como resultado de la intensa presión emocional a la que están sometidas.¹³⁷ Al describir la situación con estas palabras la nodriza pone de manifiesto el estado de la heroína.

ὠργιζόμενῃ καὶ ἐκέλευον αὐτίκα ἀπιέναι [...] ἔφη [...] ‘pero como/ una vez que yo me enfadé y le ordené que saliera al instante, [...ella] dijo [...] (Lisias 1, 12). Resulta importante para nuestro estudio que la nodriza emplee esta conjunción porque entendemos que de este modo señala que conoce tanto el momento en que Medea percibió el ultraje como la causa del mismo, lo que redundará en la caracterización de la relación que ambos personajes mantienen.

¹³⁷ Tras la marcha de Telémaco en busca de Odiseo, Penélope deja de comer por la preocupación que este hecho le produce: περίφρων Πηνελόπεια/κεῖτ’ ἄρ’ ἄσιτος [...] *la discreta Penélope/permanece sin comer (Odisea 4.787-788)*. Fedra, a quien nadie es capaz de consolar, como siente que el amor que profesa a Hipólito es motivo de deshonor y vergüenza para una mujer de su linaje, decide suicidarse por inanición, una decisión tomada sin duda como producto de la presión emocional a la que ella misma se somete. El coro de mujeres que aparece en la tragedia, alarmado ante la debilidad de Fedra, pregunta a su nodriza el motivo de semejante estado a lo que la esclava responde: πῶς δ’ οὐ, τριταῖαν γ’ οὐσ’ ἄσιτος ἡμέραν; *¿cómo no va a estarlo si lleva tres días sin comer?* (Eurípides, *Hipólito* 275).

En tercer lugar, al comparar la actitud de Medea con la de una roca, nótese el empleo del poetismo πέτρος en el v. 28, la nodriza quizá esté poniendo de relieve la actitud obcecada de la reina que la nodriza intentará cambiar a lo largo de la tragedia sin éxito.¹³⁸

Por último, el v. 33 insiste en la idea que hemos remarcado a lo largo de nuestro análisis: mostrar a Medea como objeto de una afrenta y como mujer a la que se le ha arrebatado la τιμή que merece mediante el empleo de la expresión ἀτιμάσας ἔχει. Mediante la utilización del verbo ἔχω en presente de indicativo se pone de relieve el hecho de que la situación presente de Medea es consecuencia del pasado.

En la descripción del estado mental y físico de Medea se percibe con toda claridad que la nodriza conoce a la perfección a su señora y que, además, está a su cuidado, lo que le permite observar con detenimiento su estado físico: esta situación es la que proporciona legitimidad y veracidad a su descripción. Es evidente que, después de la pormenorizada relación de sentimientos y sensaciones que refiere la nodriza, el espectador conoce perfectamente la situación en la que se encuentra la protagonista mucho antes de que la protagonista aparezca en escena gracias a la nodriza.¹³⁹ Para mayor claridad creemos conveniente

¹³⁸Una de las características de los personajes esquileos que se ven sumidos en un dolor intolerable es el silencio, que llegó a ser tan característico que Aristófanes en *Ranas* vv. 910-914, hace que Eurípides, al describir los personajes de Esquilo, parodie este rasgo.

¹³⁹Medea no realiza su aparición en escena hasta el v. 215, después de la párodos. A pesar de no estar presente en escena, realiza intervenciones desde fuera de la misma, espacio al que V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.* p. 61, denomina “spazio retroscenico”. Señalan los autores que se puede observar en la tragedia de Eurípides una cierta tendencia a “dilatare i limiti del contatto tra i personaggi presenti nell’orchestra e quelli collocati all’interno della casa”. Como prueba de este hecho podría indicarse que durante el prólogo de la tragedia Medea ha intervenido desde el *spazio retroscenico* hasta en cuatro ocasiones: vv. 96-98; vv. 111-114; vv.143-147 y vv. 160-167. Tenemos la certeza de que Medea no estaba en la *orchestra* porque inicia su primera intervención en este espacio escénico en estos términos: Κορίνθια γυναικες, ἐξῆλθον δόμων *Mujeres de Corinto, he salido de casa* (v. 214). Se utiliza el verbo ἐξέρχομαι en aoristo con un aspecto marcadamente puntual o semelfactivo, de manera que podríamos haberlo traducido como: ‘acabo de

presentar una breve tabla que resuma todos los rasgos anímicos y físicos de Medea que conoce el auditorio antes de que realice su entrada a escena y a través de qué fuente ha llegado a ese conocimiento:

salir de casa'. Un sintetizado análisis de los diferentes grados aspectuales del aoristo lo encontramos en la sintaxis griega de E. Crespo, L. Conti, H. Maquieira, *Sintaxis del griego clásico, op. cit.* pp. 275-279; en especial destacamos las dedicadas al análisis con numerosos ejemplos del aoristo empleado con el mismo aspecto puntual o semelfactivo que en el pasaje que nos ocupa, pp. 275-276.

ESTADO ANÍMICO DE MEDEA	ESTADO FÍSICO DE MEDEA	FUENTE DE INFORMACIÓN
· Enamorada de Jasón.		· Nodriza, v. 8: ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖς Ἰάσονος·
	· Habita en tierra corintia como extranjera.	· Nodriza, v. 10:[...] κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν
· Siente que todo está en su contra.		· Nodriza, v. 16: νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.
· Siente que ella y sus hijos han sido traicionados por Jasón al abandonar este su lecho y unirse a la hija de Creonte.		· Nodriza, vv. 17-19: προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμήν/γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,/ γήμας Κρέοντος παῖδ', ὅς αἰσυμναί χθονός.
· Siente que ha sido objeto de ultraje.		· Nodriza, v. 20: Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη.
· Se encuentra ante una situación de extrema presión emocional debido al ultraje recibido.	· Ha dejado de comer, ha abandonado su cuerpo a los dolores, no deja de llorar.	· Nodriza, vv. 24-25: κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖς ἄλγηδόσιν,/ τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον
· Se muestra inflexible y no atiende a razón.		· Nodriza, vv. 27-29: οὐτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὐτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς/ πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος/ κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων

Como podemos ver, toda la información que maneja el espectador hasta este momento la ha proporcionado la nodriza, lo que confiere a este personaje una importancia capital para el entendimiento de la trama trágica y para las motivaciones de la heroína, lo que resulta en su configuración de la misma a través de un personaje secundario; en nuestra opinión, muestra que Eurípides hizo un uso, creemos

intencionado, de este personaje como instrumento para conseguir la complicidad del auditorio en el desarrollo de la representación trágica.

La tercera parte del prólogo, vv. 37-45, es una prolepsis que pronuncia la nodriza a partir del conocimiento de las motivaciones intrínsecas que mueven a Medea, de manera que se prepara al espectador para el peor desenlace. Empieza la prolepsis demostrando, una vez más, el profundo conocimiento que ostenta de su señora al expresar sus sospechas sobre que Medea está tramando vengarse: δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλεύσῃ νέον, *tengo miedo de que ella esté tramando algo nuevo*. De nuevo emplea la nodriza la primera persona del singular implicándose en la peripecia trágica y en la narración, por las razones que apuntamos anteriormente. Destaca el empleo del adjetivo νέον con un claro matiz eufemístico. Los manuscritos demuestran la existencia de un doblete entre el adjetivo νέον y el adjetivo κακὸν. Los manuscritos *Parisinus* 2713 (s. XII-s. XIII), *Vaticanus* 909 (s. XIII) y *Marcianus* 468 (s. XIV) notan κακὸν; mientras que los manuscritos *Parisinus* 2712 (s. XIII), *Laurentianus* XXXII. 2 (principios del s. XIV- finales del s. XIV) notan νέον. La mayoría de las ediciones modernas del texto notan νέον e indican en el aparato crítico la existencia del doblete en los manuscritos.¹⁴⁰

Los vv. 37-44 presentan problemas textuales graves que no podemos pasar por alto. Existen serias dudas sobre su autenticidad, de manera que en las ediciones consultadas se presentan entre corchetes, pero con una variación en el número de versos que se presentan entre los mismos. Así, Murray omite los corchetes en el texto griego, pero apunta en el aparato crítico: “38-43 damnavit omnes Dindorf, 41-43, Hermann

¹⁴⁰ Así lo hacen las siguientes ediciones: Eurípides, *Euripidis fabulae* (ed. G. Murray), Oxford 1974¹³; Eurípides, *Ion, Hippolytus, Medea, Alcestis* (ed. y trad. A.S. Way), Cambridge 1946⁵; y Eurípide, *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides* (ed. y trad. L. Méridier), París 1961.

alios alii”. Way presenta entre corchetes los vv. 40-43. Méridier presenta entre corchetes los vv. 40-43 e introduce una nota en su traducción al francés indicando las dudas existentes sobre la autenticidad de los versos. Page presenta los vv. 38-44 entre corchetes coincidiendo así con la edición de Diggle que tomamos como referencia. Mastronarde en su edición presenta los vv. 38-42 entre corchetes e indica en el comentario que estos versos han estado bajo sospecha de interpolación por la mayoría de los críticos.¹⁴¹

Al parecer, tal y como incide Page, no es posible realizar una reconstrucción segura del texto original, pues hay tres puntos que siembran importantes dudas. En primer lugar, los vv. 40-41 se repiten en los vv. 379-380:

vv.40-41	vv. 379-380
<p>μη θηκτὸν ὥσῃ φάσγανον δι’ ἥπατος,/ σιγῆι δόμους ἐσβᾶσ’ ἴν’ ἔστρωται λέχος,</p>	<p>ἥ θηκτὸν ὥσω φάσγανον δι’ ἥπατος, / σιγῆι δόμους ἐσβᾶσ’ ἴν’ ἔστρωται λέχος,</p>

Tal repetición quizá jamás tuvo lugar en el original eurípideo, pues solo en contadas ocasiones encontramos estas repeticiones en los trágicos: cuando se trata de un lugar común o cuando la repetición resulta dramáticamente efectiva. Las repeticiones existentes en esta tragedia en particular se deben a interpolaciones y así ocurre en los versos: 304=408; 468=1324; 786=949; 923 s.=1006 s.; 1062 s.=1240 s. Teniendo esto en mente, cabe establecer cuál de los dos versos repetidos podría estar en la posición que le asignara Eurípides. La posición de los vv. 379 s. es

¹⁴¹ Cf. Eurípides, *Medea* (intr., ed., coment.: D.J. Mastronarde), Cambridge 2002, pp. 170 s.

indudable, en nuestra opinión totalmente segura a través del propio texto ya que el interrogativo πότερον del v. 378 requiere la respuesta que encontramos en el v. 379 y, si este verso es seguro, no hay duda de que el v. 380 también lo es. Pero, además, ἴν' ἔσθρωται λέχος que aparece en el v. 380, está en su lugar si se entiende que el objeto de ese ataque es δῶμα νυμφικόν que aparece en el v. 378. Así pues, el contexto textual de los vv. 379 s. sugiere que en este lugar sería el lugar original para los versos indicados.

En segundo lugar, según Page, parece poco probable que el sintagma ἢ καὶ τύραννον (v.42) fuera escrito por Eurípides. El contexto parece sugerir que τύραννον se refiere a Glauce, la hija de Creonte, y que τὸν γήμαντα (v.42) se refiera a Jasón. Sin embargo, parece haber un acuerdo general según el cual en este lugar del verso τύραννον no puede ser equivalente a τὴν τύραννον. En tercer lugar, tal y como lo indica Page, Eurípides no podría haber escrito δέδοικα δ' αὐτήν (v. 37) y δειμαίνω τέ νιν (v.39), así como βαρεῖα γὰρ φρήν (v. 38) y δεινὴ γάρ (v. 44) tan próximos.¹⁴²

Dejando a un lado las dos últimas razones que expone Page, que quizá resulten un tanto subjetivas, y tomando la primera que atañe a criterios exclusivamente textuales, podemos ver con cierta claridad cómo las dificultades para la reconstrucción del texto son evidentes a partir de una interpolación de los vv. 40-41, pues las *emendationes* posteriores a esta interpolación resultan ser un tanto sospechosas. Por tanto, debido a la corrupción que presenta el texto, se pudiera llegar a concluir que lo que la nodriza adelanta en estos versos no lo adelantó en el original eurípideo, sino que lo único que constaba en él fueran los vv. 39, 44-45:

δέδοικα δ' αὐτήν μή τι βουλεύσῃ νέον·
δεινὴ γαρ· οὔτοι ῥαδιῶς γε συμβαλὼν

¹⁴² Cf. D.L. Page, *op. cit.* p. 68.

ἔχθραν τις αὐτῆι καλλίνικον οἴσεται.

45

Tengo miedo de que ella esté tramando algo nuevo, pues es de temer: no va a ser fácil a quien haya incurrido en su odio que se lleve la victoria.

Así pues, vemos que la prolepsis que realiza la nodriza en el prólogo guarda una mayor relación con el temor que le produce el carácter de Medea, que está fundamentado en los años que lleva a su servicio y en todo lo que ha visto que es capaz de hacer su señora, que con una anticipación de los hechos acontecidos en el drama. Esto muestra la habilidad de Eurípides como dramaturgo, pues utilizó a un personaje secundario como la nodriza para infundir en el espectador la imagen de Medea como una mujer que debería inspirar el mayor temor y que iba a buscar por todos los medios la compensación del ultraje recibido mucho antes de que la heroína apareciera en escena y para configurar el carácter de la misma.

Una vez finaliza la *rhêsis* de la nodriza en la que se caracteriza emocionalmente a Medea, entra a escena el pedagogo con el que la nodriza interactuará seguido de los hijos de Medea. Este diálogo entre dos personajes de cierta relevancia en el ámbito doméstico de la servidumbre podría ser considerado una innovación de Eurípides al no encontrarse en toda la producción trágica que ha llegado hasta nuestros días un diálogo similar, lo que demuestra la importancia que iban adquiriendo estos personajes en la peripecia trágica. El pedagogo inicia su intervención informando al público de que quien ha pronunciado las palabras iniciales es una *παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς* *antigua esclava de la casa de mi señora* (v. 49), vemos que no solo caracteriza a la esclava, sino también a sí mismo al señalar que Medea es también su señora.

Del diálogo que mantiene la nodriza con el pedagogo se deduce uno de los rasgos definitorios y que se convertirá en característicos del personaje de la nodriza: la lealtad. En los vv. 82-84, después de que el pedagogo le revele que Jasón se dispone a casarse con la hija de Creonte, la nodriza parece lanzar un reproche a su amo Jasón:

Τρ. ὦ τέκν', ἀκούεθ' οἷος εἰς ὑμᾶς πατήρ;
 ὄλοιτο μὲν μή· δεσπότης γάρ ἐστ' ἐμός·
 ἀτὰρ κακός γ' ὢν ἐς φίλους ἀλίσκεται.

¡Hijos! ¿Escucháis cómo es vuestro padre con vosotros? Que no perezca, pues es mi señor, pero, ciertamente, lo malo que es con sus amigos lo aprisiona.

El reproche que lanza abiertamente la nodriza a Jasón indica que se sitúa del lado de Medea porque también ella percibe el matrimonio con la hija de Creonte como un agravio a su señora, con independencia de la situación legal en sentido estricto.¹⁴³ Sin embargo, reconoce la autoridad de Jasón respecto a ella con las palabras: δεσπότης γάρ ἐστ' ἐμός, *pues es mi señor* (v. 83), lo que constituye una clara muestra de su lealtad. Por tanto, se está mostrando a sí misma como una esclava fiel, leal y digna de confianza y así la percibirá la propia Medea cuando le ordena ir a por Jasón una vez que ya no hay marcha atrás y ya ha dispuesto llevar a término sus planes, vv. 820-823:

ἀλλ' εἶα χώρει καὶ κομίζ' Ἰάσωνα· 820
 ἐς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα.
 λέξις δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,
 εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνή τ' ἔφυς.

¡Venga, márchate y trae a Jasón! Para todos los encargos de confianza me voy a servir de ti. Y no digas nada de lo que tengo

¹⁴³ Será la propia nodriza la que, interactuando con el coro, anunciará la destrucción de la casa como resultado del abandono de Jasón con las siguientes palabras: Τρ. οὐκ εἰσὶ δόμοι· φροῦδα τὰδ' ἤδη. *La casa ya no existe; ya ha desaparecido* (v. 139).

pensado, si quieres el bien de tu señora y eres mujer por naturaleza.

A pesar de los proyectos que Medea comparte con esta nodriza porque confía en ella, la pretensión de esta última, tal y como indica muy acertadamente López, es, en todo momento, evitar que Medea los lleve a cabo.¹⁴⁴ La nodriza es consciente de las terribles consecuencias que tendrían para Medea; su mayor preocupación es que Medea, si realmente tiene el propósito de matar a sus hijos, cometerá uno de los mayores crímenes dentro del imaginario griego: verterá sangre de su propio linaje. Por tanto, centrará sus esfuerzos en conseguir que Medea se detenga. Para alcanzar este fin, la nodriza acude al coro de mujeres corintias con el propósito de que persuadan a Medea para que deje atrás sus funestos propósitos (vv. 185 ss.).¹⁴⁵ Es en este punto en el que el personaje de la nodriza se desvincula de Medea y, por tanto, revela su propia personalidad, lo que podría tomarse como un indicio de que Eurípides no solo hizo uso de estos personajes para configurar al principal, sino que además los dotó de unos rasgos característicos propios como veremos al tratar la nodriza de Fedra. En esta separación de Medea, la nodriza se nos presenta como una madre que lo único que busca es la protección de sus hijos. Podría interpretarse como un indicio de deslealtad hacia Medea; sin embargo, al asumir ese rol de madre, está también asumiendo uno de

¹⁴⁴ A. López, “Coro de mujeres y coro de hombre en las tragedias de *Medea* de Eurípides y Séneca”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, A. López-A. Pociña (ed.), Granada 2002, vol. I, pp. 71-101.

¹⁴⁵ La *párodos* del coro de mujeres corintias resulta un tanto peculiar respecto al conjunto de las obras de los tres grandes autores trágicos griegos que ha llegado hasta nuestros días al tratarse de una *párodos* en forma dialógica, pues en ella dialogan nodriza y coro. No obstante, de las tragedias de Eurípides que conservamos en siete de ellas encontramos este procedimiento: *Heraclidas*, *Electra*, *Troyanas*, *Ifigenia en Táuride*, *Ión*, la que nos ocupa y, posiblemente, la perdida *Hipsípila*. Un análisis detallado de ésta última lo encontramos en J.L. López Cruces- F. J. García González, “Amor y lenguaje sáfico en la *Hipsípila* de Eurípides”, *El logos femenino en el teatro*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2012, pp. 183-215. Sobre este procedimiento cf. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.* pp. 166-167.

sus principales cometidos como nodriza: procurar que los hijos de Medea y Jasón crecieran sanos y fuertes. De manera que la nodriza está siendo leal consigo misma y también de forma indirecta con Medea, pues de no intentar impedir que se cumplan los planes de su señora, las consecuencias para la heroína podrían llegar a ser fatales.

Este rol de madre del que hemos hecho mención lo demostrará en varias de sus intervenciones que revelan una preocupación intensa por el bienestar de los hijos de Medea. Tal es el caso de los vv. 89-91:

Τρ. ἴτ', εὖ γὰρ ἔσται, δωμάτων ἔσω, τέκνα.

σὺ δ' ὡς μάλιστα τούσδ' ἐρημώσας ἔχε 90

καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη.

Entrad dentro de la casa, hijos, todo irá bien. Y tú, mantenlos lo más alejados posible y no los acerques a su abatida madre.

En primer lugar, destaca el empleo del vocativo τέκνα para referirse a los hijos de Medea con un claro matiz afectivo, como hemos referido al tratar la nodriza de Orestes, Cilisa, que lo utilizaba para referirse a su señor. Bien podría constituir un indicio de que esta esclava es la nodriza de los hijos de Medea. En segundo lugar, vemos el rango que ocupaba esta nodriza entre los esclavos de palacio, pues le da órdenes al pedagogo, unas órdenes muy claras y concisas: no debe permitir que Medea se acerque a sus hijos. El motivo por el cual el pedagogo debe alejarlos de Medea lo desvelará la propia nodriza con una afirmación que demuestra que conoce perfectamente a su señora y que revela al espectador más información sobre la misma, vv. 93 s.:

[...] οὐδὲ παύσεται

χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τι.

No va a cesar su cólera, lo sé con toda seguridad, antes de que vaya a abalanzarse contra alguien.

Vuelve a insistir en ello unos versos más adelante antes de que Medea salga a escena, vv. 98-105:

Τρ. τόδ' ἐκεῖνο, φίλοι παῖδες· μήτηρ
κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον.

σπεύδετε θάσσον δώματος εἴσω 100

καὶ μὴ πελάσητ' ὄμματος ἐγγυῶς
μηδὲ προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ'

ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς ἀῦθαδοῦς.

ἴτε νυν, χωρεῖθ' ὡς τάχος εἴσω. 105

Lo que yo os diga, mis niños queridos, vuestra madre excita su corazón y excita su cólera. Apresuraos a entrar en casa y no os aproximéis a su vista y no os acerquéis, sino que vigilad el carácter salvaje y la naturaleza abominable de su mente obstinada. Ahora marchaos, venga, entrad en casa lo más rápido posible.

Las primeras palabras de la nodriza en esta intervención, después de que Medea profiera un lamento desde el interior de la casa (vv. 96-97), sirven para caracterizar lingüísticamente a la nodriza, pues utiliza un coloquialismo más propio de un esclavo que de una persona de alto rango en la escala social: τόδ' ἐκεῖνο lo que yo os diga.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Entendemos que se caracteriza al personaje lingüísticamente siguiendo la opinión de A. López Eire, según la cual mediante el empleo de coloquialismos “la lengua aparece con toda claridad transmitiendo algo más que contenidos semánticos, impregnada de esos rasgos connotativos con los que actúa la lengua ejerciendo su función expresiva [...], es decir, unos rasgos en los que se percibe la locución volcada en el *ethos* del hablante”, cf. A. López Eire, “Énfasis dialógico y nivel coloquial en la *léxis* de la tragedia griega”, *SPhV* 9, 2006, pp. 43-85. El hecho de que se emplee la lengua para caracterizar a un personaje no era ajeno al público ateniense; este procedimiento se especializó en la comedia tal y como indican las obras aristofánicas en las que también se utiliza este sintagma para caracterizar a los personajes lingüísticamente, así en Aristófanes, *Lisístrata* 240, *Ranas* 1342. Este último caso resulta importante, pues aparece en *Ranas* cuando el personaje de Esquilo está imitando el estilo de Eurípides. Por el contenido de los versos, parece que está

Consideramos que esta intervención es especialmente importante puesto que en ella la nodriza emplea una serie de términos de alta carga semántica y que también empleará Medea, lo que demuestra que ambas manifiestan la misma preocupación ante la situación en la que se encuentra la heroína y, por tanto, podría tomarse esta intervención como un indicio del fuerte vínculo que existe entre ambas mujeres y como muestra del grado de empatía que la nodriza es capaz de demostrar para con su señora, empatía que la capacita para referir al público los sentimientos de la heroína y, por tanto, para configurar emocionalmente a Medea.¹⁴⁷

Como era de esperar, otra de las formas en que Eurípides caracteriza a esta nodriza es a través del contenido de sus intervenciones. Un rasgo muy destacable de ella es que piensa, reflexiona y expresa sus conclusiones de forma que no resulta atípico encontrar *sententiae* de contenido filosófico en sus intervenciones, como podemos observar en el siguiente pasaje, vv. 115-130:

Τρ. ἰὼ μοί μοι, ἰὼ τλήμων.

115

hablando una reina, de hecho, los versos que inician esta imitación se corresponden con los vv. 68-73 de la tragedia *Hécuba* en los que habla la reina. Se podría deducir que, al emplear ese coloquialismo precisamente cuando se refiere al estilo de Eurípides, Aristófanes está criticando que Eurípides hiciera que sus personajes nobles se expresaran como esclavas. Para un estudio del lenguaje y el estilo de Aristófanes cf. L. Gil, *Aristófanes, op. cit.*, pp. 57-68.

¹⁴⁷ Consideramos que no es aplicable en este caso el concepto de *retórica de apropiación* acuñado por R. Orsi en *El saber del error: filosofía y tragedia en Sófocles*, Madrid 2007, p. 87, referido al pasaje de *Ayante*, vv. 485-524 en el que Tecmesa opone explícitamente su concepto de valor y de la vida a la de Ayante valiéndose de estrategias argumentativas propias de una discusión pública y reutilizando los cuatro conceptos normativos (εὐγένεια, αἰσχύνη, τεργνόν, χάρις) que había utilizado anteriormente Ayante en un sentido opuesto. Indica la estudiosa que al permitir Sófocles en el caso de *Ayante* esta *retórica de la apropiación*, que introduce una redefinición de estos conceptos tan importantes en la cosmovisión heroica de Ayante, el tragediógrafo lleva a cabo una reflexión sobre la virtud tradicional y su necesario replanteamiento en los términos que se manejan en el s. V a.C. En este caso particular de Medea, no es aplicable dicho concepto al no producirse una redefinición de los términos, sino que la nodriza los utiliza en el mismo sentido que los utilizará Medea.

τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας
μετέχουσι; τί τούσδ' ἔχθεις; οἴμοι,
τέκνα, μή τι πάθηθ' ὥς ὑπεραλγῶ.

δεινὰ τυράννων λήματα καί πως
ὀλίγ' ἀρχόμενοι, πολλὰ κρατοῦντες
χαλεπῶς ὀργὰς μεταβάλλουσιν.

120

τὸ γὰρ εἰθισθαι ζῆν ἐπ' ἴσοισιν
κρεῖσσον· ἐμοὶ γοῦν ἐπὶ μὴ μεγάλοις
ὀχυρῶς γ' εἶη καταγηράσκειν.

τῶν γὰρ μετρίων πρῶτα μὲν εἶπεῖν
τοῦνομα νικᾶι, χρῆσθαί τε μακρῶι
λῶιστα βροτοῖσιν· τὰ δ' ὑπερβάλλοντ'

125

οὐδένα καιρὸν δύναται θνητοῖς,
μείζους δ' ἄτας, ὅταν ὀργισθῆι
δαίμων οἴκοις, ἀπέδωκεν.

130

¡Ay de mí! ¡Desgraciada de mí! ¿En qué participan tus hijos del error de su padre? ¿Por qué los odias? ¡Ay de mí, hijos, cómo me angustia la idea de que va a pasáros algo malo! Terribles son las decisiones de los tiranos pues, como se ejerce poco poder sobre ellos y como mandan mucho, deponen difícilmente sus enojos. El tomar por costumbre vivir entre iguales es mejor; respecto a mí, ciertamente, ¡ojalá envejezca del todo no entre grandezas, sino en un lugar seguro! La moderación obtiene la victoria solo con pronunciar su nombre y servirse de ella proporciona a los mortales mayores beneficios. Por el contrario, lo excesivo no puede traer nada bueno a los mortales, sino que devuelve las mayores desgracias cuando una divinidad se encoleriza contra una casa.

Antes de dirigir nuestra atención hacia el contenido del pasaje, cabe señalar que, al parecer, introducir reflexiones de tono filosófico en los parlamentos de los esclavos fue un procedimiento utilizado por Eurípides frecuentemente, o al menos así lo debió percibir el comediógrafo Aristófanes, quien en su obra *Ranas*, en uno de los *agones* que mantienen Eurípides y Esquilo, hace que Eurípides se defienda de los ataques de Esquilo aduciendo que en sus tragedias los esclavos hablaban y además, aplicaban refinadas reglas, pensaban, veían, entendían e intrigaban, mientras que en las de Esquilo lo único importante era el coro, vv. 948-950:

Εὐριπίδης. ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν οὐδὲν παρήκ' ἂν ἀργόν,
 ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνή τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον,
 χῶ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἂν. 950

*Eurípides: Luego, después de los primeros versos, nadie está en escena sin hacer nada, sino que la mujer y el esclavo discurseaban y no en menor medida también el amo, la joven y la vieja.*¹⁴⁸

Y en los vv. 954, 956-958:

Εὐριπίδης. ἔπειτα τουτουσι λαλεῖν ἐδίδαξα—
 λεπτῶν τε κανόνων ἐσβολὰς ἐπῶν τε γωνιασμοὺς,
 νοεῖν ὀρᾶν ξυνιέναι στρέφειν ἐρᾶν τεχνάζειν,
 κάχ' ὑποτοπεῖσθαι, περινοεῖν ἅπαντα—

*Eurípides: después enseñé a estos a parlotear—
 y a aplicar medidas refinadas y a cuadrangular sus palabras, a pensar, a ver, a entender, a amar los giros, a emplear astucias y a sospechar, a pensar en todo con sagacidad.*

¹⁴⁸ Traducimos ἔλεγεν como *discurseaban* al entender que en estas palabras podría haber una referencia velada a la influencia de los sofistas en la producción dramática eurípidea.

Sobre esta crítica que lanza abiertamente Aristófanes a Eurípides, indica Di Benedetto, citando como ejemplo esta intervención de la nodriza de Medea y los versos del cómico como supuesta respuesta a este tipo de intervenciones realizadas por esclavos, que Aristófanes está señalando una de las características de los personajes de bajo nivel social que aparecen en las tragedias de Eurípides que debieron resultar más llamativas al público ateniense: nos referimos al hecho de que el dramaturgo ateniense equiparara en sus tragedias el tipo de parlamento de los libres y el de los esclavos.¹⁴⁹ Es evidente que a medida que los personajes secundarios van adquiriendo importancia en la peripecia dramática también tienen que adquirir de forma progresiva unos rasgos característicos que resulten definitorios. Uno de estos rasgos podría ser el estilo sentencioso de sus argumentaciones. Sin embargo, consideramos que, lejos de convertirse en una característica atribuible de manera general al conjunto de esclavos que aparecen como personajes secundarios, este rasgo podría considerarse propio de aquellas esclavas de edad avanzada dedicadas al cuidado de los niños, es decir, las nodrizas, pues la edad avanzada y su experiencia vital son los factores que contribuyen a que estas mujeres posean el conocimiento suficiente que les permita sentenciar. Esto lo deducimos a partir de las nodrizas que aparecen en el teatro senecano de raigambre eminentemente griega, particularmente de la tragedia eurípidea. En el teatro del dramaturgo latino se observa con claridad que los rasgos más definitorios de las nodrizas se encuentran estereotipados.¹⁵⁰ Así, observamos en la

¹⁴⁹ Cf. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società, op. cit.* pp. 212-219, capítulo en el que analiza Di Benedetto las relaciones entre esclavos y señores que aparecen en la producción dramática eurípidea.

¹⁵⁰ No encontramos un correlato de las nodrizas en la comedia griega que pueda corresponderse con la nodriza trágica por la sencilla razón de que en comedia se utiliza este personaje para buscar la carcajada del público y no para reforzar la figura del principal, como ocurre en la comedia de Menandro, a salvedad de *Samia*, comedia a la que haremos referencia más adelante; si bien ésta es una cuestión que no ha sido

producción senecana nodrizas ancianas confidentes y sentenciosas consejeras que, debido a su edad avanzada se permiten, mediante sus consejos, refrenar el temperamento exaltado de sus amas.¹⁵¹ Tal argumento esgrime Bernal en los siguientes términos:

“[...] en la producción senecana [...] podemos señalar en el personaje de la nodriza dos rasgos primarios, su rango servil y su avanzada edad, de los que son consecuencia otros más importantes por ser los que la habilitan para cumplir las funciones propias de su carácter. Por haber vivido mucho es experta, prudente [...]; por ser su sirviente, ha cumplido la tarea educadora que se le ha encomendado y por ello ha entablado con la heroína una relación afectiva entrañable y duradera. Por ambas cosas tiene sobre la muchacha una autoridad moral que le permitirá aconsejarla y hasta reprenderla”.¹⁵²

estudiada todavía con cierta profundidad. Al hablar de comedia, en especial al tratar la comedia aristofánica, se debe tener presente que aquello que se pone en escena no es un reflejo de la realidad, sino una especie de *mundo al revés* que fundamente el sentido cómico de toda la obra en aras de lograr la mayor risotada posible. A. Melero, en su capítulo dedicado al estudio de la comedia en el volumen *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férrez (ed.), Madrid 1988 (reimpr. 2000), pp. 431-474, pone de relieve este hecho con las siguientes palabras: “la comicidad desde la que el poeta cómico ejerce su crítica está basada en una serie de convenciones que son resultado de los prejuicios del auditorio y, por tanto, el medio de identificación del mismo con la situación escénica. Los viejos de la escena cómica son siempre glotones y lúbricos. Las mujeres están obsesionadas por el sexo y la bebida. Los políticos son corruptos sin excepción”. En esa misma línea señala L. Gil que el personaje del esclavo había aparecido con anterioridad a Aristófanes en el teatro griego como un personaje típico en sus dos vertientes: la del siervo fiel y abnegado y la del siervo insolente y perezoso, figura ésta última en la que el poeta cómico encontrará un gran instrumento para la risa, cf. L. Gil, *Aristófanes, op. cit.* pp. 114-115. Este mismo autor en un artículo anterior a la edición de su monografía sobre Aristófanes, “Comedia ática y sociedad ateniense II. Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva”, *EClás.* 19, 1975, pp. 151-186, en especial en las pp. 166-171, dedicadas al análisis de la figura del esclavo, realiza un breve análisis de la figura de la nodriza en la Comedia Media y Nueva fijando su atención en aquellos rasgos que resultan más explotados por el comediógrafo por su comicidad.

¹⁵¹ Cf. M. T. Molinos, “Las nodrizas...”, *art. cit.* p. 309.

¹⁵² Cf. C. Bernal, “La nodriza en las tragedias de Séneca”, *art. cit.* pp. 120-121.

Sin necesidad de acudir a la producción dramática senecana en búsqueda de ejemplos de este tipo de nodriza, ya en las tragedias de Eurípides encontramos a una nodriza que intenta refrenar el temperamento exaltado de su ama que podría considerarse la precursora de la nodriza de Medea en la tragedia de Séneca: nos referimos a la nodriza de Hermíone que aparece en la tragedia *Andrómaca*.

Aunque no se conoce el año de su composición, se postula con cierta seguridad que podría haber sido representada entre los años 430-420 a.C., basándose principalmente en las referencias históricas que parece contener la obra.¹⁵³ El argumento de la tragedia es el siguiente: Neoptólemo, hijo de Aquiles, tomó a Andrómaca como parte del botín de la guerra de Troya con quien tuvo un hijo. Sin embargo, con Hermíone, su esposa legítima, hija de Helena y Menelao, no consigue tener ningún hijo. Este es el motivo por el que Hermíone, celosa de Andrómaca, maquina la muerte de la espartana, aprovechando la ausencia de Neoptólemo que está consultando a Apolo en Delfos para solicitar del dios el perdón por haber osado a retarle a causa de la muerte de Aquiles. Cuando su plan fracasa, Hermíone se arrepiente, o, al menos así lo indica su nodriza (vv. 805-811) y decide suicidarse.¹⁵⁴ En este punto interviene la nodriza con la función de refrenar el carácter de su señora.

Aparece en escena en el cuarto episodio de la tragedia. Inaugura el episodio y no es identificada por ningún otro personaje como hemos visto que ocurría con otras nodrizas. No obstante, por los apelativos que

¹⁵³ Se ha visto en la *rhêsis* que pronuncia Andrómaca (vv. 445-463) un ataque contra Esparta. A este respecto cf. C. Morenilla, “La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral”, *CFC (G)* 23, 2013, pp. 143-168, en especial la p. 152 en la que la autora se refiere a esta *rhêsis* en concreto e incide en el hecho de que, si bien se supone que la tragedia no mostraba hechos contemporáneos, sí reflejaba el ambiente socio-político que rodeaba a la representación dramática.

¹⁵⁴ En opinión de C. Morenilla, “Paratragedia del *pathos* en la Hermíone eurípidea”, *art. cit.*, el arrepentimiento de Hermíone es un factor secundario en su decisión de suicidarse. La razón primaria es que su padre, Menelao, le ha retirado el apoyo (v. 805).

dirige a Hermíone (ὦ παῖ, vv. 828, 866; τέκνον, vv. 832, 874) y por la relación afectuosa que tiene con su señora, podemos convenir en que se trata de una nodriza.¹⁵⁵ En su primera intervención, informa a las mujeres del coro sobre el estado en que se encuentra Hermíone: después de la reflexión se ha dado cuenta de que ha cometido un error al querer matar a Andrómaca y a su hijo; por ello ha intentado suicidarse, pero sus esclavos se lo han impedido (vv. 811-814). Tras la intervención de la nodriza, el coro aludirá al griterío que se está produciendo en el interior de la casa y aparecerá Hermíone en escena, probablemente seguida de algunas sirvientas, en una intervención de un patetismo absoluto. Canta la heroína dos breves estrofas, acompañadas de los gestos rituales del duelo, en las que se intercala un trímetro yámbico de la nodriza tras cada oda.¹⁵⁶ Por tanto, Hermíone se presenta ante el público en un estado de alteración mental evidente, deducible a partir de sus palabras y del modo en que las canta, que la nodriza intentará calmar.

De la interacción entre nodriza y señora (vv. 824-878) se puede deducir que la función de la esclava es prestar consuelo a Hermíone cuando ésta cree que todos la han abandonado, además de conseguir que su señora cambie de actitud y refrene su carácter inmaduro e inseguro, que se pone de manifiesto en ese mismo intercambio dialógico. Por tanto, el hecho de que Eurípides utilizara a un personaje como la nodriza para calmar y refrenar el carácter impetuoso de la heroína trágica, no

¹⁵⁵ J. Deserto, *Figuras sem nome em Eurípides*, Lisboa 1998, al hablar sobre la nodriza de Hermíone (pp. 105-107), se refiere al hecho de que parece ser que ha existido una cierta polémica en torno a la designación de este personaje en los manuscritos y que Méridier solucionó al escoger en su edición de la tragedia eurípidea el nombre de τροφός, justificándose para ello en el tono en que este personaje habla con Hermíone. Concluye Deserto que “é a intimidade a razão fundamentel para uma determinada escolha. A existencia de uma maior proximidade, que vai permitir um diálogo onde são menos poderosas as barreiras do desnível social, assume-se como factor esencial de distanção” (p. 105).

¹⁵⁶ No es nuestro propósito mostrar en este punto un análisis detallado de este pasaje, para ello cf. C. Morenilla, “Paratragedia del *pathos*..”, *art. cit.*, pp. 692-693.

resultaba ajeno al autor y, por tanto, podemos aplicar esta función a la nodriza de Medea; si bien no tendrá el mismo éxito que la nodriza de Hermíone.

En lo que se refiere al contenido, podría entenderse que la nodriza esté realizando de forma implícita un contraste entre su actitud y la de Medea, a quien de forma virtual la nodriza se refiere a través del término τυράννων (v. 119) identificándola con los atributos que, según la esclava, posee un tirano:¹⁵⁷ Medea obedece poco y manda mucho, difícilmente modera sus enojos (vv. 120-121); en cambio, la nodriza se muestra sumisa y favorable a vivir en igualdad. Es partidaria de la moderación (vv. 125-127), pero Medea se ha abandonado al exceso y esa es la razón por la cual sufre las mayores desgracias (vv. 127-129). Así pues, a través del contraste entre dos personajes, se configuran ambos y se les asimilan unas determinadas cualidades que el espectador percibe con total claridad gracias a esta oposición.¹⁵⁸

Sería poco apropiado cerrar el comentario del contenido de estos versos sin fijar nuestra atención en el fuerte tono filosófico de los mismos.¹⁵⁹ En la oración interrogativa retórica que pronuncia la nodriza al principio de su intervención se observa planteado con toda claridad un interrogante que se encuentra reflejado en la literatura arcaica griega y que está relacionado con la responsabilidad de las acciones, vv. 116 s.:

¹⁵⁷ Podría verse en estas palabras una crítica velada a la tiranía; sin embargo, creemos que se trata de una referencia al miedo que existía en la sociedad ateniense a la acumulación de un excesivo poder en una misma persona, miedo que se materializa en la creación de un proceso como el ostracismo.

¹⁵⁸ Este juego de contrastes también se aprecia en otras obras de la producción eurípidea como es el caso de *Hipólito*, de cuyo estudio nos ocuparemos en otro capítulo.

¹⁵⁹ El influjo de la sofística en la producción dramaturgica de Eurípides ha suscitado una cantidad ingente de estudios *cf.*, entre otros, el clásico J. De Romilly, *Tragédies grecques au fil des ans*, París 2007², en especial las pp. 191-207 en que la autora analiza profusamente la relación de Eurípides con la filosofía del s. IV a.C.; D.J. Conacher, *Euripides and the Sophists: Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, London, 2003; J. Ritoré, “Tragedia y Retórica”, *Aspectos del teatro antiguo*, M. Brioso- A. Villarubia (ed.), Sevilla 2005, p. 121-142.

τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας
μετέχουσι; [...]

¿En qué participan tus hijos del error de su padre?

En primer lugar, es notable el empleo del término ἀμπλακίας pues, tal y como indica Chantraine, se trata de una palabra utilizada únicamente por los trágicos con el significado de ‘error’.¹⁶⁰ Aparece en el texto como genitivo de régimen del verbo μετέχω, utilizado aquí en presente de indicativo activo, como es propio del estilo sentencioso. También se podría entender que al emplearse el indicativo en voz activa se muestra de forma clara la participación del sujeto en la acción descrita por el verbo, de forma que la nodriza podría estar cuestionando la razón por la que los niños tienen que participar de forma tan activa en las faltas de su padre de forma que ellos sean quienes sufran el castigo de las mismas.¹⁶¹ Algunos traductores conservan el sentido del verbo μετέχω en el sentido de ‘tomar parte de, participar’, mientras que otros optan por una traducción más acorde con el sentido general de la retórica; sin embargo, hemos optado por una traducción más literal: *¿en qué participan tus hijos del error de su padre?*, pues consideramos que se percibe mejor con esta traducción el punto de vista que existía en la época en la que Eurípides representó Medea sobre la responsabilidad de las acciones.

Desde época arcaica este interrogante que aquí plantea la nodriza tuvo diversas manifestaciones. En Heródoto, a quien se considera el mejor representante de la faceta del pensamiento griego arcaico junto con Esquilo, aparece reflejada la idea según la cual lo que ha realizado uno de los miembros puede imputarse a los demás en una suerte de

¹⁶⁰ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, s.v. ἀμπλακεῖν, p. 1378, suppl. (1999)

¹⁶¹ Relevante resulta ser el empleo del término παῖδες en lugar del esperado τέκνοι. La razón la encontramos en que ambos términos son utilizados en concurrencia en el *corpus tragicorum* para marcar de manera clara la filiación maternal, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, s.v. παῖς, p.848.

responsabilidad solidaria de las culpas y la relaciona con la intervención del factor sobrenatural, es decir, de los dioses, en la vida humana. Así lo encontramos formulado en Heródoto, VII, 137,2:

ὅτι μὲν γὰρ κατέσκηψε ἐς ἀγγέλους ἡ Ταλθυβίου μῆνις οὐδὲ ἐπαύσατο πρὶν ἢ ἐξῆλθε. τὸ δίκαιον οὕτω ἔφερε. τὸ δὲ συμπεσεῖν ἐς τοὺς παῖδας τῶν ἀνδρῶν τούτων [...] δῆλον ὦν μοι ὅτι θεῖον ἐγένετο τὸ πρῆγμα ἐκ τῆς μήνιος.

El hecho de que la ira de Taltibio cayera sobre los heraldos y que no cesara hasta conseguir satisfacción, así lo exigía la justicia, pero que afectara a los hijos de los hombres [...] en mi opinión es evidente que el asunto tenía su origen en la cólera de los dioses.

Taltibio fue un heraldo de Agamenón cuya ira cayó sobre los lacedemonios, pues años atrás, cuando Darío envió unos heraldos para que instaran a los atenienses y espartanos a someterse a Persia, estos asesinaron a los enviados arrojándolos a un pozo. Como resultado de este asesinato Jerjes decidió no enviar heraldos ni a Atenas ni a Esparta.¹⁶² Lo notable de este relato para nuestro propósito es que Heródoto mencione que la ira de Taltibio afectó a los hijos de aquellos que mataron a los heraldos enviados por Darío, de forma que la falta de sus padres recayó sobre sus hijos. Bien es cierto que podría ser injusto puesto que los hijos de aquellos no habían matado a ningún legado, no obstante, parece que los griegos lo consideraban como una ley de la naturaleza que había que aceptar y que se refiere a la cuestión de la indisolubilidad del linaje.¹⁶³ La

¹⁶² Heródoto VII, 133, 1-2.

¹⁶³ El factor indisoluble del linaje se consideraba tan fuerte que se emplea αὐτό- como primer formante de palabras que significan matarse a uno mismo o matar a su linaje. Así lo expone C. Morenilla en “Morir por espada, *Helena* 298-302”, *Nova Tellus*, 2013, pp. 43-64, en especial las pp. 44-47 en las que refiere la autora los diferentes términos existentes en las tragedias griegas que han llegado hasta nosotros para referirse al hecho de matar a alguien del mismo linaje: αὐτοκτόνος (Esquilo, *Siete contra Tebas* 681 ss.; *Agamenón*, 1635 y Eurípides, *Medea*, 1254); en Sófocles encontramos el verbo αὐτοκτονέω en *Antígona*, v. 56, para referirse a la mutua muerte de los dos hermanos. En *Ayante* se encuentra el término αὐτοσφαγίης empleado en un

familia era una unidad moral y los hijos eran considerados una prolongación de la vida del padre de manera que, si se aceptaban que se heredaran las deudas económicas, resultaba también lógico que se heredara el castigo por las faltas cometidas, de no haber sido recibido por el factor de la falta.¹⁶⁴

En el texto eurípideo se cuestiona de modo directo, a través de un personaje secundario, esta idea sobre la responsabilidad solidaria del linaje de tintes claramente aristocráticos. Esto no solo refleja un cambio producido en el seno de la sociedad que presenciaba el espectáculo, el cambio de una sociedad aristocrática a una sociedad democrática, sino también constituye una muestra de que Eurípides se vale de personajes secundarios para poner de relieve este cambio, lo que demuestra la relevancia que estos van adquiriendo dentro del elenco de personajes que conforma una obra trágica.

Después de estos versos de la nodriza, por primera vez en la tragedia, el coro de mujeres corintias intentará calmar la cólera de Medea e incitará a la nodriza a que llame a su señora y hablar con ella. A pesar de que Medea no ha realizado su aparición en escena, el auditorio conoce perfectamente su estado anímico gracias a la nodriza. No obstante, a lo

mismo verso, que no está exento de problemas textuales, puesto que existen algunas ediciones textuales que atetizan éste y el siguiente verso, como las ediciones de Dawe y de M.P. Pattoni, con los dos significados diferentes: por una parte, con el significado de suicidarse y, por otra parte, con el significado de hacer desaparecer el linaje, vv. 841 s.: *αὐτοσφαγῆ πίπτοντα, τὼς αὐτοσφαγεῖς πρὸς τῶν φιλίστων ἐκγόνων ὀλοίατο.*

¹⁶⁴ Sobre el concepto de culpabilidad en las acciones citaremos el clásico estudio, recientemente reimpresso, de E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 2001¹¹, en especial las pp. 39-70. Asimismo, J.V. Bañuls-C. Morenilla, “Justicia y violencia en la tragedia de Sófocles”, *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica: Legitimización e institucionalización política de la violencia*, F. De Martino & C. Morenilla (ed.), Bari 2009, pp. 17-65, en especial p. 18, n. 4. en que los autores refieren la presencia del principio de la responsabilidad solidaria del linaje ya en los textos de Solón, y cómo esta idea permaneció en la sociedad griega hasta el punto de encontrarla explícitamente enunciada en un discurso pronunciado el año 399 a.C. en un proceso en el que se vio involucrado el orador Andócides, Ps.-Lisias, VI (*Contra Andócides*) 20, así como en un discurso posterior a esta fecha, ca. 345 a.C. y atribuido con algunas dudas a Demóstenes, *Contra Eubulides (LVII)*, 27.

largo de este diálogo que la nodriza establece con el coro (vv. 131-212) se profundizará todavía más en la descripción del estado anímico de la heroína: se la presenta como una mujer sola que no responde ni a los ánimos que parece brindarles el coro (vv. 150-155) y que tampoco va a aplacar su ira. Debido a que nuestro estudio se focaliza en la nodriza sería conveniente analizar las intervenciones de la misma en estos versos.

Tal y como hemos referido la primera intervención del coro de mujeres corintias consiste en interrogar a la nodriza sobre el estado anímico de Medea mientras ésta mantiene lo que podríamos denominar un falso diálogo con su señora, que permanece dentro de la casa (vv. 131-137). A la inquisición del coro la nodriza responderá lo siguiente, vv. 139-143:

Τρ. οὐκ εἰσὶ δόμοι· φροῦδα τὰδ' ἤδη.

τὸν μὲν γὰρ ἔχει λέκτρα τυράννων,

140

ἢ δ' ἐν θαλάμοις τήκει βιοτήν

δέσποινα, φίλων οὐδενὸς οὐδὲν

παραθαλπομένη φρένα μύθοις.

La casa ya no existe. En este mismo momento ha desaparecido por completo, pues a él lo posee el lecho de la reina, pero la que consume su vida en el tálamo es mi señora sin ninguno de sus amigos para calmar su ánimo con palabras.

Destaca el hecho de que la nodriza ya dé por desaparecida la casa porque conoce la intención de Jasón de unirse con la hija de Creonte y el ultraje que eso supone para con Medea, a quien sabe incapaz de aplacar su ira, y porque realmente la casa que formaba Medea con sus hijos y Jasón ya estaba efectivamente destruida. Asimismo, incide en la situación de Medea: está deshaciéndose en llanto, los lamentos que profiere desde el

interior de la casa dan buena fe de ello (vv. 144-147),¹⁶⁵ y completamente sola, sin amigos que puedan apaciguar sus ánimos. Solo tiene a su nodriza, que intentará que no lleve a cabo sus funestos propósitos. La esclava conoce a la perfección a Medea, sabe qué siente la heroína y, debido al cariño que siente por ella, empatiza con su estado de ánimo y, a partir de este punto, sus intervenciones se expresan métricamente a anapestos, produciéndose así un cambio de ritmo en la recitación, pues frecuentemente se utiliza este tipo de versos para conseguir una mayor riqueza expresiva en las intervenciones.¹⁶⁶

La tenacidad de la nodriza resultará vana, los esfuerzos del coro resultarán baldíos: Medea no aplacará su cólera y la nodriza es plenamente consciente de ello. Así se lo hace saber al auditorio, vv. 171 s.:

Τρ. οὐκ ἔστιν ὅπως ἔν τινι μικρῶι
δέσποινα χόλον καταπαύσει.

¹⁶⁵ Todas las intervenciones que realiza Medea desde el interior de la casa se inician con apóstrofes de claro matiz patético: ἰώ, δύστανος ἐγὼ (v. 96); αἰαῖ, ἔπαθον (v. 111); αἰαῖ (v. 144); ὦ μεγάλα Θέμι καὶ πότνι Ἄρτεμι/λεύσσεθ' ἅ πάσχω (vv. 160 s.). Este último apóstrofe reviste una importancia especial, pues en él Medea se dirige a las diosas encargadas de proteger el ámbito doméstico, con lo cual se presenta por primera vez la ruptura del *oikos* asumida por la mujer.

¹⁶⁶ Cf. C. Morenilla, “Paratragedia del *pathos*...”, *art. cit.*, al examinar el momento en que la nodriza precisamente reprende a Hermíone por su falta de moderación, a lo que Hermíone responde con un canto lleno de reiteraciones, aliteraciones expresivas, contrastes, metáforas, descripciones de suicidios y preguntas angustiosas, señala cómo “la métrica es acorde a esta acumulación de recursos expresivos para la manifestación de sufrimiento intenso: ritmo docmíaco muy dominante con unos pocos yambos y anapestos” (p. 693). Asimismo, cuando la autora analiza la escena de *Ayante* a la que nos hemos referido con anterioridad al contrastarla con la situación que tiene lugar en esta pasaje de Medea, se vuelve a referir al empleo de este tipo de estrofa en contraposición con el empleo del trímetro yámbico con estas palabras: “Medea y nodriza inician ese falso diálogo en dímetros anapésticos, durante el cual acuden las mujeres corintias, que quieren mostrarle su aprecio y se expresan también en anapestos, hasta que entonan el breve canto estrófico, que es a su vez el diálogo con Medea y nodriza. Pero cuando Medea sale a escena, se expresa en trímetros yámbicos: pronuncia una larga *rhêsis* perfectamente estructurada para conseguir lo que busca, el reconocimiento de que tiene derecho a la venganza: una intervención acorde con el decoro que se espera de una mujer de noble procedencia” (p. 689); de lo que se deduce que el cambio en la estrofa no es en absoluto casual.

No es posible que mi señora deponga del todo su cólera con poco.

Notemos que la aseveración de la nodriza está en presente de indicativo, lo que le confiere el carácter de verdad absoluta y general y elimina cualquier matiz subjetivo que podría haber supuesto el empleo de un subjuntivo. Cuando ya parece que la nodriza se da por vencida, el coro de mujeres corintias insta a aquella para que traiga a su señora e intente razonar con ella antes de que cause algún tipo de violencia a los que hay dentro de la casa (vv. 174-183) y tiene lugar la última intervención verbal de la nodriza en la tragedia (vv. 184-203). En estos versos demuestra una vez más que su principal objetivo es que Medea no lleve a cabo sus designios porque sabe que, si los cumple, solo podría acarrearle consecuencias desastrosas, de manera que no le importa dejar sus penas a un lado con tal de poder estar en condiciones de persuadir a su señora para que salga y el coro la persuade de mudar sus propósitos. Por ello, aunque duda de que las mujeres corintias puedan conseguirlo, con seguridad asevera, vv. 184-189:

Τρ. δράσω τάδ'· ἀτὰρ φόβος εἰ πείσω
 δέσποιναν ἐμήν· 185
 μόχθου δὲ χάριν τήνδ' ἐπιδώσω.
 καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης
 ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις
 μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆι.

*Lo haré: ahora bien, tengo miedo de no persuadir a mi señora.
 Abandonaré mis lamentos para conseguir tu favor aunque, como
 un toro,¹⁶⁷ lanza sus miradas de leona que acaba de parir cada
 vez que alguna se le acerca ofreciéndole palabras.*

De nuevo vemos cómo un personaje secundario describe al público el estado de ánimo de un personaje principal: a través de las palabras de la

¹⁶⁷ Aparece en este verso un *hárax legómenon*: ἀποταυροῦται.

Eurípides encontramos referencias a esta doctrina.¹⁶⁹ Según el mito de Orfeo, este logró convencer con su música a los dioses del inframundo para que transgredieran las leyes de la naturaleza y le permitieran recuperar a su esposa muerta, aunque al final su plan se frustrara y su esposa no lograra salir del Hades. Los órficos se sentían herederos de este don de Orfeo y creían actualizar sus cantos cuando recitaban ensalmos mágicos que consideraban escritos por el propio cantor tracio y, además, se creía que mediante estos cantos podían curar enfermedades.¹⁷⁰ Por tanto, es muy probable que Eurípides esté mostrando a través de la nodriza un cierto escepticismo a propósito de los poderes curativos de este tipo de cantos.

Después de esta intervención, el personaje de la nodriza permanece en silencio, actitud que puede interpretarse como si el temor que siente hacia su señora le impidiera dirigirse a ella de forma directa. También podría deducirse que Eurípides no quiso que esta nodriza interactuara de forma directa con Medea para incidir en la fortaleza del carácter de la heroína. Como hemos indicado con anterioridad, no hay ninguna referencia textual que indique que abandone la escena hasta que Medea la insta a ello en el v. 820. Es testigo de la *rhêsis* que pronuncia Medea (vv. 215-266) en la que se confirma todo lo que la nodriza ha referido. Presencia el *agon* de Medea con Creonte (vv. 271-357). Ve

¹⁶⁹ Así en *Alceste* vv. 357-362; *Ifigenia en Áulide* vv. 1211-1214; *Hipólito* 189-197, 952-854.

¹⁷⁰ Esta idea aparece en el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada* del s. V a.C. en el que se atribuye a los órficos la curación de dicha enfermedad mediante procedimientos mágicos que incluían el empleo de purificaciones y ensalmos (καθαρμοὺς προφέροντες καὶ ἐπαιδιάς), cf. Hippocr. *Morb. Sacr.* 1,10 (60 Grensemann = OF 675 II). Sobre el conocimiento que tenían los atenienses del orfismo y hasta qué punto era una doctrina o secta que tenía una gran presencia en Atenas, cf. M.A. Santamaría, “Sabiduría alternativa para la polis: órficos y sofistas en la Atenas de Sócrates y Platón”, consultado online: <http://www.presocratic.org/pdf/santamaria.pdf>; A. I. Jiménez, *Rituales órficos*, Tesis Doctoral (dirigida por Dr. A. Bernabé), leída en Madrid, 2002, en la UCM, accesible en pdf en la página <http://eprints.ucm.es/4863/> consultada en mayo de 2013.

cómo Medea organiza sus planes (vv. 364-409). Es testigo de la discusión que mantiene Medea con Jasón (vv. 446-627) y de la escena en que Egeo acaba por ofrecerle asilo a Medea en Atenas (vv. 663-758). Escucha la segunda *rhêsis* de Medea en la que informa de sus planes al coro (764-819), tras la cual Medea la despide en el v. 820 ordenándole que vaya a buscar a Jasón, con lo cual ya no hay vuelta atrás en sus planes:

ἀλλ' εἶα χῶρει καὶ κομίζ' Ἰάσωνα· 820

ἔς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα.

λέξις δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,

εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνή τ' ἔφυς.

¡Venga, márchate y trae a Jasón! Para todos los encargos de confianza me voy a servir de ti. Y no digas nada de lo que tengo pensado, si quieres el bien de tu señora y eres mujer por naturaleza.

3.1.4. Conclusiones sobre la nodriza de Medea

En esta nodriza Eurípides ha dado un paso más en la configuración del tipo: ha hecho que tenga opinión en determinados temas sobre los que en la tradición anterior ningún personaje de este rango había hablado. La retrata como una anciana cuya edad avanzada le permite el estilo sentencioso y, además, posibilita el hecho de que haya estado durante muchos años de su vida al servicio del personaje principal. Como resultado de este largo período de tiempo, posee un conocimiento extraordinario del personaje en torno al cual se articula, en este caso, Medea, y la experiencia la legitima para emitir juicios sobre su señora y para facilitar al público una gran cantidad de información sobre la misma.

Se produce un cambio en la actitud de este personaje dependiendo de si Medea está en el espacio intrascénico o en el espacio escénico, parejo al cambio de actitud que se produce en la propia heroína dependiendo del lugar que ocupe. Cuando Medea está fuera de escena, se muestra débil, profiere únicamente lamentos y apóstrofes, tal y como ocurre en el *Ayante* de Sófocles cuando el héroe está fuera de escena. Mientras la heroína está dentro de la casa, la nodriza es el personaje que ocupa la *skéné* y es quien informa al coro, al pedagogo y al público de la situación en que se encuentra su señora. Una vez Medea ocupa el espacio escénico, la nodriza guarda silencio y deja de interactuar, tal y como Sófocles hizo con Tecmesa cuando Ayante sale a escena. La heroína se sitúa en la *skéné* y no la abandonará hasta que concluya la obra, mostrándose como un personaje fuerte, a quien hay que temer, como bien había indicando la nodriza antes de que su señora saliera a escena, e inflexible, si bien se producirá en ella un momento de vacilación respecto a sus propósitos. Quizá Eurípides, al establecer este juego de

contrastes entre el modo de actuar del personaje primario y del personaje secundario dependiendo del lugar que ocupe el otro respecto a la *skéné*, utilizando como modelo el *Ayante* de Sófocles, persiguiera configurar a Medea como una mujer decidida cuya entrada en escena supone la no vuelta atrás en su decisión. El silencio de la nodriza resulta más llamativo si tenemos en cuenta el largo parlamento que ha pronunciado que constituye el prólogo de la obra, y su interacción tanto con el pedagogo como con el coro, por lo que Eurípides estaría utilizando el cambio de actitud de este personaje secundario para poner de relieve en mayor grado si cabe la imagen inflexible y fuerte de Medea.

3.2. *Hipólito* (428 a.C.)

3.2.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento

Esta tragedia fue representada 428 a.C., tal y como nos informa el argumento de la misma, y Eurípides obtuvo el primer premio. Pericles acababa de morir como consecuencia de la peste que asoló Atenas y la polis que encabezaba la Liga Ático-Délica ya no era la misma que la que presencié la representación de *Medea* solo tres años antes.¹⁷¹

En el prólogo de la tragedia aparece enunciado el *leitmotiv* de la obra: Hipólito aparece caracterizado por la diosa Afrodita como un joven que se ha posicionado en contra de todo contacto con el amor de índole sexual y esa postura excesivamente intolerante lo conducirá a la ruina, tanto a él como a Fedra.

La obra posee una estructura eminentemente díptica: en la primera parte (vv.58-789) se focaliza la acción dramática en Fedra y las consecuencias de la acción de Afrodita sobre ella, y en la segunda parte (vv. 790-1466) se pone en escena las consecuencias del suicidio de Fedra para el joven Hipólito.

El *prólogo* de la tragedia ocupa los vv. 1-120. Tras la recitación de los versos iniciales por parte de la diosa Afrodita en los que esgrime los puntos principales del argumento (vv. 1-57), aparece en escena Hipólito con un coro de sirvientes (vv. 58-71) que vienen de cazar, se reúnen frente a la estatua de Ártemis y entonan un himno. Mediante esta escena se consigue la contraposición de lo que podríamos denominar las dos fuerzas que están en conflicto en la tragedia: por un lado, la fuerza de

¹⁷¹ Para una panorámica general de la situación de Atenas en estos años cf. J.M. Blázquez-R. López Melero-J.J. Sayas, *Historia de Grecia Antigua*, Madrid 2012³, pp. 539-542.

Afrodita y, por otro lado, la fuerza de Ártemis. Ambas diosas se verán representadas en la escena por dos humanos: Afrodita lo será por Fedra y Ártemis lo será por Hipólito. En los siguientes versos (vv. 71-88), Hipólito entona un himno a su venerada diosa Ártemis. Después de este canto en solitario, se produce un diálogo entre uno de sus sirvientes e Hipólito (vv. 88-102) en el que el sirviente instará a Hipólito a que honre a Afrodita procurándose un buen matrimonio. Este diálogo verifica el retrato de Hipólito que había hecho la diosa Afrodita en el prólogo, pues se muestra al espectador a un Hipólito que rechaza plenamente a esta diosa e incluso comete un acto de ὄβρις, como expondremos más adelante.

Después de la *párodos* (vv. 121-169), se inicia el primer episodio de la tragedia (vv. 170-524). En los versos 170-175 el coro de mujeres de Trecén presenta a la nodriza que aparece en escena, señalando las cualidades físicas de la esclava, que se ajustan a las del prototipo. Será la anciana quien, en los vv. 176-197, pronuncia una *rhêsis* en la que describirá el estado físico en el que se encuentra la reina. A continuación, sale Fedra a escena, salida que debió ser, como estudiaremos con detalle, una de las más espectaculares (vv. 198-266). La reina aparece presa del delirio con un séquito de esclavas que le proporcionan todo aquello que solicita. La nodriza interactúa con el coro en los vv. 267-287, en los que se comenta la situación tanto anímica como física de la reina. A estos versos sigue un interrogatorio de la nodriza a Fedra en el que ejerce una fuerte presión psicológica sobre la heroína con tal de averiguar cuál es el motivo de su estado, que acabará por ser revelado (vv. 288-361). Fruto del estupor que produce en la anciana esclava semejante revelación, abandona la escena y el coro entonará un canto en el que expresa su aflicción (vv. 362-372). A este canto sigue una *rhêsis* pronunciada por Fedra en la que explica su situación y la decisión que ha tomado de

dejarse morir en aras de conservar su εὐκλεία (vv. 373-439). El coro entona un canto breve en el que alaba la castidad con virtud (vv. 431 s.). Después de esta breve intervención, la nodriza vuelve a entrar a escena y pronuncia una *rhêsis*, que estudiaremos con detalle, en la que intentará persuadir a la reina para que se deje vencer por el amor (vv. 433-481). A esta *rhêsis* seguirá un intercambio dialógico entre nodriza y Fedra en el que la esclava intenta convencer a su señora e incluso alude a la posibilidad de poder emplear hechizos para clamar su amor (vv. 482-524); abandona la esclava la escena, creyendo Fedra que va en busca de los remedios que necesita para curar su amor.

Los vv. 525-564 comprenden el *primer estásimo*, en el que se canta el poder de Eros y Afrodita. A continuación, el segundo episodio ocupa los vv. 564-731. Fedra interrumpe el canto del coro informando a las mujeres de los terribles gritos que está profiriendo desde el interior del palacio el joven Hipólito (v. 565). Es la reina quien explica lo que ocurre en el palacio: Hipólito grita enojado contra su nodriza porque la anciana le ha revelado el terrible amor de Fedra (vv. 566-600). El muchacho entra en escena e interactúa con la nodriza (vv. 601-615), quien le exige que mantenga los juramentos que ha realizado. Seguidamente, Hipólito pronunciará una *rhêsis* (vv. 616-668), en la que da cumplida muestra de su carácter misógino y que concluye abandonando la escena. Los siguientes versos (vv. 669-709) muestran una interacción entre Fedra y su nodriza, que concluirá con la expulsión de la esclava por parte de una encolerizada reina. A continuación (vv. 701-731), la heroína informará al coro de su firme resolución de darse muerte y abandonará la escena para morir, no sin avisar de que piensa castigar la altanería de Hipólito.

El *segundo estásimo* abarca los vv. 732-775. En ellos, se explicita un deseo de evasión por parte de las mujeres que concluye anunciando, a

modo de prolepsis, la muerte de Fedra. Tras este canto, el *tercer episodio* de la obra comprende los vv. 776-1101. En ellos, se anuncia desde el interior del palacio la muerte de Fedra (vv. 776-789). Después de tal anuncio se inicia lo que podríamos denominar la segunda parte de la tragedia. Teseo es informado por el coro de la muerte de Fedra y, mientras el coro entona un pequeño canto (vv. 852-855), el rey se ha aproximado al cuerpo de Fedra y se da cuenta de que hay una tablilla en su mano. La tensión dramática es llevada al límite, pero, antes de romperla, Eurípides hace que Teseo realice diversas especulaciones sobre el contenido de la tablilla (vv. 856-865). Mientras el rey hace partícipe al auditorio del contenido, el coro de mujeres, o quizá únicamente la corifeo, rompe en llanto a causa del horror del desastre que está a punto de ocurrir y que el espectador podría suponer a tenor de las palabras iniciales de la diosa Afrodita (vv. 866-902). Ante los fuertes gritos de Teseo, aparece Hipólito en escena pensando que su padre necesita ayuda (vv. 903 s.); pero su padre no le hace caso, sino que lo ignora y él no sabe por qué. Al no obtener ningún tipo de respuesta, mira a su alrededor y ve el cuerpo de Fedra sin vida (v. 905); las oraciones cortas con que se expresa son fruto del estupor que semejante visión debió causarle. Hipólito intenta romper el silencio de su padre (vv. 909-915), pero Teseo permanece en escena sin proferir palabra alguna y, cuando empieza a hablar, no lo hará para dar explicaciones a su hijo (vv. 916-936). Pronuncia Teseo una *rhêsis* en la que Hipólito cobrará conciencia de lo acontecido (vv. 936-980) y en la que lo acusa de forma explícita (v. 943) de la muerte de Fedra. Hipólito intenta defenderse (vv. 948-1034), pero todo es en vano, pues Teseo toma sus argumentos de defensa como muestra de hipocresía (vv. 1038-1040) y, finalmente, pronuncia su sentencia (vv. 1045-1050): el exilio. Hipólito intenta persuadir a su padre de lo contrario (vv. 1052 ss.), pero aceptará su

derrota y, después de una breve súplica a Ártemis y de despedirse de Trecén (vv. 1090-1101), partirá con algunos de sus compañeros.

Después de la partida del joven, el coro entona el *tercer estásimo* (vv. 1102- 1150) irrumpiendo en un profundo llanto causado por la terrible injusticia cometida contra el joven. Se inicia el *cuarto episodio* de la tragedia (vv. 1151-1267), con la entrada de un servidor de Hipólito a escena que trae las noticias del terrible accidente sucedido al muchacho (vv. 1173-1254). Cuando concluye el relato, Teseo solicita que traigan ante su presencia a su hijo (vv. 1265-1267).

El *éxodo* de la obra abarca los vv. 1268-1466. Teseo y el coro están solos en escena a la espera de la aparición de Hipólito. Lo que le ha ocurrido, probablemente, debió de conmocionar al público ateniense y sus sentimientos hacia el muchacho debieron convertirse en compasión hacia el joven al contemplar con cierta resignación su destino y de esta compasión se hace cargo el coro en su canto. Aparece Ártemis como *dea ex machina* y abre los ojos a Teseo poniendo al descubierto el engaño de Fedra. Hipólito entra en escena (vv. 1342 ss.) a pie, pero ayudado de varios sirvientes. Morirá liberando a su padre de cualquier culpa (vv. 1446 ss.).

3.2.2. Fuentes e innovaciones

Antes de ser el objeto de tres tragedias en el s. V a.C. solo hallamos una mención a Fedra en *Odisea* 11.321 cuando Odiseo desciende al Hades en busca de Tiresias, donde Fedra aparece citada entre las mujeres que acuden al encuentro del héroe. Encontramos una referencia a Hipólito, a su vuelta a la vida merced de la intervención de Asclepio en las Naupactias, según Ps.-Apolodoro, *Biblioteca* III, 10, 3, composición épica probablemente de los siglos VI-V a.C.,¹⁷² que, si damos crédito a lo de ella refiere Pausanias en X, 38, 11, era un “catálogo de mujeres”, lo que nos permitiría suponer que Fedra podría ser una de ellas. Estos son todos los testimonios anteriores a la composición de las tres tragedias sobre Fedra con que contamos, información escasa si la comparamos con la que poseemos sobre las heroínas que hemos tratado con anterioridad. De las tres tragedias a las que nos referimos solo nos ha llegado completa una de ellas, pero contamos con suficiente información como para suponer que la esencia del argumento de las tres es la misma: Fedra, esposa de Teseo, se enamora de su hijastro Hipólito; cuando el joven la rechaza, ella lo acusa ante el padre del joven de violarla o de intento de violación. Teseo, iracundo, implora a Poseidón que mate a su hijo y el dios lo mata, entonces Fedra se suicida.

No sabemos con seguridad cuándo fue la primera vez que Eurípides compuso una tragedia sobre Hipólito, pero podemos conocer más o menos el argumento de la misma a través de los fragmentos que han llegado hasta nosotros.¹⁷³ Resulta ser poco usual que encontremos

¹⁷² Cf. A. Bernabé, *Fragments de épica griega*, Madrid 1979, p. 265.

¹⁷³ Encontramos estos fragmentos recopilados y comentados en la edición y comentario de la tragedia *Hipólito* que realizó W. S. Barrett, Eurípides, *Hippolytus* (ed. y coment. W.S. Barrett), Oxford 1964, pp. 18-20. Asimismo, C. Miralles realiza un comentario muy sugerente al respecto de esta primera versión de Eurípides en la introducción a su edición bilingüe, Eurípides, *Hipólito* (intr., trad. y notas C. Miralles), Barcelona, 1987, pp. 13-84, concretamente es en las pp. 52-63 en las que se refiere a

dos tragedias con idéntico tema escritas por el mismo tragediógrafo, lo que nos induce a pensar que quizá el fracaso que obtuvo Eurípides al presentar su primera versión le causó una profunda herida que intentó curar con la presentación de una segunda versión a la que dedicaremos nuestro estudio.¹⁷⁴ Los antiguos, por tal de distinguirla de la que conservamos, denominaron a esta primera versión Hipólito velado porque el muchacho, al descubrir el amor de Fedra –según parece fue la propia Fedra quien se lo comunicó– se cubrió el rostro horrorizado.¹⁷⁵ Al parecer en esta primera versión Eurípides trataría temas de relevancia para Atenas en el momento de su representación como el conflicto *nómos/physis*.¹⁷⁶

la primera versión de Hipólito. Señala el autor que los fragmentos que nos quedan de esta obra son de tradición indirecta, pero suele considerarse que en esta obra su basó Séneca para la composición de su *Phaedra* latina, que conservamos y que ha sido utilizada, con grandes reservas, para la reconstrucción de la obra perdida de Eurípides.

¹⁷⁴ En cambio, es frecuente ver a los comediógrafos realizar segundas versiones de sus obras. Tal es el caso de Aristófanes que, como menciona L. Gil en su monografía sobre Aristófanes, *op. cit.*, pp. 131-134, realizó una segunda versión de *Tesmoforiantes*, *Paz*, *Pluto* e, incluso, de una comedia perdida: *Aiolosikon*.

¹⁷⁵ No es nuestro propósito realizar un estudio pormenorizado sobre esta primera versión de Hipólito; nos limitaremos a citar la bibliografía más reciente sobre esta primera versión de Eurípides. M. F. Silva trata la recepción que tuvo esta obra por el público ateniense en “La Fedra de Eurípides. Ecos de un escándalo”, *Fedras de ayer y hoy*, A. López-A. Pociña (ed.), Granada 2008, pp. 105-125, en el que se evidencia que el testimonio directo que tenemos de que esta obra causó un gran impacto en la sociedad ateniense no es otro que Aristófanes, quien en *Ranas* 1044, realiza un retrato más que descriptivo de la primera caracterización de Fedra que había hecho Eurípides. Asimismo, se analiza en este artículo algunos de los fragmentos de la obra que han llegado hasta nosotros.

¹⁷⁶ Tal es la opinión de C. Miralles, *op. cit.* pp. 62 s., que se muestra partidario a pensar que Eurípides actuaría en tal controversia, de vital importancia para la comprensión del trasfondo intelectual y espiritual del s. V ateniense, como mediador en varias de sus tragedias, entre las que encontramos las hoy perdidas *Estenebea*, *Eolo* e *Hipólito I*. El planteamiento que sugiere el autor para las dos versiones de *Hipólito* es el siguiente: “En *Hipólito I* la madrastra parece que quería cambiar sus relaciones convencionales –de madre política [...]– por otras naturales, cuya primera condición hubiera sido saltar por encima de todas las normas y convenciones. Pero la nodriza, según Séneca, la exhortaba a vivir según la naturaleza asegurando [...] que ésta repugnaba una unión de este tipo. En el *Hipólito II*, en cambio, es la madrastra la que está dispuesta a morir por no alterar la convención, la norma social [...] pero es la nodriza la que parece ahora creer que todo amor, que el amor general – y, por tanto, quizá también el de Fedra hacia Hipólito, pues nunca lo excluya de la norma general –

Según establece Barrett, cuya reconstrucción seguimos, parece que Eurípides caracterizó a Fedra en esta obra como una mujer sin pudor alguno y sin escrúpulos que se enamora de Hipólito y que intenta deliberadamente seducirle. Él la rechaza con rotundidad y ella estalla en cólera; en un acto de autodefensa, no fuera que Hipólito la delatara ante Teseo, acusa al joven ante Teseo de violación o, al menos, de haberlo intentado. Aparentemente Fedra se suicidaría después de la puesta en escena de su traición. Parece que el personaje principal de esta obra sería Hipólito, pero no disponemos de suficiente información para discernir el tratamiento que el poeta dio a esta figura salvo que, tradicionalmente, se le otorga el papel de joven casto. De los detalles de la peripecia trágica poco podemos decir. Según parece, la acción tenía lugar en Atenas. El prólogo podría haberlo pronunciado Fedra o su nodriza, lo que no resultaría extraño pues ya hemos visto que en *Medea* era la nodriza quien recitaba el prólogo. Sobre las primeras escenas, podemos imaginar que en una de ellas se caracterizaba a Hipólito y en otras aparecerían Fedra y su nodriza debatiendo acerca del amor que la reina sentía hacia su hijastro, escena en la que quizá la nodriza intentaba refrenar a Fedra contrariamente a lo que ocurre en la segunda versión, tal y como estudiaremos. Probablemente en esta primera versión fuera Fedra quien

es conforme a la naturaleza. Paralelamente, Hipólito quería, a su vez, en una y otra pieza, vivir de acuerdo con la naturaleza [...], pero es acusado de lo contrario: allí por la nodriza; aquí por el criado”. Lo cierto es que la *communis opinio* establece que la diferencia más importante entre ambas versiones tiene que ver con el personaje de Fedra y también con el personaje de la nodriza lo que resulta relevante para nuestro estudio. J. Gregory en “A Father’s Curse in Euripides’ *Hippolytus*”, *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, J.R.C. Cousland & J.R. Hume (ed.), Leiden-Boston, 2009, pp. 35-48, se refiere a esta diferencia incidiendo especialmente sobre el hecho de que Eurípides habría llevado a cabo una mejora moral del personaje de Fedra al hacerla resistirse al amor que siente por el joven en lugar de actuar para conseguirlo y señala que esta mejora moral del carácter de Fedra va en detrimento del personaje de la nodriza puesto que en esta segunda versión será la reina y no la sirvienta quien se encargará de confesar a Hipólito el amor que la reina siente hacia él (p. 37). De manera que podemos ver cómo Eurípides manejó hábilmente el carácter de la nodriza para conseguir resaltar la catadura moral de Fedra, como estudiaremos con detenimiento más adelante.

confesara el amor que sentía hacia su hijastro, que reacciona cubriéndose la cabeza ante tal horror. Asimismo, la reina podría haber aportado algún tipo de prueba al acusar a Hipólito ante Teseo y, tras esta acusación, podría haberse producido un *agon* entre Teseo e Hipólito. Este *agon* podría haberse iniciado con la llamada de Teseo a Hipólito para que éste se defendiera, pero el joven habría hecho algún tipo de juramento a Fedra que respetaría hasta el final. Finalmente, Teseo condenaría a Hipólito al exilio y, al conducir su carro por la costa de Trecén, un animal marino, que habría sido enviado por Poseidón, daría muerte al joven. En ese mismo momento se revelaría la verdad, aunque no sabemos exactamente cómo, y Fedra se suicidaría. No sabemos si Hipólito apareció moribundo en escena, pero sabemos que al final de la tragedia la aparición de un *deus ex machina* podría haberle otorgado un lugar de culto.

La segunda versión de que disponemos de la historia de Fedra e Hipólito es la que compuso Sófocles, de la que presentaremos un breve resumen basándonos en la información de los fragmentos que de ella disponemos.¹⁷⁷ Bajo el título de *Fedra*, parece que se centraba más en la reina que en Hipólito. Sófocles habría ajustado su tragedia a las convenciones de la tragedia ateniense de manera que no resultaría en absoluto ofensiva para el público ateniense como lo habría sido la primera versión de Eurípides. Probablemente la primera parte del drama sofocleo se articularía en torno a la ausencia de Teseo, quien,

¹⁷⁷ Cf. J.V. Bañuls-P. Crespo, “La *Fedra* de Sófocles”, *Fedras de ayer y hoy*, A. López & A. Pociña (ed.), Granada 2008, pp. 15-83, artículo que supone un intento de lectura y ubicación de los fragmentos de esta obra de Sófocles y en el que basamos parte de nuestras afirmaciones. Para ello se basan los autores en las características que conocemos del estilo sofocleo ayudándose del tratamiento que le dieron a la historia de Fedra tanto Eurípides como Séneca. Asimismo, con vistas a la datación de la misma, sin olvidar la polémica que suscita este asunto entre los diferentes estudiosos, y sobre la cual proporcionan los autores abundante bibliografía actualizada, insisten en la relación de esta tragedia y el momento en que fue representada, en su opinión, en el año 430 a.C. al creer que son evidentes en la misma los ecos de los efectos provocados por la Guerra del Peloponeso.

presumiblemente, en lugar de hallarse de viaje, parecía estar muerto. Esta ausencia causaría en Fedra una angustia provocada por el miedo a perder lo que le correspondía como mujer de la casa: Fedra temería perder la τιμή y convertirse en objeto de ἀτιμία. Así pues, en la versión de Sófocles, la motivación de Fedra sería el temor, un temor muy natural y comprensible, un temor que a otras mujeres las llevaría a aceptar prudentemente su situación que, como mujeres cuyo ámbito de acción se restringe al *oikos*, sobrepasaría sus límites. Pero Sófocles presentaría a una mujer que, lejos de dejarse vencer por la situación, intentaría cambiarla por todos los medios, actitud que la convertiría en una heroína trágica. El acercamiento entre Fedra e Hipólito se produciría, más que como consecuencia de una pasión amorosa, como resultado de la decisión de Fedra de cambiar su situación, con argumentos relativos a la muerte de Teseo y a la inseguridad causada por la misma en la que ambos se podrían ver afectados si no actuaran con cierta rapidez. Estos argumentos que Fedra podría haberle presentado al joven podrían haber sido la causa de la huida precipitada del mismo, motivada por la inseguridad más que por el horror causado ante la confesión de un amor de la reina hacia el joven. A lo largo de toda la acción planearía sobre esta Fedra la sombra de la primera Fedra de Eurípides, lo que daría a la tragedia un marcado tono ambiguo muy del gusto de Sófocles, sobre todo por lo que sería una pieza clave del plan de Fedra, su necesario matrimonio con Hipólito, y al mismo tiempo el error trágico de haber fundamentado la acción en unos hechos no verificados. La inesperada aparición de Teseo daría un vuelco inesperado a la acción. Teseo, que en ningún momento habría pensado en la posibilidad de que le supusieran muerto, acusaría abiertamente a Hipólito de haber tramado una conjura con Fedra para hacerse con el poder y este, como es natural, lo negaría todo, pero a los ojos de Teseo el asunto de la proyectada unión de Fedra

e Hipólito sería una pieza fundamental en la conjura. Posiblemente, Hipólito intentaría defenderse con el mismo argumento que esgrime el segundo Hipólito de Eurípides: su dedicación a Ártemis y su supuesta castidad. Para Teseo este argumento habría carecido de sentido puesto que la opinión del rey podría haber sido que la motivación real de Hipólito respondería a un deseo de poder. Lo más probable es que Hipólito muriera accidentalmente de camino, o bien él mismo se diera muerte. Mientras Teseo pronunciaba unas palabras ante el cadáver de su hijo, la nodriza podría haber salido de palacio para anunciar la muerte de Fedra. Finalmente, Teseo comprendería su error trágico: la precipitación en su modo de actuar. Tal vez entonces Sófocles hiciera intervenir a Asclepio para devolverle la vida a Hipólito.

La última versión que ha llegado hasta nuestros días sobre la historia de Fedra e Hipólito constituye el objeto de nuestro estudio por ser la que disponemos en su totalidad y por verse perfilados en ella los rasgos característicos del personaje de la nodriza y mostrar con detalle cómo este personaje configura el de Fedra a partir de la interacción entre ambas y de la contraposición de ambos caracteres.

La innovación más importante y que está directamente relacionada con el objeto de nuestra Tesis es la referente al personaje de Fedra y que incide de forma especial en el personaje de la nodriza, tal y como veremos al dedicarnos con profundidad al estudio de este personaje.

3.2.3. La nodriza de Fedra

La nodriza de Fedra es una de las que aparece mejor caracterizada en la producción trágica que ha llegado hasta nuestros días. Ya el coro de mujeres de Trecén la identifica como τροφὸς γεραιά *anciana nodriza* (v. 170) cuando entra en escena junto con el séquito de sirvientas que acompañan a Fedra. Será también el coro quien se refiera a ella como γύναι γεραιά, βασιλίδος πιστὴ τροφὴ/Φαίδρας *anciana mujer, fiel nodriza de la reina Fedra* (vv. 267 s.), añadiendo a la identificación del personaje una cualidad que se convertirá en un rasgo importante del carácter: la fidelidad. En el caso de la nodriza de Fedra, será su fidelidad aquello que la conduzca a informar a Hipólito del amor de la reina, creyendo así conseguir la sanación de su señora. Ahora bien, no es únicamente el coro quien identifica a esta esclava como nodriza; también lo hace la propia Fedra, pues en dos ocasiones se refiere a ella utilizando el apelativo μαῖα (vv. 243, 311) que, como indica Chantraine, se solía utilizar para referirse al ama de cría o a la nodriza.¹⁷⁸

Será la nodriza quien, después de revelarle a Hipólito el terrible secreto de su señora y tras ser reprendida por Fedra, al intentar calmar a su señora le recuerde que ella ha sido quien se ha encargado de criarla utilizando el verbo τρέφω: ἔθρεψά σ' εὔνους τ'εἰμί: *te he criado y te conozco bien* (v. 698), por lo que es muy probable que fuera la anciana la encargada de amamantar a Fedra.

¹⁷⁸ Cf. P. Chantraine, “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *REG* 59-60, 1946, pp. 219-250, en especial la p. 241 en donde refiere los diferentes vocablos onomatopéyicos que utiliza el infante para referirse a sus padres y señala que también son utilizados para designar a quien se ocupa del niño, como una nodriza o una abuela. El término μαῖα figura entre ellos e indica Chantraine que se trata de un hipocorístico de μήτηρ que denota un claro tono familiar y afectivo que ya aparece en *Odisea* empleado por Odiseo, Penélope o Telémaco al hablar de la nodriza Euriclea.

En numerosas ocasiones intercambian Fedra y la nodriza apelativos que denotan la relación afectiva existente entre ambas. Así, Fedra se refiere a la nodriza, como hemos indicado, empleando el apelativo *μαῖα* (vv. 243-311). Por su parte, la nodriza se refiere a Fedra empleando los siguientes apelativos: *τέκνον* (vv. 203, 340, 350, 353, 705), *παῖ* (vv. 211, 239), *φίλη παῖ* (v. 288).

Sobre sus rasgos físicos únicamente se indica en el texto eurípideo que se trata de una *γύναι γεραία* (v. 267). Ella misma manifestará que es la edad avanzada lo que le concede la autoridad para pronunciar reflexiones de carácter general: *πολλὰ διδάσκει μ' ὁ πολὺς βίωτος* mi larga vida me ha enseñado mucho (v. 252). Este rasgo se convertirá en característico de este personaje; así, las nodrizas que aparecerán en la tragedia senecana comparten todas la edad avanzada como fuente de conocimiento y legitimación para proferir *sententiae*.¹⁷⁹

De entre todos los personajes secundarios pertenecientes a la esfera de los domésticos, es una de las que mayor número de versos entona: un total de doscientos doce versos, un 14,48%. Este hecho podría tomarse como un indicio de la evolución del género dramático, pues implica que se ha dotado a los personajes secundarios de un papel mayor en las obras en detrimento del papel del coro cuyas intervenciones en esta obra solo suman doscientos ochenta y uno. Además, como estudiaremos más adelante, esta nodriza influye de manera directa en el devenir de la obra, pues es la responsable del desenlace trágico de la misma, lo que demuestra el peso que van adquiriendo este tipo de personajes en la peripecia dramática.

Una de las funciones dramáticas que posee el personaje de la nodriza en esta tragedia es la de contrastar con Fedra de manera que de

¹⁷⁹ Cf. C. Bernal, “El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca”, *art. cit.*, pp. 121 s.

dicho contraste resultan ambos personajes caracterizados. Se suele considerar que la primera versión que Eurípides compuso de la historia de Hipólito causó un gran escándalo en Atenas, a partir del argumento del testimonio indirecto de Aristófanes en *Ranas* 1043 y del argumento de la segunda versión que llevó a cabo el gramático Aristófanes de Bizancio.¹⁸⁰ Méridier señala que, a pesar de que solo disponemos de diecinueve fragmentos que suman un total de cincuenta versos, es posible, a partir del testimonio indirecto de Aristófanes, *Ranas* 1043, que en esta primera versión Fedra se abandonase enteramente a la pasión amorosa y que fuera ella misma quien se declarara Hipólito; asimismo, para Méridier es probable que el coro y la nodriza trataran de refrenar a la heroína. Establece como hipótesis, además, el hecho de que la versión de Fedra llevada a cabo por Séneca estuviera inspirada en esta primera versión, pues en la Fedra de Séneca es la nodriza quien intenta refrenar los impulsos amorosos de la joven.¹⁸¹ Barrett indica con cierta seguridad en la introducción a su comentario y edición del texto que en esta primera edición de Fedra se mostraba a una reina “shameless and unprincipled woman who when she fell in love with Hippolytos made a

¹⁸⁰ Aristófanes en la comedia *Ranas* hace que Esquilo y Eurípides mantengan una discusión en escena sobre el modo en que ambos corean a sus personajes. En esta discusión, Esquilo acusa claramente a Eurípides de crear a personajes de baja catadura moral y, entre ellos, señala a la Fedra de la primera versión de *Hipólito*: *Ranas* 1043: Αι. [...] Ἄλλ’ οὐ μὰ Δί’ οὐ Φαίδρας ἐποίησεν πόρναις [...] *Esq.*: [...] *Y no, por Zeus, no creé a Fedras putas.* Para el texto griego de Aristófanes, utilizamos el propuesto por V. Coulon en Aristophane, *Les Thesmophories, Les Grenouilles* (ed. V. Coulon, trad. H. Van Daele), París 1954. El argumento establecido por Aristófanes de Bizancio aparece en la edición del texto de *Hipólito* de la Bibliotheca Teubneriana: Euripides, *Hippolytus* (ed. W. Stockert), Stuttgart 1994. El gramático establece en este argumento lo siguiente: ἔστι δὲ οὗτος Ἴππόλυτος δεύτερος, <ὁ> καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος [...] τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι. (1.30-33). Sobre la reacción del público ateniense ante la representación de la primera versión de *Hipólito* cf., entre otros: M. Fátima de Sousa, “La Fedra de Eurípides. Ecos de un escándalo”, *Fedras de Ayer y hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito*, A. López-A. Pociña (eds.), Granada 2008, pp. 105-124.

¹⁸¹ Cf. Euripide, *Hippolyte, Andromaque, Hécube* (intr. trad. not.: L. Méridier), París 1960, pp. 13-17.

deliberate attempt to seduce him”.¹⁸² Sobre el papel de la nodriza en este primer *Hipólito* euripideo, señala el estudioso que, probablemente, la nodriza actuaría intentando refrenar los propósitos de su señora, lo que no resultaría extraño si tenemos en cuenta a otras nodrizas que aparecen en la producción euripidea como la de Medea o la de Hermíone.

Norris señala que, si bien muchas de las afirmaciones sobre el primer *Hipólito* son suposiciones, como la que tiene que ver con que fuera Fedra quien directamente se acercara a Hipólito, lo cierto es que en la versión que nos ha llegado de *Hipólito* el comportamiento de Fedra parece estar modelado para que su rol represente los valores sociales de las normas convencionales; así pues, su personaje habría sido hábilmente modelado por Eurípides para inspirar una cierta simpatía y solidaridad en el público ateniense.¹⁸³ Esto supondría que el personaje de Fedra se vería revalorizado y, por el contrario, el personaje de la nodriza habría absorbido de alguna manera las características negativas que se atribuyen a Fedra en la primera versión de *Hipólito*. A su vez, Gregory apunta a que existe un consenso entre los estudiosos en considerar que Eurípides habría mejorado la calidad moral de su heroína en su segunda versión al hacer que se resista a su pasión ilícita hacia el joven Hipólito y al hacer que sea la nodriza quien realice la aproximación al hijo de la Amazona.¹⁸⁴ De manera que parece existir una *communis opinio* según la cual en la segunda versión de *Hipólito* Eurípides llevó a cabo un intercambio de valores morales entre Fedra y la nodriza al atribuir los rasgos que parecieron reprochables a Fedra a la anciana esclava, de manera que el envilecimiento de este personaje secundario resulta en el ennoblecimiento de Fedra; por tanto, se puede deducir que Eurípides

¹⁸² Cf. Barrett, *Hippolytus*, p. 11.

¹⁸³ A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin 1987, pp. 288-289.

¹⁸⁴ Cf. J. Gregory, “A father’s curse in Euripides’ *Hippolytus*”, *cap. cit.*, en especial la p. 37.

podría haber empleado un personaje secundario como la nodriza para configurar la catadura moral de la heroína trágica.

Lo cierto es que poseemos muy pocos fragmentos de la primera versión de *Hipólito* como para asegurar cuáles eran las características del personaje de Fedra, si bien Aristófanes refiere una de sus cualidades de manera muy explícita, y del papel que tuvo el personaje de la nodriza en ella y como para deducir que Eurípides llevó a cabo un posible intercambio de papeles entre ambos caracteres en la segunda versión. Lo que sí podemos aseverar es que ambos personajes conformaban una pareja dramática que el autor ateniense no desechó debido al gran rendimiento a efectos dramáticos que posibilitaba. Así, en esta segunda versión, en nuestra opinión, Eurípides utilizó hábilmente esta pareja dramática al servicio de la trama trágica, pues, como hemos indicado, del contraste entre ambas mujeres se deduce la configuración del carácter de ambas, idea que ampliaremos al analizar los pasajes en los que ambas interactúan.

Resulta llamativo que esta nodriza no solo interactúa con Fedra, sino que también lo hace con el coro y, como una posible novedad, con otro personaje principal: Hipólito. La nodriza de Orestes, Cilisa, de la que nos hemos ocupado en un capítulo anterior, únicamente interactuaba con el coro y ni tan siquiera coincidía con Orestes en escena. La nodriza de Deyanira únicamente interactuará con la heroína en el prólogo de la tragedia. La nodriza de Hermíone interactuaba únicamente con el coro y con Hermíone. La nodriza de Medea no interactuaba de forma directa con Medea, aunque ambas coincidían en escena, sino únicamente, como hemos estudiado, con el coro; en cambio, la nodriza de Fedra interactúa con el coro de mujeres de Trecén, con Fedra y con Hipólito. De nuevo, este hecho podría considerarse un indicio del aumento del peso dramático de este personaje dentro de la peripecia trágica, pues del

intercambio dramático entre, por una parte, la nodriza y Fedra y, por otra parte, entre la nodriza e Hipólito, resultan ambos personajes principales configurados tal y como estudiaremos más adelante.

En nuestra opinión, Eurípides se valió de lo que denominaremos *cadena de contrastes* para componer esta versión de *Hipólito*, pues en ella se establecen varias contraposiciones que resultan en la configuración de cada uno de los personajes que toman parte en el juego dramático. Por una parte, resulta evidente que esta tragedia establece un claro contraste en un primer nivel entre el ámbito de acción masculino y el femenino; este contraste queda patente en la escenificación que se realiza de ambos ámbitos. En primer lugar, Hipólito, que representaría el ámbito de acción masculino, aparece en escena cuando llega de cazar acompañado de un coro de criados masculinos, sin que aparezca ninguna mujer en escena. En segundo lugar, cuando el coro de criados y el joven Hipólito abandonan la escena, se produce, según entendemos, la escenificación del ámbito de acción femenino con la entrada en escena del coro de mujeres de Trecén seguido de la Fedra y su nodriza junto al séquito de sirvientas que acompañan a la heroína, sin que aparezca ningún varón en escena. Por otra parte, en un segundo nivel de contraste, se produce una contraposición clara a nivel endógeno en ambos ámbitos; así, el personaje de Hipólito se contrasta, como estudiaremos a continuación, con el personaje del criado que interactúa con él en escena y como resultado de este contraste, ambos personajes resultan caracterizados. En el ámbito femenino también encontramos esta contraposición a nivel endógeno entre los personajes de Fedra y la nodriza.

Hipólito aparece en escena en el v. 58, tras el prólogo recitado por la diosa Afrodita. Le acompaña un coro de criados y juntos entonan un

himno a Ártemis.¹⁸⁵ Después del himno, Hipólito entona una monodia ante la estatua de la diosa Ártemis. Una vez ha concluido, un siervo lo aborda con un tono que recuerda al empleado por la sierva de Deyanira, que estudiaremos con mayor detenimiento en el capítulo correspondiente, en el prólogo de *Traquinias*,¹⁸⁶ vv. 88 s.:¹⁸⁷

ἄναξ –θεοὺς γὰρ δεσπότης καλεῖν χρεῶν–

ἄρ' ἄν τι μου δέξαιο βουλευσάντος εὔ;

Señor –pues es mejor llamar amos a los dioses– ¿acaso aceptarías de buen grado un consejo de mi parte?

A través de estas palabras el esclavo proporciona una información que resulta muy útil y muestra que su actitud difiere con claridad de la de la nodriza que acompañará a Fedra. En primer lugar, debido a la oposición que establece entre los dioses y su amo, se colige que se trata de un hombre pío que concede la honra que le corresponde tanto a su señor como a los dioses: se dirige a su señor con el término ἄναξ mientras que a los dioses *es conveniente* referirse con el término δεσπότης. En segundo lugar, mediante el empleo de ἄναξ dirigido a Hipólito, deja entrever su condición de esclavo humilde sometido a su señor.¹⁸⁸ El

¹⁸⁵ Existen ciertas divergencias en la denominación del coro dependiendo de la edición consultada. Así, en la edición de Méridier, *Hippolyte.*, aparece bajo el nombre de ΠΡΟΣΠΙΟΛΟΙ; en cambio, en la edición de Barrett, *Hippolytus*, aparece notado como ΠΙ. ΚΑΙ ΘΕΡΑΠΟΝΤΕΣ, de lo que se deduce que en opinión del estudioso el himno sería entonado por Hipólito y los criados que le acompañaban. En la edición del texto de Miralles, *Hipólito*, se presenta bajo el nombre de ΧΟΡΟΣ ΘΕΡΑΠΙΩΝΤΩΝ, pero en la edición de Stockert, *op. cit.*, está notado como ΧΟΡΟΣ ΚΥΝΗΓΩΝ indicando en el aparato crítico que es la lectura que ofrecen los códices *Parisinus* Gr. 2713 y *Laurentianus* 31.15. Paduano, *Ippolito*, coincide con Barrett. Si bien existen variaciones sobre el modo en que se denominan, podemos aseverar que, en cualquier caso, se trata de un coro de sirvientes masculinos que acompañan al joven y, por tanto, no hay ninguna mujer en escena.

¹⁸⁶ Sófocles, *Traquinias*, vv. 49-60.

¹⁸⁷ Seguimos la edición propuesta por Barrett, *Hippolytus*.

¹⁸⁸ ἄναξ es el modo deferente con el que un hombre libre o un esclavo se dirigen a un rey o a un príncipe; en cambio δεσπότης es el modo en que cualquier esclavo se refería de forma humilde a su señor, *cf.* P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit. s.v.* ἄναξ, p. 84 s. Indica Chantraine que su significado es “*sire, seigneur, maître, souvent*

propósito de estas palabras es, sin duda, preparar el camino para el consejo que quiere brindar a su amo: el joven debe ser humilde y honrar convenientemente a la diosa Afrodita. Una vez Hipólito asiente a la petición del esclavo, este prosigue, vv. 91-93:

Θε. οἶσθ' οὖν βροτοῖσιν ὅς καθέστηκεν νόμος;

Ἰπ. οὐκ οἶδα· τοῦ δὲ καί μ' ἀνιστορεῖς πέρι;

Θε. μισεῖν τὸ σεμνὸν καὶ τὸ μὴ πᾶσιν φίλον.

Cr.: Dime, ¿conoces la ley que está establecida entre los mortales?

Hip.: No sé; exactamente, ¿sobre qué me estás preguntando?

Cr.: Odiar la altivez y lo que no es grato a todos.

Miralles apostilla sobre estos versos que es la primera vez que aparece en semejante contexto la palabra νόμος y llama la atención sobre la oposición con φύσις “como algo establecido por la costumbre y ratificado por el derecho convencional, o como algo, simplemente, legislado”, de lo que se colige que Eurípides se está haciendo eco del conflicto inmanente en la sociedad griega entre νόμος/φύσις.¹⁸⁹ En nuestra opinión, el que un concepto de importancia supina como νόμος aparezca puesto en boca de un criado denota que no se trata de un esclavo cualquiera, sino de una figura que, dentro de la servidumbre de palacio, bien pudiera ocupar un lugar destacado, quizá el de pedagogo, aunque no existen indicaciones textuales, fuera del texto que aquí vamos a comentar, que lo indiquen y que remitan a un cierto grado de confianza ente el joven amo y el anciano criado. Cabe recordar el papel que desempeñan en la producción trágica eurípidea que ha llegado hasta nosotros otros personajes episódicos que se apartan del tipo al que

avec le nuance de *protecteur, sauver*”, sin embargo, s.v. δεσπότης señala que su significado es el de “*maître de la maison, chef de la famille*”. En consecuencia, ambos términos son aplicados a los dioses; no obstante, al emplear δεσπότης el reverente mostraba su humildad frente a la divinidad.

¹⁸⁹ Cf. C. Miralles, *Hipólito*, p. 103.

pertenecen y se individualizan, lo que les permite tener un mayor papel que el que cabría esperar de ellos. Tal es el caso del mensajero primero de *Helena*, el anciano que acude a informar a Menelao de la desaparición del *eidolon* de Helena (vv. 605 ss.), un mensajero que resulta ser un viejo criado de palacio que se convierte en el agente que facilita la anagnórisis de Menelao y Helena, punto en que se sustenta gran parte del argumento de la tragedia.¹⁹⁰

En esa individualización del personaje y en la caracterización como persona que tiene una relación especial con el amo, abunda el empleo de un término cargado de significado religioso que Eurípides pone en su boca, *σεμνός*, término complejo que es utilizado aquí en uno de sus significados más habituales, reflejado en nuestra traducción como altivez; el otro significado es el que aparecerá en el v. 99, de nuevo en las palabras del criado: *πῶς οὐδὲν σὺ σεμνήν δαίμον' οὐ προσεννέπεις*; *Así pues, ¿Cómo tú no honras a la augusta diosa?* El anciano censura la actuación de Hipólito empleando este término, que debe interpretarse en su significado negativo, e intenta dirigir al joven hacia la conclusión de que no debe ser *σεμνός*. Pero la diosa puede ser *σεμνή* y en este punto encontraríamos el sentido religioso del término: *σεμνός* es un adjetivo verbal arcaico a partir del verbo *σέβομαι* (mostrar un respeto religioso) que ha tenido un desarrollo considerable a partir de los pasajes citados.

¹⁹⁰ La valoración de esta tragedia ha cambiado mucho en los últimos tiempos; los investigadores actuales rechazan las valoraciones negativas excesivamente precipitadas que partían de su consideración de una tragedia frustrada. Para trabajos en los que se aborda la tragedia desde esta nueva perspectiva, *cf.*, por ejemplo, F. Sousa e Silva, “Helena, um exemplo de futilidad femenina e de snobismo bárbaro”, *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, J.V. Bañuls & alii (eds.), Coimbra 2007, pp. 89-103, y en el mismo volumen C. Morenilla, “La *Helena* de Eurípides”, pp. 179-203 y de la misma autora “La lealtad en un mundo convulso: *Heléna* y *Andrómeda* de Eurípides”, *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental 2*, J. Vte Bañuls-F. De Martino-C. Morenilla (eds.), Bari, 2007, pp. 213-254, o E. Redondo Moyano, “La *Helena* de Eurípides y los roles de género”, *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: la redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, F. De Martino-C. Morenilla (eds.), Bari 2010, pp. 285-308.

Primigeniamente, significó ‘venerable’ en el sentido en que el objeto de la veneración inspira un respeto religioso entremezclado con temor y se aplicaba a numerosas divinidades; posteriormente se aplicará a personas que son respetables e importantes en el marco de la polis por sus acciones o por sus actos;¹⁹¹ en el v. 1064 de esta misma tragedia aparecerá el término σεμνόν en este sentido referido a Hipólito en boca de Teseo: οἴμοι, τὸ σεμνὸν ὧς μ’ ἀποκτενεῖ τὸ σόν. *¡Ay de mí! ¡Cómo me mata tu grandeza!*

Cuando Teseo pronuncia estas palabras, Hipólito demuestra esta cualidad aceptando el castigo que su padre le impone aunque sabe que no ha cometido falta alguna, pero cuando el anciano le aplica el adjetivo en los primeros versos de la tragedia, Hipólito no ha dado ningún indicio ni de respetar a los dioses, en especial a Afrodita, ni de poseer una determinada grandeza moral, sino todo lo contrario: demostrará en este primer contacto con el público que es un joven irrespetuoso para con los dioses. El hecho de que el criado utilice este vocabulario de matiz claramente religioso no hace más que poner de manifiesto el contraste entre su religiosidad y la del joven y, por tanto, mediante la contraposición de ambas actitudes Eurípides consigue caracterizar moralmente al joven. Ello se acentúa en la respuesta de Hipólito, en la que advierte al anciano de que no debe referirse a la divinidad en la que está pensando, v. 100: τίν’; εὐλαβοῦ δὲ μή τί σου σφαλῆι στόμα. *¿A qué diosa? Ten cuidado de que no te pierda tu lengua.*

Una vez el anciano identifica a la diosa Afrodita, Hipólito persiste en su actitud obcecada e impía para con ella, v. 102: πρόσωθεν αὐτὴν ἀγνός ὢν ἀσπάζομαι. *La saludo desde lejos porque soy casto.*¹⁹²

¹⁹¹ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.* sv. σέβομαι, p. 992.

¹⁹² El término ἀγνός utilizado por Hipólito ha hecho que se estudiara su figura como el arquetipo del joven que sigue las doctrinas órficas con respecto a la sexualidad, cf. M^a. Macías Otero, *Orfeo y el Orfismo en Eurípides*, Tesis Doctoral (dirigida por el Dtor.

Finalmente, el anciano se dará cuenta de que no va a convencer al joven obstinado e intenta dar por concluida la conversación en el v. 105, aunque no sin referirse a νοῦς, la *sensatez*: εὐδαιμονίης, νοῦν ἔχων ὅσον σε δεῖ. *Que seas feliz con toda la sensatez que necesitas*. No es casual que el anciano esclavo utilice el término νοῦς, pues en los vv. 79 s. el joven Hipólito había utilizado el término σωφρονεῖν para referirse a sí mismo considerándose uno de los pocos puros: [...] ἐν τῇ φύσει / τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' ἀεί. [...] *Les ha sido otorgada por naturaleza la capacidad de sensatez para todo en todo momento*.

Para Hipólito ejercer *sensatez* no significa lo mismo que para el anciano esclavo. En ático el término σωφροσύνη designa la capacidad de ejercer un autocontrol sobre los deseos y apetitos naturales y en este mismo sentido es utilizado por Platón.¹⁹³ Para Hipólito ejercer esa virtud está en relación directa con su condición de casto, de la que se muestra orgulloso en todo momento, por tanto, para él es una virtud cardinal. Al utilizar este tipo de vocabulario, Hipólito se representa a sí mismo como un joven intolerante e inflexible que ha desarrollado en su culto a Ártemis un puritanismo excesivo fruto de su alianza con las creencias órficas, de las que el joven se convierte en figura paradigmática, así como de su contacto con cultos místéricos.¹⁹⁴ Por su propia naturaleza, estos cultos místéricos se conformaban por un círculo cerrado de aristócratas que participaban en ellos gracias a su φύσις; puesto que la creencia en la φύσις como principio de ἀρετή es un lugar común dentro del pensamiento aristocrático más arcaico, mediante estas palabras Hipólito se erige en portavoz y modelo del mismo. En cambio, el esclavo

Alberto Bernabé) leída en Madrid 2008, en la UCM, accesible en *pdf* en <http://eprints.ucm.es/8091/1/T30548.pdf>, 232-235, con acceso en Febrero de 2013.

¹⁹³ Platón, *Banquete* 196c: εἶναι ὁμολογεῖται σωφροσύνη τὸ κρατεῖν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν. *La sensatez conviene en ser el dominio sobre los placeres y los deseos*.

¹⁹⁴ Es Afrodita quien, en el prólogo de la obra, referirá la participación del joven Hipólito en los cultos místéricos, vv. 24-26.

se referirá a los jóvenes que participan del modo de pensar de Hipólito como aquellos a los que no hay que imitar, vv. 114 s.: τοὺς νέους γὰρ οὐ μιμητέον/φρονοῦντας οὕτως: *pues no son de imitar los jóvenes que piensan de este modo*. Concluirá su intervención, y con ella la escena, con las siguientes palabras, v. 120: σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν θεοῦς. *Pues es necesario que los dioses sean más prudentes que los mortales*. De nuevo, el anciano establece una oposición entre la forma de actuar propia de los mortales y la propia de las divinidades mediante la que se muestra mucho más piadoso que Hipólito, quien no actúa de forma sensata a pesar de creer lo contrario. Con esta oposición, además, el anciano esclavo caracteriza a Hipólito al mostrarlo como un joven insensato, idea que desarrollaremos con más detalle a continuación.

Hipólito persistirá en su actitud de menosprecio a la diosa, a pesar de la insistencia del esclavo en dar honra a Afrodita (vv. 106 s.). El empleo del vocativo παῖ en el v. 107 pudiera tomarse como un indicio de que entre el joven y el criado existe una relación estrecha, pues se trata de un apelativo afectivo como el que dirigiría un padre a un hijo y es el mismo que la nodriza utiliza para referirse a Fedra. Pero, además, las palabras del esclavo suponen una demanda clara al joven: debe abandonar su castidad y honrar a Afrodita. Sin embargo, Hipólito rudamente ignora al anciano y se dirige al coro de criados para ordenarles que dispongan lo necesario para festejar la vuelta de la caza con buenas piezas (vv. 108 s.). En el v. 113, sus últimas palabras antes de abandonar la escena, reitera al anciano su actitud hacia Afrodita en unos términos que pueden parecer incluso burlescos después de lo que le ha dicho el anciano: τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω. *En cambio, a tu Cipris yo le deseo un buen día*. Notemos el contraste que establece el joven entre τὴν σὴν y ἐγώ, mediante el que el joven hace más patente

al espectador su distanciamiento respecto a todo lo que tiene que ver con la diosa.

Después de abandonar Hipólito el escenario, el anciano demostrará una vez más que su actitud difiere de la del joven, lo que colabora en una mayor caracterización del amo. El criado su muestra piadoso y humilde; además, rinde la honra debida a Afrodita, incluso solicita a la diosa que perdone a su amo achacando su actitud al ánimo vehemente de la juventud, con lo que intenta apelar a la benevolencia de la diosa, vv. 114-120:

ἡμεῖς δέ, τοὺς νέους γὰρ οὐ μιμητέον
φρονοῦντας οὕτως, ὡς πρέπει δούλοις λέγειν 115
προσευξόμεσθα τοῖσι σοῖς ἀγάλμασιν,
δέσποινα Κύπρι· χρὴ δὲ συγγνώμην ἔχειν.
εἴ τις σ' ὑφ' ἥβης σπλαγχνον ἔντονον φέρων
μάταια βάζει, μὴ δόκει τούτου κλύειν·
σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεοῦς. 120

Pero nosotros, pues no son de imitar los jóvenes que piensan de este modo, tal y como conviene que hablen los esclavos, nos disponemos a suplicar ante tu estatua, soberana Cipris. Es necesario tener comprensión si alguien, llevado por el ánimo vehemente de la juventud, habla de forma insensata. Haz como si no lo oyeras, pues es necesario que los dioses sean más prudentes que los mortales.

Mediante δέ se marca un doble contraste entre el siervo e Hipólito, que no solo se establece en la actitud de ambos frente a la diosa, sino también en la tolerancia que ambos demuestran, ya que con las palabras que el siervo pronuncia da cumplida muestra de su tolerancia respecto del comportamiento indebido de su amo. El lenguaje de la intervención del esclavo es, en nuestra opinión, estudiadamente moderado y con él

pretende el dramaturgo poner mayor énfasis en las diferencias que existen entre ambos personajes. Examinemos, pues, algunos puntos en los que queda patente este hecho.

En primer lugar, el empleo del plural τούς νέους, aunque el público es consciente de que se está refiriendo a Hipólito en concreto, por parte del esclavo cumple la función de desgravar de alguna manera la falta cometida por Hipólito, puesto que conlleva la generalización de la misma al adscribir el error de su amo a los jóvenes en general. En segundo lugar, el participio de presente φρονοῦντας, apositivo a τούς νέους, en presente activo indicando así que se trata de una forma de pensar general atribuible a los jóvenes, alude implícitamente a la ignorancia que, desde el punto de vista del esclavo, manifiesta Hipólito. En tercer lugar, en el v. 115 el criado se refiere a sí mismo empleando el sustantivo δούλοις en contraposición con el uso del sustantivo δέσποινα utilizado para referirse a Afrodita, lo que constituye un signo evidente de la actitud mental humilde del anciano. En cuarto lugar, la acción que describe mediante el verbo προσευξόμεσθα, que hemos traducido como *nos disponemos a suplicar* está marcando el contraste con la actitud que ha demostrado Hipólito en el v. 113 frente a la misma estatua ante la que se encuentra el anciano y a la que nos hemos referido anteriormente. En quinto y último lugar, queda patente que la súplica a Afrodita consistirá en pedir el perdón de la diosa para su amo, lo que supone una clara muestra de humildad, benevolencia y deferencia del anciano hacia Hipólito.

Por tanto, Eurípides utiliza a un personaje secundario perteneciente al ámbito de los domésticos que sirve de contrapunto a la actitud que demuestra Hipólito y que había sido descrita por la diosa Afrodita en el prólogo. Del contraste entre ambos caracteres surge la caracterización de los mismos, de manera que, gracias a esta

interactuación entre el esclavo e Hipólito, el público pudiera inferir que el joven bien pudiera llegar a merecer el castigo que ha decretado para él la diosa debido a su soberbia e impiedad, que quedan realizadas al contrastarlas con la humildad y piedad del esclavo. Ese mismo contraste del que ambos personajes resultan caracterizados es el que observamos entre Fedra y su nodriza, tal y como estudiaremos a continuación.

Después de la *párodos* (vv. 121-169), cuya función no es otra que la de concentrar toda la atención del espectador en la enfermedad de Fedra, realiza su entrada en escena la reina, a quien acompaña, entre otras esclavas, su anciana nodriza, pues el propio coro se ha encargado de identificarla sin dar lugar a equívoco (v. 170). La salida de Fedra debió ser una de las más espectaculares de todas las representaciones dramáticas que se habían realizado hasta entonces.¹⁹⁵ En esta salida aparece Fedra como una mujer que está atravesando una profunda crisis,¹⁹⁶ cuyo estado preocupa enormemente a su nodriza. La situación en que aparece Fedra podría recordar a la forma en que se presenta Medea; sin embargo, el origen del estado de Fedra tiene que ver más con el amor que con la búsqueda de compensación de Medea.¹⁹⁷ Fedra es una mujer enamorada que no quiere que nadie se percate de su vergonzosa situación, que el público conoce pero que el coro y la nodriza ignoran, y que, con tal de defender el buen nombre de su linaje, permanece en un estado de inanición con el que persigue la muerte. Es su nodriza la encargada de interrogarla y, después de ejercer una enorme presión psicológica sobre ella, como veremos al analizar detalladamente el

¹⁹⁵ Cf. C. Morenilla, "Paratragedia del *pathos* en la Hermíone eurípidea", *art. cit.*

¹⁹⁶ R.P. Winnington-Ingram, "Hippolytus: A Study of Causation", *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, J. Mossman (ed.), Oxford 2002, pp. 201-218, refiere que esta salida de Fedra junto con sus intervenciones posteriores persiguen como fin presentar a la heroína como víctima de una enfermedad cercana a la neurosis (p. 178).

¹⁹⁷ Cf. C. Morenilla, "Paratragedia del *pathos* de la Hermíone eurípidea", *art. cit.*, en especial las pp. 690-691 en las que se contrasta la situación de Medea con la de Fedra.

pasaje, lograr que confiese que está enamorada de Hipólito (vv. 284-352). Examinemos, pues, la salida de Fedra y de su nodriza a escena.

La salida a escena de Fedra y su nodriza (vv. 177-250)

Las especulaciones del coro durante los versos anteriores han hecho que el espectador concentre su atención en la enfermedad de Fedra (vv.131-160). El espectador en este punto ya sabe qué es lo que le ocurre a la heroína, pues la propia diosa Afrodita ha indicado en el prólogo que está presa de terrible amor por Hipólito a causa de su designio (v. 27 s.), pero no ha comprobado los efectos de esa maquinación de la diosa en la joven. La salida a escena de Fedra es precedida por las siguientes palabras del coro, vv. 170-175:

ἀλλ' ἦδε τροφὸς γεραιὰ πρὸ θυρῶν	170
τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων.	171
τί ποτ' ἐστὶ μαθεῖν ἔραται ψυχῆ,	173
τί δεδήληται	
δέμας ἀλλόχροον βασιλείας.	175

He aquí la anciana nodriza junto a las puertas conduciéndola fuera de palacio. Mi alma está deseosa por saber qué le ocurre, qué ha mudado el color del cuerpo de la reina.

Como hemos señalado, el coro de mujeres de Trecén identifica claramente a la anciana nodriza de Fedra y, al distinguirla de las demás criadas que acompañaban a Fedra, a las que la reina se dirigirá, le otorga de alguna manera la entrada para su parlamento en los vv. 176-197:

ὦ κακὰ θνητῶν στυγεραὶ τε νόσοι·
τί σ' ἐγὼ δράσω, τί δὲ μὴ δράσω;
τόδε σοι φέγγος, λαμπρὸς ὄδ' αἰθήρ,
ἔξω δὲ δόμων ἦδη νοσερᾶς

δέμνια κοίτης· 180
 στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται. 172
 δεῦρο γὰρ ἐλθεῖν πᾶν ἔπος ἦν σοι, 181
 τάχα δ' εἰς θαλάμους σπεύσεις τὸ πάλιν.
 ταχὺ γὰρ σφάλλλι κούδενι χαίρεις,
 οὐδέ σ' ἀρέσκει τό παρόν, τὸ δ' ἀπὸν
 φίλτερον ἠγῆι. 185
 κρεῖσσον δὲ νοσεῖν ἢ θεραπεύειν·
 τὸ μὲν ἔστιν ἀπλοῦν, τῷ δὲ συνάπτει
 λύπη τε φρενῶν χερσίν τε πόνος.
 πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων,
 κούκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις, 190
 ἀλλ' ὅτι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο
 σκότος ἀμπίσχων κρύπτει νεφέλαις.
 δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ' ὄντες
 τοῦδ' ὅτι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν,
 δί' ἀπειροσύνην ἄλλου βιότου 195
 κούκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας,
 μύθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα.
¡Oh, horribles desgracias y enfermedades de los mortales! ¿Qué voy a hacer contigo? ¿Qué no voy a hacer? Aquí tienes la luz del brillante, aquí el aire puro. Ya está fuera de la casa la cama en la que yaces enferma. Una nube de tinieblas está cubriendo tu sombría frente. ¿Ves? Todo lo que decías es que querías salir, en seguida lo único que me dirás es que quieres volver a tu habitación. En seguida te cansas y nada te alegra. Lo que tienes delante no te satisface, pero lo que tienes lejos es lo que quieres. Es mucho mejor estar enfermo que cuidar de un enfermo: lo

primero es simple, pero en lo segundo se junta la pena con el dolor de brazos.

La vida entera del ser humano es dolorosa y no hay fin para el sufrimiento. Sin embargo, lo más querido de la vida, la oscuridad lo oculta rodeándolo de nubes. Nos mostramos enamorados de lo que brilla aquí, en la tierra, a causa de la inexperiencia de otra vida y, por no tener pruebas de lo de bajo la tierra, nos dejamos llevar por las palabras.

Sin lugar a dudas, las palabras de la nodriza no hacen más que terminar de perfilar en la mente del espectador la idea que se había formado sobre la enfermedad de Fedra. Hasta el momento, todos los personajes femeninos que han tomado parte en la tragedia y se han referido a la heroína han utilizado expresiones que se mueven dentro del campo semántico de la enfermedad; así, Afrodita en el prólogo informaba de que la joven sufría e iba a sufrir en silencio el amor que ella misma le había infundido hacia Hipólito porque ζύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον *ninguno de sus criadas sabe su enfermedad* (v. 40). El coro también había referido que una amiga suya (μοί τις ἦν φίλα, v. 125) le había informado de que la reina τειρομέναν νοσερᾶ κοίτῃ δέμας ἐντὸς ἔχειν / οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν, *está dentro de casa, enferma, consumida en el lecho, y ropas delicadas sombrean su rubia cabellera* (vv. 131-133).¹⁹⁸ La nodriza redonda en la enfermedad de Fedra: ἔξω δὲ δόμων ἤδη νοσερᾶς/ δέμνια κοίτης ya estás fuera de casa en la cama en que yaces enferma (vv. 179 s.); de manera que tres personajes secundarios han caracterizado emocionalmente a la heroína antes de que ésta articule palabra, tal y como hiciera la nodriza de Medea

¹⁹⁸ De las palabras del coro se puede inferir que Fedra permanece dentro de su casa con el velo cubriéndole los cabellos, imagen que es importante y que guarda una estrecha relación con el sentimiento de pudor que invade a Fedra y que desarrollaremos más adelante con mayor detalle.

con su señora, si bien, como hemos advertido, los motivos de una difieren de los de la otra.

A partir de este momento lo nodriza dominará la acción de la tragedia hasta que se marche para revelar a Hipólito el vergonzoso secreto de su señora; por tanto, es de suponer que en estas primeras palabras el dramaturgo ateniense buscó perfilar con claridad el carácter de la anciana sirvienta. Así, por una parte, sus palabras revelan las atenciones que con toda probabilidad está dispensando a Fedra desde que la reina ha caído presa del amor por Hipólito. Por otra parte, las generalizaciones con contenido filosófico que expresa demuestran que posee un cierto grado de conocimiento que es producto de su edad avanzada. Examinemos, pues, estas palabras con mayor detalle.

En primer lugar, atendiendo a criterios formales, señalaremos que se trata de frases cortas, con dos oraciones interrogativas retóricas (v. 177) porque no reciben respuesta alguna por parte de Fedra, con una anáfora en los vv. 183 s. *τάχα [...]/ ταχύ [...]* *enseguida [...]*. *Enseguida [...]*; todos ellos recursos encaminados a dotar al texto de cierta rapidez en la recitación de la que se puede deducir el estado de nerviosismo e impaciencia que domina a la nodriza.

En segundo lugar, atendiendo a criterios semánticos, observamos que se puede dividir la intervención de la nodriza en dos partes: una primera parte la compondrían los vv. 176-185, y una segunda parte compuesta por los vv. 186-197. En la primer parte, el contenido de las palabras de esta sirvienta está dirigido y toma como referente únicamente a Fedra. En ellas describe su estado anímico e, incluso, parece que esté reprendiendo a su señora, pero en las que se pone de manifiesto, en opinión de Paduano, la empatía de la sirvienta para con la reina.¹⁹⁹ Sin embargo, también reflejan una cierta incomprensión de la nodriza hacia

¹⁹⁹ Cf. G. Paduano, *Ippolito*, p. 54, n. 30.

la enfermedad de Fedra, pues no sabe qué hacer para que su señora se sienta mejor, y la reprende por su actitud caprichosa. Por tanto, esta primera parte está dedicada a la caracterización de la situación anímica y física por la que atraviesa Fedra. En cambio, los versos que componen la segunda parte (vv. 186-197) están dedicados, en nuestra opinión, a la caracterización de la nodriza como personaje *per se*, es decir, se encargan de perfilar el carácter de la sirvienta ante los ojos del espectador. De ellos podemos deducir que esta sierva se ha dedicado al cuidado de Fedra durante el tiempo suficiente como para establecer que cuidar de un enfermo es difícil. Además, pronuncia una *sententia* que es producto de su edad avanzada: πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων, / κοῦκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις, *La vida entera del ser humano es dolorosa y no hay fin para el sufrimiento* (vv. 189 s.), máxima que refleja una concepción pesimista que aparece en algunas de las obras de Eurípides, pero además, estas generalizaciones se convertirán en prototípicas para este tipo de personajes secundarios.²⁰⁰

Después de esta intervención de la nodriza, hablará Fedra para validar mediante su actitud la idea que ya tiene el espectador sobre ella gracias, en parte, a las palabras de la nodriza. Además interactuará con la nodriza, por lo que estos versos resultan ser del todo fundamentales para nuestro estudio, pues en ellos observamos la habilidad de Eurípides como dramaturgo que posibilita el empleo del diálogo entre dos personajes como un instrumento del que surge la caracterización de ambos y de la relación que mantienen entre sí, vv. 199-250:

ΦΑΙΔΡΑ

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρᾱ·

λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.

²⁰⁰ Así, por ejemplo, en la propia obra de *Hipólito*, v. 980 s., pero en boca del coro: Οὐκ οἶδ' ὅπως εἶποιμ' ἂν εὐτυχεῖν τινα/θνητῶν [...] *No sé cómo podría decir de algún mortal que es afortunado.*

λάβειτ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόσπολοι. 200
 βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπὶ κρανὸν ἔχειν·
 ἄφελ' , ἀμπέτασον βόστρυχον ὄμοις.
 Τρ. θάρσει, τέκνον, καὶ μὴ χαλεπῶς
 μετάβαλλε δέμας·
 ῥᾶιον δὲ νόσον μετὰ θ' ἠσυχίας 205
 καὶ γενναίου λήματος οἴσεις.
 μόχθεῖν δὲ βροτοῖσιν ἀνάγκη.
 Φα. αἰαῖ·
 πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
 καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσάιμαν,
 ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτηι 210
 λειμῶνι κλιθεῖς ἀναπαυσαίμαν;
 Τρ. ὦ παῖ, τί θροεῖς;
 οὐ μὴ παρ' ὄχλωι τάδε γηρύσηι,
 μανίας ἔποχον ρίπτουσα λόγον;
 Φα. πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἴμι πρὸς ὕλαν 215
 καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι
 στείβουσι κύνες
 βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιριμπτόμεναι.
 πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θωῦξαι
 καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ρῖψαι 220
 Θεσσαλὸν ὄρπακ' , ἐπίλογχον ἔχου-
 σ' ἐν χειρὶ βέλος.
 Τρ. τί ποτ' , ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις;
 τί κυνηγεσίων καὶ σοὶ μελέτη;
 τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι; 225
 πάρα γὰρ δροσερὰ πύργοις συνεχῆς
 κλειτύς, ὅθεν σοὶ πῶμα γένοιτ' ἂν.

Φα. δέσποιν' ἀλίας Ἄρτεμι Λίμνας
καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων,
εἶθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις 230
πώλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα.

Τρ. τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος;
νῦν δὴ μὲν ὄρος βᾶσ' ἐπὶ θήρας
πόθον ἐστέλλου, νῦν δ' αὖ ψαμάθοις
ἐπ' ἀκυμάντοις πώλων ἔρασαι. 235

τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς,
ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει
καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ.

Φα. δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην;
ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς; 240
ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτηι.

φεῦ φεῦ τλήμων.

μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,
αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρθ μοι βαίνει 245

καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται.
τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ,
τὸ δὲ μαινόμενον κακόν· ἀλλὰ κρατεῖ
μὴ γινώσκοντ' ἀπολέσθαι.

Τρ. κρύπτω· [...] 250

*Fedra: ¡Levantad mi cuerpo, mantened recta mi cabeza! Se ha
soltado la ligadura de mis miembros. ¡Tomad mis hermosas
manos, criadas! Me pesa el velo que cubre mi cabeza.
¡Quitádmelo! ¡Que mis rizos se esparzan por mis hombros!*

Nodriz: Ten paciencia, hija, y no atormentes tu cuerpo, pues es más fácil sobrellevar la enfermedad con tranquilidad y con el ánimo propio del noble. Sufrir es necesario para los mortales.

Fed.: ¡Ay, ay! ¿Cómo podría obtener una bebida de aguas puras de una fuente de rocío y, bajo los álamos negros, recostada en un prado frondoso, descansar?

Nod.: ¡Oh, hija! ¿Qué estás gritando? No dejes oír esto delante de la gente, arrojando palabras inspiradas en la locura.

Fed.: ¡Llévame al monte! Me voy al bosque y entre los pinos, donde los perros, asesinos de fieras, corren persiguiendo ciervas moteadas. ¡Por los dioses! Deseo llamar a gritos a los perros y lanzar, después de situarla junto a mi rubia cabellera, la jabalina tesalia mientras sostengo en mi mano el puntiagudo dardo.

Nod.: Hija, ¿por qué te inquieta esto? ¿Por qué te preocupa la caza? ¿Por qué ese deseo del agua de las fuentes? Junto a las murallas hay una colina rica en agua donde podrás obtener tu bebida.

Fed.: ¡Ártemis! ¡Señora del mar y de los estadios que resuenan con los cascos de los caballos! ¡Ojalá pudiera estar en tus tierras domando potros vénetos!

Nod.: ¿Por qué arrojas otra vez estas palabras insensatas? Hace un momento te habrías ido al monte llevada por el deseo de caza, pero ahora otra vez en la arena, sin apenas oleaje, deseas potros. Se requieren muchas dotes adivinatorias con tal de saber qué divinidad te empuja y perturba tu razón, hija.

Fed.: ¡Desgraciada de mí! ¿Qué voy a hacer? ¿En qué punto se ha desviado del camino recto mi buen juicio? He enloquecido, la Ate de un daimon ha caído sobre mí. ¡Uf, uf! ¡Infortunada! ¡Mamá! Cubre rápidamente mi cabeza, me avergüenzo de lo que

acabo de decir. ¡Cúbreme! Las lágrimas vuelven a mis dos ojos y ante mi vista no veo más que vergüenza. El enderezar la mente causa dolor, pero el enloquecer es un mal; sin embargo, es preferible morir sin conocimiento.

Nod.: Te cubro. [...]

En esta primera interacción entre Fedra y su nodriza parece que ambos personajes supongan la personificación de dos planos diferentes: el plano del delirio, asociado a la posesión por parte de un dios, y de la irracionalidad personificado por Fedra; y el plano de la realidad y la racionalidad, personificado por la nodriza, pues, mientras la reina se refiere a situaciones irreales (vv. 208-211; 215-222; 228-231), la nodriza intenta calmarla refiriéndose a la realidad que las rodea (vv. 226 s.).

El campo semántico en torno al que gira este primer intercambio dialógico entre ambos personajes se refiere a la enfermedad y la locura de la heroína; así, aparecen los siguientes términos: νόσον (v. 205), μανίας (v. 214), κηραίνεις (v. 223), παραφρῶν (v. 232), παρακόπτει φρένας (v. 239), ἐμάνην (v. 241), μαινόμενον (v. 248), siendo pronunciados estos tres últimos por la propia Fedra, lo que demuestra que es consciente de su situación.²⁰¹

²⁰¹ L. Conti, "Perturbaciones mentales en los poemas homéricos y en las tragedias de Sófocles y Eurípides", *Myrtia* 13, 2000, pp. 35-50, analiza la concepción de la locura en el mundo griego y su evolución a través de los testimonios en los poemas homéricos y de las tragedias cuyos personajes centrales sufren un castigo divino que los priva de razón y los conduce hacia un comportamiento destructivo, como el caso de *Ayante* en la obra homónima de Sófocles, y el de *Orestes* y *Heracles* euripideos. Excluye de este tipo de personajes perturbados a Fedra, pues, en su opinión, el personaje de la reina no puede enmarcarse en el tipo de mujeres enloquecidas como Medea, a quien Eurípides presenta como un personaje capaz de cometer terribles actos sin justificar su comportamiento aduciendo un cierto grado de locura, ya que su comportamiento "refleja la desesperación de quien sufre por amor y se ve incapaz de controlar sus pasiones" (p. 36, n. 2). El delirio que demuestra Fedra en este punto de la tragedia creemos que está relacionado con el sentimiento que le ha provocado Afrodita hacia Hipólito, pero se ve acentuado porque, como informará la nodriza, lleva tres días sin comer (v. 275) buscando morir.

En la primera intervención de Fedra el espectador pudo fácilmente observar los efectos de la intervención de Afrodita en la reina, así como los síntomas de la enfermedad que había enunciado el coro. En el v. 199 la heroína emplea el imperativo ὀρθοῦτε en presente, en lugar del infinitivo de aoristo con valor de imperativo ὀρθῶσαι. Si se hubiera empleado el imperativo aoristo el significado hubiera sido diferente y, en nuestra opinión, no se hubiera destacado el grado de debilidad que experimenta Fedra, pues mediante el uso del presente se enfatiza el aspecto iterativo de la acción de enderezar, razón por la que hemos optado por traducir ὀρθοῦτε como mantened recta mi cabeza: el estado de debilidad en que se encuentra la heroína es tal que ella misma no puede hacerlo y necesita que sus criadas le sujeten la cabeza.²⁰² El vocativo con el que Fedra se dirige a estas criadas, πρόπολοι (v. 200), en plural, lo que denota que se trataba de un séquito de esclavas, difiere a nivel semántico del que utilizará para referirse a la nodriza en el v. 243: μάϊα. Mientras que el primero se suele utilizar para referirse a un grupo de esclavos en general, sin que exista ningún tipo de relación afectiva entre el señor o señora que se dirige a ellos y los esclavos,²⁰³ el que utiliza Fedra para designar a la nodriza, tal y como hemos indicado, denota que entre ambas existe un vínculo afectivo fuerte.²⁰⁴

Los últimos versos de la primera intervención de Fedra inciden en mayor grado en la debilidad que siente la reina, pues no puede soportar el velo que le cubre la cabeza. Sin embargo, como veremos más adelante,

²⁰² Entre las diferentes traducciones que hemos consultado como auxiliares a la nuestra, C. Miralles traduce este verso como *sostened mi cabeza*, reflejando el aspecto iterativo del presente; A. Medina traduce *enderezad mi cabeza*, mientras que G. Paduano traduce *alzatemi la testa*.

²⁰³ Aparece en los trágicos en diferentes ocasiones utilizado en este sentido, como, por ejemplo, entre otros: Esquilo, *Coéforas* v. 359; Eurípides, *Suplicantes* v. 72.

²⁰⁴ Sobre este término, considerado un hipocorístico de μήτηρ, cf. P. Chantraine, “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *art. cit.*, en especial las pp. 238-242.

es probable que la orden de la heroína a las criadas para que le quiten el velo que la cubre guarde relación con el contenido de las siguientes intervenciones de la reina, en las que se refiere, si bien de forma velada, al joven Hipólito, puesto que en los vv. 243-245 instará a la nodriza a que la vuelva a cubrir a causa de la vergüenza que le producen sus afirmaciones.

Del contenido de las intervenciones de la nodriza en estos versos se infiere la habilidad con que la anciana maneja la conversación puesto que cambia varias veces de actitud en aras de averiguar qué enfermedad aqueja a su señora y conseguir que se tranquilice. En todas sus argumentaciones utilizará varios apelativos afectivos para referirse a Fedra: τέκνον (v. 203), ὃ παῖ (v. 212), ὃ τέκνον (v. 223). Su primer argumento será apelar al sentimiento de la moderación tradicional que se le supone a Fedra a causa de su linaje (v. 205).²⁰⁵ Resulta llamativo que la nodriza se refiera al noble linaje de su señora con tal de conseguir calmarla porque, como veremos, es a causa de su linaje y de su talante aristocrático por lo que Fedra ha decidido guardar silencio y permanecer sin comer hasta morir. Concluye su argumento con una generalización, propia del prototipo del personaje de nodriza: μοχθεῖν δὲ βροτοῖσιν ἀνάγκη. *Sufrir es necesario para los mortales* (v.207), reflexión de carácter general legitimada por la edad avanzada del personaje.

El carácter racional que se desprende de esta intervención de la nodriza contrasta de forma evidente con la siguiente intervención de Fedra en la que se muestra presa del delirio (vv. 208-211). Sobre estos versos indica Paduano que suponen el primer estadio de la revelación de forma velada del amor que siente Fedra hacia Hipólito ya que en ellos se

²⁰⁵ Para referirse al *ánimo propio del noble* la nodriza emplea el sintagma γενναίου λήματος. El sustantivo γενναίου ya aparece en *Edipo Rey* puesto en boca de Edipo para referirse al noble linaje de Creonte (v. 1469).

manifiesta el deseo de la reina de integrarse en el universo del joven.²⁰⁶ Con ellos la heroína inicia una serie de alusiones a los lugares en los que Hipólito acostumbra a estar y a actividades que el joven suele realizar (vv. 210 s.; vv. 215-222; vv. 230 s.), alusiones que el público relaciona con Hipólito, a partir de la información de la diosa en el prólogo, pero que ni la nodriza ni el coro entienden. La incomprensión de la nodriza lleva a que reprenda a Fedra en sus siguientes palabras pues, tal y como señala Barrett, el comportamiento de Fedra está lejos de ser el esperable por parte de una reina.²⁰⁷ La primera pregunta que dirige la nodriza a Fedra en estos versos no recibirá respuesta por parte de la reina (v. 212: [...] τί θροεῖς; [...] *¿Qué estás gritando?*), pero el empleo del verbo θροέω denota con cierta claridad que Fedra está gritando, lo que revela el estado de agitación mental en que se encuentra la reina.²⁰⁸ Además, la nodriza insta a Fedra a no mostrar su locura delante de la gente. Este mismo argumento, según el cual debe ocultarse aquello que puede resultar perjudicial para la fama de Fedra, volverá a ser empleado por la nodriza una vez conozca el motivo de la enfermedad de la reina y, como veremos, se trata de uno de los rasgos en que Fedra y nodriza difieren.

Una vez más, el delirio de Fedra va en aumento y en su siguiente intervención volverá a referirse a Hipólito de forma muy velada y que solo el público podrá entender (vv. 215-222). La nodriza no comprenderá la actitud de Fedra y, como ve que reprender a la reina no ha tenido el éxito que ella esperaba, cambia de técnica, de manera que intenta una aproximación más amable al mismo tiempo que intenta resolver la situación de la reina. Del empleo del vocativo ὦ τέκνον (v. 223)

²⁰⁶ Cf. G. Paduano, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁰⁷ Cf. W. S. Barrett, *Hippolytus*, p. 201.

²⁰⁸ Este mismo verbo aparece en el v. 571 cuando el coro pregunta a Fedra el motivo de sus gritos. La reina está escuchando las palabras que profiere Hipólito desde dentro de la casa a causa del enfado que le han producido las palabras de la nodriza en las que revela al joven el amor que hacia él siente la heroína y, en ese mismo instante, el coro de mujeres pregunta a la reina: τίνα θροεῖς αὐδάν;

podemos deducir el cambio de actitud en la nodriza, pues se sitúa semánticamente en un nivel más afectivo que el vocativo παῖ del v. 212, pero, además, la anáfora de los vv. 223-225: τί.../τί.../τί... pone de relieve el grado de preocupación de la anciana sobre la causa de la enfermedad que aqueja a su señora. Una vez más, la nodriza utiliza un verbo que se refiere al estado anímico en que se encuentra Fedra –κηραίνω (v. 223)– y que semánticamente se relaciona con experimentar inquietud que se experimenta en el corazón (καρδία).²⁰⁹ Pero Fedra volverá a referirse de forma velada a Hipólito (vv. 228-231) sin que la nodriza la entienda, pues, en su siguiente intervención, volverá a referirse a las palabras insensatas (v. 232 παράφρων ἔπος) que, en su opinión, está pronunciando su señora y volverá a tratar a Fedra con cierta rudeza (vv. 232-238); notemos que cierra su intervención con el vocativo παῖ que, como hemos apuntado, supone un nivel afectivo menor que τέκνον. Sus palabras reflejan que ha llegado al límite de su paciencia, como se deduce a partir de la repetición del adverbio αὔ en los vv. 232 y 234. Señala Barrett que de la referencia de la nodriza a las artes adivinatorias (v. 236: μαντείας [...] πολλῆς) podría colegirse que la anciana está asumiendo que el origen del estado anímico de Fedra reside en la interferencia de algún elemento sobrenatural, y, por tanto, para curarla se necesita primero descubrir qué dios es el responsable (v. 236) con el fin de saber qué dote adivinatoria se requiere.²¹⁰ Aunque el público conocía la procedencia divina de la enfermedad de la reina, tanto el coro (vv. 141-144) como la nodriza (vv. 236 s.) se refieren a esta esfera sobrenatural, por lo que podría deducirse que Eurípides emplea tanto a la anciana esclava como al coro de mujeres de Trecén para refrendar lo expresado por la diosa. Lo importante para nuestro estudio es que el

²⁰⁹ Verbo formado sobre la base léxica de καρδία. Cf. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, s.v. καρδία, p. 498

²¹⁰ Cf. W. S. Barrett, *Hippolytus*, pp. 205 s.

dramaturgo utilice a un personaje secundario que se articula en torno al personaje principal para este fin, al ser ella la que con seguridad afirma que la reina está perturbada a causa de una divinidad y es esta afirmación la que, finalmente, asienta en el espectador la certeza de que Afrodita ya ha actuado y que el castigo para Hipólito no tiene vuelta atrás.

Tras esta aseveración, la actitud de Fedra cambia y empieza a lamentarse porque ha enloquecido ya que la *Ate de daimon* ha caído sobre ella (v. 241). Cabe destacar que esta afirmación de la reina no hubiera sido posible de no haberse referido la nodriza al ámbito de lo sobrenatural. En nuestra traducción hemos optado por la transliteración del sintagma δαίμονος ἄτη, pues, en nuestra opinión, de no hacerlo así se podría perder con facilidad la gran carga semántica del concepto.²¹¹

Desde época arcaica se consideró que Ate era el castigo que correspondía a un acto de *hybris* y, como tal, en caso de que el pecador no recibiera a Ate, acarrearía con sus consecuencias alguien de su linaje, tal y como indicamos a propósito de *Medea* v. 116.²¹² Con el tiempo Ate viene a adquirir el sentido general de ‘ruina’ en claro contraste con ‘salvación’ (σωτηρία), tal y como se observa, por ejemplo, en los siguientes versos de Sófocles en *Antígona*, vv. 184-186:²¹³

ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ’ ὀρῶν ἀεὶ,
οὔτ’ ἄν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν 185

στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας,

*Pues yo –lo sabe Zeus que todo lo ve siempre– no me voy a callar
si veo a Ate aproximarse a la ciudad en lugar de la salvación.*

²¹¹ C. Miralles, *op. cit.* p. 113, traduce este sintagma como *ceguera que me envió un dios*, si bien específica en la n. 31 que *ate* es un tipo de ceguera enviada por un dios cuando se persigue perder a un mortal. A. Medina opta por traducir *ceguera enviada por un dios*; G. Paduano traduce *sciagura mandata da un dio*.

²¹² Cf. Hesíodo, *Trabajos*, vv. 214 ss.

²¹³ Para el texto griego seguimos la edición de Pearson, Sophocles, *Sophoclis Fabulae* (ed. A.C. Pearson), Oxford, 1923.

Tal y como indica Dodds, el concepto nunca se desprendió del matiz sobrenatural, es decir, el causante de Ate podría haber sido y siempre fue un *daimon* y la afirmación de Fedra da clara muestra de ello: ἔπεσον δαίμονος ἄτη, la *Ate de un daimon* ha caído sobre mí (v. 241).²¹⁴ Asimismo, hemos optado por la transliteración del sustantivo *daimon*. La razón es obvia y está relacionada con el concepto *Ate*. Originariamente, el sustantivo *daimon* se refería a algún tipo de poder divino y no llegó a ser objeto de culto;²¹⁵ de manera que no lo hemos traducido por *dios*, pues entendemos que con esa acepción le otorgamos al sustantivo un atributo que un *daimon* no posee y que solo es propio de la divinidad. Frecuentemente aparece este *daimon* ligado a *Ate* en el sentido de suscitar impulsos irracionales que emanan del ser humano en contra de su voluntad para tentarle y ésta es la situación en que se encuentra Fedra. Si bien el espectador conoce por el prólogo que el agente del que parte δαίμονος ἄτη es Afrodita, Fedra no está segura, de hecho, pensará que es una falta heredada de su linaje, en correspondencia con el pensamiento arcaico que hemos referido anteriormente (vv. 337-341).²¹⁶

Después de dejar a un lado su situación delirante en la que la reina evocaba aquellos lugares a los que solía acudir Hipólito, Fedra urge a la nodriza para que la cubra al sentir vergüenza por lo que acaba de decir. De esta manera, el velo se convierte en el símbolo del pudor de la reina,

²¹⁴ Cf. E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, op. cit. p. 49.

²¹⁵ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, op. cit. sv. δαίμων, pp. 246 s.

²¹⁶ Cf. R. P. Winnington-Ingram en su comentario al texto eurípideo, op. cit. p. 178, señala que Eurípides haría que Fedra citase su linaje con la idea de retratar el ambiente que ha contribuido a la situación emocional en que se encuentra la reina, pues no solo señala que las mujeres de su linaje siempre han tenido que habérselas con una serie de amores desafortunados, sino también es muestra de que la heroína creció en un ambiente aristocrático en que se primaba la necesidad de que la mujer desarrollara un tipo de ἀρετή determinada y, con este argumento, se justificaría, en parte, la actitud mental de Fedra y su sentido del pudor.

responsable, como veremos, de la pugna interna que acomete la heroína.²¹⁷

Primera *rhêsis* de la nodriza (vv. 250-266)

Una vez la ha cubierto, la nodriza entona un breve canto de carácter marcadamente sentencioso, vv. 250-266:

κρύπτω· τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος	250
σῶμα καλύψει;	
πολλὰ διδάσκει μ' ὁ πολὺς βίος.	
χρῆν γὰρ μετρίας εἰς ἀλλήλους	
φιλίας θνητοὺς ἀνακίρνασθαι	
καὶ μὴ πρὸς ἄκρον μυελὸν ψυχῆς,	255
εὖλτα δ' εἶναι στέργηθρα φρενῶν	
ἀπὸ τ' ὄσασθαι καὶ ζυντεῖναι·	
τὸ δ' ὑπὲρ δισσῶν μίαν ὠδίνειν	
ψυχὴν χαλεπὸν βάρος, ὡς κἀγὼ	
τῆσδ' ὑπεραλγῶ.	260
βίτου δ' ἀτρεκεῖς ἐπιτηδεύσεις	
φασὶ σφάλλιν πλέον ἢ τέρπειν	
τῆ θ' ὑγείᾳ μάλλον πολεμεῖν.	
οὕτω τὸ λίαν ἦσσον ἐπαινῶ	
τοῦ μηδὲν ἄγαν·	265

²¹⁷ Apostilla Ch. Segal, en su artículo “Shame and Purity in Euripides’ *Hippolytus*”, *Hermes* 98, 1970, pp. 278-299, que al emplear Fedra la forma verbal αἰδοῦμεθα en voz media se enfatiza que la reina todavía ejerce un cierto control sobre su pasión (p. 284). En este sentido, Fedra siente que vergüenza porque toma consciencia de su comportamiento irracional al dar indicaciones sobre sus sentimientos, aunque estas indicaciones no hayan sido comprendidas por la nodriza y por el coro. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, op. cit. p. 292, n. 66, sigue la idea de Segal y añade que en el acto de cubrimiento con el velo de Fedra se esconde una posible alusión a la primera versión del Hipólito euripideo.

καὶ ξυμψήσουσι σοφοί μοι.

Te cubro, pero ¿cuándo ocultará la muerte mi cuerpo? Mucho me ha enseñado mi larga vida, por ejemplo, que conviene que los mortales mezclen el amor unos hacia otros con la medida sin que llegue al tuétano del alma, y que sea fácil tanto repudiarlo como extenderlo. Que una esté angustiada por dos, así como yo me aflijo en extremo por ella, es una carga difícil para el alma. Las maneras rigurosas de vida, dicen, frustran más que alegran y, más bien, son enemigas de la salud. Así alabo en menor grado la medida que el exceso: y los sabios estarán de acuerdo conmigo.

La función dramática de estos versos no es otra que la de concluir la caracterización del personaje de la nodriza que se había iniciado en los vv. 176-195 y que ya hemos estudiado. En aquellos se mostraba a una nodriza anciana e impaciente, en estos se muestra su preocupación por Fedra y su afecto hacia la misma.²¹⁸ Así, el contenido de los vv. 250 s. refiere la idea de que su ansiedad producida por el estado en que se encuentra Fedra es tal que hace que su vida no sea digna de ser vivida y une su intervención a la de la reina al emplear la expresión θάνατος καλύψει en correspondencia con el verbo ἀπολέσθαι que había pronunciado Fedra.²¹⁹ Prueba del afecto es la expresión de la nodriza, suponemos que dirigiéndose al coro o bien al público, en los vv. 259 s: [...] ὡς κἀγὼ / τῆσδ' ὑπεραλγῶ *así como yo me aflijo en extremo por ella*. Deducimos que no está dialogando con Fedra porque utiliza un

²¹⁸ Según A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, *op. cit.* p. 311, el carácter de la nodriza en este pasaje es acorde a su situación social, razón por la que se combina en su persona las atenciones de tipo servil a Fedra con el moralizar y el consejo propio de los padres. Concluye la estudiosa señalando que la nodriza está tratando a Fedra como si fuera una niña pequeña; sin embargo, podría llegarse a la conclusión de que lo que la nodriza está intentando es mostrar afecto a la reina y conseguir de este modo que le revele su secreto.

²¹⁹ Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p. 209, opinión que influye de manera directa en las afirmaciones de Florence Yoon, *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy*, *op. cit.*, p. 89.

pronombre demostrativo como τῆσδ' para referirse a ella, lo que impregna todo su parlamento de un carácter general.

De nuevo la intervención de la anciana esclava posee un tono filosófico acorde con su edad avanzada (v. 252) que la reviste de la autoridad necesaria como para proferir las *sententiae* de los vv. 253-266. Concluye estas afirmaciones con una máxima de origen délfico que el público debía conocer: οὕτω τὸ λίαν ἤσσον ἐπαινῶ/τοῦ μηδὲν ἄγαν. *Así alabo en menor grado la medida que el exceso* (vv. 264 s.). Michelini ve en estos versos una alusión *naïf* a la máxima délfica que dota al personaje de la nodriza de unos rasgos que la sitúan muy próxima a los esclavos que aparecen en la comedia; sin embargo, si prestamos atención al contexto en que se produce el acto de enunciación de estos versos, se puede obviar cualquier tipo de rasgo cómico.²²⁰ En nuestra opinión, el hecho de que la nodriza pronuncie esta máxima en este momento de la tragedia podría considerarse una anticipación de la actitud que mostrará cuando sea consciente del origen del mal que aflige a la reina y es acorde a los consejos que le brindará a la misma, tal y como estudiaremos más adelante; por tanto, podría encontrarse en este punto el inicio del contraste que se establecerá entre heroína y nodriza.

Así pues, en esta primera interacción entre Fedra y la nodriza, ambos personajes han resultado hábilmente caracterizados: el público ha podido observar los efectos de la acción de Afrodita sobre la vulnerable Fedra, a quien han visto delirar y avergonzarse por mostrar esa actitud. Por otra parte, ha observado la relación que hay entre la nodriza y la heroína y cómo la sirvienta vela por su señora intentando proporcionarle todos los cuidados que necesita, aun sin saber el origen de la enfermedad que la aflige.

²²⁰ Cf. A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, op. cit. p. 311.

Diálogo nodriza-coro (vv. 266-283)

A continuación, la nodriza establecerá un diálogo con el coro, vv. 266-283, que redundará en la caracterización de Fedra.²²¹

Χο. γύναι γεραιά, βασιλίδος πιστὴ τροφέ,
Φαίδρας ὀρῶμεν τάσδε δυστήνους τύχας,
ἄσημα δ' ἡμῖν ἥτις ἐστὶν ἡ νόσος·
σοῦ δ' ἄν πυθέσθαι καὶ κλύειν βουλοίμεθ' ἄν. 270

Τρ. οὐκ οἶδ', †έλεγχουσ'†· οὐ γὰρ ἐννέπειν θέλει.

Χο. οὐδ' ἥτις ἀρχὴ τῶνδε πημάτων ἔφυ;

Τρ. ἐς ταῦτ' ἤκει· πάντα γὰρ σιγαῖ τάδε.

Χο. ὡς ἀσθενεῖ τε καὶ κατέξονται δέμας.

Τρ. πῶς δ' οὐ, τριταίαν γ' οὐδ' ἄσιτος ἡμέραν; 275

Χο. πότερον ὑπ' ἄτης ἢ θανεῖν πειρωμένη;

Τρ. θανεῖν; ἀσιτεῖ γ' εἰς ἀπόστασιν βίου.

Χο. θαυμαστὸν εἶπας, εἰ τάδ' ἐξαρκεῖ πόσει.

Τρ. κρύπτει γὰρ ἦδε πῆμα κοῦ φησιν νοσεῖν.

Χο. ὁ δ' ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων; 280

Τρ. ἔκδημος ὢν γὰρ τῆσδε τυγχάνει χθόνος.

Χο. σὺ δ' οὐκ ἀνάγκην προσφέρεις, πειρωμένη

νόσον πυθέσθαι τῆσδε καὶ πλάνον φρενῶν;

Coro: Anciana, fiel nodriza de la reina, vemos la desgraciada suerte de Fedra, pero no sabemos cuál es su enfermedad.

Quisiéramos averiguarlo y oírlo de ti.

Nodriza: No lo sé, aunque la he interrogado, pues no quiere contarlo.

C.: ¿Tampoco dice cuál es el origen de semejante pena?

²²¹ Seguimos en este pasaje el texto propuesto por J. Diggle en Euripidis, *Fabulae. Tomus I* (ed. J. Diggle), Oxford 1984.

N.: *Llegas a lo mismo, pues guarda silencio sobre esto.*
 C.: *¡Qué débil y consumido está su cuerpo!*
 N.: *¿Cómo no va a estarlo si lleva tres días sin comer?*
 C.: *¿Por causa de Ate o porque intenta morir?*
 N.: *¡Morir! No come porque se despide de la vida.*
 C.: *Es extraño lo que dices, si esto le basta a su esposo.*
 N.: *Esconde esta pena y no dice que está enferma.*
 C.: *¿Y no se da cuenta cuando le mira el rostro?*
 N.: *Sucede que está lejos de esta tierra.*
 C.: *¿Y tú no la obligas intentando averiguar su enfermedad y el desvarío de su mente?*

La finalidad dramática de este diálogo entre la nodriza y el coro de mujeres de Trecén reside en insistir en el estado en que se encuentra Fedra pero estando ya la reina en escena, al contrario de lo que ocurría en *Medea*, tragedia en la que la información se proporcionaba mientras la heroína estaba dentro de la casa. Recordemos que en *Medea*, la heroína cambiaba de actitud cuando estaba en escena, mostrándose débil únicamente en el espacio intrascénico, de manera que, una vez tomaba su posición en el centro de la escena, no se hacía ninguna referencia a su estado anímico. De manera que la no intervención de Fedra, además de incidir especialmente en su situación cuando está presente en escena, guardando además un silencio muy llamativo,²²² podría considerarse como el mecanismo utilizado por Eurípides para revelar la situación de

²²² En múltiples ocasiones Eurípides utiliza en esta tragedia el silencio de Fedra para aumentar la tensión dramática y en ello ha reparado O. Taplin en *Greek Tragedy in Action*, Oxford 1978, pp. 115-117. En ellas el estudioso parte de la afirmación de B. M. W. Knox, "The *Hippolytus* of Euripides", *YCS* 13, 1952, pp. 3-31, según la cual "the choice between speech and silence is the situation which places the four principal characters in significant relationship and makes an artistic unity of the play" y asevera que una de las características más relevantes de *Hipólito* es el silencio que guardan sus personajes principales y la reticencia a la comunicación en momentos en los que la tensión dramática es muy elevada (p. 115).

debilidad extrema que afecta a Fedra y en esta situación se incide a nivel semántico al emplearse los siguientes términos, referentes al mismo campo semántico: δυστήνους τύχας (v. 267); νόσος (v. 268); πημάτων (v. 272); ἀσθενεῖ, κατέξανται (v. 274); ἄσιτος (v. 275); ἄτης, θανεῖν πειρωμένη (v. 276); θανεῖν, ἄσιται εἰς ἀποστασιν βίου (v. 277); νοσεῖν (v. 279); νόσον, πλάνον φρενῶν (v. 283).

En estos versos se pone de manifiesto la voluntad del coro de averiguar lo que le ocurre a la reina; así, se reitera el empleo del verbo πυνθάνομαι en sus intervenciones (v. 270: πυθέσθαι; v. 283: νόσον πυθέσθαι); por ello interroga a la nodriza que, como muestran sus intervenciones, comparte con el coro el desconocimiento sobre el origen de la enfermedad. Los primeros versos de esta tirada que son pronunciados por el coro resultan relevantes para nuestro estudio, pues en ellos se caracteriza no solo a la nodriza, sino también la relación que tiene con la heroína. En ellos las mujeres del coro se refieren a la nodriza mediante la aposición en vocativo: βασιλίδος πιστή τροφέ (v. 266) y, tal y como hemos indicado anteriormente, con el empleo del vocativo γύναι γεραῖα se pone de manifiesto uno de los rasgos típicos del personaje de la nodriza: su ancianidad. La aposición, en cambio, redundante en la caracterización de la sierva, pues en ella se alude a la anciana de forma directa con el sustantivo en vocativo τροφέ; recordemos que la nodriza de Fedra es una de las que aparece mejor identificada en la producción trágica que ha llegado hasta nuestros días. Asimismo, se apunta a una cualidad de esta esclava que se convertirá en un rasgo característico de este personaje y que repercute de manera directa en el desenlace de la trama trágica y en la confianza que deposita Fedra en ella al revelar su secreto: la fidelidad con que sirve a Fedra (πιστή, v. 266). Es esa fidelidad la responsable de que la anciana inicie las maquinaciones a las que se referirá Ártemis en sus palabras finales, vv. 1304-1306:

γνώμη δε νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη
τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς,
ἢ σῶ δι' ὄρκων παιδὶ σημαίνει νόσον.

1305

*Aunque intentó vencer a Cipris utilizando la razón, sin quererlo,
pereció a causa de las maquinaciones de la nodriza que señaló a
tu hijo la enfermedad sometiéndolo a un juramento.*

De manera que Eurípides no solo utiliza a la nodriza para configurar a Fedra, sino también para eximir a la reina de responsabilidad ante la muerte de Hipólito; por tanto, podríamos concluir en este sentido que el dramaturgo ateniense sacrificó a un personaje secundario de una escala inferior a la reina en aras del enaltecimiento de la figura de la reina. Es la anciana quien, amparada en su fidelidad de esclava, lleva a cabo las acciones vergonzosas, según la moral aristocrática de Fedra, que, de haberlas efectuado la reina, hubieran repercutido en la configuración de una imagen negativa de la heroína. Siguiendo esta línea argumentativa, Gregory apostilla que en la segunda versión eurípidea de Hipólito Fedra aparece junto a una nodriza fiel que asume parte de la responsabilidad y, como punto de capital importancia para nuestro estudio, al asumir esa responsabilidad muestra a una Fedra inocente, forzada a la muerte por la vergüenza que le acarrea la actuación de la esclava y como único medio para la consecución de εὐκλεία, punto sobre el que volveremos más adelante.

El diálogo con el coro pone de manifiesto el nulo conocimiento de la nodriza sobre el origen de la enfermedad de Fedra, quien de forma deliberada oculta cualquier tipo de información (v. 279). Así, el coro preguntará a la nodriza en cada una de sus intervenciones bien sobre esto (vv. 270, 272, 273, 275), bien sobre la reacción de Teseo (vv. 278, 280). Este interrogatorio al que se somete a la nodriza, similar en cierto modo al que el coro someterá a la nodriza de Deyanira antes de revelarse la

muerte de la heroína, resulta en la caracterización de Fedra ante los ojos del espectador, pues cada una de las respuestas de la nodriza arroja un dato nuevo sobre el estado físico de la reina. Del verso 271 se deduce que la anciana ya ha interrogado a Fedra en varias ocasiones a partir del empleo del participio ἐλεγχούσα en presente con un matiz iterativo. En el v. 273 se informa del silencio absoluto de Fedra (πάντα γὰρ σιγαῖι τάδε). En el v. 275 se comunica al auditorio, a través una vez más de la nodriza, el tiempo que lleva Fedra en esta situación: tres días permanece en ayuno (τριταῖαν γ' οὔσ' ἄσιτος ἡμέραν). La respuesta de la esclava en el v. 277 proclama abiertamente el deseo de morir de Fedra, afirmación que no podría haberse producido de no poseer la nodriza un conocimiento profundo de la personalidad de la reina (ἀσιτεῖ γ' εἰς ἀπόστασιν βίου); además es la primera vez en la tragedia en que se hace referencia a la muerte de la heroína. El contenido del v. 279 incide una vez más en el silencio y ocultación de Fedra, lo que redundará en su caracterización como mujer aristócrata que, mediante el silencio, tal y como ella misma referirá, intenta obtener algo provechoso de lo vergonzoso de su situación. Finalmente, el v. 280 proporciona al público una información nueva: la ausencia de Teseo.

Por tanto, la finalidad de este intercambio dialógico entre nodriza y coro es concluir la configuración de la situación anímica y física de Fedra antes de que la heroína sea sometida a una presión psicológica notable por parte de la nodriza, quien, como veremos, conseguirá la revelación del secreto. Se utiliza para ello a un personaje secundario cuya posición en el *oikos* la legitima para poseer el conocimiento necesario sobre Fedra y su situación, tal y como ocurría con la nodriza de Medea, y la legitima para revelarla al auditorio. Este hecho constituye un indicio de que, a medida que el género dramático evoluciona, los personajes secundarios adquieren relevancia en la trama trágica, pues no

solo son empleados por el dramaturgo para proporcionar una información privilegiada que poseen gracias a su situación en el seno del *oikos*, sino también, como es el caso de esta nodriza, se utiliza su actuación como desencadenante del devenir trágico de la trama.

El interrogatorio de la nodriza y la terrible revelación de Fedra (vv.284-352)

En los siguientes versos, vv. 284-310, la nodriza intentará otra forma de aproximación a Fedra y dulcificará la actitud agresiva que ha mostrado en el último interrogatorio que ha hecho a la heroína con el fin de conseguir su propósito:

Τρ. ἐς πάντ' ἀφίγμαι κούδεν εἴργασμαι πλέον.
οὐ μὴν ἀνήσω γ' οὐδὲ νῦν προθυμίας, 285
ὡς ἂν παροῦσα καὶ σύ μοι ξυμμαρτυρῆις
οἴα πέφυκα δυστυχοῦσι δεσπότηις.
ἄγ', ὦ φίλη παῖ, τῶν πάροιθε μὲν λόγων
λαθώμεθ' ἄμφω, καὶ σύ θ' ἠδίων γενοῦ
στυγνὴν ὄφρῦν λύσσασα καὶ γνώμης ὀδόν, 290
ἐγὼ θ' ὄπηι σοι μὴ καλῶς τόθ' εἰπόμην
μεθεῖς' ἐπ' ἄλλον εἶμι βελτίω λόγον.
κεῖ μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν,
γυναῖκες αἶδε συγκαθιστάναι νόσον·
εἰ δ' ἔκφορός σοι συμφορὰ πρὸς ἄρσενας, 295
λέγ', ὡς ἰατροῖς πρᾶγμα μηνυθῆι τόδε.
εἶέν, τί σιγαῖς; οὐκ ἐχρῆν σιγᾶν, τέκνον,
ἀλλ' ἢ μ' ἐλέγχειν, εἴ τι μὴ καλῶς λέγω,
ἢ τοῖσιν εὖ λεχθεῖσι συγχωρεῖν λόγοις.
φθέγξαι τι, δεῦρ' ἄθρησον. ὦ τάλαιν' ἐγώ, 300

γυναῖκες, ἄλλως τούσδε μοχθοῦμεν πόνους,
 ἴσον δ' ἄπεσμεν τῶι πρίν· οὔτε γὰρ τότε
 λόγοις ἐτέγγεθ' ἦδε νῦν τ' οὐ πείθεται.
 ἀλλ' ἴσθι μέντοι —πρὸς τάδ' ἀθαδεστέρα
 γίγνου θαλάσσης— εἰ θανῆι, προδοῦσα σοῦς 305
 παῖδας, πατρώιων μὴ μεθέξοντας δόμων,
 μὰ τὴν ἄνασσαν ἰππίαν Ἀμαζόνα,
 ἢ σοῖς τέκνοισι δεσπότην ἐγείνατο,
 νόθον φρονοῦντα γνήσι', οἷσθά νιν καλῶς,
 Ἴππόλυτον... Φα. οἴμοι. Τρ. θιγγάνει σέθεν τόδε; 310
 Φα. ἀπώλεσάς με, μαῖα, καί σε πρὸς θεῶν
 τοῦδ' ἀνδρὸς αὔθις λίσσομαι σιγᾶν πέρι.

He intentado todo y no he conseguido nada. Ciertamente, no voy a dejar pasar mi deseo, así que, mientras estás presente, tú serás mi testigo de cómo me he comportado con mi desgraciada señora. ¡Venga, niña querida! Olvidémonos de las palabras de antes y tú muéstrate más agradable despejando tu ceño fruncido y el camino de tu mente; y yo, abandonando el mal camino que he seguido hasta ahora, recurriré a un lenguaje mejor. Y, si estás enferma de una enfermedad de las malas que no se pueden contar, estas son mujeres que se sentarán a tu lado; en cambio, si la desgracia que tienes puede ser pública ante varones, dila como se revelan estos asuntos ante los médicos. ¡Venga! ¿Por qué callas? No conviene que calles, hija, sino que, o bien, si algo no he dicho de buenas maneras, me lo cuentes, o bien, si estás de acuerdo con estas palabras que acabo de decir. ¡Di algo! ¡Mira aquí!
¡Desgraciada de mí! Mujeres, en vano nos esforzamos por esta pena y estamos igual que antes, pues ni antes ésta se ha ablandado con palabras, ni ahora va a ser persuadida.

Pero déjame decirte esto —y muéstrate tan tenaz como el mar—: si mueres, estarás traicionando a tus hijos que no obtendrán nada de la casa de su padre, por la Amazona que combate a caballo, que dio a tus hijos como señor un bastardo que se piensa legítimo, sabes bien a quien me refiero: a Hipólito.

Fedra: ¡Ay de mí!

N.: ¿Te afecta esto?

F.: ¡Me matas, mamá! Y, por los dioses, te lo suplico: guarda silencio sobre este hombre.

En esta intervención observamos cómo el personaje de la nodriza, aunque secundario, se sitúa en el centro de la acción dramática en la medida en que en su intervención se refiere al coro y a Fedra y solicita a unas y a la otra que actúen como ella espera: al coro de mujeres lo toma como aliado mientras espera de Fedra que revele el origen de su aflicción. Su parlamento podría dividirse en cuatro bloques dependiendo de a quién dirige su mensaje. Así, en los vv. 284-287 se dirigirá al coro, en los vv. 288-300 a Fedra, en los vv. 301-303 de nuevo al coro, y, finalmente, en los vv. 304-313 a Fedra. En este punto, la nodriza intentará una aproximación diferente a Fedra. En los versos anteriores, la anciana ejercía una presión psicológica elevada sobre la reina, que se mostraba con actitud delirante; en cambio, en estos versos su actitud será mucho más dulce con el único objetivo de conseguir saber cuál es el motivo de la enfermedad de Fedra.²²³ El léxico que emplea la anciana esclava consigue perfilar en mayor grado a ella misma, a Fedra y la relación que ambas mantienen.

En la primera ocasión en que se refiere al coro, utiliza la anciana en el v. 287 el sustantivo δεσπόταις en masculino plural, pero parece haber un acuerdo general en que, aunque esté empleado en plural, se

²²³ Cf. G. Paduano, *Ippolito*, p. 61, n. 42.

emplea para referirse a Fedra.²²⁴ Resulta mucho más relevante para nuestro estudio que sea el complemento del verbo πέφυκα, perfecto del verbo φύω, mediante el que se alude a la disposición natural que con que actúa la sierva, en palabras de Barrett: “Nurse will be loyal to Phaedra just as she would be to anyone, man or woman, whose servant she was”, de manera que la anciana está revelando un rasgo propio que, desde Euriclea en los poemas homéricos, es paradigmático de este personaje: la fidelidad a su señor o señora de manera natural a su condición de esclava. Podría incluso deducirse que, en realidad, al hacer uso de este verbo la nodriza pusiera de relieve que su fidelidad no tiene nada que ver con el carácter de Fedra, a quien se ha mostrado en escena presa del delirio y a quien ha reprochado no comportarse como una mujer respetable, sino con su carácter humilde y servil. Asimismo, la anciana pone al coro de mujeres como testigo de su actitud benevolente hacia la señora de la actitud leal de ella para con Fedra (v. 286).²²⁵

Los vv. 288-300 son una muestra del cambio de actitud que preconizábamos: en su anterior intento ha utilizado un tono agresivo (vv. 179-185, 232-238) y había reprochado a Fedra arrojar palabras insensatas (v. 232), sin embargo, ahora inicia con un vocativo que incide en el afecto que siente hacia la joven (ὦ παῖ, v. 288) una nueva aproximación a la reina. Es consciente del grado de agresividad que ha mostrado, pero achaca a Fedra, de forma muy sigilosa, haber mostrado una actitud poco agradable al emplear la coordinación copulativa σύ θ’ ... (v. 289), ἐγὼ θ’... (v. 291) además de la primera persona del plural

²²⁴ Cf. Méridier, *Hippolyte*, p. 40; Barrett, *Hippolytus*, p. 213; Miralles, *Hipólito*, p. 117, n. 35; Paduano, *Ippolito*, p. 61.

²²⁵ No es nuevo el que un personaje secundario del ámbito de los domésticos tome al coro como testigo de algún suceso que ocurre en escena o bien que ha ocurrido fuera de la misma y que el personaje sea utilizado a modo de *exángelos*; tal es el caso de Sófocles, *Traquinias*, v. 899, que estudiaremos más adelante, en el que la *nodriza* toma al coro como testigo del relato del suicidio de Deyanira que ha ocurrido en el espacio intrascénico.

inclusiva en el verbo λαθώμεθα y el pronombre ἄμφω (v. 289). Además, en los vv. 289 s. insta a la heroína a mudar su actitud, lo que conlleva de manera implícita un reproche hacia la misma, en los siguientes términos: σύ θ' ἠδίων γενοῦ/στυγνήν ὄφρῶν λύσσασα καὶ γνώμης ὀδόν. Notemos que emplea γενοῦ en aoristo y el participio λύσσασα, también en aoristo. A este respecto señala Barrett que en este caso concreto, el participio en aoristo especifica en mayor grado la acción descrita por el verbo principal, de manera que funciona como un complemento circunstancial de modo tal y como hemos reflejado en nuestra traducción: *tú muéstrate más agradable despejando tu ceño fruncido y el camino de tu mente*. Este consejo resulta en la proyección al auditorio de la imagen de Fedra a través de los ojos de la nodriza, pues se pone de manifiesto que, en opinión de la anciana, la reina es víctima de su propia obcecación. Seguir el consejo de la nodriza supondría un cambio en su proceder obstinado que resultaría, siempre según la nodriza, en la mejora de su estado, tal y como se deduce de las palabras posteriores de la esclava. Concluye su primer intento de *captatio benevolentiae* describiendo el papel del coro de mujeres de Trecén como aliadas suyas: γυναῖκες αἶδε συγκαθιστάναι νόσον, *éstas son mujeres que se sentarán a tu lado* (v. 294). Con estas palabras, la nodriza solicita la ayuda y participación del coro para conseguir ayudar a la heroína de manera que dispone al coro para actuar no solo como su ayudante, sino también como el de Fedra; así pues, puede deducirse que en esta tragedia la función dramática de la nodriza es tanto configurar a Fedra, como, en determinados momentos de la peripecia como el que estamos analizando, otorgar el papel que el coro de mujeres tendrá respecto a la misma.²²⁶

²²⁶ La actitud de la nodriza respecto al coro al tomarlo como ayudante para llevar a cabo sus propósitos, recuerda a la que mostró la nodriza de Medea en la tragedia homónima, vv. 184-203, en que intenta ganarse al coro de mujeres de Corinto como aliado para hacer un frente común e intentar apaciguar a la heroína. Paduano, *Ippolito*,

La nodriza habla con Fedra empleando un vocabulario perteneciente a la esfera semántica de la enfermedad: νοσεῖς (v. 293), νόσον (294),²²⁷ ἰατροῖς (v. 296). Pero la reina se niega a hablar (vv. 297-299) y el imperativo que utiliza la sierva en el v. 300, δεῦρ' ἄθρησον ¡*Mira aquí!*, demuestra que, mientras la anciana intentaba persuadirla, Fedra permanecía ensimismada y absorta en sus pensamientos; la reina solo reaccionará al escuchar el nombre de Hipólito en boca de la nodriza (v. 310). Por otra parte, el vocativo referido a sí misma que empleará la sierva ὦ τάλαιν' ἐγώ (v. 300), deja entrever que la relación afectiva que poseen estas dos mujeres es tan grande que la felicidad de la nodriza está ligada a la de Fedra.²²⁸

Al ver que sus esfuerzos son infructíferos a pesar de la disposición benevolente con que se ha aproximado a la reina, la nodriza volverá a dirigirse al coro en los vv. 301-303 obviando, incluso, la presencia de la heroína en escena, a quien se refiere mediante el pronombre ἥδε (v. 303). Cuando vuelve a dirigirse a ella, su tono recuerda al empleado en sus primeras intervenciones y revelará al auditorio un hecho sobre Hipólito que aportará un argumento más para la revalidación de la imagen del joven como un personaje soberbio al referirse al joven como νόθον φρονοῦντα γνήσι' *un bastardo que se piensa legítimo* (v. 309).²²⁹ Este nuevo dato sobre el joven revela una característica de la nodriza como personaje que guarda relación con una revelación sobre ella hecha por el coro en los vv. 267 s.: γύναι γεραία, βασιλίδος πιστή τροφὲ / Φαίδρας *anciana mujer, fiel nodriza de la reina Fedra*; como tal, lleva muchos

p. 61, n. 43, relaciona esta actitud solidaria del coro para con Fedra con su condición femenina.

²²⁷ Además, en los vv. 293 s., se da una figura retórica de reiteración, el poliptoton: νοσεῖς (v. 293), νόσον (294), mediante el que se enfatiza la situación enferma de Fedra.

²²⁸ Seguimos en este sentido la opinión expresada por G. Paduano, *Ippolito*, p. 10.

²²⁹ Sobre los términos empleados por la nodriza para referirse a Hipólito como un bastardo, cf. Pierre Chantraine, "Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec", *REG* 59-60, 1946, pp. 219-250.

años al servicio de la heroína y, por tanto, también conoce bien a Hipólito, lo que le permitirá acercarse a él y revelar el terrible secreto de Fedra (vv. 601-615). Esa circunstancia legitima a la anciana para revelar la soberbia, anticipada por el criado que interactuó con el joven en los vv. 88-120, con que Hipólito actúa en el seno del *oikos*, según la nodriza, creyendo tener una posición que no le corresponde.²³⁰

Eurípides utiliza a la nodriza para revelar el nombre del joven, que aparece citado por primera vez en la tragedia. El público, al escuchar el gemido que Fedra profiere cuando el nombre de Hipólito aparece puesto en boca de su nodriza (v. 310), probablemente lo interpretaría como la mayor confirmación de que la diosa Afrodita ya ha actuado sobre Fedra; sin embargo, la anciana lo interpreta de forma diferente, es decir, como que la mención de los hijos de la reina la ha hecho reaccionar.²³¹ El interrogatorio de la sierva proseguirá llevando la presión sobre Fedra al extremo en los vv. 313-353:

Τρ. ὀρᾶις; φρονεῖς μὲν εὖ, φρονοῦσα δ' οὐ θέλεις
παῖδάς τ' ὀνῆσαι καὶ σὸν ἐκσῶσαι βίον.

Φα. φιλῶ τέκν'· ἄλληι δ' ἐν τύχηι χεϊμάζομαι. 315

Τρ. ἀγνὰς μὲν, ὧ παῖ, χεῖρας αἵματος φορεῖς;

Φα. χεῖρες μὲν ἀγναί, φρήν δ' ἔχει μίασμά τι.

Τρ. μῶν ἐξ ἐπακτοῦ πημονῆς ἐχθῶν τινος;

Φα. φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἐκοῦσαν οὐχ ἐκῶν.

Τρ. Θησεύς τιν' ἠμάρτηκεν ἐς σ' ἀμαρτίαν; 320

²³⁰ Según refiere Barrett, *Hippolytus*, p. 216, Teseo habría conferido a la Amazona de quien es hijo Hipólito la posición de *παλλακῆ* en su *oikos*, hecho por el que el joven no tendría derecho a la sucesión, como lo tendrían los hijos de Fedra. Utilizando este argumento para conseguir que Fedra reacciona, la nodriza da cumplida muestra de que conoce perfectamente el funcionamiento del *oikos* de Teseo y el lugar que cada uno ocupa en él.

²³¹ Cf. G. Paduano, *Ippolito*, p. 11; Barrett, *Hippolytus*, p. 217 incide sobre el hecho de que este gemido de Fedra la nodriza pudiera haberlo interpretado, además, como que, finalmente, la reina ha bajado sus defensas y se dispone a revelar su secreto.

Φα. μὴ δρῶσ' ἔγωγ' ἐκεῖνον ὀφθειῖν κακῶς.
 Τρ. τί γὰρ τὸ δεινὸν τοῦθ' ὃ σ' ἐξαίρει θανεῖν;
 Φα. ἔα μ' ἁμαρτεῖν· οὐ γὰρ ἐς σ' ἁμαρτάνω.
 Τρ. οὐ δῆθ' ἐκοῦσά γ', ἐν δὲ σοὶ λελείπομαι.
 Φα. τί δρᾶις; βιάζηι, χειρὸς ἐξαρτωμένη; 325
 Τρ. καὶ σῶν γε γονάτων, κοῦ μεθήσομαί ποτε.
 Φα. κάκ' ὧ τάλαινά σοι τάδ', εἰ πεύσηι, κακά.
 Τρ. μείζον γὰρ ἢ σου μὴ τύχεῖν τί μοι κακόν;
 Φα. ὀλῆι. τὸ μέντοι πρᾶγμ' ἐμοὶ τιμὴν φέρει.
 Τρ. κάπειτα κρύπτεις, χρήσθ' ἴκνουμένης ἐμοῦ; 330
 Φα. ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα.
 Τρ. οὐκουν λέγουσα τιμιωτέρα φανῆι;
 Φα. ἄπελθε πρὸς θεῶν δεξιάν τ' ἐμὴν μέθες.
 Τρ. οὐ δῆτ', ἐπεὶ μοι δῶρον οὐ δίδως ὃ χρῆν.
 Φα. δώσω· σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν. 335
 Τρ. σιγῶιμ' ἂν ἤδη· σὸς γὰρ οὐντεῦθεν λόγος.
 Φα. ὧ τλῆμον, οἶον, μῆτερ, ἠράσθης ἔρον.
 Τρ. ὄν ἔσχε ταύρου, τέκνον; ἢ τί φῆις τόδε;
 Φα. σύ τ', ὧ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ.
 Τρ. τέκνον, τί πάσχεις; συγγόνους κακορροθεῖς; 340
 Φα. τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι.
 Τρ. ἔκ τοι πέπληγμαι· ποῖ προβήσεται λόγος;
 Φα. ἐκεῖθεν ἡμεῖς, οὐ νεωστί, δυστυχεῖς.
 Τρ. οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ' ἃ βούλομαι κλύειν.
 Φα. φεῦ·
 πῶς ἂν σύ μοι λέξειας ἀμὲ χρῆ λέγειν; 345
 Τρ. οὐ μάντις εἰμὶ τὰφανῆ γνῶναι σαφῶς.
 Φα. τί τοῦθ' ὃ δὴ λέγουσιν ἀνθρώπους ἐρᾶν;
 Τρ. ἠδιστον, ὧ παῖ, ταῦτὸν ἀλγεινόν θ' ἅμα.

Φα. ἡμεῖς ἂν εἶμεν θατέρωι κεχρημένοι.

Τρ. τί φήεις; ἐρᾷς, ᾧ τέκνον; ἀνθρώπων τίνος; 350

Φα. ὅστις ποθ' οὐτός ἐσθ', ὁ τῆς Ἀμαζόνος...

Τρ. Ἰππόλυτον αὐδαῖς; Φα. σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ, κλύεις.

Nodriza: ¿Ves? Piensas correctamente, pero, aún teniendo una correcta actitud mental, no quieres ni ayudar a tus hijos ni salvar tu vida.

Fedra: Quiero a mis hijos, pero me atormenta otro destino.

N.: ¿Tienes las manos limpias de sangre, hija?

F.: Mis manos están limpias, pero mi pensamiento tiene alguna mancha.

N.: ¿Acaso por una aflicción introducida por algún enemigo?

F.: Un amigo me destruye sin quererlo yo y sin quererlo él.

N.: ¿Teseo ha cometido algún error contra ti?

F.: ¡Que nunca sea yo vista haciéndole algo malo!

N.: ¿Qué es eso terrible que te empuja a morir?

F.: Déjame equivocarme, pues no me equivoco contigo.

N.: No quiero permitírtelo, pues me abandono en ti.

F.: ¿Qué haces? ¿Me fuerzas aferrándote de mi mano?

N.: Y de tus rodillas, y no las soltaré nunca.

F.: Mal, desdichada, si te obedezco solo te servirá de mal.

N.: ¿Qué mal peor puede haber para mí que perderte a tí?

F.: Morirás, sin embargo a mí me trae gloria este asunto.

N.: Y, entonces, ¿me lo vas a ocultar aunque viniera de mí lo necesario?

F.: Intento conseguir algo provechoso de lo horrible.

N.: En caso de que hables, te mostrarás más digna.

F.: ¡Apártate, por los dioses, suelta mi mano derecha!

N.: No quiero puesto que no me concedes el regalo que necesito.

F.: Lo haré ya que me causa respeto tu mano.

N.: Ya me callo, pues ahora te toca hablar a ti.

F.: ¡Madre desgraciada! ¿Con qué amor te enamoraste?

N.: *¿Con el que tuvo del toro, hija? ¿Por qué dices esto?*

F.: *Y tú, hermana desgraciada, esposa de Dioniso.*

N.: *Hija, ¿qué te pasa? ¿Injurias a los tuyos?*

F.: *La tercera soy yo, desgraciada... ¡cómo me muero!*

N.: *Estoy herida por ti. ¿A dónde se dirigen tus palabras?*

F.: *Desde entonces, no es nuevo, somos desafortunadas.*

N.: *No sé algo más de lo que quiero oír.*

F.: *¡Uf! ¿Cómo podrías indicarme lo que quiero decir?*

N.: *No soy adivina para conocer con seguridad lo que está oculto.*

F.: *¿Qué es aquello que los hombres llaman ‘amor’?*

N.: *Lo más dulce, hija, y doloroso al mismo tiempo.*

F.: *Podríamos decir que he experimentado lo otro.*

N.: *¿Qué dices? ¿Estás enamorada, hija? ¿De qué hombre?*

F.: *Quien quiera que sea...el de la Amazona...*

N.: *¿Hipólito dices?*

F.: *De ti, no de mí lo has oído.*

En estos versos la presión psicológica que ejerce la nodriza sobre Fedra es llevada al extremo y así conseguirá que la reina revele su terrible secreto. En cada una de sus intervenciones intentará que Fedra abandone su silencio y, en correspondencia, Fedra hará cada vez más fuerte su silencio. Como veremos, este diálogo en esticomitia entre ambas mujeres persigue perfilar la imagen de Fedra como una mujer aristócrata que posee unos principios morales elevados.

Inicia la nodriza su intervención en el v. 313 con un políptoton: φρονεῖς...φρονοῦσα, refiriéndose a la actitud mental que presenta la reina y que ella intentará cambiar. El verbo φρονέω es el mismo que empleó el esclavo que interactuó con Hipólito e interpeló al joven para que este presentara la honra debida a todas las diosas y lo hizo para referirse a la disposición mental que muestra el hijo de Teseo y que no es digna de

imitar (vv. 114 s.). No es baladí el hecho de que sean dos esclavos quienes emplean el mismo verbo para describir la actitud de sus amos y, sin duda, debe relacionarse con la premisa de la que partimos al iniciar nuestra Tesis: los personajes secundarios son utilizados para configurar a los principales. En ella Eurípides utiliza a dos esclavos para describir la actitud mental que presentan sus amos: el primero atribuye a su señor una forma de pensar que no es digna de imitar, la segunda señala que, a pesar de que la reina presenta una correcta disposición mental hacia sus hijos, no quiere actuar correctamente. Detengámonos más en este punto.

En los vv. 304-310, que hemos estudiado, la nodriza refería a Fedra un argumento según el cual, de morir ella, sus hijos no obtendrían la herencia que les correspondía dentro del *oikos* de Teseo. La reina reaccionaba profiriendo una serie de lamentos que la nodriza entiende como producto de la pena que le produce este hecho; sin embargo, el público sabe que la reacción de la heroína está claramente relacionada con el oír el nombre de Hipólito, pronunciado por la esclava en el v. 310. Sin embargo, la nodriza sigue en su malentendido y atribuye a Fedra una correcta disposición mental: φρονεῖς μὲν εὔ *piensas correctamente* (v. 313), pero a continuación, le reprocha que, aún así, no quiere ayudar a sus hijos: φρονοῦσ δ' οὐ θέλεις / παῖδάς τ' ὀνηῖσαι καὶ σὸν ἑκσῶσαι *aún teniendo una correcta actitud mental, no quieres ni ayudar a tus hijos, ni salvar tu vida*. (vv. 313 s.). Esta aseveración de la nodriza muestra una figura de Fedra ennoblecida, pues el público conoce cuál es el origen de su estado y en este momento, al señalar la esclava que su actitud pudiera perjudicar a sus hijos, proporciona al público una idea amplificadora del sufrimiento interno que experimenta la heroína, que no dudará en afirmar que quiere a sus hijos: φιλῶ τέκν' (v. 315); por tanto, podríamos llegar a concluir que Eurípides utiliza a la nodriza como instrumento para que el público ateniense empatizara con Fedra.

La siguiente pregunta que realizará la nodriza a la reina (vv. 316 s.), en opinión de Barrett, persigue que Fedra pueda contestar: [...] φρήν δ' ἔχει μίασμά τι, utilizando conceptos de alta carga semántica.²³² Mediante el empleo del término φρήν la heroína refiere por primera vez de forma implícita que su aflicción tiene que ver con el corazón, pero también con los pensamientos.²³³ Apunta Barrett que la noción de pureza interna resultante, no de los actos, sino de los pensamientos o intenciones, a la que alude Fedra con estas palabras, podría haber resultado poco familiar y es la razón por la que la nodriza no entiende sus palabras, mientras que la nodriza se refiere a acciones, Fedra se moverá en el ámbito del pensamiento abstracto. Esta incompreensión entre ambas mujeres resulta en el contraste de ambos caracteres: la nodriza aparecerá retratada como una mujer pragmática, como veremos en los argumentos que esgrimirá a favor de revelar a Hipólito el amor a su señora; en cambio, Fedra aparece ante el público como una mujer que reflexiona sobre sus sentimientos y su actitud enferma es producto de las conclusiones que ha obtenido.

Este malentendido entre ambas mujeres persistirá en los siguientes versos: en el v. 319, Fedra se referirá a Hipólito con el adjetivo φίλος, pero la nodriza entenderá que alude a Teseo. Creemos que el poco éxito que alcanza la comunicación entre ambas mujeres redunda en la configuración del carácter de Fedra: cuanto menos la entiende la nodriza, más alusiones a la profundidad de su mal pronuncia la heroína. Entendemos que el grado de conciencia de Fedra ante la gravedad de su situación se pone de manifiesto ante el público a través de este diálogo

²³² Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p 217.

²³³ El término φρήν se refiere, ya desde los poemas homéricos, al corazón entendido como sede de las pasiones (cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit. sv. φρήν*, p. 1227), pero posee derivados como φρονέω o φροντίζω que se refieren al ámbito del pensamiento, de la reflexión, por lo que Fedra podría estar refiriéndose a sus pensamientos y recogería la idea apostillada por la nodriza en el v. 313.

con su nodriza con el cual Eurípides podría estar persiguiendo proyectar la imagen de Fedra como la de una mujer que es consciente de que está enamorada (vv. 347-349), pero que comprende que ese sentimiento en lo único que puede resultar es un desgracia, y así se lo advierte a su nodriza, v. 327: κάκ' ὃ τάλαινά σοι τάδ' , εἰ πεύσῃ, κακὰ. *Mal, desdichada, si te obedezco solo te servirá de mal.* Fedra, por tanto, aparece claramente configurada como una mujer que prefiere dejarse morir callando lo vergonzoso antes que publicitarlo. Michelini ve en esta imagen de Fedra reflejados los valores tradicionales, que refrendará la propia heroína en la *rhêsis* que pronuncia una vez ha revelado su terrible secreto en los vv. 373-430, y que constituye una exposición magistral por parte del dramaturgo ateniense de lo que la autora denomina “the fifth-century moral *status quo*”, mientras que la nodriza es mostrada operando en un nivel diferente al de Fedra, mucho más pragmático y sin verse sujeto a tan altos preceptos morales.²³⁴ Sigue Michelini los supuestos de Knox que asocia la actitud que demostrará la nodriza con los principios democráticos y con método sofístico caracterizado por el relativismo y la flexibilidad.²³⁵ Se suma a la opinión de Knox Winnington-Ingram en sus estudios al ver en Fedra la representación arquetípica de la sociedad y la clase a la que pertenece.²³⁶ Gregory, haciéndose eco de lo enunciado por los estudiosos, señala que Eurípides mejoró el carácter de Fedra mostrando su resistencia a la pasión ilícita que siente, resistencia que, en nuestra opinión, se pone claramente de manifiesto a partir de la interacción con la nodriza, pues a mayor presión sometida por la esclava, mayor es la resistencia que ejerce la heroína. Creemos que de no existir este intercambio dialógico esticomítico entre ambas mujeres, no

²³⁴ Cf. A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, *op. cit.*, pp. 297, 311.

²³⁵ Cf. B. M. W. Knox, “The *Hippolytos* of Euripides”, *art. cit.*, pp. 18-19.

²³⁶ Cf. R.P. Winnington-Ingram, “*Hippolytus*: A Study of Causation”, *art. cit.*, pp. 177, 179.

hubiera podido llevarse a cabo el ennoblecimiento del personaje de Fedra, por lo que queda patente el papel que Eurípides dispuso para esta nodriza; en este sentido, entendemos que, tal y como apostilla Winnington-Ingram, la resistencia de Fedra a la nodriza podría considerarse un acto de αἰδώς.

En este punto, la presión que ejerce la nodriza sobre Fedra es extrema (vv. 325-335) y así lo siente la heroína, pues en el v. 325 utiliza el verbo βιάζω (βιάζη), verbo denominativo formado sobre la base léxica de βία que refiere con claridad un acto que reporta un grado de violencia.²³⁷ Es esta presión la que consigue en un primer momento obtener información del porqué de la actitud de Fedra, vv. 330 s.:

Τρ. κάπειτα κρύπτεις, χρῆσθ' ἰκνουμένης ἐμοῦ; 330

Φα. ἐκ τῶν γὰρ αἰσχυρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα.

N.: Y, entonces, ¿me lo vas a ocultar aunque viniera de mí lo necesario?

F.: Pues intento conseguir algo provechoso de los horrible.

De no haberse producido este diálogo entre la nodriza y Fedra, no se hubiera proporcionado la clave, a nuestro entender, del comportamiento de la reina: guarda silencio y se está conduciendo hacia la muerte porque pretende conseguir de este modo εὐκλεια. Además, aparece otro rasgo de Fedra ante el público gracias a este intercambio dialógico: el respeto que muestra la reina hacia su sierva por ser ésta anciana. Esta virtud de Fedra es la responsable de que ceda a la presión a la que es sometida, tal y como afirma la propia heroína en el v. 335: δώσω· σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν. *Lo haré ya que me causa respeto tu mano.* Seguimos en este sentido la opinión expresada por Barrett en su comentario del texto en el sentido de que se muestra a Fedra capaz de encontrar en su modo de actuar una virtud, a pesar de su debilidad. Finalmente, la nodriza ha

²³⁷ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.* s.v. βία, pp. 174 s.

conseguido que baje sus defensas y que deje de ocultar su mal, pero lo hace por el respeto que le causa la mano de su anciana esclava, de manera que añade a su sentido del pudor, αἰδώς, el respeto reverente, σέβας.

A pesar de ceder, Fedra no revelará directamente su mal, sino que lo hará de un modo gradual, similar al modo gradual en que se revelaba por parte de la criada al coro la muerte de Deyanira en *Traquinias* y que estudiaremos. Asimismo, podría llegar a concluirse que el modo en que lo hace guarda relación con uno de los métodos empleados por los sofistas en la Atenas contemporánea a la representación de la tragedia, nos referimos al método deductivo, en el que se parte de una afirmación general para llegar a un caso particular. En primer lugar, señala Fedra los antecedentes de que dispone al referir los asuntos amorosos de las mujeres de su familia (vv. 337-341).²³⁸ A continuación, ante la incompreensión de la nodriza (v. 342), se produce el primer paso hacia la revelación mediante el empleo de un afirmación general (v. 347) para aplicarlo a su caso particular (v. 349). Finalmente, la revelación del nombre del joven se produce en el v. 352, sin que tenga que salir de Fedra, sino de la boca de la nodriza.

Por tanto, después de analizar en profundidad este intercambio dialógico en esticomitia entre la anciana nodriza y Fedra, podemos concluir que de dicho intercambio surge la configuración del personaje principal, pues a partir de él se pueden deducir los rasgos característicos y el estado anímico de Fedra: está enferma, como muestra el contexto en el que se produce el diálogo, es decir, la interacción entre nodriza y coro que precede a estos versos (vv. 248-310); Fedra aparece como una figura que representa los valores de la aristocracia del s. V a.C., como

²³⁸ Cf. R.P. Winnington-Ingram, “*Hippolytus: A Study of Causation*”, *op. cit.* p. 178, ve en esta alusión a su linaje un intento de Eurípides por retratar el ambiente en el que Fedra se ha criado y que ha contribuido a su desarrollo psicológico.

deducimos de la resistencia con la que se opone a revelar el amor que siente hacia Hipólito (v. 330 s.); aparece retratado el ambiente en el que se produjo su desarrollo psicológico al mencionar la reina las desgracias de su linaje lo que se refiere a los asuntos amorosos (vv. 337-340); podríamos deducir que se trata de una mujer instruida si entendemos que en el modo en que inicia la revelación sigue el paradigma del método deductivo empleado por los sofistas (vv. 347-349). Por otra parte, de no haber sido por la introducción de este diálogo entre la nodriza y Fedra, no se hubiera podido llevar a cabo la corrección del personaje de Fedra, respecto a la primera versión de Hipólito compuesta por Eurípides, que propugnan diversos estudiosos y a la que ya nos hemos referido; de modo que la reinstauración de valores aristocráticos en Fedra es posible al hacer que su personaje contraste con el de la nodriza, tal y como al principio de la tragedia se establece un contraste entre Hipólito y el anciano esclavo que lo aborda en aras de intentar corregir su actitud. Este contraste queda más patente a medida que avanza la tragedia, como veremos en los siguientes versos que estudiaremos.

La reacción de la nodriza ante la revelación de Fedra e inicio del desenlace trágico (vv. 353-

La revelación del terrible secreto de Fedra le produce una profunda aflicción a la esclava que la conducirá a pronunciar unos versos que estudiaremos a continuación, vv. 353-361:

Τρ. οἴμοι, τί λέξεις, τέκνον; ὥς μ' ἀπόλεσας.
 γυναῖκες, οὐκ ἀνασχέτ', οὐκ ἀνέξομαι
 ζῶσ' · ἐχθρὸν ἦμαρ, ἐχθρὸν εἰσορῶ φάος. 355
 ῥίψω μεθήσω σῶμ' , ἀπαλλαχθήσομαι
 βίου θανοῦσα· χαίρετ', οὐκέτ' εἶμ' ἐγώ.

οἱ σώφρονες γάρ, οὐχ ἐκόντες ἀλλ' ὅμως,
κακῶν ἐρῶσι. Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός,
ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ, 360
ἢ τήνδε κάμῃ καὶ δόμους ἀπώλεσεν.

¡Ay de mí! ¿Qué dices, hija? ¿Cómo me destruyes! Mujeres, no puedo soportarlo, no podré soportarlo mientras viva. Odioso es el día, odiosa la luz que estoy viendo. Arrojaré mi cuerpo, lo repudiaré, me apartaré de la vida matándome. ¡Adiós! Ya no existo, pues, los sensatos, aun sin quererlo, igualmente se enamoran del mal. Cipris no es una diosa, sino mucho más que una divinidad si lo que sucede es posible. Ella ha destruido a esta mujer, a mí y a la casa.

La aflicción que sufre la nodriza se refleja tanto en sus palabras como en la forma de su exposición: frases cortas, asíndeton, repeticiones de entre las que, por la semántica, destaca que inicie su intervención con el verbo ἀπώλεσας (v. 353) y la concluya con el mismo verbo, pero en forma personal: ἀπώλεσεν (v. 361). Así también, encontramos la repetición: οὐκ ἀνασχέτ', οὐκ ἀνέξομαι (v. 354). En nuestra traducción hemos mantenido ambas repeticiones, pues entendemos que son importantes a nivel semántico al reflejar la precipitación con que se produce el texto.

Notemos que la nodriza no vacila en señalar la causante de la desgracia de su señora a Cipris, con lo que le proporciona verosimilitud a las palabras de la diosa en el prólogo pero, además, señala otro rasgo del carácter de Fedra en la *sententia* que pronuncia en los vv. 359 s., pues la incluye entre los sensatos sobre los que Cipris ejerce poder, de manera que exculpa a la reina de cualquier error con su afirmación.

Después de estas palabras de la nodriza, sin que ella abandone la escena, deja de tomar parte en la acción dramática y el coro de mujeres de Trecén inicia un breve canto (vv. 362-372) en el que expresa los

mismos sentimientos que la sierva provocados por el amor confeso de Fedra hacia su hijastro. Barrett apunta que la función de este canto del coro podría ser que el espectador experimente un pequeño lapsus en la acción después de toda la tensión dramática acumulada hasta el momento.²³⁹ Lo cierto es que parece estar insertado para que Fedra se recupere de la presión psicológica a la que ha sido sometida e inicie una extensa *rhêsis* (vv. 373-430) sobre la que volveremos más adelante. Asimismo, este pequeño canto del coro parece estar en responsión con los vv. 669-679 en los que Fedra, después de salir de escena Hipólito y pronunciar su *rhêsis* contra las mujeres y después de amenazar con informar a su padre sobre lo que le acaba de hacer saber la nodriza, entonará un terrible canto. Tanto el coro como Fedra pronuncian su canto después de revelaciones terribles, en ambos se lamentan del destino de la reina, al que no ven salida, y ambos están compuestos en docmios con mezcla de secuencias yámbicas. También en docmios, con hipodocmios y trímetros yámbicos intercalados, entonan un diálogo el coro y Teseo cuando se abren las puertas y aparece el cadáver de Fedra (vv. 811-884), expresando así su lamento ante la terrible visión. De nuevo, el coro entona un canto al poder de Afrodita, causante de la muerte, en docmios, combinados con ritmos eolios y dactiloepitritos, cuando se anuncia el accidente de Hipólito (vv. 1268-1282).

Estas composiciones en ritmo docmiaco, con mayor o menor mezcla de formas yámbicas, son acordes al carácter general del docmio y al uso de la métrica por parte de Eurípides; como apostilla Dale, “the dochmiac is peculiarly a tragic metre” y se utiliza para la expresión de sentimientos intensos, por lo que su empleo en comedia es extraño y, cuando aparece, o bien es tomado como un indicio de paratragedia, o

²³⁹ Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p. 224.

bien por contraste con un contenido prosaico.²⁴⁰ Así pues, el docmio, al ser un metro especialmente indicado para la expresión de la perturbación anímica, se convierte en una marca de expresión de sentimientos intensos y el contenido de este canto está en armonía con el empleo del docmio.²⁴¹

La primera *rhêsis* que pronunciará Fedra (vv. 373-430) se producirá después de este canto del coro y en ella se mostrará como no lo había hecho hasta el momento. La actitud de Fedra es comparable a la de Medea cuando realiza su primera aparición en escena; de hecho, ambas inician su *rhêsis* dirigiéndose al coro; sin embargo, en *Medea* los lamentos y la pérdida de compostura de la heroína se producen en el interior de la casa. En esta intervención, como hiciera Medea, Fedra hablará a la nodriza y a las mujeres del coro y lo hará como ateniense, no como extranjera, como sucedía con la heroína en Corinto. No nos podemos detener aquí en extenso de esta *rhêsis*, salvo en los puntos que consideramos importantes para nuestro estudio.

En los vv. 377-381, Fedra pronuncia el siguiente alegato en su defensa:

καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
 πράσσειν κακίον· ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
 πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῆιδ' ἀθρητέον τόδε·
 τα χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν, 380
 οὐκ ἐκπονοῦμεν δ' [...]

Y a mí me parece que no es conforme a las inclinaciones naturales de la mente que hacemos lo malo, pues, hay muchos que piensan correctamente; sin embargo, hay que verlo así:

²⁴⁰ Cf. A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968, p. 113.

²⁴¹ Sobre el empleo de este metro en la tragedia cf. C. Morenilla, “Paratragedia del *pathos* en la *Hermíone eurípidea*”, *art. cit.*

*conocemos y entendemos lo que está bien, pero no lo hacemos
[...]*

Estos versos han sido reiteradamente citados y comentados porque en ellos Fedra atribuye la causa de actuar de forma incorrecta, como podría considerarse la suya, no a la falta de conocimiento o a la ceguera moral, sino a la falta de resolución necesaria, en lo que se ha visto un eco de la polémica socrática sobre la importancia del conocimiento.²⁴² Aunque parezca que Fedra está desviando la cuestión, que es el amor que siente hacia Hipólito, el propósito de esta digresión no es otro que establecer por convención una verdad general para aplicarla a su caso particular, de manera que Fedra estaría siguiendo un método de exposición anclado en métodos sofísticos. Por tanto, el argumento de la reina es el siguiente: sabe que lo que está ocurriéndole es motivo de vergüenza, puesto que es algo reprobable; sin embargo, esto no es motivo para dejar de hacerlo, es su debilidad la que le impide hacer lo correcto, posicionándose entre los sensatos, tal y como había indicado la nodriza, pero rozando el victimismo. Vimos que la nodriza había advertido al público que Fedra tenía un conocimiento de aquello que era moralmente reprobable, pero que su juicio había sido anulado por Cipris (vv. 358-361), proporcionando así un buen argumento a Fedra y ayudando a la caracterización moral de la reina.

Prosigue la reina su argumentación y en ella señala la clave para entender su conducta, vv. 385 s.:

αἰδώς τε· δισσαι δ' εἰσίν, ἢ μὲν οὐ κακή,
ἢ δ' ἄχθος οἴκων· [...]

²⁴² Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p. 229, mantiene que no es Eurípides quien polemiza con Sócrates, sino Fedra, y no lo hace con la forma que tiene Sócrates de explicar la debilidad moral en términos de ignorancia y desconocimiento, sino que está situándose en contra de un razonamiento según el cual obrar mal es propio de la naturaleza humana.

Y el pudor, del que hay dos clases: uno que no es malo, otro que es la aflicción de una casa.

El término αἰδώς desde Homero se relaciona con el sentimiento de respeto a una divinidad, o bien a alguien superior, pero, además, también aparece relacionado con el sentimiento de decencia que prohíbe al ser humano la cobardía.²⁴³ En este último caso, se convierte en una virtud, pero puede llegar a convertirse en nocivo, según Fedra, porque ese respeto hacia alguien superior se puede tornar en indecisión que impida tomar partido por una actitud u otra. Es ese tipo de αἰδώς el que preocupa a Fedra y el que está sintiendo, pues, entendemos, solo menciona el primero para que el contraste con el segundo sea más productivo. La reina es consciente de que esa falta de decisión es la que le impide luchar contra ese amor que siente tal y como debiera hacerlo, es esa indecisión también la que resulta en que la nodriza pueda sonsacarle cuál es el origen de su aflicción y la responsable, en parte, del rumbo que va a tomar la trama trágica. Pero Fedra insiste en que es ese αἰδώς que siente lo que la impele a morir, pues morir, tal y como ya había adelantado en la esticomitía con su nodriza que hemos analizado, es la única solución y la única forma de sacar algo noble de lo vergonzoso. Este punto de vista contrasta, como veremos, con la nodriza y será la propia reina quien siente las bases para dicho contraste, vv. 411 s.:

ὅταν γὰρ αἰσχρὰ τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῆι
ἢ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ' εἶναι καλὰ.

Pues, cuanto a los nobles les parece horrible, seguramente a los de bajo nivel les parece ser hermoso.

La nobleza de Fedra le obliga a sentar un modelo, un ejemplo para todas las mujeres de su clase y por eso concluye su *rhêsis* con la siguiente afirmación, vv. 428-430:

²⁴³ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit. s.v. αἰδώς*, pp. 31-32.

κακούς δὲ θνητῶν ἐξέφην' ὅταν τύχηι,
προθεῖς κάτοπτρον ὥστε παρθένωι νέαι,
χρόνος· παρ' οἷσι μήποτ' ὀφθείην ἐγώ.

La maldad de los mortales sale a la luz cuando el tiempo, tarde o temprano, les pone delante un espejo como a una muchacha joven. ¡Que nunca sea yo vista entre ellos!

Fedra se defiende utilizando como argumento que, puesto que su pudor no le permite vencer el amor que siente hacia Hipólito, la salida menos vergonzosa es dejarse morir pues, de esta manera, no llegará a cometer un acto moralmente reprobable desde el punto de vista de una noble.

Con anterioridad a esta *rhêsis* de Fedra, la nodriza había expresado su horror ante la revelación del secreto de la reina. Una vez que la reina ha expuesto su defensa, la nodriza se ha recuperado de su *shock* inicial y ahora está dispuesta a proceder tal y como ha hecho durante toda su vida y como es esperable de ella debido a su fidelidad. Va a intentar encontrar la forma de salvar a la heroína y, para ello intentará persuadir a la reina en su *rhêsis*, vv. 433-481:

δέσποιν', ἐμοί τοι συμγορὰ μὲν ἀρτίως
ἢ σὴ παρέσχε δεινὸν ἐξαίφνης φόβον·
νῦν δ' ἐννοοῦμαι φαῦλος οὔσα, κὰν βροτοῖς 435
αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφώτεραι.
οὐ γὰρ περισσὸν οὐδὲν οὐδ' ἔξω λόγου
πέπονθας, ὄργαι δ' ἐς σ' ἀπέσκηψαν θεᾶς.
ἐρᾶις (τί τοῦτο θαῦμα;) σὺν πολλοῖς βροτῶν·
κᾶπειτ' ἔρωτος οὔνεκα ψυχὴν ὀλεῖς; 440
οὐ τᾶρα λύει τοῖς ἐρῶσι τῶν πέλας,
ὅσοι τε μέλλουσ' , εἰ θανεῖν αὐτοὺς χρεῶν.
Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ρύηι,
ἢ τὸν μὲν εἶκονθ' ἡσυχῆι μετέρχεται,

ὄν δ' ἄν περισσὸν καὶ φρονοῦνθ' εὖρηι μέγα, 445
 τοῦτον λαβοῦσα πῶς δοκεῖς καθύβρισεν.
 φοιτᾷ δ' ἄν' αἰθερ', ἔστι δ' ἐν θαλασσίῳ
 κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ' ἐκ ταύτης ἔφυ·
 ἦδ' ἐστὶν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσ' ἔρον,
 οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι. 450
 ὅσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν παλαιτέρων
 ἔχουσιν αὐτοὶ τ' εἰσὶν ἐν μούσαις ἀεὶ
 ἴσασι μὲν Ζεὺς ὡς ποτ' ἠράσθη γάμων
 Σεμέλης, ἴσασι δ' ὡς ἀνήρπασέν ποτε
 ἡ καλλιφεγγῆς Κέφαλον ἐς θεοὺς Ἔως 455
 ἔρωτος οὔνεκ'· ἀλλ' ὅμως ἐν οὐρανῶι
 ναίουσι κοῦ φεύγουσιν ἐκποδῶν θεοῦς,
 στέργουσι δ', οἴμαι, ξυμορᾷ νικώμενοι.
 σὺ δ' οὐκ ἀνέξει; χρῆν σ' ἐπὶ ῥητοῖς ἄρα
 πατέρα φυτεύειν ἢ ἔπι δεσπότηαις θεοῖς 460
 ἄλλοισιν, εἰ μὴ τούσδε γε στέρξεις νόμους.
 πόσους δοκεῖς δὴ κάρτ' ἔχοντας εὖ φρενῶν
 νοσοῦνθ' ὀρῶντας λέκτρα μὴ δοκεῖν ὀρᾶν;
 πόσους δὲ παισὶ πατέρας ἡμαρτηκόσιν
 συνεκκομίζειν Κύπριν; ἐν σοφοῖσι γὰρ 465
 τόδ' ἐστὶ θνητῶν, λανθάνειν τὰ μὴ καλά.
 οὐδ' ἐκπονεῖν τοι χρῆ βίον λίαν βροτούς·
 οὐδὲ στέγην γὰρ ἦι κατηρεφεῖς δόμοι
 καλῶς ἀκριβώσαις ἄν· ἐς δὲ τὴν τύχην
 πεσοῦσ' ὄσην σύ, πῶς ἄν ἐκνεῦσαι δοκεῖς; 470
 ἀλλ' εἰ τὰ πλείω χρηστὰ τῶν κακῶν ἔχεις,
 ἄνθρωπος οὔσα κάρτα γ' εὖ πράξειαι ἄν.
 ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν,

λῆξον δ' ὑβρίζουσ', οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις
 τάδ' ἐστὶ, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν, 475
 τόλμα δ' ἐρῶσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε·
 νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.
 εἰσὶν δ' ἐπαιδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι·
 φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου.
 ἦ τάρ' ἄν ὀψέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιεν ἄν, 480
 εἰ μὴ γυναῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν.

Señora, tu desgracia repentinamente me produjo un terrible terror conveniente, pero ahora me he dado cuenta de es algo sin importancia y, entre los mortales, ¡cuánto más sabias son las segundas reflexiones! Así pues, no hay nada extraordinario ni inenarrable en lo que estás padeciendo, sino que la cólera de un dios se ha abalanzado sobre ti. Estás enamorada (¿qué maravilla hay en eso?), ocurre a mucho mortales. ¿A causa del amor vas a destruir tu alma? Menudo beneficio para los enamorados de ahora, todos los que se preocupan, si morir es lo mejor para ellos. Cipris no es muy soportable cuando acomete, ésta hace partícipe de la tranquilidad al que cede; en cambio, al extraordinario y que piensa grandes cosas para sí, a este (¿qué te parece?) lo maltrata hasta matarlo. Cipris va caminando por el Éter, y está en las olas del mar, todo se origina de ella. Es la que siembra y reparte el amor del que provenimos todos los que estamos en la tierra. Ciertamente, todos los que tienen los escritos de los antiguos y ellos mismos siempre están en compañía de las Musas, saben que Zeus una vez ardió en deseos de unirse a Semele, y saben que la Aurora de hermoso resplandor raptó una vez a Céfalo a la morada de los dioses a causa del amor. Y, sin embargo, en los cielos habitan y no huyen fuera del ámbito de los

dioses, sino que, creo, se contentan con ser vencidos por esta desgracia. ¿Y tú no vas a aceptarla? Habría sido necesario que tu padre te hubiera engendrado bajo otras condiciones o bajo el dominio de otros dioses, si no te contentas con estas leyes. ¿Cuántos crees que, teniendo buen juicio, viendo su lecho mancillado, hacen que no lo ven? ¿Cuántos padres colaboran con sus hijos en los asuntos de Cipris? Pues entre los sabios de los mortales hay este dicho: ocultar lo que no es hermoso. No es necesario castigar en exceso la vida de los mortales, pues no son capaces de ajustar con exactitud el techo con que se cubre una casa. Y tú, que has caído en una desgracia similar, ¿crees que vas a esquivarla? Pues si tienes más bienes que males, aun siendo humana, de cierto eres enteramente afortunada. Venga, mi querida niña, deja de pensar en el mal, deja de comportarte insolentemente, pues no otra cosa que insolencia es eso: querer ser mejor que las divinidades. Atrévete a amar: una divinidad lo ha querido. Como estás enferma, vence por completo tu enfermedad. Existen encantamientos y palabras que hechizan, aparecerá algún remedio para tu enfermedad. Ciertamente, los hombres lo encontrarían tarde si las mujeres no nos afanáramos por encontrarlo.

La interpretación de este pasaje es fundamental para la caracterización de Fedra a partir de una intervención de un personaje secundario, por lo que refrenda el punto de partida de nuestra Tesis, a saber, que es posible caracterizar a los personajes secundarios desde el punto de vista de las nodrizas.²⁴⁴ Después de la *rhêsis* de Fedra, la nodriza recupera su

²⁴⁴ Cf. D. J. Conacher, *Euripidean Drama*, Toronto 1967, p. 38, añade que, además de ser clave para entender el personaje de Fedra, con toda probabilidad, este pasaje constituye la diferencia fundamental entre esta tragedia y el tratamiento que realizó Eurípides en su primera versión.

compostura y pronuncia esta tirada de versos un discurso bien construido con un objetivo retórico definido: persuadir a Fedra de que cambie su actitud.²⁴⁵ En la línea argumentativa que seguirá la nodriza se puede dilucidar el fuerte contraste entre su actitud y la de la reina; así, según la esclava estar enamorada es algo que le ocurre a todos los mortales e incluso a los dioses: el problema de Fedra es que está resistiéndose al amor y, por tanto, el decaimiento físico y mental de la reina es producto de su actitud insolente, todo se solucionaría si dejara de resistirse al amor. Con esta argumentación, la nodriza, como veremos con detalle más adelante, está obviando todos los problemas de tipo moral que comporta el enamoramiento de Fedra y que son la causa directa de la resistencia de Fedra. De manera que estos versos suponen un intento por parte de la anciana esclava de persuasión para que la reina se deje llevar por la pasión que siente hacia Hipólito en lugar de intentar salvar su honor dejándose morir.²⁴⁶

Temáticamente, la *rhêsis* de la nodriza se divide en cinco bloques: introducción/proemio vv. 433-438; primer argumento (vv. 438-442); segundo argumento (vv. 443-450); tercer argumento (451-461), conclusión (462-481). No es extraño que aparezca en Eurípides un personaje pronunciando una *rhêsis* cuya estructura recuerde al género retórico, como ocurre con la intervención de la nodriza en este caso; lo que resulta llamativo y reviste cierta importancia para nuestro estudio es el hecho de que sea un personaje secundario que pertenece al ámbito de la servidumbre quien pronuncie este discurso.²⁴⁷ Así, podría establecerse

²⁴⁵ A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, *op. cit.*, p. 312, señala que la nodriza “gives a well-organized and pointed speech, directed to clearly defined rhetorical aim”, en este sentido, podría considerarse un indicio del influjo de la Retórica en la obra eurípideana.

²⁴⁶ Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p. 238; D.J. Conacher, *Euripidean Drama*, *op. cit.* pp. 38-39; A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, *op. cit.* p. 312.

²⁴⁷ La estructura de este discurso resulta fácilmente identificable con las partes usuales de un discurso pronunciado en un tribunal: *proemio*, destinado a conseguir la

que Eurípides otorga a los esclavos “un inteletto” que les permite razonar y disponer sus discursos bajo el influjo de la Retórica, anulándose de este modo la distancia entre el modo en que se expresaría un esclavo y cómo lo haría un hombre libre.²⁴⁸

En la introducción a su discurso (vv. 433-438), la nodriza intenta una *captatio* de la reina, pues su tono es menos agresivo que en su última intervención. En ellos refiere que ha cambiado de opinión y que este cambio es producto de una segunda reflexión. Quizá sea este el único testimonio con el que contamos en que un personaje del ámbito de los domésticos cambie de opinión, lo que constituiría una evidencia de la evolución que en el seno dramático han experimentado estos personajes, pues no solo resultan ser importantes para la trama, sino que también se los presenta con una personalidad propia y, como hiciera Medea en la

atención de los miembros del jurado y a la realización de una *captatio*; *diegesis*, en la que se presentaban los hechos con una cierta concisión; *pistis*, o exposición de los hechos y pruebas; finalmente, *epílogo* o conclusión, en donde se acostumbraba a resumir el contenido del discurso y se perseguía persuadir al jurado con tal de que fallara a favor del orador. No nos extenderemos en la influencia de la Retórica en la producción eurípidea por no ser este el motivo de nuestra Tesis, pues seguimos la opinión de J. M. Labiano quien, apoyándose en los escritos de Jacqueline Duchemin, apunta que la Retórica había penetrado profundamente en la sociedad ateniense, “tanto como elemento formal de composición, como elemento temático de debate, procedimiento de argumentación” y, por tanto, es lógico que influyera en la técnica compositiva del trágico ateniense, cf. J. M. Labiano, “Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica”, *SPhV* 9, 2006, pp. 1-41, p. 38.

²⁴⁸ Seguimos la opinión expresada por V. Di Benedetto, *Euripide: Teatro e società*, Turín 1992, pp. 212-218, en donde señala como significativo el hecho de que en las tragedias eurípideas los esclavos participan de modo determinante en la acción dramática, poniendo como ejemplo el anciano esclavo de Creúsa en el *Ión*, y que se anula en ellas la distancia moral entre siervo y amo en el sentido de que los esclavos también se expresan como si fueran libres, sin existir un cuestionamiento sobre la situación inferior de los siervos respecto a los libres, pues, en todos los casos, los esclavos dan cumplidas muestras de fidelidad a sus señores. Estas afirmaciones de Di Benedetto son claramente extrapolables al personaje de la nodriza en la tragedia que nos ocupa, pues su papel es determinante en la acción dramática en tanto sus acciones desencadenan la resolución trágica del conflicto, y, además, se podría llegar a concluir que el modo en que se expresa es propio de un libre en tanto sigue las reglas de la Retórica.

tragedia homónima (vv. 1021-1080), tienen la capacidad de reflexionar cuyo resultado puede ser un cambio en su postura inicial.

A continuación, inicia lo que podría denominarse *diégesis*, en donde expone tres argumentos cuya finalidad es persuadir a la reina. El primero de ellos (vv. 438-442) realiza un intento de normalizar la situación de Fedra en la medida de lo posible y la aborda como si se tratara de un enamoramiento común. El segundo argumento (vv. 443-451) busca que Fedra acepte su situación pues entiende la nodriza que es el único medio para conseguir salvar su vida y aparece conectado con la descripción del poder universal de Cipris. En su siguiente argumento (vv. 451-461), la nodriza referirá una serie de ejemplos míticos para fundamentar su argumentación. El empleo de estos *exempla* divinos con el fin de legitimar la posible rendición de Fedra a sus sentimientos, ha sido visto por algunos estudiosos como una perversión de la mitología o como la expresión del punto de vista iconoclasta de Eurípides.²⁴⁹ Sin embargo, en nuestra opinión refleja un rasgo del carácter de la esclava, además de establecer un cierto paralelismo entre la anciana y el primer esclavo con el que interactúa Hipólito en el sentido en que ambos se refieren a la esfera de lo divino en sus argumentos, aunque el anciano esclavo se refiere a ello porque es un anciano piadoso, mientras que la nodriza se refiere a ellos buscando la persuasión de la reina. La base del último argumento de la esclava es la siguiente: si hasta los dioses no han sentido ningún tipo de pudor al dejarse vencer por el amor, Fedra debe hacer lo propio porque, de no ser así, estaría cometiendo un acto de *hybris*, es decir, estaría sobrepasando sus límites de acción como humana y queriéndose situar en un plano superior a los dioses que se han dejado

²⁴⁹ Cf. D.J. Conacher, *Euripidean Drama*, *op. cit.* p. 39. habla de “basest perversion of mythology in the use of divine example as an excuse for men’s wrong-doing”, y A. N. Micheline, *op. cit.* p. 312, refiere que “the joshing, hectoring tone of Nurse’s vulgarity, while at the same time her arguments are plainly marked as deriving, not from her, but from certain learned iconoclasts, such as Euripides”.

vencer por el amor.²⁵⁰ El anciano sirviente también acusa a Hipólito de *hybris* por no querer otorgarle la honra debida a todos los dioses (v. 93) y, si bien no refiere ningún *exemplum* mitológico, señala en su argumentación directamente a la diosa Afrodita (vv. 99-101), e incluso concluía su intervención en la tragedia entonando un himno a la diosa (vv. 114-120). Como hemos apuntado, el esclavo señala a la diosa porque es un hombre piadoso que otorga la honra que les corresponde a los dioses e insta al joven a hacer lo propio. Mediante este consejo, el anciano sirve de contraste con la actitud de Hipólito, quien solo era piadoso con una diosa. En cambio, la nodriza no lo hace por piedad, sino buscando la persuasión de su señora, a quien retrata como alguien que otorga la honra debida a los dioses y a quien, por tanto, la posibilidad de cometer un acto de *hybris*, debe impulsarla a tomar otro rumbo en su comportamiento. Así, mediante este argumento, caracteriza a la reina como una mujer piadosa que respeta a los dioses.

Además, en el v. 459 utiliza un sintagma preposicional ἐπὶ ῥητοῖς que, según Barrett, significa “on fixed conditions stipulated beforehand”.²⁵¹ A continuación, señalará un concepto, al que también se refirió el anciano esclavo en su intervención (v. 91): νόμους (v. 461). Es evidente que la nodriza se está haciendo eco en sus palabras del conflicto φύσις-νόμος que, como ya hemos apuntado anteriormente, impregna toda la tragedia y, en este sentido, está refiriéndose al amor como un νόμος establecido por los dioses y que debe seguir precisamente por su carácter de νόμος; de no hacerlo así, Fedra estaría situándose ἐπὶ δεσπότηαῖς θεοῖς/ἄλλοισιν, *bajo el dominio de otros dioses* (vv. 460 s.).

Inicia el epílogo de su discurso con dos interrogaciones retóricas (vv. 462-465) en las que utiliza dos generalizaciones. La elección de las

²⁵⁰ En el caso de Fedra, la nodriza concretará cómo comete *hybris* en la conclusión de su discurso (vv. 473-476).

²⁵¹ Cf. Barrett, *Hippolytus*, p. 243.

mismas no es en absoluto baladí: ha escogido un esposo que permite las infidelidades a su esposa y un padre que ayuda a su hijo con sus asuntos amorosos. La relación con Teseo es evidente, pues él cumple el papel de esposo y padre. A continuación, encontramos el punto clave en el que nodriza y Fedra contrastan: los principios morales. En toda su intervención, la esclava no ha referido ninguno de los conceptos a los que Fedra ha aludido en su intervención y a los que se aferra, por tanto ha eludido pronunciar conceptos como αἰδώς, σωφροσύνη y εὐκλεία, no por desconocimiento, sino con la finalidad de persuadir a Fedra. Infiere Winnington-Ingram que el no tener la nodriza los mismos valores que la reina permite a la esclava ver con claridad la solución a esa lucha que mantiene la heroína entre pasión y σωφροσύνη que la atormenta y por la que se dispone a morir: la pasión debe erigirse como vencedora y la reina debe dejarse vencer.²⁵² Es por ello por lo que en el v. 467: οὐδ' ἐκπονεῖν τοι χρὴ βίον λίαν βρότους, *no es necesario castigar en exceso la vida de los mortales*, la anciana critica la excesiva escrupulosidad de Fedra. El verbo χρὴ está marcando una obligación al mortal en general, pero en boca de la nodriza se ve concretada en la persona de Fedra. A esta generalización añadirá una serie de imperativos, retomará su actitud cariñosa hacia la reina, como deducimos a partir del vocativo afectivo ὦ φίλη παῖ (v. 473), todo ello encaminado a que Fedra se rinda al sentimiento que experimenta. Finalmente, indicará a la reina que existen encantamientos y palabras que hechizan que pueden conseguir curar su enfermedad (vv. 478-480).

El uso de encantamientos parecía ser común en este tipo de personal de la casa; de hecho, en los vv. 510-515, la propia nodriza describe cómo se puede realizar este encantamiento.²⁵³ Creemos que en

²⁵² Cf. R.P. Winnington-Ingram, *op. cit.* p. 177.

²⁵³ Sobre el hecho de que el amor sea considerado una enfermedad que se puede curar cf. M.A. Márquez, "La metáfora del 'Amor es una enfermedad' en el Hipólito de

este punto claramente ha introducido Eurípides rasgos del carácter de otra figura dramática y de otro género: la alcahueta de la comedia, cuya presencia en el teatro grecolatino ha sido bien estudiada.²⁵⁴ En el caso de esta nodriza su afán por ayudar a su señora, con la que no comparte los presupuestos trágicos ni los principios y la moral que la reina defiende, adoptará unos rasgos característicos que la acercan a la mediadora cómica; por tanto se mostrará fraternal y convincente, pero sin mostrar sus verdaderas intenciones. La diferencia estriba en que, mientras la lena busca su interés personal, naturalmente crematístico, esta busca la felicidad de su ama del único modo que sabe. Sin embargo, la motivación de esta nodriza es única y exclusivamente aliviar a su señora y cuidar de ella como siempre ha hecho y es por esta razón por la que durante toda su intervención ha evitado deliberadamente nombrar a Hipólito puesto que la mención del nombre del joven perturbaría a Fedra, haría que la reina se volviera a aferrar a sus principios y no cediera; y ceder es la única manera de que salve su vida, en opinión de la nodriza que ignora las palabras de Afrodita al inicio de la tragedia.

Después de esta *rhêsis* de la nodriza, la corifeo expresa su opinión sobre las palabras de la nodriza, pero elogia la actitud de Fedra (vv. 482 s.). Le sigue un nuevo intercambio dialógico entre la nodriza y Fedra en el que, bajo la presión de la nodriza, la reina se muestra más fuerte y aferrada a su ideal de εὐκλεια (vv. 486-489), pero, finalmente, dejará que la nodriza actúa conforme crea que debe, vv. 490-524:

Eurípides”, *Actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Sevilla 2004, pp. 43-63; J. De Romilly, “L’excuse de l’invincible amour dans la tragédie grecque”, *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, pp. 309-321. El ver a los esclavos haciendo uso de pócimas para calmar el amor a sus amos llegó a convertirse en un tópico literario con una gran influencia en grandes obras literarias de la tradición posterior.

²⁵⁴ Cf. S.M. Blitgen, “The Nurse in *Hippolytus* and Euripidean Thought”, *CB* 45, 1969, pp. 85-86; y, sobre la figura de la lena en general, cf. C. Morenilla, “De lenae in comoedia figura”, *Helmantica* XLV 136-138, 1994, pp. 81-106.

Τρ. τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων 490
 δεῖ σ' ἀλλὰ τάνδρός. ὡς τάχος διστέον,
 τὸν εὐθύν ἐξειπόντας ἀμφὶ σοῦ λόγον.
 εἰ μὲν γὰρ ἦν σοι μὴ 'πί συμφοραῖς βίος
 τοιαῖσδε, σώφρων δ' οὐσ' ἐτύγχανες γυνή,
 οὐκ ἄν ποτ' εὐνής οὐνεχ' ἠδονῆς τε σῆς 495
 προῆγον ἄν σε δεῦρο· νῦν δ' ἄγων μέγας,
 σῶσαι βίον σόν, κοῦκ ἐπίφθονον τόδε.
 Φα. ὦ δεινὰ λέξασ', οὐχὶ συγκλήσεις στόμα
 καὶ μὴ μεθήσεις αὐθις αἰσχίστους λόγους;
 Τρ. αἰσχρ', ἄλλ' ἀμείνω τῶν καλῶν τάδ' ἐστί σοι· 500
 κρεῖσσον δὲ τοῦργον, εἶπερ ἐκσώσει γέ σε,
 ἢ τοῦνομ', ὧι σὺ κατθανῆι γαυρουμένη.
 Φα. ἄ μή σε πρὸς θεῶν, εὖ λέγεις γὰρ αἰσχρὰ δέ,
 πέρα προβῆις τῶνδ' · ὡς ὑπείργασμαι μὲν εὖ
 ψυχὴν ἔρωτι, τὰισχρὰ δ' ἦν λέγῃς καλῶς 505
 ἐς τοῦθ' ὃ φεύγω νῦν ἀναλωθέσομαι.
 Τρ. εἴ τοι δοκεῖ σοι, χρῆν μὲν οὐ σ' ἀμαρτάνειν,
 εἰ δ' οὖν, πιθοῦ μοι· δευτέρα γὰρ ἢ χάρις.
 ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελκτήρια
 ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω, 510
 ἂ σ' οὔτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὔτ' ἐπὶ βλάβῃ φρενῶν
 παύσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένῃσι κακή.
 δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δὴ τι τοῦ ποθουμένου
 σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλων ἄπο,
 λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν. 515
 Φα. πότερα δὲ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον;
 Τρ. οὐκ οἶδ'· ὄνασθαι, μὴ μαθεῖν, βούλου, τέκνον.
 Φα. δέδοιχ' ὅπως μοι μὴ λῖαν φανῆις σοφή.

Τρ. πάντ' ἄν φοβηθεῖς ἴσθι. δειμαίνεις δὲ τί;
Φα. μή μοί τι Θησέως τῶνδε μηνύσης τόκωι.

520

Τρ. ἔασον, ὦ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς.
μόνον σύ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι,
συνεργὸς εἶης· τᾶλλα δ' οἷ' ἐγὼ φρονῶ
τοῖς ἔνδον ἡμῖν ἀρκέσει λέξαι φίλοις.

Nodrizza: ¿Por qué hablas tan pomposamente? No estás necesitada de palabras decorosas, sino de este hombre. Hay que decírselo lo más rápido posible, diciéndoselo sin palabras ambiguas, pues, si tu vida no estuviera en estas desgracias y fueras una mujer sensata, nunca te conduciría allí al lecho por causa de tu placer. Pero, ahora, es un gran combate para salvar tu vida y no se puede rehusar.

Fedra: ¡Oh! Estás diciendo algo horrible, ¿no cerrarás la boca y no darás palabras llenas de vergüenza?

N.: Vergonzosas, pero para ti mejores que bellas. Es mucho mejor la acción, si te salva, que el nombre que te va a matar llena de orgullo.

F.: ¡No! Te lo suplico por los dioses (pues hablas bien, pero es horrible), no sigas adelante. Mi alma ha sido labrada profundamente por el amor, si hablas hermosamente de lo que es horrible, ahora me consumiré aquello de lo que huyo.

N.: Si esto te parecía, no es necesario que estuviera equivocada, si ya lo has hecho, créeme. El encanto es doble. En mi casa hay filtros y remedios para el amor, precisamente me acaba de venir a la mente, que no te llevarán ni a lo horrible, ni perjudicarán tu mente: te curarán esta enfermedad y no tengas miedo. Pero se precisa alguna prenda personal del amado, o tomar algún

mechón de su cabello o un fragmento de su vestido y de los dos hacer un solo objeto de amor.

F.: ¿La pócima es un unguento o una bebida?

N.: No lo sé. Saca beneficio del consejo y no de la lección, hija.

F.: Temo que resultes demasiado sabia para mí.

N.: Sabe esto: tendrás miedo de todo, pero, ¿De qué te asustas?

F.: De que vayas a contárselo al hijo de Teseo.

N.: Déjame, mi niña. Yo dispondré todo esto perfectamente. Solo a ti, soberana señora Cipris, te pido que me seas favorable. En todo lo demás yo pienso en pedir ayuda a mis amigos de dentro de la casa.

Después de una reflexión de Fedra sobre las palabras demasiado bellas que provocan la ruina de las ciudades y las familias (vv. 486-489), la nodriza interrumpe bruscamente su discurso y refiere de forma clara lo que necesita Fedra para curar su enfermedad: a Hipólito.²⁵⁵ En este punto, Eurípides vuelve a mostrar el claro contraste entre ambas mujeres que quedará del todo enmarcado en el resto del diálogo: mientras que Fedra permanece anclada en conceptos y en palabras, la nodriza ve todo esto inútil y se centrará en conseguir que Fedra salve su vida.

El contenido del v. 492 τὸν εὐθὺν ἐξειπόντας ἀμφὶ σοῦ λόγον. *Hay que decírselo lo más rápido posible, diciéndoselo sin palabras ambiguas*, se ha visto como una prolepsis de la actuación de la nodriza que desencadenará el devenir trágico de la peripecia.²⁵⁶ Lo cierto es que, a partir de este momento, la anciana esclava iniciará una serie de actuaciones que ella misma califica como νῦν δ' ἀγὼν μέγας, / σῶσαι βίον σόν, κοῦκ ἐπίφθονον τόδε *pero ahora es un gran combate para salvar tu*

²⁵⁵ En las palabras de Fedra se ha visto una crítica a la concepción sofística según la que la palabra es un medio de persuasión que consigue dirigir al hombre allá donde se proponga el hábil maestro de Retórica, cf. C. Miralles, *Hipólito*, p. 134, n. 53.

²⁵⁶ Cf. W.S. Barrett, *op. cit.* p. 248; D.J. Conacher, *op. cit.* p. 39.

vida y no se puede rehusar (vv. 496 s.). Notemos el empleo de la partícula adversativa que acompaña al adverbio temporal: *vōv δ'*. Entendemos que esta partícula indica el cambio de actitud que se produce en la esclava, ahora ya conoce cuál es el origen de la aflicción de su señora y está dispuesta a aplicarle el remedio que ella considera mejor, a pesar de que la reina no esté de acuerdo. Sin embargo, Fedra volverá a rechazar con cierta vehemencia las disposiciones de la nodriza (vv. 498 s.), demostrando una vez más una actitud totalmente contraria a la sierva en tanto rehúsa la idea de claudicar ante el amor, tal y como señala Winnington-Ingram, “under the assaults of the Nurse, Phaedra still clings to her ideal of εὐκλεια”.²⁵⁷ Insistiremos en la idea que hemos expresado con anterioridad: el continuo rechazo de Fedra a las intenciones de la nodriza redonda en el ennoblecimiento de la reina y, por tanto, de la interacción de ambos personajes resultan ambos caracterizados; la heroína se perfila como una mujer ligada a altos principios morales que la empujan a rechazar el sentimiento amoroso hacia Hipólito y que concibe la muerte como única salida honrosa a su situación, mientras que la nodriza aparece como una mujer que obvia todas las cuestiones morales que plantea el amor de Fedra hacia el joven y que se dispone a dirigir a su señora hacia el lecho del joven (v. 495).

El contraste entre ambas mujeres queda del todo patente en las palabras de la nodriza, vv. 501 s.:

κρεῖσσον δὲ τοῦργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε,

ἢ τοῦνομ', ὅτι σὺ καθθανῆι γαυρουμένη

Es mucho mejor la acción, si te salva, que el nombre que te va a matar llena de orgullo.

Sobre estos versos comenta Barrett que *τοῦργον* se refiere a la consumación del *affaire* entre Fedra e Hipólito, mientras que *τοῦνομ'*

²⁵⁷ Cf. R.P. Winnington-Ingram, *op. cit.* p. 180.

señala a la reputación de Fedra como mujer casta, que, desde la visión de la nodriza, obsesiona a la reina.²⁵⁸ Tras estas palabras, la heroína, consciente de que su resistencia es limitada, volverá a reprender a su esclava y lanzará una súplica casi al borde de la desesperación (vv. 503-506). Utiliza la reina el verbo ὑπείργασμαι, del verbo ὑπεργάζομαι, propio del lenguaje agrícola en el que se utiliza para referirse al suelo que está preparado para labrar.²⁵⁹ La metáfora que emplea la reina podría indicar que ya no puede seguir resistiendo los embates de la nodriza y que va a permitir que la esclava haga lo que considere oportuno. Por tanto, vemos cómo la insistencia de la anciana ha conseguido cambiar la actitud de Fedra, de manera que observamos en esta tragedia en concreto que Eurípides ha hecho uso de un personaje secundario que mantiene una relación afectiva con el principal, puesto que se trata de su nodriza, no solo para conseguir configurar su carácter, sino también para hacer que ésta cambie de actitud y, finalmente, permita que la esclava se encargue de proporcionar alivio a su enfermedad, si bien suponiendo que el remedio que va a disponer guarda relación con los filtros amorosos a los que la propia anciana ha hecho alusión y a los que también se referirá en esta intervención (vv. 478 s.; vv. 509-515).

A partir de este momento, la nodriza, que conoce perfectamente a la reina a causa de todos los años que lleva a su servicio, sabe que ha conseguido quebrar la resistencia de Fedra; por tanto deja de presionarla y empieza a referir todos los preparativos que debe disponer (vv. 507-524). Todos los estudiosos están de acuerdo en señalar que la ambigüedad de las palabras de la esclava lleva a Fedra a entender que la

²⁵⁸ Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p. 250.

²⁵⁹ Cf. Jenofonte, *Económico* 16.10: τῶι σπῶραι νέον δεῖ ὑπεργάζεσθαι.

esclava tiene en mente la preparación de algún tipo de remedio para aplicarlo sobre ella misma y curar el amor que siente hacia Hipólito.²⁶⁰

La relación afectiva que existe entre ambas mujeres queda patente en las últimas palabras de la nodriza, antes de abandonar la escena. Se dirige a la heroína con un apelativo afectivo y con un tono maternal cuyo fin es calmarla (vv. 521 s.). Finalmente, cuando ya inicia el camino para salir de escena, realiza una invocación a la diosa Cipris (vv. 522 y s.), tal y como hizo el esclavo que interactuó con Hipólito (vv. 114-120), pero con una motivación diferente. Mientras que el esclavo buscaba el perdón de la diosa para su señor, la nodriza busca que la diosa le sea favorable en sus propósitos. En el v. 524, la nodriza abandonará la escena y el coro iniciará el primer estásimo (vv. 525-564) que se verá interrumpido por Fedra.

Hemos visto cómo la heroína y su nodriza mantienen un vínculo muy estrecho; sin embargo, como pasamos a mostrar en la siguiente tabla, la forma diferente que ambas tienen de afrontar la situación de Fedra redonda en la caracterización de ambos personajes:

²⁶⁰ Cf. W.S. Barrett, *op. cit.* pp. 252 y s., indica que la ambigüedad de la nodriza es suficientemente patente como para que, quizá, por primera vez, la audiencia sospechara que Fedra está equivocada y que lo que busca la anciana es referir a Hipólito el sentimiento de la reina. D.J. Conacher, *op. cit.* p. 40, apostilla que la ambigüedad de la esclava conduce a Fedra a dar su consentimiento explícito a las acciones de la nodriza, aunque insiste en que no le comunique nada a Hipólito, pensando que el propósito de la anciana es preparar un brebaje para ella. A. N. Michelini, *Euripides and the tragic tradition, op. cit.* p. 290, va más allá y se plantea la posibilidad de que la reina sospechara las intenciones de la esclava. La reina apunta a la posibilidad de que la nodriza hable con Hipólito (v. 520), pero la fidelidad de la esclava, a la que se ha referido el coro de mujeres (v. 267), podría suponer que no va a atreverse a hacer algo que su señora le ha dicho abiertamente que no haga; sin embargo, si pensamos que con esta acción la nodriza quiere salvar la vida de su señora, podría tomarse la misma como prueba de fidelidad de la esclava a su señora. El planteamiento de Michelini recuerda al planteamiento de muchos estudiosos sobre si Deyanira era o no consciente de que el unguento con el que impregna la túnica de Heracles causará la muerte del héroe y, en este sentido, quizá no seamos capaces de obtener una respuesta segura. En lo que se relaciona con nuestro estudio, la importancia de este punto reside en que un personaje secundario consigue, mediante la interacción con el principal, configurarlo y, además, influir de manera directa en el devenir trágico de la trama.

FEDRA	NODRIZA
<p>El sentimiento que le provoca su situación es vergüenza: μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν, /αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι. /κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει, /καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται (vv. 243-246).</p>	<p>No es en absoluto una situación vergonzosa, es común, todo el mundo se enamora, incluso los dioses. Con esta argumentación, obvia todas las implicaciones morales que angustian a Fedra: οὐ γὰρ περισσὸν οὐδὲν οὐδ' ἔξω λόγου /πέπονθας, ὄργαι δ' εἰς σ' ἀπέσκηψαν θεᾶς./ ἐρᾶις· (τί τοῦτο θαῦμα;) σὺν πολλοῖς βροτῶν (vv. 437-439). Si Fedra no acepta ese sentimiento, estará pecando de hybris: ἀλλ', ὧ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν, /λῆξον δ' ὑβρίζουσ', οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις /τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν· /τόλμα δ' ἐρῶσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε (vv. 473-476)</p>
<p>Hay que ocultar su sentimiento pues es vergonzoso y no le va a proporcionar eúκλεια: ἐμοὶ γὰρ εἴη μήτε λανθάνειν καλὰ/ μήτ' αἰσχροὶ δρώσηι μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν. (vv. 403 s.)</p>	<p>No hay que ocultar el sentimiento, sino la acción: [...] ἐν σοφοῖσι γὰρ/ τάδ' ἐστί θνητῶν, λανθάνειν τὰ μὴ καλὰ./ οὐδ' ἐκπονεῖν τοι χρῆ βίον λίαν βροτούς·/ οὐδὲ στέγην γὰρ ἦς κατηρεφεῖς δόμοι/ καλῶς ἀκριβώσειαν (vv. 465-469).</p>
<p>La mejor salida a esta situación vergonzosa es la muerte: τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον/ Κύπριν κρατῆσαι, κατθανεῖν ἔδοξέ μοι, / κράτιστον —οὐδεις ἀντερεῖ— βουλευμάτων (vv. 400-402)</p>	<p>La mejor salida es hablar con Hipólito de inmediato y mostrarle lo que Fedra siente: τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων/ δεῖ σ', ἀλλὰ τάνδρός, ὧς τάχος διστέον/ τὸν εὐθὺν ἐξειπόντας ἀμφὶ σοῦ λόγον (vv. 490-492).</p>

Por tanto, las actitudes de ambas mujeres se muestran con un claro contraste entre sí. Como resultado de dicho contraste, Fedra aparece

configurada como una noble esposa de altos principios morales que está dispuesta a morir con tal de que su reputación no resulte dañada. En cambio, la nodriza aparece perfilada como una sierva sin escrúpulos, que obvia las cuestiones inherentes al enamoramiento de su señora, que resta importancia a cometer un acto moral reprochable, si consigue salvar así la vida de Fedra. Así pues, se percibe con claridad que Eurípides se sirvió del contraste entre personaje principal y secundario para revalorizar y ennoblecer la figura de la heroína, que ve la muerte como única salida con tal de no infringir sus propios preceptos morales, posicionándose como arquetipo de la mujer aristócrata del s. V a.C.

Desenlace trágico de la trama e intervención de la nodriza en ella

Una vez la nodriza ha abandonado la escena, el coro de mujeres de Trecén entona el primer estásimo de la tragedia (vv. 525-564). Toma la forma de un himno a Eros, cuya temática es el poder del dios y la destrucción que puede causar. Está constituido por dos pares estróficos. El primero de ellos canta el poder del dios en términos generales y el segundo de ellos da ejemplos de mujeres, Yole y Semele, que se han visto afectadas por el poder de Eros, quien condujo a cada una de ellas al desastre, por lo que se podría ver en este canto del coro una prolepsis sobre el funesto destino que aguarda a Fedra y que ya había previsto la diosa Afrodita en el prólogo. Este canto se ve interrumpido por Fedra en el v. 565: σιγήσατ', ὦ γυναῖκες· ἐξαιργάσμεθα. *¡Callad inmediatamente, mujeres! Es el fin.* Se utiliza el imperativo de aoristo del verbo σιγᾶω con tal de marcar la inmediatez con el que receptor de la orden debe ejecutarla, por esta razón hemos optado por traducirlo como *¡Callad inmediatamente!* Evidentemente, algo ha ocurrido fuera de escena que causa en Fedra esa agitación. El coro hace caso omiso a la reina y Fedra

volverá a repetir la orden, v. 567: ἐπίσχετ', αὐδὴν τῶν ἔσωθεν ἐκμάθω.
¡Contened vuestra voz para que pueda escuchar la voz de los de dentro!
Si la heroína emplea esta vez el subjuntivo en la forma ἐκμάθω es porque, de forme implícita, está solicitando la colaboración del coro, necesaria para poder escuchar lo que está sucediendo en el interior del palacio.

Se produce un momento de incertidumbre hasta que la propia Fedra describe lo que está ocurriendo en el espacio intraescénico, vv. 581 s.:

ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ,
Ἴππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά.

El hijo de la Amazona, el amante de los caballos, Hipólito, está gritando, pronunciando impropiedades horribles contra la criada.

Notemos que Fedra se refiere a su nodriza con el término πρόσπολον. Anteriormente se había referido a ella utilizando el vocativo μαῖα que, basándonos en lo apuntado por Chantraine,²⁶¹ hemos traducido como *mamá* (v. 311), en un momento en que estaba a punto de ser sometida a una presión psicológica elevada; ahora, en cambio, se refiere a ella con un sustantivo que no indica que entre ambas exista ninguna relación más que la que pudiera haber entre señora y esclava, con el mismo que había utilizado para referirse a las criadas que la acompañaban en su salida a escena (v. 200). De esta manera indica la heroína que desapruueba la acción que ha llevado a cabo su nodriza, pues interpreta que los gritos del joven se deben a que la anciana le ha revelado su secreto vergonzoso. Es la propia heroína quien lo confirma comunicando al coro el contenido de los gritos del muchacho (vv. 589 s.).

²⁶¹ Cf. P. Chantraine, “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *art. cit.*

A continuación, Fedra describe con claridad lo que ha hecho su esclava, aunque señala que lo ha hecho *con buena intención* (φίλως, v. 597). Al referir Fedra la buena intencionalidad de su nodriza, pone de relieve la imagen de la nodriza como esclava fiel a su señora que ha pretendido curar la enfermedad que afligía a su señora. Este hecho confirma que el personaje de la nodriza se ajusta a los rasgos característicos del tipo, entre los que destaca, como hemos señalado anteriormente, la fidelidad. Por tanto, Eurípides, no solo utilizó a los personajes secundarios del ámbito de los domésticos para configurar al personaje principal en torno al cual se articulan, sino que también utilizó al principal para perfilar al secundario.

Después de los lamentos de la reina, entra en escena Hipólito seguido de la nodriza. Ambos protagonizan un intercambio dialógico del que surge un nuevo rasgo del personaje del muchacho que no habría podido emerger de no ser por esta interacción con la nodriza, vv. 603-615:

Τρ. σίγησον, ὦ παῖ, πρίν τιν' αἰσθέσθαι βοῆς.
 Ιπ. οὐκ ἔστ' ἀκούσας δειν' ὅπως σιγήσομαι.
 Τρ. ναί, πρὸς σε τῆσδε δεξιᾶς εὐωλένου. 605
 Ιπ. οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα μηδ' ἄψῃ πέπλων;
 Τρ. ὦ πρὸς σε γονάτων, μηδαμῶς μ' ἐξεργάση.
 Ιπ. τί δ', εἶπερ, ὡς φήεις, μηδὲν εἴρηκας κακόν;
 Τρ. ὁ μῦθος, ὦ παῖ, κοινὸς οὐδαμῶς ὄδε.
 Ιπ. τά τοι κάλ' ἐν πολλοῖσι κάλλιον λέγειν. 610
 Τρ. ὦ τέκνον, ὄρκους μηδαμῶς ἀτιμάσης.
 Ιπ. ἢ γλῶσσο' ὁμόμοχ', ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος.
 Τρ. ὦ παῖ, τί δράσεις; σοὺς φίλους διεργάση;
 Ιπ. ἀπέπτυσ' · οὐδεὶς ἄδικός ἐστί μοι φίλος.
 Τρ. σύγγνωθ' · ἀμαρτεῖν εἰκὸς ἀνθρώπους, τέκνον. 615

Nodriza: ¡Calla, hijo, antes de que alguien oiga tus gritos!

Hipólito: Después de oír cosas terribles, no me voy a callar.

N.: No, te lo suplico por tu mano derecha.

H.: No adelantes tu mano ni me toques el peplo.

N.: ¡Por tus rodillas! ¡No me hundas!

H.: ¿Por qué si, como dices, no has dicho nada malo?

N.: Mis palabras, hijo, no eran en común.

H.: Lo bueno es hermoso decirlo ante muchos.

N.: Hijo, no deshonres tus juramentos.

H.: La lengua ha jurado, pero mi corazón no ha jurado.

N.: Hijo, ¿qué haces? ¿Vas a entregar a los tuyos?

H.: He escupido. Ninguno de los injustos es mi amigo.

N.: Perdona: es lógico que los hombres se equivoquen, hijo.

Hipólito aparece configurado de manera general por la primera interacción del joven con el anciano esclavo (vv. 88-120), y de manera más concreta por la nodriza. Como hombre piadoso que es, no romperá su juramento;²⁶² pero, además, la actuación de la nodriza posibilita que el joven pronuncie una *rhêsis*, mientras ella y la reina permanecen en escena, en la que queda patente su carácter misógino (vv. 616-668). Además, esta esticomitia resulta del todo fundamental para el desarrollo de la obra, pues es en la que se informa al público de que la nodriza ha hecho jurar al joven, fuera de escena, que guardará silencio (vv. 611 s.).

La nodriza utiliza en sus intervenciones apelativos afectivos para referirse al joven (ὦ παῖ, vv. 603, 609, 613; τέκνον, vv. 611, 615). En este caso, creemos que no indican que entre ambos personaje exista

²⁶² No incidiremos aquí en la razón por la que Hipólito no quiebra el juramento que realiza, para ello remitimos a A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, op. cit., pp. 296; 314 s. El caso es que, por temor a romper el juramento, escupe (ἀπέπτυσ'), que era lo que hacían los griegos para alejar el peligro de un castigo por perjurio; cf. DGE s.v. ἀποπτύω l. 1.

algún tipo de relación afectiva, sino que apuntan a que la nodriza está intentando calmar el ánimo del muchacho.²⁶³

Concluida la *rhêsis*, Hipólito abandona la escena. El efecto dramático mientras el joven la pronuncia es notable: Fedra continúa en escena e Hipólito es consciente de que la reina está ahí, tal y como indican sus palabras en el v. 907, aunque habla como si no estuviera, pronunciando únicamente generalizaciones, a pesar del que el canto de refiere a ella. Es importante reparar en que Fedra está presente; este detalle proporciona a la escena una gran fuerza dramática, sin duda buscada por Eurípides, al primer y único encuentro de Hipólito y Fedra, momento en el que ella, así lo infiere Barrett, se cubre y permanece apartada, mientras Hipólito la denuncia.²⁶⁴ La profunda abominación que siente el joven hacia la reina es tal que ni siquiera se dirige a ella, a pesar de estar ella presente. Únicamente se dirige a ella con una palabra hacia el final de su intervención en el v. 962: δέσποινα y para calificarla en relación con la nodriza: si esta ha realizado una acción vergonzosa es porque su señora se lo ha ordenado.

Una vez Hipólito entra a palacio, Fedra entona un pequeño lamento en docmos que desemboca en su desesperación total (vv. 669-679). Dirigiremos nuestra atención a los vv. 671 s.:

τίνας νῦν τέχνας ἔχομεν ἢ λόγους
σφαλεῖσα κάθαμμα λύειν λόγου;

²⁶³ Cuando la nodriza se refería a Fedra utilizando estos apelativos afectivos, los considerábamos un claro indicio de que existía una relación afectiva entre ambas mujeres puesto que la actitud cariñosa de la esclava a la reina se veía refrendada al utilizar la reina apelativos afectivos como μαῖα (v. 311) dirigidos a la anciana. En este caso, aunque se puede inferir la existencia de algún tipo de relación entre la esclava y el joven, pues se acerca a él en el interior del palacio para referirle el secreto de Fedra, la finalidad de dichos apelativos es apaciguar al joven.

²⁶⁴ Cf. W.S. Barrett, *op. cit.* p. 275.

Ahora, ¿qué mecanismos o palabras tenemos para, después de haber caído en desgracia, desatar el nudo que las palabras han atado?

Estos versos enuncian con toda claridad cuál es la tragedia de la mujer, siguiendo la línea generalizadora marcada por Hipólito y según la visión del griego. Una vez se ha revelado el secreto que destruye su fama, su εὔκλεια, no hay nada que pueda hacer o decir para restaurar su honra perdida. Notemos que el verbo ἔχομεν tiene un sujeto plural, que deducimos es el sexo femenino en general, con el que no concierne el participio de aoristo pasivo σφαλεῖσα, para marcar que la acción de ‘caer en desgracia’ es experimentada por el sujeto que no se implica en el proceso que se describe en el verbo, sino que la experimenta. En el caso de Fedra, ella no ha llevado a cabo ningún acto que desemboque en su desgracia, sino que ha sido su nodriza quien, mediante su acto, ha desencadenado la acción trágica. A pesar de que el significado de los versos es general, mediante el empleo del adverbio temporal νῦν, el dramaturgo ateniense está ligando la generalización al contexto particular de Fedra. En ella confluye la situación general y la particular porque su tragedia es la tragedia del sexo femenino, tal y como indica Barrett.²⁶⁵

Después de este canto, intervendrá brevemente el coro (vv. 680 s.), y Fedra, que repudiará a su nodriza (682-694). Ante la cólera de su señora, la esclava no reconoce su falta y ambas vuelven a interactuar, interacción que concluirá con la expulsión de la anciana por parte de la reina. Veamos la intervención de la nodriza, pues en ella veremos uno de

²⁶⁵ Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p. 287. Si entendemos que en esta tragedia Eurípides pone en escena el contraste entre los ámbitos de acción masculino y femenino, podría compartirse la opinión del estudioso según la cual el sujeto de esta enunciación de Fedra podría ser “las mujeres como yo”. No obstante, si bien el desencadenante de la tragedia se gesta en el ámbito femenino, podría inferirse que es consecuencia de que, desde el ámbito masculino, no se le ha atribuido la honra correspondiente a la diosa Afrodita, responsable en última instancia de la desgracia que está a punto de acontecer.

los rasgos fundamentales de este personaje que posibilita todo lo ocurrido, vv. 695-701:

δέσποινα', ἔχεις μὲν τὰμὰ μέμψασθαι κακά, 695
τὸ γὰρ δάκνον σου τὴν διάγνωσιν κρατεῖ·
ἔχω δὲ κἀγὼ πρὸς τὰδ', εἰ δέξει, λέγειν.
ἔθρεψά σ' εὔνουσ τ' εἰμί· τῆς νόσου δέ σοι
ζητοῦσα φάρμαχ' ἠὔρον οὐχ ἀβουλόμην.
εἰ δ' εὔ γ' ἔπραξα, κάρτ' ἂν ἐν σοφοῖσι ἦ· 700
πρὸς τὰς τύχας γὰρ τὰς φρένας κεκτήμεθα.

Señora, puedes censurar lo malo, ya que el resentimiento gobierna sobre tu discernimiento; pero yo también tengo algo que decir sobre esto, si me dejas. Te he criado y te tengo en consideración. No he encontrado el remedio que quería para tu enfermedad. Si lo hubiera hecho bien, ciertamente, estaría entre los sabios, pues obtenemos reconocimiento en relación con el éxito.

De nuevo, la nodriza intenta una *captatio* de Fedra y muestra su lado más maternal para con su señora. en el v. 698 referirá lo siguiente: ἔθρεψά σ' εὔνουσ τ' εἰμί, *te he criado y te tengo en consideración*. De las tres nodrizas que hemos estudiado, es la única que explícitamente refiere que ha sido la encargada de criar a Fedra; por tanto, es la que mejor caracterizada aparece al presentar todos los rasgos que se convertirán en arquetípicos de este personaje en la producción posterior.

En su siguiente intervención, persistirá en buscar una solución al problema que aqueja a su señora, pero Fedra ya no la quiere escuchar y, bruscamente, la expulsa, vv. 704-709:

Τρ. μακρηγοροῦμεν· οὐκ ἐσωφρόνουν ἐγὼ.
ἀλλ' ἔστι κακ τῶνδ' ὥστε σωθῆναι, τέκνον, 705
Φα. παῦσαι λέγουσα· καὶ τὰ πρὶν γὰρ οὐ καλῶς

παρήνεσάς μοι κάπεχείρησας κακά.
ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπελθε καὶ σαυτῆς πέρι
φροντίζ'· [...]

Nodrizza: Estamos hablando de más. No he sido prudente, pero todavía hay algo por lo que puedes salvarte, hija.

Fedra: Deja de hablar, pues ya antes no me aconsejaste bien y actuaste mal; por tanto, márchate fuera y ocúpate de lo tuyo.

Cuando la nodriza abandona la escena, Fedra se muestra firme en su resolución de morir y señala a Cipris como causante de su muerte, aunque, antes de marchar, apunta que su muerte será también la ruina de otro, refiriéndose a Hipólito, para que aprenda a no ser altanero entre los males que la afligen (vv. 724-731).

Inmediatamente después de entrar Fedra a palacio, el coro inicia el segundo estásimo (vv. 732-775). La oda entonada consta de dos pares estróficos, en los que el coro “traduce un deseo de evasión que se concreta en la referencia a la idea de vuelo –la forma más rápida de huir– y en la imagen del ave”.²⁶⁶ En la segunda estrofa, el coro focaliza su canto en la situación de Fedra, su matrimonio y su muerte, que está a punto de producirse. El fin de Fedra es tratado por el coro como inevitable y es retratado con cierta resignación. Cuando la oda acaba, se oyen unos gritos que provienen del interior de palacio y que constituyen la prueba de que aquello que ha cantado el coro ha sucedido:

Τρ. (ἔσωθεν)

ιοὺ ἰοῦ·

βοηδρομεῖτε πάντες οἱ πέλας δόμων·

ἐν ἀγχόναις δέσποινα, Θησέως δάμαρ.

Χο. φεῦ φεῦ, πέπρακται· βασιλῆς οὐκέτ' ἔστι δὴ

γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένη.

²⁶⁶ Cf. C. Miralles, *op. cit.* p. 154, n. 72.

Τρ. οὐ σπεύσετ' ; οὐκ οἴσει τις ἀμφιδέξιον 780
σίδηρον, ᾧ τόδ' ἄμμα λύσομεν δέρης;

Χο. φίλαι, τί δρῶμεν; ἦ δοκεῖ περᾶν δόμους
λυσαί τ' ἄνασαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;
—τί δ' ; οὐ πάρεισι πρόσπολοι νεανίαι;

τὸ πολλὰ πράσσειν οὐκ ἐν ἀσφαλεῖ βίου. 785

Τρ. ὀρθώσατ' ἐκτείναντες ἄθλιον νέκυν·
πικρὸν τόδ' οἰκούρημα δεσπότης ἐμοῖς.

Χο. ὄλωλεν ἡ δύστηνος, ὡς κλύω, γυνή·
ἤδη γὰρ ὡς νεκρὸν νιν ἐκτείνουσι δῆ.

*Nodriza (desde dentro): ¡Ay, ay! ¡Venid todos a las puertas del
palacio! Se ha ahorcado la señora, la esposa de Teseo.*

*Coro: ¡Uf, uf! ¡Se ha acabado! La reina ya no existe, unida está a
un lazo suspendido.*

*Nodriza: ¿No vais a venir? ¿No vais a traer una espada de doble
filo con la que cortar la cuerda de su cuello?*

*C.: Amigas, ¿qué hacemos? ¿Os parece que debemos entrar a la
casa para desatar el lazo que oprime su garganta?*

*- ¿Por qué? ¿No hay sirvientas jóvenes? Hacer muchas cosas en
la vida no es seguro.*

*N.: Levantad su deplorable cadáver y ponedlo en el lecho. ¡Cómo
guardó la casa de nuestro señor!*

*C.: Según he oído, ha muerto la desgraciada mujer. Ya la han
tendido, como un cadáver.*

Hay en estos versos un problema textual de relevancia para nuestro estudio. Tal y como indica el aparato crítico de las diferentes ediciones que hemos utilizado, parece que en los manuscritos existe una cierta variación respecto al nombre del personaje que desde el espacio intraescénico anuncia la muerte de Fedra. Los códices *Marcianus Gr.*

471, *Parisinus Gr.* 2713, *Laurentianus* 31.10, notan al personaje como ἄγγελος; los códices *Vaticanus Gr.* 910, *Laurentianus* 31. 15, *Athous Iberorum* 209; *Laurentianus* 32.2, notan al personaje como θεράπαινα; mientras que una segunda mano que anota el *Laurentianus* 31.10 lo marca como τροφός. Los escolios indican lo siguiente:²⁶⁷

776 ἰοὺ ἰοὺ: τινὲς βούλονται τὴν τροφὸν ἔσωθεν ταῦτα λέγειν.
ἔνιοι δὲ ἐξ᾿ἀγγελὸν φασι.

776: ¡Ay, ay!: algunos quieren que sea la nodriza quien diga esto desde fuera. Otros, en cambio, que lo diga un exangelos.

El argumento de Aristófanes el Gramático que antecede a la obra, en el que la mayoría de los estudiosos se apoyan para establecer que esta segunda versión de Hipólito fue compuesta por Eurípides haciendo desaparecer lo que no era conveniente y le supuso toda una serie de críticas (l. 29 s.), señala las siguientes *dramatis personae*:

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα· Ἀφροδίτη, Ἴππόλυτος, οἰκέτης, τροφός, Φαίδρα, θεράπαινα, Θησεύς, ἄγγελος, Ἄρτεμις, χορός.

Los personajes de la obra: Afrodita, Hipólito, un criado, una nodriza, Fedra, una criada, Teseo, un mensajero, Ártemis, el coro.

Como el Gramático los lista según el orden de su aparición en la trama, a excepción del coro, que aparece notado en último lugar, parece que consideró que una θεράπαινα es el personaje que desde dentro de palacio enuncia la muerte de Fedra.

En su comentario de la tragedia, Barrett hace mención de las variaciones en la notación de este personaje y se plantea como única duda la pareja nodriza/criada, descartando la posibilidad de que se trate de un mensajero. Resuelve la cuestión apuntando que entre τροφός y θεράπαινα la duda es irreal porque, según el estudioso, para el público

²⁶⁷ *Scholia in Euripidem* (ed. Schwartz), vol. II, Berlín, 1891.

ateniense contemporáneo el hablante es simplemente una voz que surge desde el interior de la casa y que una definición más concreta se hace innecesaria.²⁶⁸ Sin embargo, para nuestro estudio, resulta del todo relevante dilucidar si se trata de la τροφός que ha acompañado a Fedra desde su infancia y que la ha criado, como ella misma se ha encargado de recordarle (v. 698), o de una criada, pues entendemos que el contexto en el que Fedra se da muerte es diferente si se trata de un personaje o de otro y, por tanto, la situación en que se encuentra la heroína en ese momento difiere.

Consideramos que, tomando como referencia el propio texto, y sumando a esto el listado de personajes notado por Aristófanes el Gramático, así como la tradición codicológica, en la que se observa que un mayor número de códices lo notan como θεράπεινα y que en el único que aparece como τροφός es el resultado de una mano posterior, el personaje que desde dentro de palacio anuncia la muerte de Fedra es una θεράπεινα que podría pertenecer al personal del servicio de la casa de Teseo.

Al anunciar la muerte de Fedra, la esclava exclama: ἐν ἀγχόνοις δέσποινα, Θησέως δάμαρ. *Se ha ahorcado la señora, la esposa de Teseo.* Resulta del todo llamativo que la nodriza, que ha demostrado en todas sus interacciones con la heroína su afecto hacia la reina, en un momento como este se dirija a ella como δέσποινα, Θησέως δάμαρ, definiéndola no en relación a ella, sino en relación a Teseo. A este respecto, proporciona una información importante la respuesta del coro, v. 784: τί δ'; οὐ πάρεισι πρόσπολοι νεανία: *¿Por qué? ¿No hay sirvientas jóvenes?* El coro tampoco refiere la presencia de la nodriza, a quien en varias ocasiones ha identificado como tal (v. 170, v. 267), sino que apunta a la presencia de jóvenes criadas, quizá las mismas que

²⁶⁸ Cf. W.S. Barrett, *Hippolytus*, p. 312.

acompañaran a la reina en su salida a escena y a las que dio órdenes (vv. 198-200).

Por tanto, de tratarse de una *θεράπεινα* y no de su *τροφός*, Eurípides estaría poniendo de relieve que Fedra, al igual que Deyanira en la tragedia sofoclea de *Traquinias*, muere en las más absoluta soledad, sin la nodriza que la ha acompañado durante su vida. Además, el hecho de que esta esclava se refiera a Fedra por la relación que tiene con Teseo (v. 77), y que en el v. 787 se refiera al rey como *δεσπότης ἑμοῖς nuestro señor*, podría constituir un indicio de que es una criada de la casa de Teseo, no perteneciente al personal de la casa de Fedra que la reina habría aportado como dote al matrimonio, quien descubre el cadáver de la heroína.²⁶⁹ Este hecho reviste una importancia capital para nuestro estudio, pues es una muestra de que los dramaturgos atenienses se servían de los personajes del ámbito doméstico para configurar o proporcionar una determinada información sobre el personaje en torno al que se articulan. En el caso de *Traquinias* veremos que Sófocles muestra a Deyanira que, a la luz de los indicios que examinaremos en el capítulo dedicado a su estudio, no cuenta con el apoyo de una nodriza que la acompañe desde que Heracles la toma como esposa, factor que redundará en la situación de soledad extrema en la que se encuentra la heroína. Asimismo, morirá en la más absoluta soledad, espiándola una criada que, en el momento en que se dispone la mujer a infligirse el golpe mortal a espada, la abandona y corre en busca de Hilo. En el caso de Fedra, bien podría inducirse que, si quien anuncia la muerte de la reina es una esclava del *oikos* de Teseo, Eurípides podría haber buscado poner de manifiesto que, tras la expulsión de la nodriza y la rotura que se produce entre ambas mujeres, Fedra comete su suicidio y escribe la tablilla en la

²⁶⁹ Cf. P. Chantraine, “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *art. cit.*.

que culpará a Hipólito de haber intentado violentar el lecho de su padre (vv. 885 s.) en la más absoluta soledad y sin contar para esta acción con el apoyo de su fiel nodriza. El dramaturgo, por tanto, habría utilizado la ausencia de la nodriza para manifestar la soledad de Fedra en los últimos instantes de su vida.

Con la muerte de Fedra, concluye la primera parte de la tragedia y la participación de la nodriza en ella.

3.2.4. Conclusiones sobre la nodriza de Fedra

La nodriza que acompaña a Fedra hasta que la expulsa de escena es una de las que mejor caracterizada aparece en la producción dramática que ha llegado a nuestros días. La identifica el coro en dos ocasiones (vv. 170; 267 s.), y también la propia Fedra, quien en dos ocasiones se refiere a ella con el apelativo *μαῖα* que, siguiendo lo indicado por Chantraine, hemos traducido como *mamá* (vv. 243, 311).

Se encuentran en ella los rasgos físicos y psicológicos que se convertirán en típicos de este personaje en la producción literaria posterior. Así, se refiere su edad avanzada en dos ocasiones (vv. 170; 267 s.), edad que la legitima para proferir sententiae y para poseer un conocimiento profundo sobre la heroína, a quien ha criado como ella misma indica (v. 698), que la legitima para proporcionar información valiosa al espectador sobre la reina. Como fruto de los años que lleva al servicio de Fedra, ambas mujeres tienen una relación afectiva que se pone de manifiesto en los constantes apelativos afectivos que intercambian. La fidelidad que muestra esta esclava para con Fedra la conduce a proporcionar a la reina lo que ella considera la única salida para evitar la muerte, aunque se equivoca y es esa equivocación lo que la lleva al suicidio.

Esta nodriza influye de manera directa en el devenir trágico de la peripecia, lo que constituye un indicio de la evolución experimentada por los personajes secundarios del ámbito de los domésticos y tanto su presencia como su ausencia en momentos claves es utilizada por Eurípides para configurar a Fedra. Así, el dramaturgo se sirve de su presencia en escena para que su personaje contraste explícitamente con el de Fedra, de manera que las cualidades nobles de la reina salgan a la luz, pues, tal y como hemos puesto de manifiesto en nuestro estudio, el

envilecimiento de la nodriza resulta en el ennoblecimiento de la heroína. Por otra parte, Eurípides se sirve de la ausencia de la nodriza junto a Fedra en el momento en que escribe la reina la tablilla en la que acusa a Hipólito y en el momento de su muerte, para mostrar a una heroína que no cuenta con ningún apoyo y que se encuentra en la más absoluta soledad.

3.3. *Andrómaca* (ca. 425 a.C.)

3.3.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento

Compuesta por Eurípides, *Andrómaca* es una tragedia de tema troyano que, por una parte, trata tanto el desequilibrio que se produce en un *oikos* al introducir una segunda esposa como las consecuencias del mismo y, por otra parte, establece un contraste entre la situación de las dos mujeres que forman parte, voluntariamente o no, de ese *oikos*: Andrómaca, introducida en él en calidad de esclava de guerra, y Hermíone, dada en matrimonio por su padre Menelao a Neoptólemo tras la victoria en Troya.

A grandes rasgos el argumento de la tragedia es el siguiente: Neoptólemo, hijo de Aquiles, tomó a Andrómaca como parte del botín de la guerra de Troya y ha tenido un hijo con ella, hijo del que no se refiere el nombre. Sin embargo, con su esposa legítima, Hermíone, hija de Helena y Menelao, no ha conseguido tener descendencia; este es el motivo por el que Hermíone, celosa de Andrómaca, maquina la muerte de la troyana, aprovechando la ausencia de Neoptólemo que está consultando el oráculo del dios Apolo para solicitar del dios el perdón por haber osado retarle a causa de la muerte de su padre, Aquiles. Cuando el plan de la espartana fracasa, Hermíone se arrepiente, o al menos así lo indica, como veremos, su nodriza (vv. 805-811), e intenta suicidarse por varios medios. Una vez calmada la joven, aparece en escena Orestes, a quien Menelao, antes de la guerra de Troya, había prometido dar en matrimonio a su hija, y se lleva a la joven con él. Después de anunciarse la muerte de Neoptólemo a manos de Orestes, Tetis aparece a modo de *dea ex machina* y no solo resuelve la situación

de Andrómaca, sino que también asegura la continuidad del linaje de Neoptólemo al salvar al hijo de ésta con la troyana.

No se conoce el año de su composición, aunque se postula con cierta seguridad que podría haber sido representada entre los años 430-420 a.C., basándose principalmente en las referencias históricas que parece contener la obra, pues se ha visto en la *rhêsis* que pronuncia Andrómaca (vv. 445-463) un ataque contra Esparta.²⁷⁰ Lo cierto es que la obra refleja un ataque explícito o implícito a Esparta, lo que ha llevado a algunos autores a considerar que fue compuesta durante la primera Guerra Arquidámica o bien en los años posteriores a la misma.²⁷¹ El único testimonio de la Antigüedad con que contamos que relaciona la referencia de Andrómaca en esta *rhêsis* a la traición espartana lo encontramos en un escolio al v. 445:²⁷² [...] φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δράμα ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου. *Parece que la obra fue escrita al principio de la Guerra del Peloponeso*; pero esta referencia no resulta ser del todo específica, pues el sintagma ἐν ἀρχαῖς puede referirse bien al principio de las hostilidades entre Atenas y Esparta, bien al momento en que se quiebra la Paz de Nicias en el año 421 a.C.²⁷³ Existe

²⁷⁰ Cf. C. Morenilla, “La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral”, *art. cit.*, en especial la p. 152 donde la autora se refiere a esta *rhêsis* en concreto e incide en el hecho de que, si bien se parte de la convención de que la tragedia no mostraba hechos contemporáneos, reflejaba en cierta medida el ambiente sociopolítico en el que tenía lugar la representación dramática.

²⁷¹ La Guerra Arquidámica abarca la primera parte del conflicto de la Guerra del Peloponeso entre los años 431-421 a.C.

²⁷² Para este escolio completo y su valoración en Eurípides, *Andromache* (intr. y com.: P. T. Stevens), Oxford 1971, p. 15.

²⁷³ Cf. Stevens, *Andromache*, pp. 15-21, quien considera que las posibles alusiones históricas en *Andrómaca* resultan ser tan vagas que no pueden proveer evidencias suficientemente tan fiables como para decantarse por una fecha específica de composición. Argumenta, por su parte, que las resoluciones de los trímetros yámbicos aproximarían esta obra a otras del mismo autor como *Hécuba* o *Suplicantes*, de manera que establece el año 425 como el año en que se representaría *Andrómaca*, pero el propio Stevens admite que este argumento de tipo métrico no resulta del todo conclusivo y deja abierto el margen de duda en el período 431-421 a.C. Otros autores, como J. Ribeiro Ferreira, resultan ser más categóricos y afirman que “tanto la condena

otro argumento que nos permite aproximarla cronológicamente a una obra de Eurípides sobre la que no pesa ningún tipo de duda respecto a la datación: nos referimos a *Hipólito*, escenificada el año 428 a.C. Se puede establecer un paralelismo entre la aparición de Fedra en escena junto a su nodriza (vv. 176-266) y la que realiza Hermíone junto a su nodriza (vv. 824-879). Este paralelismo, además de reforzar una posible aproximación cronológica entre ambas tragedias, podría constituir un indicio de que el dramaturgo ateniense está ensayando con nuevas variantes, en las que realiza un uso más amplio de la pareja dramática esclava-señora.

La obra transcurre en Ptía, y la *skéné* representa dos fachadas: la de la casa de Neoptólemo y la del templo de Tetis.²⁷⁴ El coro está conformado por mujeres de Ptía y el reparto de los personajes entre los actores pudo haber sido el siguiente: πρωταγωνιστής: Andrómaca y Orestes; δευτεραγωνιστής: Hermíone y Peleo; τριταγωνιστής: sierva de Andrómaca, Menelao, nodriza, mensajero, Tetis; además, un actor cumpliría con el papel del hijo de Andrómaca.²⁷⁵

Podríamos considerar que estamos frente a una tragedia tripartita en tanto el foco de la acción se centra en tres personajes diferentes; así,

de la guerra como la crítica antiespartana, una y otra en cierto modo asociadas, vuelven a estar presentes en Andrómaca una obra que debe ser anterior a 425 a.C.”, cf. J. Ribeiro Ferreira, “No tiene importancia la vida del esclavo. La violencia y la guerra en *Andrómaca* y *Suplicantes* de Eurípides”, *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2009, pp. 341-355, p. 348, así como, del mismo autor, Eurípides, *Andrómaca* (intr. trad. not.: J. Ribeiro Ferreira), Coimbra 1971, pp. 3-19, en las que se expone las diferentes hipótesis de datación de la tragedia, decantándose por una fecha entre el 430 y el 425.

²⁷⁴ Inciden V. Di Benedetto y E. Medda, *La tragedia sulla scena*, op. cit. pp. 127 s., al analizar la puesta en escena de *Andrómaca*, en el hecho de que esta tragedia es probablemente la única en la que aparecen en escena dos edificios, lo que, según los autores, se relacionaría con el gusto de Eurípides por experimentar nuevas técnicas dramáticas y escenográficas. Eurípides utilizará también dos construcciones, aunque no exactamente como estas, en *Helena*.

²⁷⁵ Es éste uno de los casos en los que un niño habla provocando, además, un problema a nivel escenográfico, pues aparecen en escena cuatro actores que intervienen en la acción dramática.

en la primera parte (vv. 1-800) el centro de la acción dramática está en Andrómaca y su hijo; en la segunda parte (vv. 801-1046) lo está en Hermíone; y en la tercera y última parte (vv. 1047-1288) lo está en Neoptólemo, cuyo cadáver ha sido transportado desde el oráculo de Apolo hasta Ptía.

El prólogo de la obra ocupa los vv. 1-106. Es la propia Andrómaca quien inaugura la tragedia con una *rhêsis* (vv. 1-55) en la que pone a los espectadores en antecedentes y expone su situación: ha sido otorgada como parte del botín de guerra a Neoptólemo (v. 15), ha parido un hijo varón del mismo (vv. 24 ss.), está siendo perseguida por Hermíone, que siente celos hacia ella y cree que la troyana la ha convertido en estéril haciendo uso de fármacos; además, está convencida de que Andrómaca quiere ocupar su lugar en el *oikos* y, por todo esto, está tramando darle muerte con la ayuda de su padre Menelao (v. 40). Por esta razón, la heroína se ha refugiado en el templo de Tetis (v. 44) y ha mandado a su hijo a otra casa (v. 48 s.).²⁷⁶ Tras la *rhêsis*, aparece en escena una antigua esclava de Andrómaca, quien, según ella misma indica, formaba parte del personal doméstico del *oikos* de Héctor y la heroína, para confirmar a su señora, ahora convertida en compañera de esclavitud, lo que ella ya sospechaba: Menelao y Hermíone se disponen a darle muerte (vv. 62 s.). En este diálogo entre Andrómaca y su esclava queda patente la situación de soledad en que se encuentra la heroína, que ha perdido todo el apoyo con el que contaba en Troya (v. 78) y que ahora solicita a su esclava que se convierta en su mensajera y vaya en busca de Peleo (vv.79-91). Cuando la esclava abandona la escena, Andrómaca, sola en escena, entona un lamento elegíaco en el que se hace eco de su situación desgraciada.

²⁷⁶ El hecho de que Andrómaca se refugie en el templo de Tetis, madre de Aquiles y, por tanto, abuela de Neoptólemo, podría relacionarse con que sea la propia diosa quien aparezca a modo de *dea ex machina*.

La *párodos* abarca los vv. 117-146, en la que las mujeres de Ptía esclavas junto con Andrómaca del *oikos* de Neoptólemo se muestran solidarias con la heroína.

El *primer episodio* de la tragedia comprende los vv. 146-273 y aparecen en escena las dos mujeres confrontadas: Andrómaca y Hermíone.²⁷⁷ La escena de *agón* entre ambas mujeres se desarrolla según lo establecido tradicionalmente para este tipo de escenas, así, ambas mujeres pronuncian una *rhêsis*, arbitradas por la corifeo, y, a continuación, se produce un diálogo esticomítico entre las dos. La primera en pronunciar su *rhêsis* es Hermíone (vv. 146-180), quien confirma sus deseos de dar muerte a Andrómaca y sus motivos (vv. 155-158): considera que la esclava quiere ocupar su lugar en el lecho y que ha hecho uso de fármacos para esterilizarla. La *rhêsis* en la que Andrómaca se defiende ocupa los vv. 184-232, catorce versos más extensa que la de la espartana, en la que lanza una serie de interrogaciones retóricas (vv. 192-204) y acusa a Hermíone de no ser apta para la convivencia amorosa (vv. 205 ss.). El diálogo esticomítico entre ambas abarca los vv. 234-273 y concluye con la patente amenaza de muerte de Hermíone hacia Andrómaca.

²⁷⁷ Entendemos que esta primera escena de *agón* entre ambas mujeres tiene la finalidad de establecer el contraste sobre el que se construye la peripecia dramática, a saber, la confrontación entre la libertad, representada por Hermíone, y la esclavitud, representada por Andrómaca. C. Morenilla repara en ello en “Paratragedia del *pathos* de la Hermíone eurípidea”, *art. cit.*, en especial la p. 687, n. 5, en la que la estudiosa subraya el contraste que debió establecerse visualmente entre ambas mujeres: Hermíone, adornada con joyas, cuya belleza era parangonable a la de su madre Helena, según se indica ya en la tradición épica, y el aspecto de Andrómaca, una esclava de ya una cierta edad, que aparece abrazada a una estatua. Sobre el aspecto ostentoso con el que Hermíone debió aparecer por primera vez en escena *cf.* V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena, op. cit.* p. 189, donde ambos autores destacan que Hermíone debió llevar un vestido de lujo, una corona de oro y objetos nupciales de su padre Menelao con el único fin de impresionar a su rival, Andrómaca, además de demostrar cuál es su status y la nobleza de su procedencia.

El *primer estásimo* (vv. 274-308) trata algunos aspectos de la leyenda troyana del juicio de Paris, y lo establece como el causante de la esclavitud de la princesa troyana (vv. 300-305).

Los vv. 309-464 abarcan el *segundo episodio* de esta tragedia. En ellos aparecen en escena Andrómaca, que no la ha abandonado mientras el coro entonaba su canto, y Menelao, que aparece con el hijo de la troyana y Neoptólemo. El rey espartano amenaza a Andrómaca de forma muy clara: o abandona el templo o le dará muerte a su hijo (vv. 309-319). A esta amenaza directa Andrómaca responde con una *rhêsis* (vv. 319-363) en la que alude al carácter infantil de Hermíone e intenta persuadir a Menelao para que no colabore con su hija (vv. 333-364). Tras el rechazo del rey, Andrómaca vuelve a pronunciar una nueva *rhêsis* en la que aludirá de nuevo a su situación actual, además de repasar los acontecimientos que la han llevado a ese punto (vv. 384-421).²⁷⁸ La corifeo media entre ambos e insta a Menelao a que promueva un acuerdo entre Hermíone y Andrómaca (vv. 423 ss.). Tras una breve esticomitia entre el rey y la troyana (vv. 435-444), Andrómaca pronuncia una nueva *rhêsis*, que concluye el episodio y a la que hemos hecho alusión cuando hemos referido los problemas de datación de la tragedia, cuyo contenido es una crítica a Esparta (vv. 445-463).

El *segundo estásimo* (vv. 465-501) adquiere cierta relevancia en la trama puesto que, a nuestro entender, en ellos se enuncia uno de los temas principales de la tragedia: el conflicto que surge en un mismo *oikos* cuando hay dos mujeres en el mismo lecho (vv. 469 s.).²⁷⁹

²⁷⁸ A propósito de esta escena apunta Stevens en su comentario a la obra que podría considerarse un *agón* entre Menelao y Andrómaca, si bien la cantidad de versos que ambos entonan no está equilibrada, como suele ocurrir en este tipo de escenas; mientras que Menelao pronuncia treinta y nueve versos, Andrómaca pronuncia noventa y ocho, más del doble, *cf.* Stevens, *Andromache*, p. 134.

²⁷⁹ Recordemos que este mismo conflicto es el que desencadena la trama trágica en *Traquinias* de Sófocles.

El *tercer episodio* de la tragedia ocupa los vv. 494-765. Ni Andrómaca, ni su hijo ni Menelao, han abandonado la escena y, cuando la troyana y su hijo se disponen a morir (vv. 515-522), la corifeo interrumpe la ejecución para anunciar la llegada de Peleo (v. 545). Inmediatamente, Andrómaca suplica a Peleo (vv. 559- 576) y se produce una escena de *agón* entre ambos hombres que abarca los vv. 577-746. El padre de Aquiles consigue salvar a Andrómaca y a su hijo, al menos hasta la llegada de Neoptólemo (vv. 750-756).

El *tercer estásimo* (vv. 766-801), el coro alaba las hazañas llevadas a cabo en el pasado por Peleo, ahora un anciano que conserva el valor, aunque no la fuerza. Entre las hazañas destaca su participación en la expedición de los Argonautas, canto que, según Stevens,²⁸⁰ sirve para introducir una pausa en la peripecia, pues Andrómaca ya está a salvo y ha abandonado la escena. A ello podríamos añadir que el cambio que tiene lugar en este punto de la tragedia es significativo, pues, una vez el coro concluya el estásimo, el foco de la atención se centrará en Hermíone.

El *cuarto episodio* de esta tragedia comprende los vv. 802-1008 y resulta importante para nuestro estudio, pues en él aparece la figura de la nodriza de Hermíone; por tanto, sobre él volveremos cuando analicemos detalladamente la intervención de esta esclava. Se inicia el episodio con la salida a escena de la nodriza que a modo de *exángeles* informa al coro de la situación de su señora dentro de palacio: se ha dado cuenta, o al menos así lo refiere su esclava, de que ha cometido un error y busca la muerte, mientras los criados se afanan en evitarlo. En los vv. 879-881, la corifeo anuncia la entrada de un extranjero que resulta ser Orestes, que, al conocer por la propia Hermíone todo lo que está pasando y el temor de

²⁸⁰ Cf. Introducción del comentario de la obra realizado por Stevens, *Andromache*, p. 187.

la joven a la reacción de Neoptólemo, la toma con él y parten hacia Delfos en busca de Neoptólemo.

El *cuarto estásimo* (vv. 1009-1046) enumera la sucesión de asesinatos que se llevó a cabo en el seno del *oikos* de los Atridas: Clitemnestra asesinó a su esposo Agamenón y, como venganza, Orestes dio muerte a su propia madre.

El *éxodos* abarca los vv. 1047-1288. Aparece en escena Peleo, probablemente con Andrómaca y su hijo, y confirma que Hermíone se ha marchado con Neoptólemo, suponemos que quizá también con su nodriza como hiciera Medea al huir con Jasón, y expresa la intención de Orestes de convertirla en su esposa.²⁸¹ En el v. 1070 irrumpe en escena un mensajero que trae una triste noticia para Peleo: la muerte de Neoptólemo a manos de Orestes (vv. 1085-1166). En el v. 1174 empieza el *kommós* de Peleo por la muerte del muchacho, que se ve interrumpido por la aparición de Tetis a modo de *dea ex machina*, aparición anunciada por la corifeo (v. 1226). La diosa salva a Andrómaca al decretar que se una con Heleno, hijo de Príamo (vv. 1244-1249), asegura la continuación de su propio linaje (v. 1250) y le concede la inmortalidad a Peleo (v. 1255).

²⁸¹ Esta manera de formalizar el matrimonio está ampliamente atestiguada en los poemas homéricos y analizado pormenorizadamente por P. Chantraine, “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *art. cit.*, pp. 221-241.

3.3.2. Fuentes e innovaciones

Los personajes que Eurípides escoge para este drama ya figuran en la tradición épica y con toda probabilidad el espectador ateniense medio estaba familiarizado no solo con sus nombres, sino también con su historia. Así, Andrómaca aparece ya en los poemas homéricos como la esposa de Héctor y aparece atestiguado en ellos el lamento en que irrumpe al recibir la noticia del fallecimiento del mismo.²⁸² La misma tradición épica homérica se refiere al matrimonio de Hermíone con Neoptólemo, hijo de Aquiles.²⁸³

Contamos con algunos indicios que apuntan a que tanto Teognis, como Filocles y Sófocles compusieron una obra dramática en que trataban el matrimonio de Hermíone con Neoptólemo, pero, debido a la escasez de fragmentos de estas obras y a la poca certeza sobre la datación de Andrómaca, no existen suficientes evidencias como para aseverar si estas obras, en especial la sofoclea, influyeron en Eurípides o fue al contrario.²⁸⁴

²⁸² Cf. *Ilíada* 6.394-397; 22.460-514, siendo este último uno de los pasajes más conocidos de la Antigüedad, se trata del canto de la despedida de Héctor.

²⁸³ Se inicia el Canto 4 de la *Odisea* con la celebración del banquete nupcial de la hija de Helena y Menelao con el hijo de Aquiles, cf. *Odisea* 4.5 ss..

²⁸⁴ Méridier se plantea en qué medida podemos llegar a saber hasta qué punto influyó la tradición trágica anterior a Eurípides en la obra que nos ocupa. Para resolver esta cuestión refiere un escolio al v. 32 de *Andrómaca* en el que se señala que Filocles puso en escena la historia de Hermíone, pero no tenemos ningún testimonio de esta tragedia y apunta al resumen de la tragedia sofoclea *Hermíone* de Eustacio, al cual también se referirá Stevens en su introducción al comentario y edición del texto euripideo, cf. Eurípides, *Hippolyte. Andromache. Hécube* (intr., ed., trad.: L. Méridier), París 1960, pp. 93-95. Menciona el estudioso que se sabe con cierta certeza que Sófocles compuso una tragedia cuyo título era *Hermíone*, pero de la cual no ha sobrevivido prácticamente nada, únicamente un breve resumen realizado por Eustacio según el cual la tragedia trataba sobre el matrimonio de la espartana con Neoptólemo: Hermíone habría sido dada en matrimonio por su abuelo Tindáreo a Orestes mientras Menelao se encontraba en Troya, posteriormente, le habría sido arrebatada y otorgada a Neoptólemo de acuerdo con una promesa de Menelao, su padre. Parece ser que, mientras el hijo de Aquiles se encontraba en Delfos reclamando del dios Apolo una explicación por la muerte de su padre, sería asesinado por Maquereo y Hermíone habría sido conducida junto a Orestes del que habría tenido un hijo, cf. Stevens,

De manera que para componer su drama Eurípides tomó una serie de personajes que el público ateniense conocía a través de su presencia en los poemas homéricos y en la tradición épica anterior e introduce una serie de innovaciones que pasamos a detallar, innovaciones que buscan conseguir un efecto dramático determinado y motivadas por el género en el que se enmarca la producción del autor. La primera innovación que introdujo el autor ateniense está relacionada con la segunda y tiene que ver con el número de hijos que Andrómaca engendró con Neoptólemo. Según la tradición épica, la troyana dio a luz tres hijos y una hija; sin embargo, en la obra de Eurípides únicamente da a luz un hijo.²⁸⁵ Esta innovación, como hemos referido, guarda una estrecha relación con la siguiente: los excesivos celos que siente Hermíone de Andrómaca y que constituyen la base del argumento en que se apoya la trama trágica.²⁸⁶ La siguiente innovación se relaciona con la implicación de Peleo en la historia de Neoptólemo y Hermíone, pues, según parece, no aparece atestiguada en ningún otro autor.²⁸⁷ Las últimas dos innovaciones que

Andromache, *op. cit.* pp. 3-5, sin embargo, el propio estudioso establece que no contamos con suficientes evidencias como para indicar si esta obra sofoclea fue anterior o posterior a la de Eurípides, lo que dificulta el estudio de la influencia de una en otra. Allan en su monografía sobre Andrómaca señala que los testimonios pre-eurípideos con que contamos son muy fragmentarios, de manera que reviste cierta dificultad dar cumplida cuenta de todas las diferentes variantes que pudieron haber existido de la historia de la troyana, *cf.* W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford 2000, en especial las dedicadas al estudio de la tradición mitológica anterior a la composición de *Andrómaca*, pp. 4-39.

²⁸⁵ *Cf.* W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, *op. cit.* p. 14.

²⁸⁶ Ya Méridier en la introducción a su traducción de la obra apuntaba a que la historia entre Andrómaca y Hermíone parecía ser creación propia del tragediógrafo ateniense, *cf.* Eurípide, *op. cit.* p. 95. Allan incidirá en este hecho y apostillará que la introducción de los celos de Hermíone por parte de Eurípides guarda estrecha relación con el tema que se dispone a tratar el dramaturgo: los consecuencias y los problemas de introducir una concubina en el matrimonio, *cf.* W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, *op. cit.* pp. 19-20. Ya hemos mencionado la relación entre el argumento de Andrómaca y el de *Traquinias*.

²⁸⁷ Respecto al personaje de Peleo en *Andrómaca* se corresponde con el tipo del anciano, cargado de humanidad, que aparece en la producción eurípidea, *cf.* introducción a la edición de Méridier, *op. cit.* p. 99. Se trata de un anciano que, a pesar

introduce Eurípides son las siguientes: el transporte del cuerpo de Neoptólemo hasta Ptía desde Delfos y la aparición de Tetis como *dea ex machina*, a quien Andrómaca se acoge en el prólogo y que otorga la inmortalidad a Peleo y establece que Andrómaca se una a Heleno, hijo de Príamo y Hécuba.²⁸⁸

De todas las innovaciones que hemos tratado la más importante que introduce Eurípides es el modo en que construye la trama trágica imbricando la esclavitud de Andrómaca y el matrimonio de Hermíone con Neoptólemo, atestiguados ambos elementos en la tradición épica, de manera que resulta en la puesta en escena de un conflicto trágico en cuya base se encuentra el argumento de otras obras dramáticas como, por ejemplo, *Traquinias*: el desequilibrio que se produce en el *oikos* al introducir en el lecho una concubina.²⁸⁹

de su edad avanzada, conserva el valor necesario para llevar a cabo acciones que le consigan honra.

²⁸⁸ Algunos autores indican que la sorprendente aparición de Orestes es una innovación de Eurípides; no obstante, en nuestra opinión, no podemos afirmar con seguridad que se trate de una innovación del texto euripideo, pues podría estar relacionada con la *Hermíone* de Sófocles, *cf.* Eurípide, *op. cit.* p. 97, n. 4. Sobre la innovación del transporte del cuerpo de Orestes encontramos un análisis detallado en W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, *op. cit.* pp. 25-30.

²⁸⁹ Tal y como apostilla al respecto Allan: “The epic triangle of two men and one women is recast as the conflict of two women and one man”, *cf.* W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, *op. cit.* p. 36.

3.3.3. La nodriza de Hermíone

Aparece en el cuarto episodio de la tragedia y, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de las nodrizas que hemos estudiado, no es presentada por el coro como tal. No obstante, por los apelativos que dirige a Hermíone (ὦ παῖ, vv. 827, 866, 878; τέκνον, vv. 831, 874), así como por el uso de *sententiae* en su intervención (vv. 818 s.; vv. 851 y s.), que ya hemos establecido como rasgo típico de este tipo de personaje de ámbito doméstico, y por la relación afectuosa que tiene con su señora podemos convenir en que se trata de una nodriza.

Cabe mencionar en este punto que las ediciones del texto eurípideo consideradas apuntan en su aparato crítico que existe una variación en los manuscritos en la forma en que se denomina a este personaje, puesto que en unos se la denomina θεράπεινα y τροφός en otros.²⁹⁰ Explicaremos a continuación las razones que nos llevan a convenir que nos encontramos ante a una nodriza y pasaremos a detallarlas a continuación.

En primer lugar, el tono y los calificativos afectivos que emplea al intentar calmar a Hermíone recuerdan el tono empleado por la nodriza de Medea, si bien, como hemos analizado detalladamente, ella busca la ayuda del coro y no habla directamente con la heroína (Eurípides, *Medea*, vv.169-203). Pero con la nodriza con la que guarda una mayor relación es, sin duda, con la de Fedra, que también habla directamente con su señora con la misma finalidad con que lo hace la nodriza que nos disponemos a analizar: apaciguar a su señora (Eurípides, *Hipólito* vv. 176-251).

La primera intervención de esta nodriza en la tragedia, como veremos, recuerda a la de la nodriza de Deyanira, que analizaremos más

²⁹⁰ Así lo indican la edición de Méridier, Stevens y Diggle en sus respectivos aparatos críticos.

adelante, en el sentido en que ambas actúan a modo de *exángeles* anunciando la muerte de su señora, si bien, Hermíone no ha muerto, como Deyanira, pero está intentando darse muerte. Ambas esclavas viven junto a sus señoras un momento de tensión emocional elevada y la reacción que tienen es diferente: mientras que la nodriza de Deyanira la abandona, por las razones que expondremos en el capítulo que dedicamos a *Traquinias*, la nodriza de Hermíone acude a escena en busca de la ayuda del coro para evitar la muerte de su señora, mucho menos dispuesta, al parecer, a morir que Deyanira. Esto podría considerarse un indicio más de que nos encontramos ante la nodriza de Hermíone, razón por la que acude en busca de ayuda y que es evidente, como veremos, a partir del análisis de su intervención y, por otra parte, en la presencia de rasgos característicos en esta sirvienta.²⁹¹

Su función dramática, como veremos, es caracterizar emocionalmente a su señora, de quien ya se nos ha informado, precisamente por otra esclava en el prólogo de la tragedia, que es digna de temer, e informar a la par al público del cambio de actitud de la misma.²⁹² Pasemos, pues, al análisis detallado de su intervención.

Las primeras palabras que pronuncia en escena tienen el objetivo de advertir al espectador del cambio que se ha producido desde la primera vez que ha aparecido Hermíone en escena al momento actual, así

²⁹¹ J. Deserto, *Figura sem nome en Eurípides, op. cit.*, al estudiar la nodriza de Hermíone (pp. 105-107), se refiere a la polémica en torno a la dualidad en la denominación de este personaje entre *θεράπεινα* y *τροφός*, señalando que fue Méridier quien solucionó esta polémica al escoger en su edición de la tragedia eurípidea el nombre de *τροφός*, justificándose para ello en el tono con el que este personaje habla con Hermíone. Concluye Deserto que “é a intimidade a razão fundamental para uma determinada escolha. A existencia de uma maior proximidade, que vai permitir um diálogo onde são menos poderosas as barreiras do desnível social, assume-se como facotr esencial de distanção” (p. 105).

²⁹² v. 86: Θερ. κίνδυνος· Ἑρμιόνη γὰρ οὐ μικρὸν φύλαξ. *Criada: Es peligroso, pues Hermíone no es una vigilante insignificante.*

como preparar a los espectadores para la salida a escena de su señora.²⁹³ En ellas, la nodriza actúa como *exángelos*, pues informa de lo que está aconteciendo en el espacio extraescénico.²⁹⁴ Pero, además, como veremos, en nuestra opinión, la nodriza podría estar caracterizando a su señora como una joven ridícula, que se muestra presa de un desmedido llanto porque se basa en la suposición de un posible castigo por parte de su esposo si este averigua lo que ha estado maquinando contra Andrómaca, de manera que Eurípides podría haber estado haciendo uso de un personaje secundario del ámbito doméstico para proporcionar al espectador ciertos rasgos sobre el carácter del personaje principal. Veamos estas palabras, vv. 802-819:²⁹⁵

ὃ φίλταται γυναῖκες, ὡς κακὸν κακῶι
 διάδοχον ἐν τῆιδ' ἡμέραι πορσύνεται.
 δέσποινα γὰρ κατ' οἶκον, Ἑρμιόνην λέγω,
 πατρός τ' ἐρημωθεῖσα συννοίαι θ' ἅμα 805
 οἶον δέδρακεν ἔργον, Ἀνδρομάχην κτανεῖν
 καὶ παῖδα βουλευσασα, κατθανεῖν θέλει,
 πόσιν τρέμουσα, μὴ ἀντὶ τῶν δεδραγμένων
 ἐκ τῶνδ' ἀτίμως δωμάτων ἀποσταλῆι
 [ἢ κατθάνηι κτείνουσα τοὺς οὐ χρῆ κτανεῖν]. 810
 μόλις δέ νιν θέλουσαν ἀρτῆσαι δέρην

²⁹³ Tal es la opinión que compartimos de J. V. Bañuls-C. Morenilla, “Las excusas de Hermíone”, *El logos femenino en el teatro*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2012, pp. 237-272, estudio sobre el que basamos parte de nuestras afirmaciones al analizar la intervención de la nodriza en esta tragedia.

²⁹⁴ Sobre la posibilidad de emplear a una nodriza realizando esta función de *exángelos* cf. I. De Jong, *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger Speech*, Leiden 1991, pp. 179-180, conclusiones con las que coincide M. Brioso “Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico”, *Koinós Lógos: Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), Murcia 2006, pp. 111-119. En el caso que nos ocupa es evidente que la nodriza actúa a modo de *exángelos* puesto que explica lo que ha ocurrido dentro de la casa de Neoptólemo y de lo que ha sido testigo de forma directa, tal y como se desprende de sus palabras.

²⁹⁵ Seguimos el texto editado por Diggle: Euripidis, *Fabulae. Tomus I.* (ed. J. Diggle), Oxford 1984.

εἵργουσι φύλακες δμῶες ἔκ τε δεξιᾶς
 ξίφη καθαρπάζουσιν ἐξαιρούμενοι.
 οὔτω μεταλγεῖ καὶ τὰ πρὶν δεδραμένα
 ἔγνωκε πράξασ' οὐ καλῶς. ἐγὼ μὲν οὔν 815
 δέσποιναν εἵργουσ' ἀγχόνης κάμνω, φίλαι·
 ὑμεῖς δὲ βᾶσαι τῶνδε δωμάτων ἔσω
 θάνατου νιν ἐκλύσασθε· τῶν γὰρ ἠθάδων
 φίλων νέοι μολόντες εὐπιθέστεροι.

¡Oh, queridísimas mujeres! ¡Cómo un mal prepara otro mal en este día! Pues la señora de esta casa, me refiero a Hermíone, por haber sido privada de su padre y además por la reflexión de qué acción ha llevado a cabo al querer matar a Andrómaca y a su hijo, quiere morir porque teme a su esposo, no vaya a ser que, a cambio de lo que ha llevado a cabo, se vea expulsada de esta casa sin honra o muera por intentar matar a los que no era necesario que muriesen. Con mucho trabajo, cuando ella quería colgar su cuello, los esclavos que la vigilaban se lo impiden y le quitan la espada de su mano derecha. Así se arrepiente y reconoce no haber actuado correctamente en lo que ha hecho con anterioridad. Y yo, ciertamente, amigas, estoy cansada de apartar a la señora de la horca: así que vosotras entrad a palacio, libradla de la muerte. Los nuevos, cuando llegan, son más persuasivos que los amigos habituales.

En su salida precipitada a escena, tan precipitada que el coro no la ha identificado, la nodriza se dirige a las mujeres que lo conforman en busca de ayuda por la situación que se está produciendo en el interior de la casa de Neoptólemo. En sus palabras se hace eco del conflicto que está en la base del argumento de la obra dramática: el desequilibrio que se produce en un *oikos* cuando dos mujeres comparten el mismo lecho. Creemos que

por esta razón se ve obligada a especificar que sus palabras se refieren a Hermíone, la señora de la casa (v. 804). Cabe recordar en este punto que también hemos visto en el prólogo una esclava de Andrómaca que se refería a la heroína como δέσποινα, si bien señalaba que era como se refería a ella cuando estaban en Troya (vv. 56-59).

Esta primera intervención de la nodriza, como hemos referido anteriormente, tiene como objetivo caracterizar anímicamente a Hermíone antes de que ésta salga a escena. En la muchacha se ha producido un cambio notable del que el espectador no ha sido testigo, pues se ha producido en el interior de la casa, razón por la cual Eurípides utiliza a esta nodriza como *exángelos*. Pero no solo tiene la función de describir lo que acontece en el espacio intrascénico, sino también, puesto que se trata de la nodriza y mantiene una relación estrecha con su señora, se implica emocionalmente en lo que ha sucedido y pasa a referir qué ha motivado el cambio en la joven. Utiliza un léxico muy específico para ello, v. 805 s: συννοίαι θ' ἅμα / οἷον δέδρακεν ἔργον, *además por la reflexión de qué acción ha llevado a cabo*. Por tanto, las palabras de la nodriza atribuyen el cambio en la actitud de Hermíone a la reflexión por el acto que ha estado a punto de cometer, matar tanto a Andrómaca como a su hijo (vv. 806 s.), y podría deducirse que es el arrepentimiento la causa de que Hermíone busque la muerte. No obstante, parece que la causa real podría encontrarse bien en la falta de aprobación de su padre Menelao, que la nodriza señala en el v. 805 πατρός τ' ἐρημωθεῖσα, bien en el temor que siente hacia Neoptólemo, v. 808 πόσιν τρέμουσα, pues cree que su esposo podría expulsarla de la casa sin honor, v. 809 ἐκ τῶνδ' ἀτίμως δωμάτων ἀποσταλῆι.²⁹⁶

Sin embargo, la nodriza vuelve a referirse al arrepentimiento de Hermíone que reconoce no haber actuado bien, vv. 814 s. οὕτω μεταλγεῖ

²⁹⁶ Cf. J.V. Bañuls-C. Morenilla, “Las excusas de Hermíone”, *art. cit.*, pp. 261 s.

καὶ τὰ πρὶν δεδραμμένα/ἔγνωκε πράξασ' οὐ καλῶς *Así se arrepiente y reconoce no haber actuado correctamente en lo que ha hecho con anterioridad*, a pesar de que es consciente de que este es un factor secundario: no es la conciencia de la rectitud de la acción la que provoca el cambio de actitud y el terror de la joven, sino el verse sola, sin el apoyo de su padre.

Concluye esta primera intervención la nodriza dirigiéndose de nuevo a las mujeres del coro para que éstas intenten ayudar a Hermíone (vv. 817 s.), después de indicar que ella misma está cansada de apartar a su señora de la horca (vv. 815 s.), incluyéndose en el discurso del *exángelos* al emplear la primera persona del singular (ἐγώ, v. 815, κάμνω, v. 816).

Cuando Hermíone sale a escena, ratifica lo expresado por la nodriza. Canta dos breves estrofas, acompañadas de los gestos rituales de duelo (vv. 825-827, 829-831) y dialoga con la nodriza, que intenta calmarla sin éxito, vv. 825-852:

Ερ. ἰὼ μοί μοι·	[στρ. α
Σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε	826
δαῖ' ἀμύγματα θήσομαι.	
Τρ. ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν καταικιῆι;	
Ερ. αἰαῖ αἰαῖ·	[ἀντ. α
ἐρρ' αἰθέριον πλοκαμῶν ἐ-	830
μῶν ἄπο, λεπτόμιτον φάρος.	
Τρ. τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησον πέπλους.	
Ερ. τί δὲ στέρνα δεῖ καλύπτειν πέπλοις;	[στρ. β
δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα δε-	
δράκαμεν πόσιν.	835
Τρ. ἀλγεῖς φόρον ράψασα συγγάμωι σέθεν;	
Ερ. κατὰ μὲν οὖν τόλμας στένω δαΐας,	[ἀντ. β

ἄν ρέξ' ἄ κατάρατος ἐγὼ κατά-
ρατος ἀνθρώποις.

Τρ. συγγνώσεται σοι τήνδ' ἁμαρτίαν πόσις. 840

Ερ. τί μοι ξίφος ἐκ χερὸς ἠγρεύσω;
ἀπόδος, ὦ φίλος, ἀπόδος, ἴν' ἀνταίαν
ἐρείσω πλαγάν· τί με βρόχων εἴργεις;

Τρ. ἀλλ' εἴ σ' ἀφείην μὴ φρονοῦσαν, ὡς θάνησις; 845

Ερ. οἴμοι πότμου.

ποῦ μοι πυρὸς φίλα φλόξι;

ποῦ δ' ἐκ πέτρας ἀρεθῶ,

〈ἦ〉 κατὰ πόντον ἢ καθ' ὕλαν ὀρέων,

ἵνα θανοῦσα νερτέροισιν μέλω; 850

Τρ. τί ταῦτα μοχθεῖς; συμφοραὶ θεήλατοι

παῖσιν βροτοῖσιν ἢ τότε' ἦλθον ἢ τότε.

Hermíone: ¡Ay de mí, ay de mí! Me daré tirones de mi cabello y me haré crueles heridas, obra de mis uñas.

Nodriza: ¡Niña! ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a maltratar severamente tu cuerpo?

Herm.: ¡Ay, ay! ¡Vete por el aire lejos de mis trenzas, velo fino!

Nod.: ¡Hija! ¡Cúbrete el pecho! ¡Átate el peplo!

Herm.: ¿Por qué me tengo que cubrir el pecho con el peplo? Cosas evidentes y claras y que no se pueden ocultar he hecho a mi esposo.

Nod.: ¿Sufres por haber urdido la muerte contra tu rival en el matrimonio?

Herm.: Lloro por la perversa osadía. ¡Llegue a ser yo maldita, maldita entre los hombres!

Nod.: Tu esposo perdonará tu error.

*Herm.: ¿Por qué me has quitado la espada de mis manos?
¿Devuélvemela, querida, devuélvemela para que me la clave
delante de un golpe! ¿Por qué me apartas del nudo?*

Nod.: Pues, si te dejara cuando no estás cuerda, ¿cómo morirías?

*Herm.: ¡Ay de mi destino! ¿Dónde tengo mi llama de fuego
amiga? ¿Dónde podría subir para que, una vez muerta, sea el
objeto de los pensamientos de los dioses subterráneos? ¿A las
rocas, al ponto o a la espesura de las montañas?*

*Nod.: ¿Por qué estás sufriendo así? Las desgracias que envían
los dioses a todos los mortales les llegan tarde o temprano.*

Podríamos concluir a partir de este diálogo entre ambas mujeres que la finalidad de Eurípides al componer esta escena podría haber sido la de insistir en la presentación de Hermíone como una joven impulsiva y exagerada, así como poner de manifiesto la falta de moderación de la joven que se sitúa más allá de los límites de la moderación propios de una mujer de su condición, pues recordemos que se trata de la hija de Menelao. Parece que la nodriza reacciona con la paciencia de alguien que está acostumbrada a los excesos de su señora y, además, todo apunta a que la actitud de la esclava hacia la joven es de reprobación y de distanciamiento. Así lo indica el hecho de que no participe en el canto de su señora, como hará la nodriza de Fedra en una situación similar, sino que a los versos de Hermíone cantados, con acumulación de interjecciones, frases cortas y reiteraciones que apuntan a que no es capaz de pronunciar un discurso articulado, la nodriza responde en trímetros yámbicos, pero, además, va restando importancia a los peligros que ve la muchacha, pues responde a cada uno de ellos restándole fuerza.²⁹⁷ Teniendo todo esto presente, podría deducirse que Eurípides

²⁹⁷ Cf. W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, op. cit. pp. 68-69, en las que señala el autor que a la actitud apasionada y exagerada de Hermíone la nodriza contesta “in reasoning iambic trimetres”, por lo que la reacción de ambas mujeres

utilizó a la nodriza para resaltar la flaqueza de carácter de Hermíone, puesta de manifiesto por Andrómaca cuando ambas mujeres se enfrentan en un *agón* (vv. 146-274), pues, además, la nodriza da cumplida cuenta en estos versos de que la reacción de la muchacha no se debe a un peligro inminente real. Insiste la anciana en esta reprobación a su señora en los últimos versos que pronuncia en escena, vv. 866-878:

Τρ. ὦ παῖ, τὸ λίαν οὔτ' ἐκεῖν' ἐπήνεσα,
 ὅτ' ἐς γυναῖκα Τρωιάδ' ἐξημάρτανες,
 οὔτ' αὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὃ δειμαίνεις ἄγαν.
 οὐχ ὧδε κῆδος σὸν διώσεται πόσις
 φαύλοισ γυναικὸς βαρβάρου πεισθεῖς λόγοις. 870
 οὐ γάρ τί σ' αἰχμάλωτον ἐκ Τροίας ἔχει,
 ἀλλ' ἀνδρὸς ἐσθλοῦ παῖδα σὺν πολλοῖς λαβῶν
 ἔνδοισι πόλεώς τ' οὐ μέσως εὐδαίμονος.
 πατήρ δέ σ' οὐχ ὧδ' ὡς σὺ δειμαίνεις, τέκνον,
 προδοὺς ἐάσει δωμάτων τῶνδ' ἐκπεσεῖν. 875
 ἀλλ' εἴσιθ' εἴσω μηδὲ φαντάζου δόμων
 πάροιθε τῶνδε, μή τιν' αἰσχύνην λάβῃς
 [πρόσθεν μελάθρων τῶνδ' ὀρωμένη, τέκνον].

Niña, ni alabé aquel exceso, cuando cometías una falta contra la mujer troyana, ni tampoco ahora el miedo que temes en exceso. Tu esposo no va a rechazar este matrimonio contigo, convencido por las palabras perversas de una mujer extranjera, pues no te tiene como una esclava de guerra de Troya, sino como hija de un ilustre varón con una gran dote y de una ciudad no medianamente rica. Y tu padre no va a permitir, como te temes, hija, después de

contrasta resultando la joven retratada como una joven inmadura, de manera que podemos ver una vez más cómo el contraste entre la actitud y forma de expresión de un personaje secundario y un personaje principal es utilizado por el dramaturgo para configurar al principal.

haberte entregado, que te expulsen de este palacio. Venga, entra dentro y no te hagas visible frente a este palacio, para que no obtengas ningún insulto si eres vista delante de este palacio, hija.

Las primeras palabras de la nodriza denotan, una vez más, la reprobación con que ésta ha estado vigilando los actos de Hermíone, y ponen de relieve la reacción exagerada de la muchacha, redundando en la configuración de su carácter al insistirse, utilizando al personaje de la nodriza para ello, en la caracterización infantil y negativa de la hija de Menelao. Además, la esclava proporciona a la señora el argumento definitivo para que cese su temor a la reacción de su esposo: ella es la que ha sido entregada como esposa legítima por su padre con una gran dote, dote que formalizaba el acto del matrimonio, mientras que Andrómaca ha sido tomada como botín de guerra, por lo cual su posición siempre será inferior a la de Hermíone.

Después de las palabras de la nodriza, el coro anuncia la llegada de Orestes y la nodriza no vuelve a intervenir, aunque suponemos que permanece en escena hasta que la abandona junto a Hermíone en el v. 1006.

5.3.4. Conclusiones sobre la nodriza de Hermíone

De entre las nodrizas a las que dedicamos nuestro estudio, la de Hermíone es de las que menor número de versos pronuncia; sin embargo, su corta intervención no impide que cumpla la función de caracterizar a su señora. A lo largo de la obra se atribuyen a la joven espartana una serie de rasgos negativos, propios de la caracterización de las mujeres espartanas, con la intención de formar así el “antimodelo de la esposa: inmadura, impulsiva, coqueta, amante del lujo, estéril y libidinosa, independiente y autoritaria”.²⁹⁸ En el diálogo que se produce entre la esclava y su señora se pone de manifiesto, gracias a la nodriza, el carácter infantil y melodramático de la hija de Menelao. Antes de que se produzca el mencionado diálogo, la nodriza aparece apresuradamente en escena informando tanto de lo ocurrido dentro de la casa de Neoptólemo, como del estado anímico en el que se encuentra su señora; además, solicita que el coro entre en la casa, algo inusitado en las obras dramáticas que han llegado hasta nuestros días. A continuación, sale Hermíone a escena y dialoga con la anciana. Ambas mujeres muestran una actitud que contrasta: mientras que la joven se muestra presa de un temor que la nodriza considera infundado, la anciana intenta tranquilizarla como si se tratara de una niña pequeña, a tenor de los múltiples apelativos afectuosos que aparecen en sus intervenciones (ὦ παῖ, vv. 828, 866; τέκνον, vv. 832, 874, 878). Además, la nodriza manifiesta su reprobación hacia la actitud excesivamente melodramática que muestra su señora: no solo no interviene en el canto que entona su señora, pues hemos visto que responde al mismo en trímetros yámbicos, sino que en cada una de sus intervenciones proporciona un argumento que resta dramatismo a las suposiciones de Hermíone. Por tanto,

²⁹⁸ Cf. J.V. Bañuls-C. Morenilla, “Las excusas de Hermíone”, *art. cit.*, p. 253.

podemos concluir que Eurípides utilizó a esta nodriza para incidir en el carácter infantil y en la falta de moderación de la joven espartana.

3.4. *Ión* (ca. 413-412 a.C.)

3.4.1. Introducción, datación, probable escenificación y argumento

De entre las obras dramáticas que constituyen el *corpus* de tragedias eurípideas con el que contamos, la tragedia que nos ocupa quizá sea una de las más diferentes a la vez de tratarse de una de las que poseemos menor cantidad de información. No se sabe, como veremos, la fecha exacta de su representación, e incluso algunos autores han planteado una serie de cuestiones sobre su adscripción al género trágico.²⁹⁹ La tratamos aquí porque en ella aparece una Pitia que ejerce, a instancias del propio dios Apolo, de nodriza de Ión y en ese proceso de crianza, en nuestra opinión, le ha proporcionado una serie de conocimientos que explicitan, como estudiaremos más adelante, el vínculo especial que existe entre el joven y la esfera divina personificada en Apolo. Así pues, de nuevo vemos cómo el dramaturgo ha empleado a un personaje secundario para remarcar un rasgo del carácter del muchacho que sería impensable de no haber sido la Pitia quien hizo las veces de nodriza del joven.

Sobre la datación de la obra que nos ocupa parece haber un cierto acuerdo en situarla durante la guerra posterior a la Paz de Nicias, mayoritariamente hacia el 413-410 a.C.³⁰⁰

²⁹⁹ Algunos estudiosos aseveran que se encuentra en *Ión* una serie de elementos que son propios del género cómico. Así, M. Quijada, en “El elaborado tratamiento del *Ión* de Eurípides: ¿final de una época?”, *LÓGOS HELLENIKÓS: Homenaje al profesor Gaspar Morochó*, J. M. Nieto (coord.), pp. 375-386, 2003, apostilla que la intriga de *Ión* recuerda a la comedia de Menandro (p. 380); por otra parte, M. Labiano en la introducción que acompaña a su traducción de la obra afirma que “aunque su esencia se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua” constituye el “inmediato precedente de la futura comedia nueva”, cf. Eurípides, *El Cíclope. Ión. Reso* (intr., trad. y notas: M. Labiano), Madrid, 2010, pp. 11-25.

³⁰⁰ Grégorie, en la introducción que acompaña a su edición y traducción de la obra, pp. 167 s., señala al hecho de que la obra debió preceder al desánimo de los atenienses producto del desastre acontecido en la batalla de Mantinea en 418 a.C., recogida por Tucídides en 5.63, que enfrentó a Esparta y sus aliados con el ejército de Argos y Atenas, cf. Eurípide, *Hèracles, Les Suppliantes, Ion* (intr., ed. trad. not.: L. Parmentier-

La *skené* representaría la fachada del templo de Apolo en Delfos, fachada cuya decoración es descrita en el propio texto por el coro (vv. 185-219).³⁰¹ En un nivel menos elevado figuraría un altar que Ión limpia en su primera aparición en la obra y en el que se refugia Creúsa.

El reparto de los personajes no está exento de dudas, pues al parecer el número de versos que se otorga al *τριγωνιστής* son demasiados para un solo actor.³⁰² No obstante, seguimos el reparto propuesto por Di Benedetto y Medda, así, el *πρωταγωνιστής* podría haber representado el papel de Ión, el *δευτεραγωνιστής* el papel de Creúsa, mientras que el *τριγωνιστής* podría haber representado los restantes papeles: el de Hermes, Juto, el viejo pedagogo, el siervo que actúa como mensajero, la Pitia y el de Atenea, que entra en escena a modo de *dea ex machina*.

El argumento de *Ión* es el siguiente: el *prólogo* abarca los vv. 1-183. Inaugura la tragedia la *rhêsis* pronunciada por el dios Hermes (vv. 1-83), que cumple la función de situar en antecedentes al espectador:

H. Grégoire), París 1976⁵. Owen en la introducción que antecede a su edición y comentario del texto de *Ión*, cita a Grégoire y sitúa la redacción de la obra durante el período conocido como la Paz de Nicias, acuerdo que fue firmado en el año 421 a.C., y la de la representación en torno a los años 418-417 a.C., cf. Eurípides, *Ion* (intr. ed. coment. A.S. Owen), Oxford 1971. N. Loraux en “Kreousa the Autochton: A Study of Euripides’ *Ion*”, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (ed.), Princeton 1990, pp. 168-206, en especial, p. 185, n. 52, muestra un resumen de las diferentes fechas propuestas por los distintos estudiosos que han abordado la cuestión, inclinándose a favor de que debió representarse en el año 411 a.C. por considerar la autora que se hallan presentes en la obra ecos de los debates sobre el derecho de ciudadanía que surgieron en Atenas como producto de la Guerra del Peloponeso. Labiano, *Ión*, p. 12, considera que la representación debió llevarse a cabo en torno a los años 413-412 a.C.; asimismo, Bañuls y Morenilla, “El pedagogo de *Ión*”, *A la sombra de los héroes*, F. De Martino- C. Morenilla (ed.), Bari 2014, pp. 149-171, en especial p. 158, sitúan la representación en torno a los años 413-410 a.C., en cualquier caso, anterior a la derrota de la expedición ateniense en Sicilia.

³⁰¹ Gran parte de las afirmaciones de este apartado están basadas en el análisis que realizan Di Benedetto y Medda de la escenificación de *Ión* que encontramos en V. Di Benedetto- E. Medda, *La tragedia sulla scena*, op. cit. pp. 142-144.

³⁰² Tal es la opinión, entre otros, de J. V. Bañuls y C. Morenilla en “El pedagogo de *Ión*”, art. cit., p. 150.

narra cómo Febo se unió a Creúsa a la fuerza y que fruto de esa unión nació un niño que Creúsa expuso en la misma cueva en la que se había unido al dios. Cuenta cómo Apolo le ordenó tomar al bebé y llevarlo al templo suyo en Delfos donde la Pitia debía hacerse cargo de él. El niño creció en el templo y, mientras tanto, su madre fue concedida a Juto en matrimonio como premio por unirse a los atenienses y vencer a los eubeos. Después de la *rhêsis* de Hermes, aparece Ión en escena limpiando el altar de Apolo (vv. 84-182). Realiza el joven una descripción de las actividades que lleva a cabo en el templo y entona un peán a Apolo. La *párodos* del coro, compuesto por mujeres esclavas de Creúsa –al cual nos referiremos más adelante con mayor detalle– ocupa los vv. 184-237. Se trata de una *párodos* dialogada entre el coro e Ión en la que se describe la fachada del templo de Apolo y concluye con la presentación de Creúsa por parte del coro.

El *primer episodio* de la tragedia ocupa los vv. 237-451. En él intervienen Creúsa, Juto e Ión. Es la propia reina quien se identifica ante el joven como “descendiente de Erecteo” (vv. 260 s.) y, a continuación, Ión interroga a Creúsa sobre ciertos detalles de la historia de los Erecteidas. Seguidamente, la reina realiza una afirmación velada que el joven no alcanza a entender, pero que el espectador comprende gracias a la *rhêsis* de Hermes (v. 286); sin embargo, prosigue Ión con su interrogatorio que Eurípides utiliza hábilmente como instrumento para que el público identifique tanto a Creusa como a Ión, pues, tan pronto como se revele toda la información necesaria sobre la reina de Atenas (vv. 290-307), será ella misma quien iniciará la tirada de preguntas dirigidas al joven que tienen como objetivo la asimilación del carácter del personaje por parte del auditorio (vv. 308-329). Mediante este procedimiento, Eurípides bien podría haber buscado la complicidad del público, pues en este punto se puede llegar a deducir, siempre teniendo

en cuenta la *rhêsis* de Hermes, que Creúsa e Ión son madre e hijo, lo que se ve reforzado con la explicación que ofrecerá la reina al joven sobre el motivo de su visita al templo (vv. 336-369) ya que, utilizando como pretexto que se trata de una amiga suya (v. 338), Creúsa narra su propia historia. Ión recomienda a Creúsa no poner a prueba a Febo (vv. 370-380), recomendación sobre la que volveremos al analizar con detalle la intervención y la función dramática de la Pitia, pero la reina ateniense solicita a Ión que no mencione nada a Juto sobre el asunto que le ha planteado (vv. 384-400). En el v. 401 realiza su entrada a escena Juto quien, en diálogo con Creúsa, adelanta la noticia de que ni su esposa ni él mismo abandonarán Delfos sin hijos (vv. 407-409). Después de abandonar la escena tanto Creúsa como Juto, Ión entonará un canto en el que reflexionará sobre la información que le ha proporcionado Creúsa (vv. 429-451).

El *primer estásimo* comprende los versos 454-509.³⁰³ En él se entona un himno a Atenea y el coro de mujeres se posiciona por primera vez a favor de la hija de Erecteo, pues ofrece su canto a favor de su dueña.

El *segundo episodio* abarca los vv. 510-675. En él intervienen Juto e Ión. Se trata de un episodio importante, pues en este momento tiene lugar el reconocimiento de Ión como hijo por parte de Juto (vv. 517-562). En la esticomitia que ocupa estos versos, Juto informa a Ión sobre el contenido del oráculo, pero además cuenta al joven que puede haber sido engendrado por él en una fiesta en honor a Dioniso. Es importante destacar en este punto que el coro de esclavas de Creúsa está presenciando esta revelación, pues será uno de los motivos por lo que

³⁰³ El número de versos en los que interviene el coro en esta tragedia se ha reducido si lo comparamos con tragedias anteriores. J. De Romilly toma esta reducción como un indicio de evolución del género trágico, cf. J. De Romilly, *La tragédie grecque, op. cit.* pp. 26-33, lo que indicaría que esta tragedia pertenece a las últimas obras del autor.

intentará persuadir más adelante a Creúsa para que asesine a Ión. Juto propone a Ión ir a Atenas para tomar el cetro que le corresponde en tanto hijo del rey (vv. 569-584); no obstante, Ión pronunciará una *rhêsis* (vv. 585-647) en la que se mostrará poco favorable al propósito de Juto. Esta *rhêsis* de Ión aparece como un modo en que Eurípides reflexiona sobre la forma en que Atenas recibe a los extranjeros y concluye con una reflexión sobre la tiranía (vv. 621-629). Tras las palabras de Ión, pronuncia su *rhêsis* Juto (vv. 650-667) cuya importancia reside en el hecho de que es en este momento en el que Juto otorga el nombre de Ión al joven hijo de Apolo (vv. 661-663), a pesar de que Hermes en el prólogo ya había nombrado así al muchacho (v. 81). Finalmente, Juto consigue persuadir a Ión para que vaya a Atenas y concluye el episodio con una última intervención del joven en que vuelve a poner de manifiesto su deseo de encontrar a su madre (vv. 671 s.).

El *segundo estásimo* comprende los vv. 676-724. En escena no hay ningún personaje y el coro se muestra solidario con Creúsa, cuya situación le produce tristeza pues entiende que es estéril y que, por tanto, permanecerá privada de hijos, e incluso cuestiona la orden que le ha dado Juto en el sentido de que no debe relatar a Creúsa nada de lo acontecido (vv. 695-714).³⁰⁴

El *tercer episodio* ocupa los vv. 725-1047. En él intervienen el pedagogo de Creúsa y la propia heroína. En el v. 725 Creúsa identifica al

³⁰⁴ No es la primera vez que un personaje de ámbito doméstico –recordemos que las mujeres que forman parte del coro son siervas de Creúsa– se muestra contrario a lo dispuesto por el esposo de su señora. Recordemos al respecto la conversación que se da en *Medea* entre la nodriza de la heroína y el pedagogo de sus hijos. En ella, la anciana esclava muestra su desaprobación hacia la actitud de Jasón en los siguientes términos, vv. 82-84: Τρ. ὃ τέκν'. ἀκούθ' οἶος εἰς ὑμᾶς πατήρ; / ὄλοιτο μὲν μή-δεσπότης γάρ ἐστ' ἐμός· / ἀτὰρ κακός γ' ὢν ἐς φίλους ἀλίσκεται. ¡Hijos! ¿Escucháis cómo es vuestro padre con vosotros? Que no perezca, pues es mi señor, pero, ciertamente, lo malo que es con sus amigos lo aprisiona. Para el texto griego seguimos el propuesto por J. Diggle: Euripides, *Euripidis Fabulae* (ed. J. Diggle), Tomus I, Oxford 1984.

esclavo que le acompaña como el pedagogo de su padre Erecteo y le encomienda entrar al oráculo con el fin de que averigüe cuál es la respuesta del dios a Juto; sin embargo, debido a las dificultades que muestra el anciano pedagogo al andar, se dirigen al coro de mujeres para intentar averiguar si saben cuál es la respuesta de Apolo a Juto (vv. 747-751). No obstante, el coro se muestra reluctante, en principio, a ofrecer dicha información. Tras un interrogatorio por parte tanto del anciano como de Creúsa (vv. 752-759), finalmente, revelará toda la información de que dispone, pero lo hace de manera gradual e intentando, en cierto modo, manipular a Creúsa: en primer lugar, comunica a la joven reina que no podrá tener hijos (vv. 761 s.). Semejante información provoca que Creúsa entone un *kommós* al que el pedagogo y el coro responderán en yambos (vv. 763-803). En segundo lugar, mientras Creúsa entona el canto, revelará que Loxias ha proporcionado a Juto un hijo (vv. 774 s.) y el modo en que ha tenido lugar este don (vv. 787 s.). En tercer lugar, comunicará a su señora la identidad del muchacho: el mismo que había encontrado limpiando la puerta del templo de Apolo (vv. 794 s.). En cuarto y último lugar, comunicará que tanto Juto como Ión han partido para ofrecer un sacrificio de hospitalidad y natalicio (vv. 803-807).³⁰⁵ Una vez el coro ha revelado prácticamente toda la información de que disponía, el anciano pedagogo toma la palabra y expone lo que él considera que ha ocurrido: Juto no ha podido soportar que Creúsa fuera estéril y ha buscado una esclava con la que tener descendencia, una vez la esclava le parió un hijo, lo llevó al templo de Apolo para que se hicieran cargo de él (vv. 817-821). A continuación, trata de influir en la

³⁰⁵ Notemos que la forma gradual en que el coro ofrece prácticamente toda la información que conoce podría haber sido empleada por Eurípides en aras de conseguir que la tensión dramática en escena fuese en aumento, pues el coro se muestra con dudas acerca de la idoneidad de revelar esa misma información a su señora; además, podemos ver en ello el deseo por parte de las siervas que conforman el coro de no herir más a su señora.

joven para que empuñe la espada o bien haga uso de un veneno, y mate a su esposo y a su hijo (vv. 843-846).

Seguidamente, Creúsa entona una monodia (vv. 859-922) en la que revela el modo en que Apolo abusó de ella y que parió un hijo del dios (vv. 891-901). Notemos que el relato de Creúsa hubiera sido innecesario de haberse tratado de una nodriza quien fuera su interlocutora, pues la habría asistido en el parto, no obstante, ha tenido que referir lo acontecido por ser su interlocutor el pedagogo de su padre. Después de semejante revelación el anciano pedagogo muestra su sorpresa e inicia un interrogatorio a la hija de Erecteo sobre la cuestión en el que se confirma lo narrado por Hermes en el prólogo (vv. 925-969). Una vez concluido dicho interrogatorio, el anciano muestra firme una resolución: Creúsa debe vengarse. Abandonarán la escena con el plan trazado y dispuestos a ejecutarlo (vv. 1029-1048) de manera que el anciano pedagogo parte a cumplir lo acordado, es decir, dar muerte a Ión.

El *tercer estásimo* ocupa los vv. 1048-1105. Es en este estásimo en el que las criadas de Creúsa muestran con mayor claridad que están del lado de su dueña, pues solicitan la ayuda de Enodia, identificable con Perséfone, para que su dueña pueda vengarse.

El *cuarto episodio* abarca los vv. 1106-1229 en el que únicamente interviene un siervo que entra en escena para advertir a Creúsa que las autoridades la buscan para lapidarla (v. 1111 s.) y narra lo ocurrido en el banquete que Juto ofrece a su hijo y cómo se ha descubierto que Creúsa ha intentado envenenar a Ión (vv. 1122-1229).

El *cuarto estásimo* está constituido por una oda en la que las siervas de Creúsa se lamentan por una parte porque su dueña ha sido descubierta y por otra parte de la eventual muerte de ellas mismas (vv. 1230-1249).

El *éxodo* abarca los vv. 1250-1662. Intervienen en él los siguientes personajes: Creúsa, Ión, la Pitia y Atenea. Haremos un comentario breve que resuma lo acontecido puesto que dedicaremos gran parte de este capítulo al análisis detallado de la intervención de la Pitia que se da en estos versos.

En el v. 1250 entra Creúsa a escena e intenta encontrar un lugar en el que ocultarse. La corifeo le recomienda refugiarse en el altar de Febo (v. 1254). Inmediatamente entra Ión a escena con la firme resolución de dar muerte a la reina (vv. 1266-1269). Después de una esticomitia entre ambos personajes en la que Ión se mostrará más que dispuesto a dar muerte a Creúsa mientras ella se defiende (vv. 1283-1311), tras una pequeña intervención del joven (vv. 1312-1319), realiza su entrada en escena la Pitia, cuya función fundamental, como veremos, es calmar a Ión y entregarle todos los objetos que ayudarán al joven a encontrar a su madre, con lo cual se convierte la Pitia en el agente posibilitador de la anagnórisis entre Ión y su madre Creúsa (vv. 1320-1369). Una vez la Pitia abandona la escena, el joven pronuncia una *rhêsis* en la que mostrará sus dudas sobre abrir la cesta que le ha entregado la sacerdotisa de Apolo (vv. 1390-1394). Finalmente, la abrirá y Creúsa, que no ha abandonado la escena y permanece aferrada al altar, reconocerá las telas que hay en ella y deduce que Ión es su hijo (vv. 1395-1401). Ión se muestra incrédulo en todo momento e inicia un interrogatorio a Creúsa que tiene como fin comprobar la veracidad de sus palabras (vv. 1412-1437). El joven acaba por reconocer a Creúsa como su madre (vv. 1437-1439) y se produce un emotivo reencuentro entre madre e hijo que abarca los vv. 1437-1469, encuentro que se ve interrumpido cuando Ión supone erróneamente que Juto es su padre. Creúsa no tiene otra opción que revelar al joven quién es su verdadero padre, Apolo, y cómo se produjo el encuentro entre el dios y ella misma (vv. 1470-1508). Ante la

confusión que demuestra Ión, pues no entiende demasiado bien la aparente contradicción de Febo al entregarlo como hijo a Juto, aparece Atenea a modo *dea ex machina* para resolver las dudas del joven (vv. 1553-1606). La diosa ratifica la versión de Creúsa (vv. 1560-1568), establece en primer lugar que Ión debe ser sentado en el trono de rey de Atenas (vv. 1571-1575), en segundo lugar que de los cuatro hijos que tenga surgirán las cuatro tribus del Ática y que recibirán el nombre de jonios (vv. 1576-1588); en tercer y último lugar, que Creúsa debe ocultar a Juto que Ión es hijo suyo (vv. 1602-1604). Finalmente, Creúsa e Ión marchan a Atenas teniendo a la propia Atenea como guía.

3.4.2. Fuentes e innovaciones

Sobre la figura de Ión sabemos muy poco. Aparece mencionado en Heródoto como hijo de Juto al referir que los que habitaban la región de Acaya pasaron a denominarse jonios en honor a Ión.³⁰⁶ Parece haber un cierto acuerdo en que la figura de Ión no juega un papel importante en la historia primitiva de Atenas y por ello apenas contamos con referencias a su persona en la tradición mitográfica anterior al período en que la tragedia de Eurípides fue representada.³⁰⁷

Parece que la primera representación dramática en la que se escenificó la historia de Creúsa se la debemos a Sófocles con una obra homónima. Poseemos escasa información sobre la misma, apenas

³⁰⁶ Cf. Heródoto, VII, 94.

³⁰⁷ Grégoire, *Ion*, p. 157 asevera que “le γένος des Ionides ne joue aucun rôle, ni dans l’histoire de la primitive Athènes, ni dans celle de la colonisation ionienne” y añade que en el momento en que los atenienses dirigen su interés hacia la figura de Ión, quizá debido en parte a la crisis identitaria ateniense en los últimos años de la guerra del Peloponeso, “les places étaient prises dans la légende attique, les généalogies fixées, les dynasties complètes”. Owen, en la introducción a su comentario de la obra, *op. cit.* p. 9, siguiendo muy de cerca a Grégoire, afirma que la figura de Ión habría sido inventada “as the eponym of the Ionian race and his name a merely derived from theirs”. Existe una serie de cuestiones referidas a la tragedia que nos ocupa y a la cuestión de la autoctonía ateniense que no podemos tratar con detalle en nuestra Tesis al no ser éstas el objeto de la misma. Remitimos para ello al estudio realizado de esta tragedia en esta dirección por Loraux, “Kreousa the Autochton: A Study of Euripides’ *Ion*”, *art. cit.*, estudio en que la autora parte de la afirmación de que Atenas es el único tema del Ión de Eurípides (p. 168) para establecer que la obra euripidea es eminentemente política y que en ella se lleva a cabo una exaltación de la idea de la ciudadanía ateniense (p. 178). A continuación incide en el hecho de que *Ión* es un drama en que se trata el imperialismo ateniense (p. 178, n. 34) para concluir que la autoctonía otorga a esta obra su forma y su significado (p. 179). Más recientemente, D. Leão ha estudiado con detenimiento la relación del mito de la autoctonía ateniense con la tragedia que nos ocupa en “Autoctonia, filiação legítima e cidadania no *Íon* de Eurípides”, *Humanitas* 63, 2011, pp. 105-122, artículo en el que no solo se analiza la cuestión de la autoctonía, sino también las condiciones legales en las que se enmarca el concepto de ciudadanía en el contexto de la representación (pp. 107-113) aplicadas al caso concreto de Ión (pp. 113-119).

disponemos de unos fragmentos, pero apunta Grégoire a que el argumento podría estar relacionado con el del *Ión* euripideo.³⁰⁸

La mayoría de los estudiosos coincide en señalar que Eurípides compuso un drama de marcado tono patriótico y que la innovación que presenta el texto euripideo es la traslación del lugar de acción de Atenas a Delfos, señalando como causa de la misma el arraigo del culto a Apolo *Patroos* que existía en la polis.³⁰⁹

³⁰⁸ Cf. Grégoire, *Ion* p. 159. La mayoría de los autores considera que *Creúsa* de Sófocles es anterior al *Ión* euripideo, no obstante, estudiosos como Owen se muestran escépticos al respecto. Así, por ejemplo, asevera Owen en la introducción a su comentario de *Ión*, pp. 12-13, que la reiteración hasta en seis ocasiones del nombre de Creúsa en el prólogo por parte de Hermes podría llevar a la conclusión de que el público ateniense no estaba familiarizado con este personaje, de manera que muy difícilmente habría podido presenciar una representación que tratara sobre este personaje con anterioridad. Recientemente Morenilla ha refutado este argumento señalando como finalidad de esta reiteración subrayar la intervención de Creúsa en cada una de las acciones y su protagonismo en las mismas, cf. C. Morenilla, “Diálogo entre comedia y tragedia: *Paz* de Aristófanes, *Creúsa* de Sófocles e *Ión* de Eurípides”, *Praesentia*, en prensa; agradecemos a la autora la posibilidad de consultarlo antes de su aparición.

³⁰⁹ En este sentido, cf. Grégoire, *op. cit.* p. 161; C. Morenilla, *art. cit.* en prensa. Sobre el patriotismo de *Ión* cf. Grégoire, *op. cit.* p. 157 s.; Owen *op. cit.* p. 22 en la que incluso el autor afirma que Eurípides jamás escribió un drama tan patriótico como éste; Loraux, “Kreousa the Autochton...”, *art. cit.* p. 168; D. Plácido, “La dependencia de *Ión* en la tragedia de Eurípides”, *Arys*, 3, 2000, pp. 95-100, en especial las pp. 96 y s.; M. Quijada, “El elaborado tratamiento narrativo del *Ión* de Eurípides. ¿final de una época?”, *art. cit.*, en especial p. 381. Sobre la innovación euripidea relativa al lugar en que se produce la acción, cf. Grégoire, *Ion*, p. 162; Owen, *Ion*, p. 20; Loraux, “Kreousa the Autochton...”, *art. cit.* p. 177; Quijada, *art. cit.* p. 379; M. F. Silva, “Delfos, um lugar de peregrinação. Eurípides *Íon*”, *Humanitas*, 63, 2011, pp. 89-103, en especial p. 97; Morenilla, *art. cit.*, en prensa.

3.4.3. La Pitia-Nodriza deIÓN

De entre todas las nodrizas que hemos trabajado, se trata de una especial, pues no es una nodriza en sentido estricto, sino que le han sido encomendadas por una divinidad, el dios Apolo, las tareas de una nodriza para conIÓN. Por tanto, no encontramos en la tragedia una descripción física de la misma y nadie la presenta como tal, como ocurría con la mayoría de las nodrizas estudiadas, sino que se nos informa desde el principio de la obra dramática sobre su papel, v. 41-49.³¹⁰

κυρεῖ δ' ἄμ' ἱππεύοντος ἡλίου κύκλῳ
προφήτις ἐσβαίνουσα μαντεῖον θεοῦ·
ὄψιν δὲ προσβαλοῦσα παιδὶ νηπίῳ
ἐθαύμασα' εἷ τις Δελφίδων τλαίη κόρη
λαθραῖον ὠδῖν' ἐς θεοῦ ῥῖψαι δόμον, 45
ὑπὲρ τε θυμέλας διορίσαι πρόθυμος ἦν·
οἴκτῳ δ' ἀφῆκεν ὀμότητα —καὶ θεὸς
συνεργὸς ἦν τῷ παιδὶ μὴ ῥκπεσεῖν δόμων—
τρέφει δὲ νιν λαβοῦσα.

Cuando aparecía al golpe el círculo del sol, la profetisa entró en el recinto sagrado del dios. En cuanto lo vio, recogió al inocente niño, sorprendida de que alguna joven de Delfos se hubiera atrevido a abandonar en el templo el fruto escondido de sus dolores. Se disponía a arrojarlo fuera del recinto – y el dios junto con el niño fue el causante de que no lo fuera-, y lo recogió y lo crió.

Su intervención es menor que la de las nodrizas hasta este punto estudiadas, apenas suma unos treinta y tres versos; no obstante, su papel resulta del todo relevante para la obra en tanto se convierte, como

³¹⁰ Para el texto griego utilizamos la edición de Murray: Euripides, *Euripidis Fabulae* (ed. G. Murray), Tomus II, Oxford, 1950.

veremos, en el agente de la anagnórisis entre Ión y su madre. En este sentido su papel es parangonable con el del resto de las nodrizas a las que hemos dirigido nuestra atención: ha criado a Ión, uno de los personajes principales de esta tragedia; Ión acude a ella en busca de consejo, lo que denota que entre ambos personajes existe una relación de confianza muy semejante a las estudiadas entre nodrizas y señoras; y, por último, configura a Ión como un joven que posee un vínculo especial con la divinidad al ser criado por la profetisa de Apolo. Estudiemos, pues, el pasaje en el que aparece en escena.

La profetisa de Apolo interviene en los vv. 1320-1368, ya en el éxodo de la tragedia y, en nuestra opinión, con su participación se inicia el desenlace feliz de la obra dramática. Ión se dispone a dar muerte a Creúsa como venganza por haber intentado envenenarlo. La joven reina de Atenas se aferra al altar de Apolo y aparece la anciana profetisa con la cesta en la que encontró al joven en la mano e intenta calmar al muchacho. Sus primeras palabras sirven para identificarla como la sacerdotisa de Apolo que ocupa el trípode en Delfos, vv. 1320-1323:³¹¹

ἐπίσχες, ὦ παῖ· τρίποδα γὰρ χρηστήριον 1320

λιποῦσα θριγκοῦ τοῦδ' ὑπερβάλλω πόδα

Φοίβου προφήτις, τρίποδος ἀρχαῖον νόμον

σφίζουσα, πασῶν Δελφίδων ἐξαίρετος.

Acércate, hijo: después de abandonar el trípode oracular, he franqueado el umbral yo, la profetisa de Febo, que custodio la antigua ley del trípode desde antiguo por haber sido escogida entre todas las mujeres de Delfos.

³¹¹ Seguimos la interpretación de M. Fátima Silva en “Delfos, um lugar de peregrinação: Eurípides, *Ion*”, *art. cit.*, p. 97 en el sentido de que estas primeras palabras de la Pitia sirven para identificarla como una mujer de edad ya madura, encargada de la más exigente de las misiones: transmitir a los hombres las palabras de Apolo, por tanto, si esta mujer ha sido la encargada de la cría de Ión, el vínculo del muchacho con el dios resulta evidente.

Probablemente, al hacer que se presentara de esta forma, describiendo el lugar que ocupa en el templo de Loxias, Eurípides buscara revestir de la autoridad necesaria a la mujer para frenar al joven que se dispone a matar a su propia madre, pues se trata de la Pitia de Delfos, a través de la que se comunica el propio Apolo. Por otra parte, las palabras de la profetisa ratifican la versión de Hermes en el prólogo, de manera que, quizá, el espectador pudiera haber adelantado que se trata de la sacerdotisa que recogió y crió a Ión.

Inmediatamente después, de la interacción entre la Pitia, reconocible al auditorio por sus ropajes, y el muchacho se puede dilucidar la relación existente entre ambos es semejante a la que se da entre madre e hijo, relación que, además, configura al personaje de Ión como un joven que posee un vínculo estrecho con la divinidad, vv. 1324 s.:³¹²

Ιω. χαῖρ', ὃ φίλη μοι μήτηρ, οὐ τεκοῦσά περ.

Πρ. ἀλλ' οὖν λεγόμεθ' ἢ φάτις δ' οὔ μοι πικρά. 1325

Ión: Te saludo, querida madre mía aunque no me hayas engendrado.

Pitia: Llámame así: el nombre no me resulta desagradable.

Los siguientes versos ponen de manifiesto tanto el vínculo afectivo existente entre Pitia e Ión como una de las funciones dramáticas, a nuestro entender, de este personaje secundario en la obra, es decir, configurar a Ión como un personaje con un vínculo especial con Apolo a través de su relación con la Pitia, vv. 1326-1336:

Ιω. ἤκουσας ὥς μ' ἔκτεινεν ἦδε μηχαναῖς;

Πρ. ἤκουσα· καὶ σὺ δ' ὠμὸς ὢν ἀμαρτάνεις.

³¹² En estos versos, además, Ión se refiere a la Pitia utilizando el sustantivo μήτηρ, lo que subraya el vínculo estrecho y afectivo entre ambos personajes, similar al que existe entre una madre y un hijo. Esta forma de referirse a alguien que ha actuado como su nodriza recuerda a los apelativos que Fedra empleaba al referirse a su nodriza, Eurípides, *Hipólito* vv. 243, 311.

Ιω. οὐ χρὴ με τοὺς κτείνοντας ἀνταπολλύναι;
 Πρ. προγονοῖς δάμαρτες δυσμενεῖς ἀεὶ ποτε.
 Ιω. ἡμεῖς δὲ μητρυαῖς γε πάσχοντες κακῶς. 1330
 Πρ. μὴ ταῦτα· λείπων ἱερὰ καὶ στείχων πάτραν...
 Ιω. τί δὴ με δρᾶσαι νουθετούμενον χρεῶν;
 Πρ. καθαρὸς Ἀθήνας ἔλθ' ὑπ' οἰωνῶν καλῶν.
 Ιω. καθαρὸς ἅπας τοι πολεμίους ὅς ἄν τάνη.
 Πρ. μὴ σύ γε· παρ' ἡμῶν δ' ἔκλαβ' οὗς ἔχω λόγους. 1335
 Ιω. λέγοις ἄν· εὖνους δ' οὐδ' ἐρεῖς ὅσ' ἄν λέγεις.
Ιόν: ¿Has escuchado cómo ésta quería matarme con sus maquinaciones?
Pitia: Lo he escuchado y tú te vas a equivocar por ser cruel.
Ιόν: ¿No conviene matar a quien a su vez ha intentado matarme?
Pit.: Las primeras esposas siempre son crueles con los primeros hijos.
Ιόν: Y nosotros con las madres por haber sufrido tormentos.
Pit.: No hagas eso: abandona el recinto sagrado y marcha a tu patria.
Ιόν: ¿Qué me conviene hacer siguiendo tus advertencias?
Pit.: Puro márchate a Atenas bajo un buen augurio.
Ιόν: ¿No es puro completamente quien mata a sus enemigos?
Pit.: No lo hagas tú: comprende las palabras que tengo para ti.
Ιόν: Dímelas. Todo cuanto me digas lo harás con buena disposición.

En este punto resulta conveniente recordar las advertencias que al principio de la obra Ιόν dirigía Creúsa sobre su consulta al oráculo. Instaba el muchacho a la reina de Atenas a no poner a prueba a Febo al consultarle sobre algo que el dios quería que permaneciera oculto, vv. 369-373:

οὐκ ἔστιν ὅστις σοι προφητεύσει τάδε.

ἐν τοῖς γὰρ αὐτοῦ δώμασιν κακὸς φανεῖς

370

Φοῖβος δικαίως τὸν θεμιστεύοντά σοι

δράσειεν ἄν τι πῆμα. ἀπαλλάσσου, γύναι.

τῷ γὰρ θεῷ τὰναντί' οὐ μαντευτέον.

No existe quien te vaya a pronunciar ese oráculo. Pues Febo, si se le muestra como un malvado en su propia casa, justamente infligirá una pena a quien te pronuncie este oráculo. Apártate, mujer, no hay que solicitar oráculos contrarios para la divinidad.

Podríamos llegar a la conclusión de que el muchacho de alguna manera se ve legitimado para expresar esta prohibición a Creúsa, notemos el imperativo utilizado en el v. 373, ἀπαλλάσσου, así como la forma μαντευτέον expresando obligación, por la relación directa que tiene con la Pitia y, por tanto, con Apolo, explicitada en los vv. 1326-1336. Esa relación es la que consiente que el joven se dirija directamente a la Pitia en busca de consejo y, sabiendo que la respuesta de la sacerdotisa parte de la buena disposición, a ella se refiere utilizando el sustantivo εὔνοος en el v. 1336, que recibe la mujer en su calidad de representante de Apolo. Se podría deducir, en tanto que las palabras de la Pitia representan la voluntad de Loxias, que Ión asume que el dios le es favorable. Asimismo, notemos que utiliza Ión un optativo con la partícula modal ἄν para solicitar a la Pitia que hable, v. 1336 λέγοις ἄν. Al expresar de esta forma su requerimiento a la sacerdotisa, se pone de relieve la relación especial existente entre ambos y a la que venimos refiriéndonos, pues este tipo de optativo, denominado optativo de imposición, se utiliza para expresar una orden cortésmente, lo que constituye un claro indicio del respeto que siente Ión hacia la Pitia.³¹³

³¹³ Cf. E. Crespo, H. Maquieira, L. Conti, *Sintaxis del griego clásico*, op. cit. p. 294 en la que encontramos además ejemplos de este uso del optativo *verbi gratia*, Aristófanes, *Avispas* 725.

A continuación inicia la profetisa de Apolo el relato en el que desvelará al joven cómo lo encontró y le mostrará los objetos que facilitarían la anagnórisis entre Ión y su madre, vv. 1337-1363:

Πρ. ὀρᾶς τόδ' ἄγγος χερὸς ὑπ' ἀγκάλαις ἐμαῖς;

Ιω. ὀρῶ παλαιὰν ἀντίπηγ' ἐν στέμμασιν.

Πρ. ἐν τῇδὲ σ' ἔλαβον νεόγονον βρέφος ποτέ.

Ιω. τί φῆς; ὁ μύθος εἰσενήνεκται νέος. 1340

Πρ. σιγῇ γὰρ εἶχον αὐτά· νῦν δὲ δείκνυμεν.

Ιω. πῶς οὖν ἔκρυπτες τόδε λαβοῦσ' ἡμᾶς πάλαι;

Πρ. ὁ θεός σ' ἐβούλετ' ἐν δόμοις ἔχειν λάτριν.

Ιω. νῦν δ' οὐχὶ χρήζει; τῷ τόδε γινῶναί με χρή;

Πρ. πατέρα κατειπὼν τῆσδὲ σ' ἐκπέμπει χθονός. 1345

Ιω. σὺ δ' ἐκ κελευσμῶν ἢ πόθεν σφάζεις τάδε;

Πρ. ἐνθύμιόν μοι τότε τίθησι Λοξίας...

Ιω. τί χρῆμα δρᾶσαι; λέγε, πέραινε σοὺς λόγους.

Πρ. σῶσαι τόδ' εὖρημ' ἐς τὸν ὄντα νῦν χρόνον.

Ιω. ἔχει δέ μοι τί κέρδος... ἢ τίνα βλάβην; 1350

Πρ. ἐνθάδε κέκρυπται σπάργαν' οἷς ἐνῆσθα σύ.

Ιω. μητρὸς τάδ' ἡμῖν ἐκφέρεις ζητήματα;

Πρ. ἐπεὶ γ' ὁ δαίμων βούλεται· πάροιθε δ' οὔ.

Ιω. ὦ μακαρίων μοι φασμάτων ἦδ' ἡμέρα.

Πρ. λαβῶν νυν αὐτὰ τὴν τεκοῦσαν ἐκπόνει. 1355

Ιω. πᾶσάν γ' ἐπελθὼν Ἀσιάδ' Εὐρώπης θ' ὄρους.

Πρ. γνώση τάδ' αὐτός. τοῦ θεοῦ δ' ἔκατί σε

ἔθρεψά τ', ὦ παῖ, καὶ τάδ' ἀποδίδωμί σοι,

ἃ κείνος ἀκέλευστόν μ' ἐβουλήθη λαβεῖν

σῶσαί θ'· ὅτου δ' ἐβούλεθ' οὔνεκ', οὐκ ἔχω [λέγειν]. 1360

ἦδει δὲ θνητῶν οὔτις ἀνθρώπων τάδε

ἔχοντας ἡμᾶς, οὐδ' ἴν' ἦν κεκρυμμένα.

καὶ χαῖρ' ἴσον γάρ σ' ὡς τεκοῦσ' ἀσπάζομαι.

Pitia: ¿Ves esta cesta que llevo en mis manos entre mis brazos?

Ión: La veo, es vieja y rodeada de cintas.

Pit.: En ésta te recogí cuando eras un pequeño recién nacido.

Ión: ¿Qué dices? La historia que me estás contando es nueva.

Pit.: La guardé en silencio, pero ahora te la muestro.

Ión: Y ¿cómo me la has ocultado si la tenías desde hace tiempo?

Pit.: El dios quería tenerte como esclavo en su casa.

Ión: Y, ¿ahora ya no me quiere? ¿Tengo que entender esto?

Pit.: Después de darte un padre, te envía lejos de esta tierra.

Ión: Y, ¿tú conservas esta cesta por orden o por tu voluntad?

Pit.: Entonces Loxias lo puso en mi ánimo.

Ión: ¿La idea de qué? ¡Dime! ¡No termines tus palabras!

Pit.: Guardar lo que encontré hasta que llegara este momento.

Ión: Y, ¿qué ventaja tiene esto para mí? O, ¿qué desventaja?

Pit.: Aquí se ocultan los pañales que te envolvían.

Ión: ¿Me va a ayudar en la búsqueda de mi madre?

Pit.: Así lo quiere el dios: antes no lo quiso.

Ión: ¡Qué feliz me hace la luz de este día!

Pit.: Ahora coge esto y ve a buscar a tu madre.

Ión: Recorreré todo Asia y los límites de Europa.

Pit.: Tú mismo descubrirás todo. Llegaste a mí por medio del dios y yo te crié, hijo, y te entrego esto que él no quiso coger – sin haberlo ordenado – ni salvar: no puedo explicar por qué lo quiso así. Ninguno de los mortales sabía que yo tenía esto, ni dónde lo había escondido. Adiós: te abrazo igual que si te hubiera engendrado.

En estos versos queda patente una de las funciones dramáticas que, tal y como apuntábamos en la introducción, Eurípides le atribuye a este

personaje: convertirse en el agente facilitador de la anagnórisis entre Ión y Creusa en una escena que se convertirá en prototípica en la Comedia Nueva de Menandro y en la Comedia Latina de Plauto y Terencio (vv. 1395-1469). Es en este momento cuando entrega a Ión aquellos objetos que posibilitarán el reconocimiento entre ambos: una cesta y los pañales y telas que envolvían al bebé en el momento en que fue recogido por la Pitia. Es ella misma quien relata cómo lo encontró y el momento exacto en que se hace cargo de su crianza; prácticamente desde el nacimiento de la criatura, pues en el momento en que lo encuentra es un νεόγονον βρέφος (v. 1339), utilizando un compuesto del adjetivo deverbativo γόνος y un sustantivo poco común como βρέφος.³¹⁴ Ambos términos muestran que en el momento en que la Pitia recogió a Ión este era un recién nacido, lo cual es importante para nuestro estudio al tratarse de una de las semejanzas del personaje de la Pitia con una nodriza. Recordemos a este propósito la nodriza de Orestes, Cilisa, quien indica en *Coéforas* que tomó a Orestes para su crianza desde el momento en que lo recibió del seno materno, vv. 749 s.:

φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆν τριβῆν,
ὄν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη 750

En cambio, a mi Orestes querido, a quien me dediqué con toda mi alma, al que crié desde el momento en que lo recibí del seno materno.

Notemos que el verbo empleado por Cilisa ἐξέθρεψα (v.750) tiene la misma raíz que el empleado por Hermes en Ión v. 49, τρέφει, y el utilizado por la propia Pitia en el v. 1358, ἔθρεψα, de manera que Cilisa y la Pitia tienen en común el haberse encargado de la crianza del bebé

³¹⁴ Ambas formas son poco usuales. Νεόγονον aparece únicamente seis veces en el corpus de literatura griega que ha llegado hasta nuestros días y tres de ellas en *Ión* y una de ellas en *Cíclope*, 206, y otra en el *Agamenón* de Esquilo, v. 1163. Sobre βρέφος apunta Chantraine que se trata de un término poco usual, que no ha dado lugar a ningún derivado, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, op. cit. s.v. βρέφος p. 195.

desde el mismo momento de su nacimiento, razón por la cual se puede asimilar al resto de las nodrizas que hemos estudiado.

En estos versos se percibe con claridad el vínculo entre Ión y Apolo. La profetisa, portavoz del dios, refiere sin ambages que la voluntad de Febo para con Ión es que sirviera en el templo (v. 1343), y ahora su deseo es que vaya a su tierra (v. 1345) y busque a su madre (v. 1352 s.). El hecho de que la Pitia revele al muchacho de forma tan concreta la voluntad de Apolo –recordemos que una de las características de los oráculos era su ambigüedad– podría tomarse como un indicio del afecto que siente Apolo hacia Ión, hecho que podría relacionarse, además, con el arraigo en Atenas del culto de Apolo. Esta unión entre ambos, se ve explicitada en la relación existente entre Ión y la Pitia. La sacerdotisa se referirá al joven con el apelativo afectivo ὦ παῖ (v. 1358), pero, además, el v. 1341, que pronuncia Ión, denota que entre ambos existe una relación de complicidad y confianza: πῶς οὖν ἔκρυπτες τόδε λαβοῦσ' ἡμᾶς πάλαι; *¿Y cómo me la has ocultado si la tenías desde hace tiempo?* Asimismo, la Pitia despide a Ión con un abrazo como el que le daría su propia madre, v. 1363: [...] ἴσον γάρ σ' ὡς τεκοῦσ' ἀσπάζομαι *te abrazo igual que si te hubiera engendrado.*

En estos versos el dramaturgo ateniense vuelve a utilizar a un personaje secundario para caracterizar al principal a partir de la interacción. Los vv. 1353-1356 constituyen una buena muestra de ello:

Πρ. ἐπεὶ γ' ὁ δαίμων βούλεται· πάροιθε δ' οὔ.

Ιω. ὦ μακαρίων μοι φασμάτων ἦδ' ἡμέρα.

Πρ. λαβὼν νυν αὐτὰ τὴν τεκοῦσαν ἐκπόνει. 1355

Ιω. πᾶσάν γ' ἐπελθὼν Ἀσίαδ' Εὐρώπης θ' ὄρους.

Pit.: Así lo quiere el dios: antes no lo quiso.

Ión: ¿Qué feliz me hace la luz de este día!

Pit.: Ahora coge esto y ve a buscar a tu madre.

Ión: Recorreré todo Asia y los límites de Europa.

De no haber sido por la interacción de la Pitia con el muchacho no se habría podido dilucidar con tanta claridad un rasgo de su carácter: la piedad, pues Ión no duda en acatar la voluntad del dios expresada a través de la Pitia.

Concluye la Pitia su intervención en esta obra con las siguientes palabras en las que reitera la voluntad de Febo para con Ión así como la implicación del dios en todo el asunto, vv. 1364-1368:

ἄρξαι δ' ὄθεν σὴν μητέρα ζητεῖν σε χρή·
πρῶτον μὲν εἴ τις Δελφίδων τεκοῦσά σε 1365
ἔς τούσδε ναοὺς ἐξέθηκε παρθένος,
ἔπειτα δ' εἴ τις Ἑλλάς. — ἐξ ἡμῶν δ' ἔχεις
ἅπαντα Φοίβου θ', ὅς μετέσχε τῆς τύχης.

Es necesario que empieces por averiguar de dónde procede tu madre: primero, si alguna de las de Delfos te alumbró siendo soltera y te expuso en el templo; luego si alguna de la Hélade. — De mi parte y de la de Febo, que ha tomado parte en esto, lo tienes todo.

3.4.4. Conclusiones sobre la Pitia-Nodriza de Ión

De entre todas las nodrizas que hemos estudiado la Pitia que aparece en el *Ión* de Eurípides ocupa un lugar especial en tanto no es una esclava que se ha dedicado a la crianza del héroe, sino que se trata de una sacerdotisa del templo de Apolo en Delfos a la que el dios, como ella misma indica (vv. 1347), le ha conferido este papel. Creemos que el hecho de que Eurípides haga que sea una Pitia quien se dedique a la crianza del muchacho y no una nodriza configura a Ión como personaje principal en tanto pone de manifiesto que el joven posee un vínculo especial con la divinidad.³¹⁵

A pesar de ser un personaje secundario esta Pitia posee también una función dramática de capital importancia para el desenlace feliz de la tragedia, pues es la encargada de facilitar la anagnórisis, que se producirá en una escena que se constituye en un claro precedente de escenas prototípicas que tienen lugar en la Comedia Nueva de Menandro y en las comedias de Plauto y Terencio, al entregar al joven los objetos que facilitarán el reconocimiento entre él mismo y su madre Creúsa.

³¹⁵ En este sentido Silva, “Delfos, um lugar de peregrinação..”, *art. cit.*, p. 98, n. 18, apunta la posibilidad de que fuera el dramaturgo ateniense el único que proporcionara a la Pitia competencias maternas sobre Ión.

4. SÓFOCLES: *TRAQUINIAS*

4.1. Introducción, datación de la obra, probable escenificación y argumento

Son múltiples los problemas que ha planteado a los críticos esta tragedia, entre otros el relacionado con la identidad del personaje femenino que dialoga con Deyanira en el prólogo de esta tragedia, polémica que parece haberse zanjado puesto que en la mayoría de las ediciones en su primera intervención aparece bajo el nombre de τροφός con algunas variaciones.³¹⁶ El origen de esta polémica se halla en que en la edición del texto que presenta Jebb³¹⁷, al listar las *dramatis personae* señala que en el códice *Laurentianus Ms* (L), nota como θε (θεράπαινα) el personaje que intervienen en el v. 49, en cambio, al personaje que interviene en los vv. 847 ss. lo nota como τροφός. En la edición que realiza Mazon³¹⁸ del texto aparece bajo el nombre de δούλη τροφός, igual que en el propuesto por Rodighiero,³¹⁹ pero indica en el aparato crítico de su edición del texto griego que en el listado de personajes del códice *Laurentianus XXXII-9*, L, s. X, aparece su intervención bajo el nombre de θε (ράπαινα), que, sin embargo, es omitido en los códices *Vaticanus gr.* 2291, s. XV y *Parisinus gr.* 2712, A s. XIII,³²⁰ lo que constituye un indicio de que los

³¹⁶ Así aparece en Sophocles, *Sophoclis fabulae* (A.C. Pearson ed.), Oxford, 1924; Sophocles, *Trachiniae* (P. E. Easterling ed.), Cambridge, 1982; M. Davies, *Sophocles. Trachiniae with introduction and commentary*, Oxford, 1991; Sophocles, *Trachiniae* (R. D. Dawe ed.), Germany, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanarum Teubneriana, 1996 y R. C. Jebb, *Sophocles: Plays. Trachiniae* (intr. B. Goward, ed. P.E. Easterling), London 2004.

³¹⁷ R.C. Jebb, *Sophocles: the Plays and Fragments. Part V: The Trachiniae*, Cambridge 1908¹, p. 4.

³¹⁸ P. Mazon, *Sophocles: Les Trachiniennes; Antigone; Ajax, Oedipe roi*, París 1950¹.

³¹⁹ A. Rodighiero, *Sofocle. La morte di Eracle [Trachinie]*, Venezia 2004 que presenta texto griego y traducción al italiano.

³²⁰ Si bien trataremos lo relacionado con la crítica textual de la tragedia que nos ocupa con mayor detalle más adelante es conveniente indicar en este punto que, tal y como

editores posteriores del texto sofocleo creyeron que el personaje era una nodriza y la causa, en nuestra opinión, estriba en el hecho de que este personaje seguía las características atribuidas al tipo y no las de una criada sin ningún cargo específico dedicada al servicio doméstico.

Uno de los grandes problemas que plantea *Traquinias* es su datación. No se ha conservado ningún argumento de la obra ni se han conservado inscripciones en papiros que contengan información relevante que posibilite la adscripción a una fecha determinada. Tampoco hay referencias en la propia obra a eventos contemporáneos³²¹

indica Mazon en la introducción a su edición y traducción del texto de *Traquinias* pp. 26-41, los dos primeros manuscritos pertenecen a lo que el estudioso denomina “*première famille des manuscrites*” compuesta por los testimonios más antiguos y que presentan el conjunto de las siete tragedias que se eligieron de Sófocles ya en época romana probablemente en época de los Antoninos y bajo el gobierno de Adriano: *Áyax*, *Electra*, *Edipo Rey*, *Antígona*, *Traquinias*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. El *Laurentianus XXXII-9*, L podría datarse ca. 950; es el que utilizó W. Dinforf como base para su edición de Sófocles en Oxford el año 1832. De este mismo manuscrito editaron un facsímil E.M. Thompson y R.C. Jebb en 1885 que, en palabras de Mazon, era “*d’une netteté remarquable*”. El *Vaticanus gr. 2291, R*, del s. XV, contiene las siete tragedias tradicionales con un pequeño resumen de sus argumentos: *Áyax*, *Edipo Rey*, *Filoctetes*, *Electra*, *Antígona*, *Edipo en Colono* y una parte de *Traquinias* (vv. 1-372). El tercer y último manuscrito citado pertenece a la “*troisième famille de manuscrits*”; es el *Parisinus gr. 2712, A*, muy conocido por todos los filólogos porque presenta las seis tragedias de Eurípides, todas las piezas de Sófocles y siete comedias de Aristófanes, pero el lugar que ocupa dentro de la tradición textual sofoclea y la fecha que se le asigna han sido objeto de controversia aunque Mazon la zanja señalando que, sin ningún tipo de duda, este manuscrito se remonta a una tradición sofoclea trabajada por los sabios bizantinos.

³²¹ De todos modos es muy arriesgado utilizar supuestas referencias a la historia contemporánea a la representación de la obra para la datación de la misma. Se puede ejemplificar muy bien los problemas de estas referencias con los vaivenes de la datación de las *Suplicantes* de Esquilo, problema tratado con detalle en J.V. Bañuls, “Tragedia griega y compromiso político”, *El teatro con a eina política*, K. Andersen, J.V. Bañuls, F. De Martino (ed.), Bari 1999, pp. 35-49, especialmente en las pp. 47-48. En ellas expone el autor que en un primer momento se consideraba que *Suplicantes* pertenecía al grupo de las primeras obras de Esquilo de manera que se relacionó el contenido de las intervenciones del coro, en concreto el canto de acción de gracias de las *Danaides*, vv. 625-709, con el desastre infligido por Cleómenes a Argos hacia el año 493 a.C.. Sin embargo, la publicación del P.Oxy 2256.3 permitió datar con seguridad la tragedia en el año 464/463, lo que conllevó un cambio en el referente histórico al que supuestamente hacía alusión, ya no era el desastre de Argos, sino el clima político que imperaba en Atenas y que desembocaría en una alianza entre Atenas y Argos en el año 461 a.C.

y, en último término, tampoco existen citas a la obra en comedias posteriores que nos pudieran ayudar a datarla, como sucede, por ejemplo, con el caso de *Helena* de Eurípides. Otro de los factores que ha contribuido a esta polémica es la evidente interrelación entre el *Ditirambo* 16 de Baquílides y la obra sofoclea. Si bien es cierto que entre ambos existe una indudable influencia no solo temática, sino también respecto a la forma, el tratamiento del tema y la materia poética, poner de manifiesto dicha relación tampoco supone la respuesta a la cuestión sobre la datación de *Traquinias* puesto que no es posible datar con exactitud ni el poema de Baquílides ni la tragedia de Sófocles, ni tampoco se puede afirmar con seguridad cuál de los dos textos depende del otro; así, los diferentes estudiosos se han limitado a indicar las coincidencias que existen entre las dos obras.³²²

³²² Ambas obras tratan la misma historia, y, además, según parece, no es la primera ocasión en que Baquílides trató el mito de Heracles, pues a lo largo de su obra, aparece referido en tres odas más, los epinicios 5, 9 y 13; y en dos fragmentos: el 44 y el 64. Las razones por las que Baquílides se sirve del mito de Heracles para cumplir su objetivo, es decir, ensalzar al vencedor, resultan evidentes: por una parte, Heracles constituye la figura arquetípica para representar al vencedor y a la victoria del mismo; por otra parte, mediante el empleo de esta figura, se hace hincapié en los poderes civilizadores que la tradición le había atribuido a Heracles. Si bien no se puede datar con exactitud el epinicio 16, sí que se puede deducir una fecha para los epinicios 5 y 9: una fecha definitivamente anterior a *Traquinias*, por lo que se postula una posible influencia del autor lírico sobre el dramaturgo, cf. M. F. Nelli, “El mito de Heracles en Baquílides. Su relevancia para el análisis de *Traquinias* de Sófocles”, *Synthesis*, 2006, vol. 13, pp. 79-93, en especial las pp. 82-83 en las que indica las razones de la autora para considerar que son posteriores a Sófocles. La datación de los fragmentos resulta mucho más difícil. Muchos filólogos han considerado que en el fr. 64 Baquílides parece seguir la versión más antigua del mito según la cual Heracles dio muerte a Neso con la clava y no con una flecha, y por ello han considerado que se trataría de una obra que pertenecería al grupo de las llamadas “obras juveniles” del poeta, mientras que el ditirambo sería una de las últimas obras del poeta, influida por Sófocles. Por el contrario, otros dan prioridad al *Ditirambo* 16 de Baquílides sobre *Traquinias*; mientras que unos terceros no discuten la prioridad del uno sobre el otro y se limitan a señalar las posibles fuentes comunes. Encontramos un resumen de las diferentes posturas en Baquílides, *Obras y fragmentos (Introducción general: M. A. Márquez; introducciones, traducción y notas: F. García Romero)*, Madrid, 2000, pp. 87- 89. E.R. Schwinge, *Die Stellung der Trachinien im Werk des Sophokles*, Göttingen 1962, dedica un capítulo al estudio de la relación de *Traquinias* con el *Ditirambo* 16 de Baquílides en las pp. 128-133. Según Schwinge, uno de los

Como resultado de esta escasez de datos y de que la gran literatura suscitada muestra que no existe un acuerdo en absoluto al respecto, no podemos indicar con certeza cuál es la fecha en la que Sófocles llevó a cabo la representación de *Traquinias*, sino que nos tenemos que limitar a indicar las posibles respuestas que, con mayor fundamento, ofrecen los estudiosos de la cuestión.

Reinhardt en su obra monográfica dedicada a Sófocles realiza un compendio de las diferentes posturas existentes.³²³ Por una parte, cita a “Johanna Heinz quien fecha esta obra de todas formas entre *Alceste* y *Medea*, es decir, entre el 438 y el 431 (p. 249)”. Seguidamente, Reinhardt hace referencia a la periodización de las obras de Sófocles que realizó Webster en su monográfico sobre Sófocles basándose en observaciones lingüísticas del vocabulario poético utilizado por el trágico.³²⁴ El resultado es la división de la obra de Sófocles en dos grupos: por una parte, el grupo al que Webster denomina “early group” y que comprende *Ayante*, *Antígona* y *Traquinias*; y, por otra parte, el calificado “later group” con *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. Se

problemas es que Sófocles podría haber utilizado formas dramáticas desarrolladas o arcaicas al mismo tiempo, por lo que la relación de *Traquinias* con la producción de Baquílides no puede ser un argumento de datación. A continuación expone el autor la discusión existente sobre si la relación entre el *Ditirambo 16* y *Traquinias* procede o no de que se basan en un mismo modelo o de la relación real entre ambas obras. En opinión de Schwinge, si se analizan ambas versiones, una junto a otra, se percibe con claridad que la presentación de Baquílides solo se puede entender si se tiene en cuenta *Traquinias*, y lo expresa en los siguientes términos: “Analysiert man beide Fassungen eingehender, so zeigt sich vielmehr, daß Bakchylides’ Darstellung nur verstandlich ist, wenn man Sophokles’ *Trachinierinnen* mit hinzunimmt” (p. 128), y en la n. 4, remite a Stoessl, pp. 58 ss. Finaliza el autor este capítulo aduciendo que el *Ditirambo 16* de Baquílides ha de ser necesariamente anterior al año 450 a.C. al ser éste el año en que murió Baquílides y que *Traquinias* pertenece a la primera etapa de Sófocles, anterior a *Antígona*. En la p. 132 y s., n. 4 el autor recoge abundante bibliografía ordenada según concedan a una u otra obra la prioridad o no opten por ninguna de las dos posibilidades.

³²³ K. Reinhardt, *Sófocles* (Intr. C. García Gual; trad. M. Fernández Villanueva), Madrid 2010, pp. 248-251 (traducción del alemán: K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt, Klostermann 1933).

³²⁴ Cf. T.B. Webster, *An Introduction to Sophocles*, London 1936¹, pp. 145 ss.

intercala Edipo Rey entre ambos grupos. Según Webster, “the early style is smooth and highly coloured; many words are borrowed from Aeschylus and Homer; compound adjectives, privatives, agents and variations of form are commoner than in later plays”. Concuerta Reinhardt con Webster, pero añade que quizá no sea suficiente basarse en un criterio formal para la división de las obras sofocleas, puesto que considera que “el estilo lingüístico está estrechamente relacionado con el estilo escénico” y concluye:

“los períodos, según mi criterio, solo se diferencian de los de Webster en que se prueba que *Ayante* y las *Traquinias* son obras decisivamente tempranas, y *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono* claramente tardías; entre ambas, como período intermedio, se sitúa *Edipo Rey* y *Antígona* es designada como obra de transición hacia esta última”.³²⁵

Kirkwood en su obra monográfica sobre el drama sofocleo dedica un apéndice a la cuestión, en el que presenta las dos posibilidades que indican los diferentes estudiosos.³²⁶ A principios del s. XX, la crítica consideraba *Traquinias* como una obra tardía (420-410 a.C.) dentro de la producción sofoclea aduciendo los siguientes argumentos que parten de la proximidad que parece tener la obra con la dramaturgia euripidea: el prólogo que recita Deyanira (vv. 1-49) posee claros matices euripideos, la figura de Deyanira podría estar modelada sobre la figura de Medea y, por último, la tragedia en sí posee fuertes similitudes con obras de Eurípides como *Heracles* o *Alcestitis*. No obstante, el propio Kirkwood rebate cada uno de los tres argumentos en los siguientes términos: en primer lugar, no se puede considerar que los versos que recita Deyanira en escena sean un prólogo de estilo euripideo puesto que la característica

³²⁵ Cf. K. Reinhardt, *Sófocles*, op. cit., p. 249.

³²⁶ G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama with a New Preface and Enlarged Bibliographical Note*, Ítaca-Londres 1994², pp. 290-294.

fundamental de este tipo de prólogos es que en ellos se produce una cierta distancia con la acción que se desarrollará en escena. En el caso del prólogo de *Traquinias*, parece que existe una relación efectiva con el resto de la pieza, de hecho, la primera intervención de la nodriza está motivada, como estudiaremos, por el contenido de estos versos en los que la reina expresa su dolor por la ausencia de Heracles.

En segundo lugar, no resulta tan evidente que se hubiera modelado el personaje de Deyanira a partir de *Medea* o de *Alcestis*. Por una parte, el motivo del envenenamiento de los ropajes no es exclusivo de Medea y, por otra parte, parece que Deyanira tiene un antecedente mucho más próximo a ella que Alcestis: Tecmesa, la esposa de Ayante que aparece en la obra homónima de Sófocles. En tercer y último lugar, respecto a las similitudes existentes entre esta obra y las eurípideas *Heracles* y *Alcestis*, Kirkwood indica que son ambiguas y no lo suficientemente notables como para datar una obra. Concluye su exposición con las siguientes palabras: “The evidence for early dating is not really strong. But it is more substantial and less subjective than the ‘euripideanism’ and other evidence found for a later date” (p. 293).

Easterling reagrupa las hipótesis que han formulado los investigadores al respecto de la resolución de la incógnita sobre la datación de *Traquinias* en tres grupos diferentes: las relacionadas con la datación en el conjunto de la obra de Sófocles, la datación en relación con obras de Esquilo y Eurípides y, por último, en un intento de conseguir una posible conexión de *Traquinias* con sucesos externos a la obra relativos al contexto socio-político-cultural en el que podría haberse llevado a cabo la representación.³²⁷

³²⁷ Cf. P.E. Easterling *op. cit.*, pp. 19-23.

Sobre la datación de *Traquinias* en relación con otras obras de Sófocles, Easterling sigue la opinión de Reinhardt en el sentido en que *Traquinias* sería una obra de datación temprana basándose en un estudio pormenorizado del método artístico de Sófocles focalizado en el modo en que los personajes que aparecen en sus obras se comunican e interrelacionan entre sí de forma que estableciendo así un criterio formal para la datación.³²⁸ Precisa, pues, la estudiosa el siguiente criterio: hay menos diálogo entre los personajes en las obras supuestamente tempranas, las *rhéseis* son más formales y elaboradas y el estilo es menos “rápido”, debido, entre otros factores, a la ausencia de extensas esticomitias.

Sobre la datación de *Traquinias* en relación con obras de Esquilo y Eurípides, Easterling se muestra escéptica al respecto y califica las relaciones que pudieran existir entre los tres autores de “insustanciales”, pues se deben, en su opinión, al contexto sociopolíticocultural en que los tres autores producen sus obras e infiere que es prácticamente imposible que, si los tres tragediógrafos trabajaban en la misma época y el mismo género, no se vieran influidos los unos por los otros en cuanto a estilo, técnica y temática.

Acercas de los intentos de relacionar *Traquinias* con sucesos contemporáneos, afirma Easterling que dichos intentos resultan, cuanto menos, improductivos y que son fruto de especulaciones subjetivas.³²⁹

³²⁸ En este mismo sentido se ha pronunciado recientemente M.C. Encinas Reguero en el artículo “Forma dramática y conocimiento en *Traquinias* y *Edipo Rey*”, *Minerva* 19, 2006, pp. 9-28. En este artículo la autora, siguiendo muy de cerca los pasos de Kirkwood, realiza una síntesis muy resumida (p. 14) de las dos grandes opciones que postulan los críticos: aquellos que se pronuncian a favor de una datación temprana (ca. 457-430 a.C.) y aquellos que lo hacen a favor de una datación tardía (ca. 420-410 a.C.). La autora se posiciona, utilizando el mismo argumento que Reinhardt, a favor de una datación temprana de la obra.

³²⁹ G. Ronnet en su monográfico sobre Sófocles, *Sophocle poète tragique*, París, 1969, pp. 26-30 realiza un intento de vincular *Traquinias* a hechos contemporáneos. Parte de la base de que Sófocles pudo escoger el argumento de *Traquinias* para reflejar los

Algunos estudiosos han partido de la probable influencia de Eurípides en la obra en *Traquinias*, para fechar la obra.³³⁰ Especialmente se ha dirigido la atención a las coincidencias existentes entre la despedida de Deyanira de la casa y del lecho conyugal (vv. 900 ss.) y la despedida de Alceste (vv. 152 ss.) en la obra homónima de Eurípides representada el año 438 a.C. Los paralelos son tan evidentes que Riemer en su estudio de *Alceste*, dedica un capítulo al análisis de esta escena.³³¹ Muestra el estudioso que la serie de paralelos existentes entre *Alceste* y *Traquinias*, en especial entre las siguientes escenas: *Traquinias*, v. 904-*Alceste*, vv. 162, 170; *Traquinias*, vv. 912 ss.-*Alceste* v. 175; *Traquinias* v. 908-*Alceste*, vv. 192-195, ha llevado a la crítica a realizar numerosos estudios sobre los mismos. Resume el autor las conclusiones de dichos estudios en tres grandes bloques: en el bloque primero sitúa a aquellos que opinan que *Alceste* es anterior a *Traquinias*; en el bloque segundo sitúa a aquellos que prefieren la anterioridad de *Traquinias* respecto a *Alceste* y, en un tercer y último bloque, aquellos que postulan la no

hostilidades entre Atenas y Tasos, de manera que Heracles, al que rendían culto en dicha ciudad, podría representar a los habitantes de Tasos y, por tanto, *Traquinias* estaría datada en el año 460 a.C.

³³⁰ Según A. Lesky, *La tragedia griega* (trad. J. Godó, revisada por M. Camps; presentación de J. Pòrtulas), Barcelona 2001, p. 213, quizá se le ha concedido demasiada importancia a esta relación puesto que, por ejemplo, se ha inferido que la escena del sueño de *Traquinias* se compuso tomando como modelo el *Heracles* de Eurípides compuesto en el año 416 a.C., lo que haría retroceder considerablemente la cronología de *Traquinias*. No obstante, en opinión de Lesky “los indicios aún escasos de una configuración del coloquio entre tres personajes, algunos detalles métricos, colocan esta obra entre las obras del grupo más antiguo, sin que podamos atrevernos a dar indicaciones más precisas” (p. 213).

³³¹ Como ejemplo de aquellos estudiosos cuyas conclusiones los sitúan entre aquellos que conciben *Alceste* es anterior a *Traquinias*, cita los estudios de C.H. Whitman, *Sophocles*, Cambridge 1951, pp. 48 ss.; A. Lesky, “Alkestis und Deianeira”, *Miscellanea Tragica*, J.C. Kamerbeek (ed.), Amsterdam 1976, pp. 213- 223; R. Neuberger-Donath, “Deianeira und Medea”, *SCI* 5, 1979/ 1980, pp. 23-27. Como ejemplo de aquellos situados en un segundo bloque: K. Reinhardt, *Sófocles*, *op. cit.* p. 257; Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama...*, *op. cit.* pp. 289-294; T. F. Hoey, “The date of Trachiniae”, *Phoenix* 33, 1979, pp. 210-232. Como ejemplo de aquellos situados en el tercer y último bloque: J.C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles II, The Trachiniae*, Leiden 1959, p. 28.

prioridad y dependencia de *Alcestis* en *Traquinias* o viceversa. Sigue a esta exposición una breve mención a la problemática de la datación de *Traquinias*³³² que concluye en los siguientes términos: “Als *Terminus ante quem* für die Aufführung der *Trachinierinnen* des Sophocles ist hierdurch m.E. das Jahr 438 erwiesen. Zusammen mit dem Aias und der *Antigone* gehört das Stück wahrscheinlich den vierziger Jahren an”.³³³

Más recientemente, Rodighiero se muestra en la misma línea que Easterling en la introducción y comentario que realiza de la obra Sofoclea.³³⁴ Señala el autor que por lo general se considera *Traquinias* una obra perteneciente a la primera época de la producción del dramaturgo griego y, acorde con las ideas de Perrotta,³³⁵ muestra la existencia de una cierta relación entre *Traquinias*, por una parte, y la lírica coral y la lírica eurípidea,³³⁶ por lo que sugiere la posibilidad de retrasar la datación, incluso señala la posibilidad de poderla situar cronológicamente tras *Troyanas*.

Por tanto, podemos afirmar que, salvo notables excepciones, la mayoría de los estudiosos sitúan *Traquinias* en un período de producción temprana dentro de la obra de Sófocles que oscila entre el año 457 a.C. y

³³² Cf. “Der Abschied vom Haus”, pp. 84- 90; “Zur Datierung der *Trachinierinnen*” pp. 91- 92.

³³³ Cf. P. Riemer, *Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles*, Göttingen 1962, p. 92.

³³⁴ Cf. Rodighiero, *La morte di Eracle...*, *op.cit.* pp 37-40 y en el comentario que acompaña a la edición del texto, p. 180.

³³⁵ Cf. G. Perrotta, *Le donne di Trachis*, Bari 1931, p. 554.

³³⁶ El propio Rodighiero dedicará un extenso estudio al análisis de estas relaciones titulado “Confluenza di generi lirici, allusività epica e *performance* corale in Soph. Trach. 497-530”, *Didaskaliai II, Nuovi studi sulla tradizione e l’interpretazione del drama attico*, G. Avezú (ed.), Verona, 2008, pp. 293-371 en el que concluirá que en el primer estásimo del coro de *Traquinias* se produce una confluencia de diferentes géneros, como la lírica coral y la épica, en forma de inclusión e interacción puesto que “l’incipit che oscilla tra solennità innodica e *ouverture* pindárica e il diffuso tono da epinicio si adattano perfettamente a un incedere della narrazione da ballata ditirambica, che ha fatto pensare all’intenzione dei canti bacchilidei ma che si chiude in una sorta di antiepitálamo [...] affiancato un’esuberante ricordanza lingüística, il debito nei confronti di Omero riappare con forza [...] e consente al poeta di stendere una patina epica sulla rappresentazione” (p. 352).

el año 430 a.C., en cualquier caso, un período anterior a la representación de *Ayante*.

Las cuestiones escenográficas de la obra apenas presentan controversia. Las entradas y salidas a escena de los personajes se encuentran especificadas en el texto con claridad. La acción de la tragedia se desarrolla en las puertas de la casa de Deyanira y Heracles en Traquis.³³⁷ La distribución de los papeles entre los tres actores podría ser la siguiente: al πρωταγωνιστής corresponderían los papeles de Deyanira y de Heracles; al δευτεραγωνιστής los de Hilo y Licas; al τριταγωνιστής

³³⁷ Cf. V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.*, pp. 108-110 en las que se trata la escenificación de la obra indicando que la acción se desarrolla frente a una casa de la ciudad de Traquis que se deduce que es la del matrimonio. Los autores señalan que de las cuatro tragedias de Sófocles que tienen lugar en una casa, *Traquinias* es la única en que el espacio interno no simboliza un poder político: *Antígona* se desarrollaba frente al palacio de Tebas; *Edipo Rey* frente al palacio de Tebas; *Electra*, siguiendo el precedente de *Coéforas* de Esquilo, frente al palacio de Micenas. Deducen los autores que quizá la razón sea que en esta tragedia el espacio se refiere a un lugar que está ligado a las vivencias personales de Deyanira y remarcan que el espacio interno de la casa se convierte en una extensión del personaje de la heroína. En la realidad griega, el ámbito de acción femenino se restringía al *oikos*, y así lo podemos ver en la obra de Jenofonte, *Económico*, que constituye un claro ejemplo del funcionamiento del *oikos* en la Atenas clásica. En esta obra, se describe con sumo detalle cuál es el papel del hombre y de la mujer dentro del *oikos* y cuál era el objetivo de las alianzas matrimoniales que constituían un nuevo *oikos*. Para un análisis de esta obra en relación con el papel de la mujer en Atenas, cf. el clásico estudio de C. Mossé, *La mujer en la Grecia Clásica*, Guipúzcoa, 2001⁴, pp. 38-44. Por otra parte, C. Morenilla, “La utopía posible de la Comedia Nueva”, *SphV*, 9, 2006, pp. 147-176, también se refiere a la obra de Jenofonte en las pp. 157-159 por considerar que esta obra muestra un cambio de percepción del *oikos* que tiene claras implicaciones en el tratamiento del matrimonio que se observa en las comedias de Menandro. En la tragedia de Sófocles se puede observar de forma clara esta realidad por ser la obra del dramaturgo griego la que desarrolla de forma más plena y sólida el papel de la mujer como hija, como esposa y como madre, cf. J.V. Bañuls-C. Morenilla, “*Áoikoi gunaïkes* en Sófocles”, *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2013, pp. 299-333. Postulan los autores que los personajes femeninos en Sófocles tienden a reflejar la situación de la mujer en el s. V y por esa misma razón se les permite una libertad menor y una capacidad de reacción menor que a los hombres puesto que su acción queda restringida al *oikos*. Analizan los casos de Antígona y de Electra, como mujeres que respetan las normas establecidas tanto sociales como religiosas y por ser el cumplimiento de esas normas, que ellas consideran que deben respetar, lo que las aleja de los límites de acción que como mujeres tienen designados; y los casos de Deyanira, de Eurídice y de Yocasta como mujeres casadas que han construido su *oikos* que van a perder por razones diferentes en cada caso.

los de la nodriza, el mensajero y el anciano que acompaña a Heracles en el cuarto episodio.

Traquinias es una tragedia de estructura díptica cuyo argumento se articula en torno al matrimonio de Deyanira y Heracles.³³⁸ En la primera parte, la protagonista de la tragedia es Deyanira, que aparece temerosa esperando el retorno de Heracles y que, al ser informada de que el héroe ha vuelto de Ecalia y ha traído consigo a Yole como concubina, traza un plan mediante el que intenta recuperar el amor de su esposo, pues teme que la joven la desplace en el tálamo. La segunda parte de la tragedia, tras la muerte de Deyanira, se focaliza en las consecuencias del engaño de Neso a Deyanira en Heracles, que aparece moribundo en escena a causa del efecto de los venenos del centauro. En el prólogo de la tragedia (vv. 1-93), Deyanira se encuentra en escena junto a su nodriza y recita una tirada de versos en la que expone su situación presente y algunos hitos de su pasado: narra cómo Heracles venció al río Aqueloo, que pretendía a Deyanira, en un certamen, lo que la condujo al matrimonio con el héroe. Describe la soledad que siente en su matrimonio porque Heracles apenas ve a sus hijos ni a ella misma. La heroína siente una profunda angustia puesto que hace quince meses que Heracles ha marchado y no hay noticias del héroe. Conoce el oráculo

³³⁸ Se suele hablar de estructura díptica de esta tragedia al haber en ella dos protagonistas. Coincidimos plenamente con la opinión expresada por M. C. Fialho expuesta en la introducción a su traducción de *Traquinias* (pp. 369-385) en el sentido en que no es posible considerar ninguna de las dos figuras protagonistas de forma aislada sino que ambas están unidas por un mismo destino que solo aparentemente las separa; por tanto, si bien en la primera parte de la tragedia entendemos que la protagonista es Deyanira y en la segunda lo es Heracles, no creemos que el protagonismo de una de las dos figuras vaya en detrimento del de la segunda: ambos caracteres están entrelazados en la trama, cf. Sófocles, *Tragédias* (intr. y trad. M. H. da Rocha Pereira, J. Ribeiro Ferreira, M. do Céu Fialho), Coimbra 2003, en especial *As Traquinias*, pp. 365-436. Recientemente, se ha planteado la posibilidad de que se trate de una tragedia tríptica o incluso que conste de cuatro partes, tal es la opinión defendida por L. Papadimitropoulos, “On the structure of Sophocles *Trachiniae*”, *AC* 49, 2006, pp. 183-189, que postula hasta cuatro partes agrupadas por pares; sin embargo, en nuestra opinión, la estructura díptica de *Traquinias* es comparable a la de otros dramas de producción sofoclea.

sobre el fin de la actividad de Heracles y, por tanto, teme que le haya ocurrido alguna desgracia y, como consecuencia de este temor, se encuentra sin consuelo y temerosa. Cuando Deyanira acaba su primera *rhesis* (vv. 1-48),³³⁹ la nodriza, que ha estado escuchándola, le da el consejo de que envíe a su hijo Hilo en busca de su padre (vv. 49-60). En ese mismo momento, Hilo aparece en escena. Trae a su madre noticias de su padre: Heracles ha estado como siervo en Lida durante todo un año y se dirige contra la ciudad de Éurito, Ecalia (vv. 69-70; 74 s.). Deyanira le recuerda a Hilo el oráculo según el cual esta expedición supondrá el fin de los trabajos de Heracles (vv. 79-85) e Hilo marcha rápidamente para realizar más averiguaciones respecto a su padre, temiendo que se haya cumplido dicho oráculo.

Cuando acaba esta escena tiene lugar la *párodos* (vv. 91-140).³⁴⁰ El coro, compuesto de mujeres de Traquis y que, por tanto, representa a

³³⁹ M. C. Encinas Reguero, “Forma dramática y conocimiento en *Traquinias* y *Edipo Rey*”, *art. cit.*, p. 15 incide en lo llamativo que resulta a su entender el predominio de las *rheses* narrativas de Deyanira, un total de cuatro, en detrimento de escenas con una mayor presencia de diálogo entre los personajes; concluye la autora que, probablemente, Sófocles, al reservar un mayor número de *rheses* a la heroína, enfatizara el aislamiento y la soledad absoluta de Deyanira así como las posibles dificultades a las que, en opinión de Encinas Reguero, tiene que hacer frente. Según la autora, en esta tragedia el dramaturgo nos presenta a una Deyanira que se encuentra aislada del mundo exterior hasta el punto de ser incapaz de comunicarse con el mismo, puesto que toda la información sobre los acontecimientos acaecidos fuera de su casa, la recibe a través de otros personajes lo que la convierte en una mujer ingenua y que facilita que pueda llegar a convertirse en víctima de un engaño con excesiva facilidad, como lo hace Licás en el primer contacto que mantiene con la heroína y como lo hizo el centauro Neso. Sin embargo, V. Di Benedetto, *Sófocles*, Florencia 1983, pp. 141-160, realiza un detallado estudio de los personajes de Deyanira y Heracles y relaciona el terrible error de la heroína más con el hecho de que su actitud muestra el límite de la conciencia humana en concomitancia con un testimonio de resignación frente a estos límites, que con la posible ignorancia o ingenuidad de la heroína. No estaríamos por tanto, ante una heroína ingenua y crédula, sino ante una heroína que no asume los límites impuestos por la divinidad a sus acciones e intenta traspasarlos sin ser consciente de ello. Más adelante nos ocuparemos con más detalle de la cuestión de si Deyanira es la heroína de esta tragedia o bien lo es Heracles.

³⁴⁰ Indica R.P. Winnington-Ingram, *Sófocles, an Interpretation*, Cambridge, 1994 (3ª reimpr.), pp. 330-331 que en esta *párodos* la alternancia que se produce entre gozo y pena es simbolizada mediante el empleo del proceso natural de alternancia entre noche y día y que constituye un canto en cierto modo optimista, pues el coro intenta hacer

la comunidad de mujeres de la ciudad, canta la larga ausencia de Heracles y la pena de Deyanira causada por la tardanza del retorno del héroe.³⁴¹ Parece que Deyanira regresa a escena entre la segunda estrofa y la segunda antístrofa, pero también es posible que no hubiera abandonado la escena y permaneciera en un segundo plano.³⁴²

El *primer episodio* (vv. 141-496) se estructura en cinco partes. La primera parte (vv. 141-179) la constituye una segunda rhexis de Deyanira en la que vuelve a reiterar su desgraciada situación en diálogo con el coro.³⁴³ Así mismo, hace partícipe al coro de los detalles exactos de la antigua tablilla (παλαιὰν δέλτον v. 157) que dejó Heracles antes de marchar y que resulta contener la distribución de la herencia: una descripción de qué bienes del matrimonio debía tomar Deyanira y qué parte de tierra paterna dejaba para ser distribuida entre los hijos (vv. 161-

ver a Deyanira que la pena no puede durar para siempre, sino que da lugar a la dicha tal y como la noche da lugar al día, si bien, como el propio estudioso señala, es obvio que el argumento del coro es reversible: si a la pena de Deyanira causada por la ausencia de Heracles le corresponde ahora una dicha, a la dicha por el retorno de Heracles también le puede corresponder una pena, de manera que Sófocles podría estar adelantando lo que va a acontecer a partir del retorno de Heracles y el funesto final tanto del héroe como el de su esposa.

³⁴¹ Respecto a esta *párodos*, cf. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.*, p. 259, la enmarcan entre aquellas *parodoi* que se convertirán en prototípicas y cuya función es consolar al personaje principal y establecer con el mismo una relación de solidaridad y conmiseración. Sobre la identificación del coro con una comunidad cf. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.*, p. 241.

³⁴² Cf. Kamerbeek, *The plays of Sophocles...*, *op. cit.* p. 12.

³⁴³ Así los sugieren los primeros versos que pronuncia Deyanira en los que se refiere claramente al coro de mujeres: πεπυσμένη μὲν, ὡς ἀπεικάσαι, πάρει / πάθημα τοῦμόν· ὡς δ' ἐγὼ θυμοφθορῶ / μήτ' ἐκμάθοις παθοῦσα, νῦν δ' ἄπειρος εἶ. *Según supongo vienes ante mí porque has averiguado mi sufrimiento. ¡Cómo mi alma se consume no llegues a aprenderlo por experiencia ahora tú que lo ignoras!* (vv. 141-143). Con estas palabras se pone de manifiesto que las mujeres del coro son solidarias para con el sufrimiento que experimenta Deyanira y que la heroína tiene conciencia de dicha simpatía, de modo que el coro de mujeres actúa como su punto de apoyo. Además, se percibe con cierta facilidad que en estas palabras la heroína convierte en cómplice de su soledad (en tanto que en el exilio y con ausencia de Heracles) al coro tal y como ocurre con la nodriza en los primeros versos del prólogo. Observa Kamerbeek, *The plays of Sophocles...*, *op. cit.* p. 58, que la amargura de las palabras de Deyanira es notable en este punto y que el juego sutil entre μὲν y δ' con optativo e indicativo en el v. 143 resulta difícilmente expresable en una traducción.

163), así como el tiempo establecido por Heracles para que dicho reparto fuera efectivo, un año y tres meses (vv. 164-165). Detalla la heroína el oráculo según el cual se acercaba el fin de los trabajos de Heracles, oráculo que Deyanira teme que se haya cumplido al haberse retrasado el retorno del héroe. La corifeo anuncia en este punto la llegada de un mensajero que trae buenas noticias.

La segunda parte de este primer episodio (vv. 180-224) se inicia con la entrada del mensajero que anticipa la llegada y la tarea que se ha encomendado a Licas y que anuncia la victoria de Heracles y su retorno, que se retrasa puesto que el héroe se encuentra realizando los sacrificios pertinentes a Zeus en el Eta. Inmediatamente todo se transforma en júbilo y el coro canta una pequeña oda que festeja el retorno del héroe.³⁴⁴

Tras el canto del coro, entra en escena Licas y empieza la tercera parte del episodio (vv. 225-334). Licas aparece con las cautivas de Ecalia, entre ellas hay una que se distingue del resto: Yole. Deyanira realiza un incisivo interrogatorio a Licas sobre el estado en que se encuentra Heracles, lo que anima al heraldo a enumerar los acontecimientos que incitaron al héroe a la destrucción de Ecalia (vv. 248-290), pero ocultando a Deyanira la pasión que siente Heracles hacia Yole y el rechazo del rey Éurito a que fuera su concubina, una de las

³⁴⁴ La actuación de las *coreutas* durante el canto ha sido objeto de polémica. Resulta indudable el hecho de que en Sófocles este tipo de odas se producen en momentos de pleno júbilo, cf. *Ayante* vv. 693 ss., *Antígona* vv. 1115 ss., *Edipo Rey* vv. 1086 ss.; pero estos ejemplos difieren con claridad de este caso concreto en *Traquinias* puesto que los citados se tratan con toda claridad de *stasima* en el sentido de cantos corales que se producen entre dos actos. La invocación a Apolo podría conducir a la conclusión de que se trata de un *ὑπόρχημα*. A este respecto, señala J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles...*, *op. cit.* pp. 70-71, que un *ὑπόρχημα* podría ser in sensu stricto una danza en que los bailarines, acompañados de cantantes, no danzan y éste podría ser el caso de *Traquinias*, conclusión que no estaría exenta de discusión. Sin embargo, si atendemos a la métrica, continúa el estudioso, probablemente se debería denominar a la oda "peán con tintes ditirámicos" No obstante, la transmisión del texto, que contiene lagunas importantes tal y como indican las diferentes ediciones consultadas conlleva una serie de dificultades que velan cualquier interpretación que se pueda realizar al respecto de la tipología del canto.

principales causas de la devastación de la ciudad. Para comprender el dramatismo de la escena, cabe tomar consciencia de que Yole, que conoce la verdad de la historia, está presente mientras Licas relata los acontecimientos. Es probable que el espectador griego, que conocía parte de los hechos tal y como veremos, fuera consciente del engaño a Deyanira, y por consiguiente, los sentimientos de compasión que se apoderan de la heroína cuando contempla a las cautivas y el que se fije en especial en Yole, que destaca entre ellas, bien pudiera ser una muestra de la ironía trágica que caracterizó a Sófocles como autor trágico con el objetivo que desarrollaremos más adelante al tratar con mayor profundidad el personaje de Deyanira.³⁴⁵

La cuarta parte de este episodio la constituyen los vv. 335-392. Deyanira se dispone a seguir a Licas junto a las cautivas hacia el interior de la casa, pero es retenida por el mensajero que anuncia a la heroína que él cuenta con la información completa sobre lo acontecido (v. 338) y, después de asegurarse de que todos han partido y que está solo con Deyanira, le relata todo lo ocurrido sin ocultarle nada (vv. 351-374): le refiere que la causa de la destrucción de Ecalia no es otra que la pasión amorosa de Heracles hacia Yole, no la humillación a la que fue sometido por Ónfale, y que el hijo de Zeus ha tomado a la hija del rey Éurito, por quien Deyanira había sentido compasión, como concubina. La verdad se pone de manifiesto y se descubre el engaño a la heroína. La reacción de Deyanira no se hace esperar y consulta al coro de mujeres qué es lo que debe hacer, hecho que constata que el coro en esta tragedia actúa como ayudante de la heroína.

La quinta y última parte de este episodio comprende los vv. 391-496. Licas sale de la casa para volver a encontrarse con Heracles. Se

³⁴⁵ Tal es la opinión, entre otros, de R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles, an Interpretation, op. cit.* pp. 76 s.

produce un enfrentamiento esticomítico entre Deyanira y Licas, seguido de un enfrentamiento entre Licas y el mensajero que culmina con una *rhêsis* más de Deyanira sobre la que volveremos más adelante. Después que la corifeo inste a Licas a decir la verdad, este cede y confirma lo que había relatado el mensajero. Deyanira parece aceptar lo que le ocurre a Heracles con Yole e insta a Licas a entrar con ella a la casa para llevarse unos regalos.³⁴⁶

En el *primer estásimo* de la tragedia (vv. 497-530), el coro de mujeres se refiere de forma velada a la pasión amorosa de Heracles hacia Yole, celebrando el triunfo de Afrodita y recordando la forma en la que Heracles obtuvo a Deyanira como esposa al matar al centauro Neso.

El *segundo episodio* de la tragedia abarca los vv. 531-632. Por el momento Licas está dentro de la casa mientras Deyanira pronuncia una larga rhesis, sobre la que volveremos más adelante, en la que explica al

³⁴⁶ Las palabras de Deyanira han causado una cierta polémica entre los diferentes estudiosos, pues no parece haber un acuerdo sobre si Deyanira está engañando a Licas o no. Kamerbeek, *The plays of Sophocles, op. cit.* p. 14 plantea que, si se tiene en cuenta la acción posterior de Deyanira en la que entregará a Licas una túnica impregnada con el veneno del centauro para Heracles, quizá se pueda considerar que esta *rhêsis* de la heroína como una *Trugrede* comparable al mismo mecanismo que aparece en Ayante estudiada con detalle en P.T. Stevens, "Ajax in Trugrede", *CQ* 36, 1986, pp. 327-336; así como en H. Gasti, "Ajax' Trugrede: its meaning and dramatic function", *Arctos: acta philologica fennica* 31, 1997, pp. 19-40, entre otros. No obstante, algunos autores apuntan a que Sófocles estaría caracterizando a Deyanira y el modo en que la heroína obtiene conocimiento de la verdad al hacerla expresarse de este modo. En este sentido se expresa V. Di Benedetto, *Sofocle, op. cit.*, en especial el capítulo dedicado al análisis de los personajes de Deyanira y Heracles: "Deianira ed Eracle", pp. 141-160. Según Di Benedetto la actitud de Deyanira en la tragedia muestra el límite de la conciencia humana en concomitancia con un testimonio de resignación frente a los límites de la acción humana y es por ello que "Sofocle fa parlare in questo modo a Deianeira proprio perché vuole caratterizzare il personaggio nella direzione di una accentuata consapevolezza dei procedimenti conoscitivi" (p. 142) < así, el dramaturgo estaría mostrando a una Deyanira que adquiere conocimiento de sus límites de forma gradual por lo que no cabe pensar que la heroína esté engañando a Licas. Recientemente, J.L. López Cruces ha estudiado con detalle los rasgos del personaje de Deyanira así como el grado de inocencia que demuestra la misma en sus acciones, cf. J.L. López Cruces, "La sabiduría de Deyanira", *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari, 2013, pp. 257-285.

coro de mujeres los motivos que la llevan a tomar la sangre de Neso y bañar la túnica de Heracles en ella. Es en este momento cuando el auditorio escucha de la propia Deyanira el engaño del centauro: antes de morir aseguró a la heroína que si recogía su sangre coagulada obtendría un poderoso filtro amoroso que ejercería su efecto sobre el corazón de Heracles de manera que no amara a otra mujer salvo a ella (vv. 569-577). La corifeo plantea sus dudas al plan de Deyanira, pero, ante la falta de tiempo para hacer pruebas, finalmente la heroína ordena a Licas que lleve a Heracles la túnica que ha preparado, no sin antes advertirle que no debe ceñírsela nadie que no sea el hijo de Zeus (vv. 600-619).

Después de la partida de Licas, empieza el *segundo estásimo* (vv. 632-662) en el que se celebra de nuevo la vuelta de Heracles. El tono positivo del canto del coro contrastará marcadamente con la actitud con la que Deyanira entra de nuevo en escena e inicia el tercer episodio de la obra (vv. 663-820).

Creemos que el *tercer episodio* se puede dividir en dos partes. La primera parte abarca los vv. 663-730. Deyanira hace partícipe al coro de mujeres de sus temores, hecho sobre el que nos referiremos más adelante en nuestro estudio. La rapidez del diálogo entre Deyanira y el Coro muestra el cambio de ritmo que se produce en este momento (vv. 663-671)³⁴⁷ que culmina con otra extensa *rhêsis* de Deyanira (vv. 672-722) en la que relata la heroína el prodigio que se ha producido con la lana que utilizó para untar la túnica de Heracles con la sangre de Neso: al darle la luz del sol al vellón de lana, se ha disuelto y ha quedado deshecho en el suelo convertido en lo más parecido a las serraduras que se obtienen cuando se corta la madera. Después de observar este prodigio, Deyanira deduce que Neso la podría haber engañado y que Heracles puede estar sufriendo una desgracia. La corifeo intenta tranquilizar a la heroína, pero

³⁴⁷ Muy cercano a la esticomitia pues sigue la siguiente estructura: 2-1-2-1-2-1.

toda esperanza de que no haya ocurrido nada perjudicial se desvanece con la entrada de Hilo en escena, lo que constituiría la segunda parte de este episodio (vv. 734-820). Hilo ha presenciado lo que le ha ocurrido a su padre al ceñirse la túnica que le enviaba Deyanira a través de Licas y entra en escena deseando que su madre estuviera muerta, pero no tiene conocimiento del engaño de Neso.³⁴⁸ Al final de la *rhêsis* de Hilo, Deyanira abandona la escena en silencio, que como veremos, presagia el suicidio de la heroína.

La salida de Deyanira de escena y la increpación del Hilo a ésta, cierra el tercer episodio y da paso al *tercer estásimo* (vv. 821-862), en que el coro de mujeres de Traquis canta lo que podríamos denominar un resumen de la concatenación de elementos que han dado lugar al resultado trágico de los acontecimientos: el oráculo según el que Heracles terminaría con la carga de sus trabajos (vv. 824-830); la muerte sin remedio del héroe a causa de la sangre de Neso infectada con el veneno de la Hidra (vv. 831-841); cómo Deyanira fue engañada por el centauro y que procedió a causa del daño al irrumpir nuevas bodas de Heracles con Yole (v. 843), y concluye señalando a Cipris como la causante silente de la desgracia de la heroína.

Empieza en este punto el *cuarto episodio* (vv. 871-946) de importancia capital para nuestra Tesis y al que dirigiremos nuestra atención a medida que avance nuestro estudio. La corifeo llama la

³⁴⁸ Como norma general los personajes que relatan la muerte de otro fuera de escena, suelen ser mensajeros, pero en esta tragedia ninguna de las muertes que se producen fuera de escena son anunciadas por mensajeros. Por esta misma razón, J. Barrett, *Staged Narrative Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley 2002, p. 223, después de describir las dificultades existentes para la identificación de los mensajeros en la tragedia griega debido a que existe la posibilidad de que un personaje no nombrado como tal realice las funciones del mismo, incluye la *rhesis* de Hilo (vv. 749-820) y la *rhêsis* de la nodriza (vv. 899-946), en su listado de “mensajeros de tragedia”. Así, la muerte de Heracles, que se revela antes de que se produzca al final de la tragedia, es anunciada por su hijo Hilo muy probablemente para aumentar la tensión dramática del momento, cf. J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles*, op. cit. p. 19; la de Deyanira, por su nodriza por las razones que estudiaremos más adelante.

atención sobre los gemidos y lamentos que escucha desde dentro de la casa y aparece en escena la nodriza con funestas noticias al respecto de Deyanira: su suicidio. El episodio, de una extensión reducida en comparación con otros, podría dividirse en dos partes:³⁴⁹ en primer lugar, el *kommos* del coro y la nodriza (vv. 871-898) y, en segundo lugar, la extensa *rhêsis* de la nodriza (vv. 899-946).

El *cuarto estásimo* del coro se inicia al concluir la nodriza su *rhêsis* (vv. 947-970). El coro se erige como el único personaje consciente de las dos desgracias que se ciernen sobre la casa de Heracles: la muerte de Deyanira y la muerte de Heracles; es por ello por lo que el canto se tiñe de pesar. Acaba el estásimo refiriéndose a la entrada en escena del héroe.

Concluye la tragedia con el éxodo del coro (vv. 971-1278), un *kommos* extenso (vv. 971-1042) ejecutado entre Hilo y Heracles en el que se alternan hexámetros con anapestos, ligados a la expresión de fuertes emociones, en el que se sugiere que el pasado heroico de Heracles se ha visto truncado. Es seguido por la intervención de la Corifeo (vv. 1044-1045), por una extensa *rhêsis* de Heracles (vv. 1046-1112) y por un diálogo entre el héroe y su hijo (vv. 1114-1278), con el que concluirá la tragedia. La *rhêsis* de Heracles está llena de odio hacia Deyanira y en ella hace el héroe un repaso de los hitos de su vida para señalar que ninguno de ellos le ha supuesto tanto dolor y sufrimiento como el que le ha ocasionado Deyanira (vv. 1046-1066). Apremia a Hilo para que le entregue a su madre (vv. 1067-1070), muestra a su hijo las heridas que le ha ocasionado la túnica enviada por su esposa (vv. 1079-1086) y, tras proferir una serie de lamentos en los que se encomienda a

³⁴⁹ Al comentar este pasaje llamaremos la atención sobre el hecho de que los versos se atribuyen a un personaje u otro dependiendo de la edición del texto que se consulte lo que constituye un indicio de los cuantiosos problemas textuales que hay que afrontar al analizar el pasaje.

su padre Zeus, repasa sus trabajos para concluir que no permitirá dejar a Deyanira sin castigo (vv. 1108 ss.). En el diálogo que sigue a esta *rhêsis*, Hilo comunica a su padre la muerte de su madre y las circunstancias que rodean a la misma (vv. 1130-1132). Al escuchar que Neso había engañado a la mujer (vv. 1141 s.), Heracles, sin pronunciar ni una sola palabra de compasión hacia el funesto final de su mujer, entiende que lo que le ha acontecido es producto del destino y recuerda el oráculo al que se refería Deyanira al principio de la tragedia y el causante de la mayoría de sus temores. Consciente, pues, de su próxima muerte, inicia los preparativos para la misma: encomienda a Hilo que erija su pira funeraria en lo alto del monte Eta, siguiendo así la tradición mítica, (vv. 1194-1203) y que despose a Yole (vv. 1221-1229), hecho que plantea todo un dilema moral en el joven: ¿cómo va a desposar a quien él considera la causante, en última instancia, de la muerte de su madre? (vv. 1233-1237).³⁵⁰ Finalmente, Heracles persuade a su hijo para que cumpla sus últimos designios y concluye la tragedia.

³⁵⁰ La desobediencia a los padres estaba considerada una falta muy grave; de hecho, figuraba por detrás del temor a los dioses *cf.* E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid 2001¹¹, pp. 55-57, especialmente la n. 101. Sobre el cometido que Heracles encomienda a Hilo según el cual su hijo ha de desposar a Yole existe una controversia entre los diferentes estudiosos. V. Di Benedetto, *op. cit.* p. 152, al respecto de esta *última voluntad* de Heracles afirma con cierta seguridad que la imposición de Heracles a Hilo parece estar más relacionada con la preocupación de Heracles, por lo que el héroe considera sus posesiones, que con asegurarse la continuación de su linaje. Contraria a la opinión de Di Benedetto se muestra Ch. Elliot Segal, “Monsters and the Family: the *Exodos*’ of Sophocles’ *Trachiniae*”, *GRBS* 19, 1978, pp. 59-73, particularmente en la p. 70 en la que asevera que, al unir a Hilo con Yole, Heracles reconoce su responsabilidad en la continuación de su propio linaje; además, restablece la continuidad de las dos casas que ha destruido: la suya y la de Euríto.

4.2. Fuentes e innovaciones

Las fuentes que pudo utilizar Sófocles para componer *Traquinias* también han resultado ser motivo de polémica entre los diferentes estudiosos al no disponer de información fidedigna al respecto. La *communis opinio* establece que Sófocles pudiera haber seguido el poema épico de la *Toma de Ecalia*, que trataba la pasión de Heracles hacia Yole, hija del rey Éurito, y la destrucción de Ecalia, localizada en Eubea.³⁵¹

Parece ser que la mención más antigua de la muerte del centauro Neso a manos de Heracles y en presencia de Deyanira la encontramos en Arquíloco, concretamente en un fragmento que conservamos gracias a Dión Crisóstomo.³⁵² No obstante, no tenemos evidencias factibles de que en el poema de Arquíloco, del que conservamos algunos fragmentos, existiera una conexión entre lo que relata Sófocles sobre Neso y la

³⁵¹ La información que tenemos sobre este poema épico es escasa, pues ni siquiera se sabe con seguridad quién es el autor del mismo, aunque se suele atribuir a Homero o a Creófilo de Samos. Recientemente G. Montes Cala ha publicado un artículo en el que se analiza la atípica *sphragis* encontrada en Call. *ep.* 6 Pf. para afirmar que Creófilo de Samos fue el verdadero autor de la *Toma de Ecalia*, cf. G. Montes Cala, “Calímaco poetólogo: Creófilo de Samos como autor de la “Toma de Ecalia””, *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*, J. Martínez García (coord.), 2012, pp. 246-260. M. Davies, en la introducción a su comentario de *Traquinias* (*op. cit.*) pp. 22-25, a partir de los diferentes *testimonia* encontrados en los mitógrafos (Ferecides, Lisímaco y Herodoro) y de un escolio a la *Medea* de Eurípides, infiere lo que podría ser un esquema del argumento del poema épico: “*how Heracles, having variously disposed of Megara, is in search of another wife, and is thus led to visit Oechalia, whose King, Eurytus, is offering the hand of his daughter Iole to whoever should vanquish him and –in some versions or– his son at archery. Heracles duly wins but is refused the bride (the reason for refusal usually given is fear to Iole’s offspring might meet the fate suffered by Megara’s). In revenge, Heracles musters an army against Oechalia, sacks the city, kills Eurytus and his sons, and drags Iole away by force*”. Más extensamente, J.A. López Férrez ha publicado un estudio en el que recopila los posibles testimonios de la relación entre Deyanira y Heracles en la literatura griega antes de la probable fecha de composición de *Traquinias*: “Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos”, *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 2007, 17, pp. 97-143, la información a la que nos referimos en las pp. 100-107.

³⁵² Cf. Dión de Crisóstomo, *L. XI* (*fr.* 147 Bgk).

muerte de Heracles. Parece ser que el consejo de Neso a Deyanira sería una innovación bien de Baquílides o bien de Sófocles.

Kamerbeek en su comentario a las obras de Sófocles realiza un sucinto análisis de las diferentes fuentes que pudieran haber influido en el dramaturgo en el que concluye incidiendo sobre el hecho de que los poetas trágicos utilizaban para sus obras material que provenía de la épica, por tanto, el poeta griego utilizó la saga Heráclida de la épica e incluyó una serie de innovaciones para conseguir su propio efecto trágico.³⁵³

Quizá una de las innovaciones más importantes que introdujo Sófocles sea aquella que afecta al personaje de Deyanira.³⁵⁴ La tradición mitográfica anterior muestra una Deyanira que se aleja de la imagen que Sófocles nos presenta, aunque coincide en que ella fue quien dio muerte a Heracles utilizando una túnica impregnada con potentes venenos.³⁵⁵ La

³⁵³ Cf. J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles...*, *op. cit.*, pp. 1-7.

³⁵⁴ Hay un cierto acuerdo en que Sófocles introdujo algunas variaciones en su tragedia, entre ellas las que se relacionan con Deyanira resultan las más llamativas. Sobre esto, señala B. Levett en su estudio monográfico dedicado a esta obra que se pueden entender como mecanismos utilizados por el tragediógrafo para captar la atención del espectador y para mantener el suspense a lo largo de la representación, *cf.* B. Levett, *Sophocles: Women of Trachis*, London, 2004, p. 35.

³⁵⁵ M. Davies en “Deianeira and Medea: A Foot-note to the Prehistory of Two Myths”, *Mnemosyne*, 1989, vol. 42, pp. 469-472, examina cómo el paralelismo trazado en la *Toma de Ecalia* entre Medea y Deyanira –ambas utilizarían φάρμακα impregnados en ropas para llevar a cabo su acto funesto– ha llevado a algunos estudiosos a inferir que la figura de Deyanira estaría configurada tomando como base la de Medea. J. R. March también llama la atención sobre este hecho en su libro *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, Londres 1987, p. 57, al enlazar la cita de Medea que aparecería en la *Toma de Ecalia* utilizando φάρμακα para el asesinato de Creonte con la posibilidad de que Sófocles hiciera que Deyanira utilizara el mismo procedimiento con Heracles que Medea. No obstante, Davies concluye que, si bien es cierto que tal vez Sófocles utilizara a Medea como molde para Deyanira, la épica temprana no proporciona una prueba tan fiable como para corroborar esta afirmación. I. Errandonea, en su introducción a la traducción que realiza de *Traquinias*, pp. 187-191, enumera los diferentes paralelos existentes entre ambas heroínas con el objetivo de argumentar que la fecha de composición del drama sofocleo “no es mucho después del estreno de *Medea*, según es grande la semejanza de recursos y las alusiones frecuentes, aunque tácitas, a aquella tragedia” (p. 188), *cf.* Sófocles, *Tragedias: Ayante, Filoctetes, Las Traquinias* (Intr., versión y com.: I. Errandonea), Barcelona 1958.

tradición presofoclea muestra a Deyanira como una figura agresiva, incluso como una amazona, cuyo carácter y disposición a la guerra la convierte en consorte ideal de Heracles;³⁵⁶ incluso el significado de su nombre, ‘asesina de hombres’ o ‘asesina de maridos’³⁵⁷ arroja luz sobre su carácter agresivo que posibilita que asesinara a Heracles como venganza por haber traído a Yole como concubina a su oikos quebrando el equilibrio del mismo. A pesar de esto, parece haber un cierto acuerdo en que la presentación de Deyanira en *Traquinias* como una víctima del engaño de Neso, y por tanto, mostrarla como culpable inconsciente de la muerte de Heracles, es una variación del mito introducida voluntariamente por Sófocles;³⁵⁸ incluso autores como Kamerbeek inciden en que la Deyanira que configuró el tragediógrafo ático bien podría haber sido concebida en contraste con la Clitemnestra que mostrara Esquilo en su obra *Agamenón*.³⁵⁹

³⁵⁶ B. Levett, *Sophocles:..., op. cit.* p. 31, nota 52, establece como parangón de este tipo de parejas la formada por Aquiles y Pentesilea, pero, mientras que Heracles y Deyanira sí que formaron un matrimonio y tuvieron hijos, Aquiles y Pentesilea, no.

³⁵⁷ Para un estudio de la etimología del nombre de Deyanira con más detalle: cf. M. Davies, “Deianeira and Medea:...”, *art. cit.* pp. 469-470.

³⁵⁸ Existe en cierto acuerdo en afirmar la existencia en la tradición anterior a Sófocles de una Deyanira guerrera, y prueba de este acuerdo es la rotundidad con la que March afirma que la Deyanira pre-sofoclea es una mujer más dispuesta a matar por ira que por amor, remarcando así con total claridad el contraste existente entre la Deyanira pre-sofoclea y la sofoclea, cf. J.R. March, “The Creative Poet”, *op. cit.*, p. 57. El propio Esquilo parece ser que escribió un drama, que no hemos conservado, denominado *Heráclidas* en el que podría haberse ocupado de la muerte de Heracles y pudiera haber mostrado a Deyanira maquinando el asesinato del mismo con tal de mantener el equilibrio del *oikos* y que Yole no tuviera descendencia con Heracles. De ser así, Eurípides pudiera haber modelado su *Medea* sobre la base de esta Deyanira esquilea cf. J. V. Bañuls-C. Morenilla, “*Áoikoi gunaïkes* en Sófocles”, *art. cit.* pp. 314-322.

³⁵⁹ Cf. J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles..., op. cit.* p. 14: “His Deianeira, indeed, seems to have been conceived as a marked contrast to Agamemnon’s vindictive wife”. La situación que se produce en estas tragedias propicia el paralelismo entre ambas heroínas en el sentido en que las dos ven amenazada su posición en el *oikos* a causa de la introducción de una *pallaké* por parte de sus esposos: Agamenón introdujo a Casandra y Heracles a Yole. Sin embargo, del contraste entre ambas figuras femeninas sale reforzada positivamente Deyanira, pues Clitemnestra trama el asesinato de Agamenón mientras que Deyanira no busca asesinar a su marido sino que éste rechaza a Yole y así lo enuncia la propia heroína en

4.3. ¿Héroe o héroes?

A medida que nos acercamos al punto central de nuestro estudio focalizado en el papel de la nodriza en *Traquinias* y en qué medida puede caracterizar al personaje principal, surge la cuestión de quién representa el papel del héroe trágico en esta obra. Knox en su estudio sobre el héroe trágico en Sófocles define al mismo como “un personaje que, no apoyado por los dioses y frente a la oposición humana, toma una decisión que surge de la parte más profunda de su naturaleza individual, de su *physis*, y luego ciega, feroz y heroicamente mantiene esa decisión incluso hasta el punto de la autodestrucción”.³⁶⁰ Sin embargo, si aplicamos esta definición a *Traquinias*, comprobamos que nadie cumple este papel: Heracles aparece tarde en la obra y en unas condiciones no muy propicias a la actuación heroica; en lo que respecta a Deyanira,

la *rhêsis* que pronuncia en los vv. 536 ss. que resulta clave para entender sus motivaciones, especialmente en los vv. 584-596: φίλτροις δ' ἔάν πως τήνδ' ὑπερβάλωμεθα, | [τὴν παῖδα καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ' Ἡρακλεῖ] | μεμηχάνηται τοῦργον [...] *Si con filtros y hechizos de algún modo pudiera sobrepasar a esta joven frente a Heracles*. Otro de los puntos en que Sófocles aleja a Deyanira de Clitemnestra es que la esposa de Heracles no toma represalias de ningún tipo contra la joven Yole, mientras que la reina de Micenas las tomó para con Casandra. Por tanto, si bien es cierto que Sófocles pudiera haber compuesto su tragedia tomando como modelo la situación relatada en Agamenón, también toma especial consciencia en alejar a Deyanira de Clitemnestra en los puntos que hemos mencionado. Por otra parte, la influencia de la Retórica en la obra sofoclea es indudable, tal y como lo muestra la ingente cantidad de estudios dedicados a esta cuestión, M. C. Encinas Reguero, *Tragedia y Retórica en la Atenas Clásica: la rhesis trágica como discurso formal en Sófocles*, Tesis Doctoral dirigida por M. Quijada Sagredo, accesible on-line: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=1404>; M. C. Fialho, “A retórica na tragédia grega”, *Retórica, política e ideología desde la antigüedad hasta nuestros días: actas del II congreso internacional*, M. Labiano Ilundain, A. López Eire, A. M. Seoane Pardo (coord.), vol. I, 1998, pp. 185-190; y el ya clásico J.S. Lasso de la Vega, “Retórica y Tragedia en Sófocles: el discurso engañoso de Ayante”, *Estudios de Retórica en Grecia y Roma*, G. Morocho Gayo (coord.), León, 1987, pp. 57-72. Basándonos en la influencia de la retórica en las composiciones trágicas y en el creciente auge de la sofística en la Atenas del s. V a.C., no debemos excluir la posibilidad de que Sófocles pudiera haberse propuesto realizar una *laudatio* del personaje de Deyanira, tal y como hiciera Eurípides con Helena en su tragedia homónima.

³⁶⁰ Cf. B. M. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley 1964, p. 5.

señala Knox que utiliza expresiones que él mismo denomina antiheroicas como la afirmación de que no sabe encolerizarse (v. 543) o abominar de mujeres osadas (v. 583) y, además, estas mismas expresiones confluyen con otras de corte heroico posteriores al momento en que va a suicidarse. No obstante, uno de los rasgos más importantes del héroe sofocleo es su aislamiento, el percibir el error que ha cometido cuando ya es demasiado tarde y la única solución que parece plausible es la de la muerte.³⁶¹ Este hito característico lo comparten tanto Deyanira como Heracles, si bien es cierto que el aislamiento es mucho más extremo en el personaje de la heroína. Ambos cometen un error y ambos mueren como resultado de su error. Así pues, si entendemos que la tragedia presente una estructura díplica, no sería de extrañar que en cada una de las partes el protagonismo recayera sobre un personaje diferente, por tanto, tanto Deyanira como Heracles poseen el papel de héroe trágico.

³⁶¹ Un extenso análisis sobre las características de las heroínas del teatro sofocleo lo encontramos en J.V. Bañuls-P. Crespo, “La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles”, *L’Ordin de la llar*, F. de Martino & C. Morenilla (eds.), Bari 2003, pp. 31-103. En este artículo se incide sobre el hecho de que una de las características del héroe sofocleo es la soledad que lo aboca a su destino, un destino que no puede evitar; en ese sentido defienden los autores que Deyanira “puede asumir parte del protagonismo del héroe trágico” puesto que “hace una cosa y con su acción no solo lleva a cabo lo contrario de lo que pretendía hacer, sino que además se convierte, sin ser consciente de ello, en un instrumento eficaz del destino” (pp. 37-41). Lo cierto es que el grado de consciencia de Deyanira ha planteado ciertas dudas a algunos estudiosos, pues hay quien defiende que Deyanira era del todo consciente de sus actos, así lo plantea I. Errandonea, *op. cit.* pp. 201-206, para quien las intenciones de Deyanira eran causar la muerte de Heracles y se muestra tajante al respecto: “Si, contra mi convicción, concedo que fue involuntaria la muerte, y contra los planes de la mujer, entonces encuentro el arte de Sófocles rebajado, e indigno del gran artista, que hasta ahora hemos admirado en todas las demás tragedias” (p. 201) y, a continuación expone toda una serie de argumentos que avalan su opinión. En nuestra opinión, Deyanira comete un error de forma inconsciente, como hacen la mayoría de los héroes y heroínas en las tragedias sofocleas, toma conciencia demasiado tarde del error, *cf.* V. Di Benedetto, *Sofocle*, *op. cit.* p. 145, cuando el daño causado a Heracles es irreversible, y su muerte es consecuencia de ese mismo error.

Centraremos nuestro estudio en el personaje secundario que acompaña a Deyanira, la nodriza, para fijar en qué medida contribuye a su configuración.³⁶²

³⁶² Un breve estudio sobre Deyanira lo encontramos en M^a P. López Martínez, “Las mujeres en Sófocles”, *L’Ordin de la llar*, Fr. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari, 2003, pp. 379-392, en especial las pp. 380-382.

4.4. La nodriza de Deyanira

Nuestro estudio se focaliza en la constelación de personajes que giran en torno a las heroínas y, en particular, en sus nodrizas y en qué medida configuran al personaje principal en función de su comportamiento para con él. En el caso de *Traquinias*, encontramos una nodriza que acompaña a Deyanira en su primera salida a escena (vv. 49-60) y que será quien dé la noticia del suicidio de la heroína (vv. 847-946). Estas dos intervenciones suman un total de setenta y dos versos, aproximadamente un 5,6% del total de la obra.

Según parece, ha existido una cierta división de opiniones al respecto de la identidad de este personaje, que algunos estudiosos opinan que en realidad son dos. Señala Jebb en su edición y comentario del texto de *Traquinias* que el códice *Laurentianus L* nota al personaje que interviene a partir del v. 49 como θε (θεράπεινα); sin embargo indica que el personaje que interviene en los vv. 847-946 el mismo manuscrito lo nota como τροφός. Prosigue el estudioso que, probablemente, se debería deducir que el personaje que aparece bajo el nombre de δούλη τροφός en el listado de personajes se refiere a dos personajes diferentes, es decir, una δούλη, que recitaría los vv. 49-60, y una τροφός, que recitaría la larga *rhêsis* en que se anuncia la muerte de la heroína. Jebb cita las ediciones más antiguas del texto llevadas a cabo por Brunk y Hermann como ejemplos de la prevalencia de este punto de vista entre los editores más antiguos.³⁶³ Sin embargo, apunta Jebb que ediciones más modernas del texto tienden a creer que se trata del mismo personaje en ambas intervenciones, pero indica que, probablemente, se haya entendido así en aras de acentuar el dramatismo con el que la nodriza anuncia la muerte de Deyanira en los vv. 847-946, pues a partir de estos primeros versos el

³⁶³ Sophoclis, *Tragœdiæ septem ad optimorum exemplarium fidem, cum annotatione tantum non integra Brunckii et Schæferi et aliorum selecta*, Oxonii, 1826, p. 400.

espectador tomaría conciencia del fuerte vínculo existente entre Deyanira y su nodriza.³⁶⁴ Lo cierto es que en el año 1950, en la primera edición del texto presentada por Mazon, el personaje aparece bajo el nombre de δούλη τροφός, pero el editor indica en el aparato crítico que en el listado de personajes del códice *Laurentianus* XXXII-9, L, s. X, se marca su intervención bajo el nombre de θε (ράπαινα) que, sin embargo, es omitido en los códices *Vaticanus* gr. 2291, s. XV y *Parisinus* gr. 2712, A s. XIII, lo cual podría ser considerado como un indicio de que los editores más modernos del texto de Sófocles notaron a este personaje como nodriza, probablemente porque para ellos este personaje seguía las características atribuidas al tipo; de manera que las ediciones posteriores del texto, presentan a este personaje bajo el nombre de δούλη τροφός o, simplemente, τροφός. Otro indicio que tal vez haya llevado a editores modernos a considerar este personaje como una nodriza podría ser el hecho de que la tradición inmediatamente posterior a Sófocles la trató como tal. Así lo hizo, por ejemplo, Séneca en su *Hércules en el Eta*, tragedia que trata el mismo tema que *Traquinias*, quien considera que a Deyanira la acompaña una nodriza.³⁶⁵ Además, el dramaturgo latino la aproxima caracteriológicamente al tipo, incluso se describe sus rasgos físicos, típicos en estos personajes.³⁶⁶ En la tragedia senecana, además, se observa con mayor facilidad los vínculos de afecto y confianza

³⁶⁴ Cf. R. C. Jebb, *op. cit.* p. 4.

³⁶⁵ Existe un problema de autoría en lo referente a la tragedia senecana *Hércules en el Eta*. Durante los últimos años los estudiosos defienden que esta tragedia no fue escrita por Séneca, como lo hacen entre otros A. López-A. Pociña en “Los tiranos: imágenes reales del poder despótico en las *tragedias* de Séneca”, *La mirada de las mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2011, pp. 281-307, en especial las pp. 285 s.; sin embargo, el tema no está zanjado por completo.

³⁶⁶ Cf. Séneca, *Hércules en el Eta*, vv. 925-926: Per has aniles ecce te supplex comas / atque ubera ista paene materna obsecro: ¡Mira! Te suplico por esta cabellera anciana y por estos pechos casi maternales te conjuro. Sobre el motivo empleado por la nodriza, cf., C. Morenilla-P. Crespo, “Por esos pechos que te son tan caros...”, *TIMHΣ XARIN, Homenaje al profesor Pedro Pedro A. Gainzarán*, 2002, pp. 27-37.

existentes entre esta nodriza y la protagonista, así como el sincero interés que muestra hacia Deyanira.³⁶⁷

Al contrario de lo que ocurría con la nodriza de Orestes en *Coéforas*, en *Traquinias* no se indica el nombre del personaje.³⁶⁸ Tampoco encontramos referencias a alguna de sus características físicas; podemos deducir de sus intervenciones, tal como señalaremos al comentar los pasajes, que lleva algunos años al servicio de Deyanira puesto que conoce a sus hijos y no evita aconsejar a la heroína al principio de la tragedia.

La primera intervención de esta nodriza se produce inmediatamente después de la primera *rhêsis* de Deyanira que inaugura la tragedia. En estos primeros versos (vv. 1-48),³⁶⁹ Deyanira ha expuesto al público tanto su situación como sus sentimientos; asimismo, relata la heroína los acontecimientos que la llevaron al matrimonio con Heracles

³⁶⁷ A lo largo de la tragedia, en múltiples ocasiones nodriza y Deyanira intercambian apelativos afectuosos; así, Deyanira llama a su nodriza *altrix* (v. 396, 450, 491) y, por su parte, la nodriza se dirige a la heroína con expresiones de ternura (v. 276, 445, 539), le da consejos con el único objetivo de asegurar el bienestar de Deyanira (vv. 436 ss.; vv. 925 ss.) y los acompaña de expresiones de palabras compasivas (*miser*, v. 352, 898; *infelix*, v. 932; *miseranda* v. 442). Un extenso análisis de esta nodriza así como de otras que aparecen en las tragedias de Séneca se encuentra en C. Bernal, “La nodriza en las tragedias de Séneca”, *l’Ordin de la Llar*, F. de Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2003, pp. 119-152.

³⁶⁸ Este es el procedimiento habitual incluso en sirvientes con papeles tan relevantes como el pedagogo de Agamenón, que aparece como pedagogo de Orestes, en la *Electra* de Sófocles.

³⁶⁹ Se ha discutido sobre la influencia de los prólogos euripideos en estos primeros versos de *Traquinias*. La base de esta polémica se encuentra en el hecho de que muchos estudiosos han considerado estos primeros versos de Deyanira como si se tratara de un prólogo al modo de las tragedias euripideas como, por ejemplo, *Medea*. No obstante, señala G.M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama...*, *op. cit.* p. 290: “That the prologue deserves to be called Euripidean is highly questionable. It begins with a long speech and so do nearly all Euripides’ prologues. At that superficial level, resemblance to most of Euripides’ prologues ends.” Como una clara muestra de su argumentación, indica el estudioso que la característica esencial de los prólogos euripideos es que en ellos se produce una cierta distancia con la acción que se desarrollará en escena, sin embargo, en el caso de *Traquinias* estos versos sí mantienen una relación con el resto de la obra, de hecho, será la intervención de la nodriza la que los concatene con el resto de la obra.

después de que el héroe venciera al río Aqueloo, que la pretendía, en un certamen. Fruto de ese matrimonio son los hijos que ha tenido con Heracles, pero indica la heroína que, puesto que Heracles está constantemente fuera de la casa, los hijos apenas han visto a su padre. Después de referirse a su pasado, relata el motivo principal de su preocupación en el presente: nadie sabe dónde se encuentra Heracles y ella teme que le haya acontecido algún infortunio. Es muy probable que, mientras Deyanira recita estos versos, la nodriza esté en escena si bien en un segundo plano.³⁷⁰ Una vez concluye la heroína, la nodriza interviene en los siguientes términos, vv. 49-60:³⁷¹

δέσποινα Δηιάνειρα, πολλὰ μὲν σ' ἐγὼ	
κατεῖδον ἤδη πανδάκρυτ' ὀδύρματα	50
τὴν Ἡράκλειν ἔξοδον γοωμένην·	
νῦν δ' , εἰ δίκαιον τοὺς ἐλευθέρους φρενοῦν	
γνώμαιοσι δούλαις, κάμῃ χρὴ φράσαι τὸ σόν,	
πῶς παισὶ μὲν τοσοῖσδε πληθύεις, ἀτὰρ	
ἀνδρὸς κατὰ ζήτησιν οὐ πέμπεις τινά,	55
μάλιστα δ' , ὄνπερ εἰκός, ὕλλον, εἰ πατρὸς	
νέμοι τιν' ὄραν τοῦ καλῶς πράσσειν δοκεῖν;	
ἐγγυὸς δ' ὄδ' αὐτὸς ἀρτίπους θρώισκει δόμους,	
ὥστ' , εἴ τί σοι πρὸς καιρὸν ἐννέπειν δοκῶ,	
πάρεστι χρῆσθαι τάνδρῳ τοῖς τ' ἐμοῖς λόγοις.	60

³⁷⁰ Cf. J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles...*, *op. cit.* p. 39 incluso cree que, probablemente, el actor que interpretara el papel de la nodriza podría reaccionar a las palabras de Deyanira con gestos de forma que existiera algún tipo de *feedback* entre ambos personajes. No obstante, esta interpretación resulta excesivamente hipotética a nuestro parecer.

³⁷¹ Para el texto griego utilizamos la siguiente edición, salvo que se indique lo contrario: Sophocles, *Sophoclis Fabulae* (ed.: A. C. Pearson), Oxford 1924. Hemos consultado otras, que aparecen en las notas en el momento pertinente y en la bibliografía final.

Mi señora Deyanira, ciertamente hace tiempo que te veo lamentándote por la partida de Heracles con muchos llantos llenos de lágrimas. Pero ahora, si es justo que los libres procedan con sensatez a causa de opiniones de esclavas, también es necesario que te haga entender tu situación. Como tienes muchos hijos, ¿por qué no envías a alguno en busca de este hombre, especialmente, como es natural, a Hilo, si demuestra alguna preocupación por saber si su padre está bien? Este mismo se apresura, ágil, cerca de la casa, de manera que, si te parece que digo lo conveniente, es preciso que hagas uso de este hombre y de mis palabras.

Las palabras con las que la esclava inicia su intervención, δέσποινα Δηϊάνειρα (v. 49), poseen dos claras funciones dramáticas: por una parte, identifican al personaje que ha pronunciado la *rhêsis* inicial, Deyanira, si bien el espectador ateniense medio con toda probabilidad podría haberla identificado partiendo de los hechos que ella misma ha narrado. Por otra parte, mediante su empleo la nodriza se identifica a sí misma como criada de Deyanira al indicar la relación que tienen ambas, una relación señora-criada, pues el sustantivo femenino δέσποινα es una forma arcaica que está ampliamente atestiguada ya en *Odisea* empleado por esclavos para referirse a su señora.³⁷²

Observamos que la esclava es consciente de los múltiples sufrimientos que está experimentando Deyanira, no porque haya escuchado cómo la heroína los acaba de relatar, sino porque ella misma lo ha visto con sus propios ojos tal y como se deduce a partir del empleo de la forma verbal en aoristo κατεῖδον en el v. 50 con un aspecto claramente durativo reforzado por el acusativo adverbial πολλά que hemos optado por traducir como *hace tiempo* con el fin de reflejar dicho

³⁷² Cf. Homero, *Odisea*, 3.371; 7.37; 7.317; 14.1; 14.109; 14.446; 15.340; 19.47; 23.1.

aspecto. Todo esto implica que la sierva ha permanecido al lado de Deyanira, no solo mientras recitaba su *rhêsis*, sino también durante la ausencia de Heracles, lo cual la enmarca entre aquellas esclavas que han acompañado a la heroína en sus sufrimientos y, mediante el consejo que le ofrecen, buscan proporcionarle consuelo.

El v. 52 empieza marcando un claro contraste entre la actitud que la nodriza ha observado en Deyanira durante mucho tiempo (v. 49 πολλὰ μὲν) y la que espera que se produzca a partir del acatamiento de su consejo (νῦν δὲ, v. 52). Sobre la forma en que la nodriza inicia su consejo, es decir, con una condicional en la que asume su posición social por debajo de Deyanira, εἰ δίκαιον τοὺς ἐλευθέρους φρενοῦν / γνώμῃσι δούλαις (vv. 54 s.), señala Rodighiero que se trata de una perífrasis habitual que aparece en varias ocasiones utilizada por personajes de nivel inferior al personaje con el que interactúan, por lo que resulta muy probable que la esclava la utilice a modo de *captatio benevolentiae* lo que la muestra como un personaje que maneja, en cierta medida, técnicas retóricas básicas.³⁷³

Deyanira insistirá en la diferencia de clase entre los libres y los esclavos en su siguiente intervención, pero, a pesar de esta diferencia, atribuye a su esclava reflexiones propias de libres, vv. 61-63:

ὦ τέκνον, ὦ παῖ, καὶ ἀγεννήτων ἄρα
μύθοι καλῶς πίπτουσιν· ἦδε γὰρ γυνή
δούλη μὲν, εἴρηκεν δ' ἐλεύθερον λόγον.

³⁷³ Cf. Rodighiero, *La morte di Eracle...*, *op. cit.* p. 151. El estudioso pone de manifiesto que en las tragedias de Sófocles que nos han llegado aparece esta *fórmula* en dos ocasiones y en ambas se trata de un personaje más joven que intenta aconsejar a un personaje mayor respecto a su proceder. Así, en *Antígona* vv. 726-729 Hemón inicia su argumentación para intentar persuadir a Creonte y que éste cambie su decisión respecto a Antígona aludiendo a su inferioridad por cuestión de edad; y en *Edipo en Colono*, v. 1181, Antígona también inicia su argumentación buscando persuadir a su padre para que éste mude su proceder respecto a Teseo con este punto como base, es decir, asumiendo su inferioridad respecto a Edipo por cuestión de edad.

¡Hijo mío! También de las personas sin ascendencia noble caen palabras acertadas, pues esta mujer esclava ha dicho palabras propias de libres.

No solo la heroína se referirá al acierto de las palabras de su esclava, sino que la esclava misma indicará que sus palabras son γνώμαισι δούλαις (v. 53), que hemos traducido como a causa de opiniones de esclavas, y que persuadirán a Deyanira, a quien se refiere el adjetivo sustantivado τοὺς ἐλευθέρους, a actuar con sensatez (v. 52). Señala la esclava que, con tal de conseguir esa sensatez en los actos por parte de Deyanira, es necesario que le exponga su situación. Resulta llamativo el contraste entre el infinitivo de presente de la prótasis de la condicional (φρενοῦν) y el infinitivo de aoristo activo de la apódosis (φράσαι). Se utiliza aquí el presente en la prótasis puesto que se considera el acto de actuar con sensatez de los nobles guiados por el buen juicio de sus esclavas como un acto continuado, no extraordinario, sino como parte de la realidad. Sin embargo, el aoristo de la apódosis señalaría la puntualidad del momento en que la esclava ve necesario hacer entender a Deyanira su situación; por tanto, este contraste de tiempos verbales podría sugerir que, si bien las esclavas –entendemos que se refiere a aquellas esclavas que servían a la mujer de la casa puesto que el sustantivo δούλαις está en femenino– podrían aconsejar a la señora sobre sus actos, ésta es la primera vez que la esclava que pronuncia estos versos se ve obligada a explicar a la heroína su situación, utilizando para esta acción un verbo como φράζω relacionado etimológicamente con φρενόω que es el que se emplea en la prótasis.³⁷⁴

³⁷⁴ Cf. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.* s.v. φρήν. Estos versos reflejan que un componente importante de esta tragedia será la forma en que Deyanira adquiera conocimiento y los procedimientos cognoscitivos que se desarrollarán en el interior de este personaje, pues, en apenas dos versos, se refieren tres vocablos relacionados con el campo semántico del conocimiento: φρένουν (v. 52), γνώμαισι (v. 53), φράσαι (v. 53) y todos ellos referidos a la heroína. El modo en que Deyanira va adquiriendo

A partir de las palabras de la esclava y del efecto que tienen en la heroína puede deducirse un rasgo característico del personaje de la nodriza: sin olvidar la diferencia respecto al rango social entre ella y su señora, con palabras sabias brindará un consejo a la heroína que ésta seguirá y le proporcionará un alivio temporal a sus sufrimientos. Este rasgo se convierte en prototípico del personaje de la nodriza, como veremos al estudiar *Hipólito* y *Andrómaca* de Eurípides y como se aprecia con cierta claridad en la recepción del personaje en *Hércules en el Eta*, tragedia en la que Séneca mostrará en varias ocasiones cómo se produce esta escena entre Deyanira y su nodriza, si bien la nodriza de Séneca posee un mayor peso dramático que la de Sófocles (vv. 277 ss., vv. 314 ss., vv. 436 ss.).

Después de aconsejar a Deyanira que envíe a Hilo, probablemente el primogénito,³⁷⁵ a buscar a Heracles (vv. 54-57), Sófocles vuelve a utilizar a esta esclava para identificar a un personaje que cumplirá un papel importante en la peripecia trágica: Hilo. Así, es la encargada de enunciar su entrada en escena en el v. 58: ἐγγὺς δ' ὄδ' αὐτὸς ἀρτίπους θρώϊσκει δόμους: *Este mismo se apresura, ágil, cerca de la casa.*

Concluye la esclava su primera intervención en la tragedia dejando en el buen juicio de Deyanira el seguir su consejo (vv. 59-60).

La siguiente y última intervención de la nodriza en esta tragedia resulta más importante para nuestro estudio, pues en ella su personaje

conocimiento sobre su propio error ha sido estudiado en diversos artículos e incluso se ha relacionado con la crisis cultural que caracteriza el teatro de Sófocles, cf. Di Benedetto, *Sófocle, op. cit.*; M. C. Encinas Reguero, “Forma dramática y conocimiento en *Traquínias* y *Edipo Rey*”, *art. cit.*, p. 17.

³⁷⁵ Cf. Rodighiero, *La morte di Eracle...*, *op. cit.* p. 151 donde el autor justifica que se elija a Hilo para que la presencia del mismo en el último episodio de la tragedia esté justificada y, probablemente, porque, según la tradición, Hilo era el primogénito del matrimonio Heracles-Deyanira, cf. Apolodoro 2, 7, 7: Ἡρακλῆς δὲ ἐντειλόμενος Ὑλλῶ, ὃς ἐκ Δηϊναείρας ἦν αὐτῷ παῖς πρεσβύτερος *Y Heracles, después de encomendar a Hilo, el hijo mayor que tenía con Deyanira.* Para el texto griego de Apolodoro hemos seguido el editado por J. G. Frazer, Apollodorus. *The Library*, vol I, (Ed. J. G. Frazer), Londres 1954 (2ª reimpr.).

adquiere un cierto peso dramático al enunciar la muerte de su señora Deyanira.

Cuando el coro entona el tercer estásimo de la tragedia (vv. 821-862), Hilo acaba de confirmar a Deyanira sus peores presagios: el centauro Neso la engañó y el veneno que ella misma impregnó en la túnica de Heracles está a punto de producir la muerte del héroe. Hilo acusa directamente a su madre del crimen y la heroína abandona la escena en silencio, a pesar de que la corifeo insta a Deyanira a defenderse, vv. 813-814:

τί σιγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοιισθ' ὀθοῦνεκα

ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῶι κατήγορω;

¿Por qué te marchas en silencio? ¿No sabes que, como guardas silencio, asientes ante tu acusador?

La corifeo enfatiza el silencio con que Deyanira marcha al interior de la casa mediante el poliptoton: σιγ' , adverbio (v. 813)... σιγῶσα, participio de presente activo en femenino concordando con el sujeto de ξυνηγορεῖς, Deyanira (v. 814). Este silencio trágico con el que Deyanira abandona la escena es el preludio de su muerte.³⁷⁶ Una vez la heroína entra en casa, el coro de mujeres inicia el tercer estásimo, que concluirá señalando la entrada de la nodriza a escena que estudiaremos a continuación.³⁷⁷

³⁷⁶ En toda la producción sofoclea que ha llegado hasta nuestros días encontramos dos escenas que resultan análogas a ésta. En *Antígona*, vv. 1244 ss., Eurídice abandona la escena también en silencio y es el corifeo quien advierte su silencio. Tras la salida de Eurídice, el corifeo y un mensajero empezarán a conjeturar sobre este silencio, pero en los vv. 1282 ss. ese mismo mensajero, que había entrado a palacio, sale para anunciar al rey Creonte la muerte de su esposa. En *Edipo Rey*, vv. 1073 ss. es Yocasta quien abandona la escena en silencio y, de nuevo, es el corifeo quien llama la atención sobre este silencio y un mensajero anunciará la muerte de la reina en los vv. 1235 ss. En ambas tragedias se conoce la muerte del personaje que abandona la escena en silencio después de que el héroe conozca el error trágico que ha cometido.

³⁷⁷ M. Davies en su edición del texto, *op. cit.*, introduce una exclamación atribuida a la nodriza al concluir el coro de mujeres la antístrofa segunda que concluye el estásimo. Es la siguiente: <Τρ. ἰώ μου>. Señala en su comentario que la ha introducido siguiendo la edición de Meineke, *Analecta Sophoclea*, 1863, quien, en su opinión, “*not unreasonably introduces an exclamation for the Nurse to clarify the chorus*”

Los vv. 868-898 presentan a la nodriza interactuando con el coro. Probablemente la anciana esclava sea el único personaje que está situado en la σκηνή. Estos versos poseen abundantes problemas textuales e incluso la atribución de los versos varía del coro a la nodriza dependiendo de la edición que se consulte, no obstante solo haremos referencia a aquellos problemas que pudieran influir de manera directa en las conclusiones de nuestro estudio. Veamos, pues, los versos a los que nos referimos, vv. 868-898:

Χο. [...] ζύνες δὲ
 τήνδ' ὡς ἀηδῆς καὶ συνωφρυωμένη
 χωρεῖ πρὸς ἡμᾶς γραῖα σηματοῦσά τι. 870

Τρ. ὦ παῖδες, ὡς ἄρ' ἡμῖν οὐ μικρῶν κακῶν
 ἤρξεν τὸ δῶρον Ἡρακλεῖ τὸ πόμπιμον.

Χο. τί δ', ὦ γεραιά, καινοποιηθὲν λέγεις;
 Τρ. βέβηκε Δηιάνειρα τὴν πανυστάτην
 ὀδῶν ἀπασῶν ἐξ ἀκινήτου ποδός. 875

Χο. οὐ δὴ ποθ' ὡς θανοῦσα; Τρ. πάντ' ἀκήκοας.
 Χο. τέθνηκεν ἢ τάλαινα; Τρ. δεύτερον κλύεις.

Χο. τάλαιν', ὀλεθρία· τίτι τρόπῳ θανεῖν σφε φής;
 Τρ. σχετλίῳ τὰ πρὸς γε πρᾶξιν. Χο. εἰπέ τῷ μόρῳ,
 γύναι, ξυντρέχει; 880

Τρ. αὐτὴν διήστωσε.
 Χο. τίς θυμός, ἢ τίνες νόσοι;
 Τρ. τάνδ' αἰχμὰ βέλεος κακοῦ
 ξυνεῖλε; Χο. πῶς ἐμήσατο

anguished reaction". Según parece, esta exclamación de la nodriza se produciría desde el interior de la casa, pues, de no ser así, no cabría la identificación que hace el coro del personaje de la nodriza entrando en escena en los vv. 868-870. Sin embargo, la edición del texto de Teubner lo indica únicamente en el aparato crítico en los siguientes términos: **863 ante hunc versum** (Τρ. *ἰὼ μοι*) *suppl. Meineke*. Ni Jebb ni Rodighiero lo consideran.

πρὸς θανάτῳ θάνατον 885
 ἀνύσασα μόνα; Τρ. στονόεντος
 ἐν τομᾷ σιδάρου.
 Χο. ἐπεῖδες, ὦ ματαία, τάνδ' ὕβριν;
 Τρ. ἐπεῖδον, ὡς δὴ πλησία παραστάτις.
 Χο. τίς ἦν; πῶς; φέρ' εἰπέ. 890
 Τρ. αὐτὴ πρὸς αὐτῆς χειροποιεῖται τάδε.
 Χο. τί φωνεῖς; Τρ. σαφηνῆ.
 Χο. ἔτεκ' ἔτεκε μεγάλην ἅ
 νέορτος ἄδε νύμφα
 δόμοισι τοῖσδ' Ἐρινύν. 895
 Τρ. ἄγαν γε· μᾶλλον δ', εἰ παροῦσα πλησία
 ἔλευσσεσ οἷ' ἔδρασε, κάρτ' ἂν ᾗκτισας.
 Χο. καὶ ταῦτ' ἔτλη τις χεῖρ γυναικεία κτίσαι;
Coro: [...] Observad a esta anciana que se aproxima a nosotras cabizbaja y arrugando el ceño queriendo decir algo.
Nodriza: ¡Oh, hijas! ¡Cómo el regalo enviado a Heracles origina desgracias no pequeñas!
Coro: ¿Qué nuevo suceso anuncias, anciana?
Nodriza: Deyanira ha recorrido el ultimísimo de todos los caminos sin mover los pies.
Coro: ¿No dirás entonces que acaba de morir?
Nodriza: Todo lo has escuchado.
Coro: ¿Ha muerto la desgraciada?
Nodriza: Dos veces lo has escuchado.
Coro: ¡Desgraciada y destruida! ¿De qué manera dices que ha muerto?
Nodriza: Ciertamente, de la más cruel por las circunstancias.
Coro: ¡Dime, mujer, cómo ha encontrado la muerte!

Nodriza: Ella misma se ha hecho desaparecer.

Coro: ¿Qué ánimo –o qué enfermedades– la han matado con la punta del dardo maligno? ¿Cómo ha maquinado la muerte seguida de otra muerte, llevándolo a término ella sola con el corte de un funesto hierro? ¿Has visto, impía, esta insolencia?

Nodriza: Lo he visto, pues estaba de pie a su lado.

Coro: ¿Quién ha sido? ¿Cómo? ¡Venga, dilo!

Nodriza: Ella misma contra sí misma lo ha hecho con sus propias manos.

Coro: ¿Qué dices?

Nodriza: Seguro.

Coro: Ciertamente, la recién llegada, esta doncella, ha engendrado, ha engendrado una gran Erinis para la casa.

Nodriza: Bien cierto. Si, estando presente, cerca, hubieras estado observando lo que estaba haciendo, seguramente la hubieras compadecido más.

Coro: Y, ¿una mano de mujer ha soportado hacer esto?

La finalidad de este *kommós* entre nodriza y coro es actuar a modo de introducción a la *rhêsis* que pronunciará la anciana sierva, en la que anunciará la muerte de Deyanira.³⁷⁸ El coro rompe el ritmo de su canto en el v. 868: ξύνες δὲ. Probablemente, cuando el coro entona estos versos, la anciana sierva realiza su entrada a escena. También el coro de mujeres es el encargado de identificar a la nodriza refiriéndose a ella con dos adjetivos que cabe resaltar: γράϊα (v. 870) y γεραιά (v. 873), ambos

³⁷⁸ Los diferentes comentarios realizados por los estudiosos consideran que en esta interacción el coro cantaría sus versos mientras que la nodriza los recitaría, cf. Easterling en su edición del texto sofocleo, *op. cit.* p. 183. Siguen todos la opinión de P. Maas, *Greek Metre*, Oxford 1972, § 76 según la cual “*characters of low social standing (except the Phrygian in the Orestes) are never given lines in sung metres, but are given instead anapaests*”. No obstante, de toda la extensa producción sofoclea, solo han llegado hasta nuestros días siete tragedias por lo que, quizá, la observación de Maas resulte un tanto arriesgada.

referidos a la ancianidad del personaje.³⁷⁹ La anciana Euriclea, nodriza de Odiseo y encargada también de la cría de Telémaco, aparece descrita con estos adjetivos en una escena en que el joven hijo de Odiseo va a acostarse y es acompañado por la anciana nodriza a su lecho, *Odisea* 1. 437-438:³⁸⁰

ἔζετο δ' ἔν λέκτρῳ, μαλακὸν δ' ἔκδυε χιτῶνα
καὶ τὸν μὲν γραίης πυκιμηδέος ἔμβαλε χερσίν.
*Se acercó a su lecho, se quitó la suave túnica;
y la lanzó a los brazos de la prudente anciana.*

Puesto que la anciana Euriclea servirá como modelo de las ancianas nodrizas que aparecerán en la producción trágica griega, resulta lógico que compartan rasgos con ella, si bien, como hemos indicado al tratar a Cilisa, la nodriza de Orestes, sobre Euriclea poseemos una mayor información que de las nodrizas de tragedia. De la nodriza que aparece en *Traquinias* no sabemos ni su nombre ni su linaje, como ocurre en el caso de Euriclea, pero por la identificación del coro en estos versos sabemos que comparte este rasgo definitorio y prototípico del personaje. La primera intervención *de facto* de la nodriza señala la desgracia ocurrida en la casa de Heracles mediante una lítote, v. 871: οὐ μικρῶν κακῶν, *desgracias no pequeñas*, cuyo objetivo es añadir solemnidad al texto. El modo en que se comunica la muerte de Deyanira llama la atención, pues se revela en forma de *gradatio* y así lo apunta Alexiou incidiendo en la particularidad del modo en que lo hace Sófocles, “gradually, point by point, in a prolonged series of statement and

³⁷⁹ Cf. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, s.v. γραῖς indica que la forma en femenino γραῖα está ampliamente atestiguada para referirse concretamente a una característica física, a una ‘mujer vieja’.

³⁸⁰ Seguimos el texto propuesto por V. Bérard en Homère, *L’Odysée* (Tome I, chants I-VII) (ed. V. Bérard), París 1955.

counter-statement”.³⁸¹ En primer lugar la anciana sierva hace referencia al fin de la heroína de forma velada, v. 871 s.:

ὦ παῖδες, ὡς ἄρ' ἡμῖν οὐ σμικρῶν κακῶν
ἤρξεν τὸ δῶρον Ἡρακλεῖ τὸ πόμπιμον.

*¡Oh, hijas! ¡Cómo el regalo enviado a Heracles origina
desgracias no pequeñas!*

Es muy probable que el auditorio ya imaginara la muerte de la heroína cuando la nodriza pronuncia estas palabras, pues, como ya hemos comentado, el silencio con el que Deyanira había abandonado la escena no presagiaba lo contrario. Sin embargo, Sófocles parece querer mantener el suspense y es por ello por lo que se revela de forma gradual y mediante circunloquios como el siguiente, v. 874 s.:

βέβηκε Δηιάνειρα τὴν πανυστάτην
ὁδῶν ἀπασῶν ἐξ ἀκινήτου ποδός.

*Deyanira ha recorrido el ultimísimo de todos los caminos sin
mover los pies.*

El público ateniense ya tenía en estos momentos la certeza de que Deyanira había muerto, pues el circunloquio que utiliza la nodriza es uno de los *tópoi* que aparece de forma común en los epitafios.³⁸² Finalmente, la palabra ‘muerte’ es pronunciada por el coro de mujeres, no por la nodriza, en el v. 876: οὐ δὴ ποθ' ὡς θανοῦσα; *¿No dirás entonces que acaba de morir?* Al que la nodriza responderá aseverando, pero sin pronunciar la palabra “muerte”, v. 876: πάντ' ἀκήκοας. *Todo lo has escuchado.* A esta revelación le sigue la incredulidad del coro que

³⁸¹ Cf. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, p. 137.

³⁸² Sobre los diferentes *tópoi* utilizados en los epitafios cf. M. L. Del Barrio Vega, *Epigramas funerarios griegos*, op. cit., pp. 20-45.

vuelve a preguntar si Deyanira ha muerto de una forma mucho más directa, v. 877:³⁸³ τέθνηκεν ἡ τάλαινα; *¿Ha muerto la desgraciada?*

Es la primera vez en este diálogo que se refiere a Deyanira con un adjetivo: τάλαινα. La sierva se había referido a ella utilizando su nombre propio en el v. 874, pero a partir de este punto, una vez que la muerte de Deyanira ya es una realidad, se le aplicará otra vez este adjetivo que señala al funesto destino de la heroína: τάλαιν' ὀλεθρία (v. 878). Tanto Jebb como Davies y así también Easterling ponen de manifiesto el uso poco común del adjetivo ὀλέθριος.³⁸⁴ Generalmente, este adjetivo posee un significado activo 'destrutivo'; sin embargo en esta ocasión parece que Sófocles lo podría estar empleando tanto en significado pasivo, 'destruido', como también combinando ambos sentidos. Utilizado de forma similar por Sófocles encontramos este adjetivo en *Edipo Rey*, v. 1341:³⁸⁵ ἀπάγετ', ὦ φίλοι, τὸν μέγ' ὀλέθριον.

Lo cierto es que los traductores que hemos consultado presentan diferentes soluciones:

TRADUCTOR/-A	AÑO	TRADUCCIÓN
Jebb	1908	Ch. Hapless, lost one!
Mazon	1951	Ch.: La pauvre victime!
Fialho	1989	Cor.: Oh infeliz, desditosa!
Rodighiero	2004	Co.: Oh, misera, è distrutta
Alamillo	2010	Co.: ¡Pobre desgraciada!

³⁸³ En *Edipo en Colono*, vv. 1583 ss. el coro también se muestra incrédulo ante la noticia de la muerte del propio Edipo.

³⁸⁴ Cf. R. C. Jebb en su edición y comentario del texto de Sófocles, *op. cit.* p. 131, M. Davies, en su edición del texto, *op. cit.* p. 208, P.E. Easterling, en su edición del texto, *op. cit.* p. 184-185.

³⁸⁵ Para el texto griego utilizamos el editado por R. C. Jebb: Sophocles, *the Plays and the Fragments. Part I: The Oedipus Tyrannus* (ed.: R. C. Jebb), Amsterdam 1966.

Todos tienen en común el sentido negativo del adjetivo: sea utilizado como pasivo o como activo, lo cierto es que, sin duda, refuerza la idea de que Deyanira ha sido víctima de su propio destino, pues, ella ha sido quien ha causado las desgracias que se ciernen sobre la casa de Heracles, aún sin ser consciente de ellas.

Notemos que la primera vez que el coro interroga a Deyanira utiliza un participio de aoristo activo para referirse a la desgracia: θανοῦσα (v. 876), mientras que la segunda vez utiliza el perfecto activo, una forma personal en tercera persona del singular: τέθνηκεν (v. 877). La razón de esta dualidad temporal podría ser atribuida al grado de certeza del hablante, en esta ocasión el coro; de manera que se podría llegar a entender que el empleo del aoristo en el v. 876 se debería a que el coro no está seguro de la muerte de la heroína, o bien no da crédito, mientras que cuando emplea el perfecto en el v. 877 ya toma conciencia de que la muerte se ha producido y no hay vuelta atrás. Cabe señalar que este proceso ocurre con cierta rapidez, pues no solo el texto está compuesto por frases muy cortas, sino que Sófocles utiliza el procedimiento de la *antilabé*.

Finalmente el proceso gradual de revelación de la muerte de Deyanira culmina con la afirmación por parte de la nodriza de que ha sido la propia heroína quien se ha infligido la muerte, v. 881: αὐτὴν διήϊστωσε: Ella misma se ha hecho desaparecer. Este verso no está exento de problemas textuales. En primer lugar parece ser que διήϊστωσε se trata de un *hápax legomenon*. En segundo lugar, apunta Davies que Henderson sugirió añadir al texto <ἀμφήκει ξίφει> después de este verbo para otorgar a la nodriza un trímetro yámbico completo y explicar cómo es posible que el coro sepa en v. 882 que la heroína ha utilizado un αἰχμῆ.³⁸⁶ Pero menciona Easterling que de ser así se estaría habilitando a

³⁸⁶ Cf. M. Davies, *op. cit.* p. 209.

la nodriza para entonar sus versos, lo cual entraría en contradicción con lo mencionado por Maas al respecto de que no se solía otorgar versos entonados a un personaje de bajo nivel social.³⁸⁷ Sin embargo, lo realmente importante para nuestro estudio es que la nodriza señala directamente a Deyanira como la única causante de su desaparición al utilizar el pronombre αὐτήν y sobre lo que se incidirá de forma muy especial al repetirlo en el v. 891: αὐτὴ πρὸς αὐτῆς χειροποιεῖται τάδε. *Ella misma contra sí misma lo ha hecho con sus propias manos.*³⁸⁸

Mediante esta repetición se enfatiza la soledad de la heroína, que se ha convertido en una constante a lo largo de la obra. El coro también se referirá a esta soledad en los vv. 884-886:

Χο. πῶς ἐμήσατο
 πρὸς θανάτῳ θάνατον 885
 ἀνύσασα μόνα; Τρ. στονόεντος
 ἐν τομῷ σιδάρου.

Coro: ¿Cómo ha maquinado la muerte seguida de otra muerte, llevándolo a término ella sola?

Nodriza: Con el corte de un funesto hierro.

Parte del v. 886, στονόεντος ἐν τομῷ σιδάρου según la edición que se consulte aparece atribuido al coro o a la nodriza. Jebb, Davies y

³⁸⁷ Cf. P. E. Easterling, *op. cit.* p. 185.

³⁸⁸ Recientemente C. Morenilla ha estudiado la terminología presente en la tragedia griega para designar el suicidio femenino y las diferentes formas en que una mujer se da muerte, matizando en este sentido (n. 18) las afirmaciones de N. Loraux en sus dos obras *Maneras trágicas de matar a una mujer* (trad. del original francés 1986), Madrid 1989; y *Las experiencias de Tiresias* (trad. del original francés, 1990), Barcelona 2004; cf. C. Morenilla, “Morir por espada. *Helena*, 298-302”, *Nova Tellus*, 2013, pp. 43-64. Expone Morenilla, después de mostrar la multiplicidad de términos existentes (pp. 44 s.), que no existe un término específico para designar el suicidio, lo que denota que es probable que a los autores les interesara más mostrar las causas, los modos y las consecuencias de esa muerte (p. 47). Enmarca la muerte de Deyanira entre aquellas heroínas, como Eurídice, Yocasta y Creúsa, que con un papel destacado en sus obras mueren a espada. Asimismo, relaciona el modo en que Deyanira se dio muerte con un resto del carácter belicoso de la Deyanira presofoclea, o bien con que la heroína quisiera utilizar la espada como una evocación del hecho de que ella misma fuera ganada por Heracles con la espada al río Aqueloo (p. 8) .

Rodighiero lo atribuyen a la nodriza, y el editor italiano indica en su comentario que los manuscritos así lo hacen. Sin embargo, Dawe y Easterling lo atribuyen al coro. Dawe señala en el aparato crítico “στονόεντος... σιδάρου nutrici trib. codd.”. Easterling parece seguir a Dawe puesto que realiza exactamente la misma anotación en el aparato crítico que el estudioso. Probablemente la razón por la que atribuyen estas palabras al coro se encuentra en que ambos son de la misma opinión que Maas, al que ambos citan. Según Maas, y como hemos apuntado con anterioridad, no se solía atribuir versos cantados a personajes de una escala social inferior, a excepción del esclavo frigio que aparece en Orestes.³⁸⁹ Sin embargo, con los restantes editores creemos conveniente seguir la tradición codicológica y atribuir al coro este verso como hacen los manuscritos.

Tanto Jebb como Rodighiero introducen un símbolo de interrogación en el texto, puesto que, de no ser así, ambos entienden que el coro sabría cómo se ha dado muerte Deyanira antes de que se lo comunicara la nodriza. La manera en que Deyanira se suicidó resulta un tanto atípica para una mujer al utilizar la espada, pues la mayoría de las mujeres de tragedia se suicidan ahorcándose, de lo cual contamos con ejemplos dentro de la propia producción trágica sofoclea como el caso de Yocasta y el de Antígona, aunque también existen otros casos en los que la heroína se suicida utilizando también una espada, como, por ejemplo,

³⁸⁹ Cf. P. Maas, *Greek Metre*, op. cit. § 76. L. Henderson trata con mayor detalle sobre los problemas métricos que plantea este verso en “Sophocles’ *Trachiniae* 879-92 and a Principle of Paul Maas”, *Maia* XXVIII, 1976, pp. 19-24. El autor toma como base de sus estudios la aseveración de Maas según la cual los personajes de bajo nivel social no se expresan jamás en versos cantados, sino *que* lo hacen en anapestos o en trímetros yámbicos: concluye Henderson señalando que, de acuerdo con la regla de Maas, en este *kómmos* se puede restituir un trímetro yámbico en el v. 881 y se puede realizar dos cambios en la atribución de los versos para que concuerde el *kómmos* con la regla de Maas. Uno de los cambios respecto a la atribución de los versos es el que nos ocupa, el v. 886. Tanto Dawe como Easterling siguen la opinión de Henderson y de Maas.

Eurídice o la Yocasta que aparece en *Fenicias*.³⁹⁰ Se podría concluir, pues, que podría haber resultado un tanto difícil que el coro se anticipara a esta información con lo cual resultaría muy probable que estas palabras fueran pronunciadas por la nodriza.

Indica Jebb que el adjetivo μόνα del v. 886 se referiría a que Deyanira es la única culpable de la muerte de Heracles y de la suya propia y no anticiparía lo revelado en el v. 891, según el cual Deyanira se suicidó en la más absoluta soledad. La nodriza se referirá a esta soledad en la *rhêsis* que analizaremos más adelante; sin embargo, en este punto sería conveniente indicar que la única que ha presenciado el suicidio de forma directa es la nodriza y ella misma lo referirá al coro en los siguientes términos, vv. 889 s.:

XO. ἐπεῖδες, ὃ ματαία, τάνδ' ὕβριν;

TP. ἐπεῖδον, ὡς δὴ πλησία παραστάτις. 890

Coro: ¿Has visto, impía, esta insolencia?

Nodriza: Lo he visto, pues estaba de pie a su lado.

Estos versos resultan ser de importancia capital para el objeto de nuestro estudio, pues en ellos se pone de manifiesto la actitud de la sierva con respecto a su ama. En primer lugar, llamaremos la atención sobre la anáfora ἐπεῖδες... ἐπεῖδον (¿has visto...? he visto...). Al comentar la *rhêsis* que pronunciará la nodriza después de este *kómmos*, nos volveremos a referir a la importancia de que la anciana sierva haya utilizado una 1ª persona del singular. Sin embargo, resulta relevante que

³⁹⁰ El suicidio de Deyanira ha sido objeto de diversos estudios precisamente debido a su atipicidad. Así, por ejemplo, M. Florencia Nelli, “El mito de Heracles en Baquílides...” *art. cit.*, p. 12 indica que, en su opinión, se podría hablar de una masculinización del suicidio de Deyanira e incide en el hecho de que la forma en que la heroína lo lleva a cabo es del todo llamativa por tratarse de una mujer que se da muerte con una espada. Sin embargo, como hemos referido con anterioridad, es probable que Deyanira se suicidara utilizando una espada porque fue tomada también con una espada por Heracles, sin que quepa descartar ver en ello también un rastro de la Deyanira presofoclea.

este verbo hace referencia a cómo la esclava adquiere conocimiento sobre la muerte de Deyanira: siendo testigo directo en primera persona del suceso, lo cual enfatiza al responder con el mismo verbo con el que le pregunta el coro. Además incide sobre el hecho de que ha permanecido de pie al lado de Deyanira con dos términos que se refieren a esa misma idea de proximidad: πλησία ... παράστασις: *a su lado...cercana a ella*.

En segundo lugar, el vocativo con el que el coro se refiere a la nodriza, ὦ ματαία, que también presenta problemas textuales, reviste cierta importancia.³⁹¹ Jebb relaciona este vocativo con la edad avanzada del personaje.³⁹² Según el estudioso, el vocativo ὦ ματαία se pronuncia en esta ocasión con “a mixture of pity and impatience” (p. 132) y explica que la edad avanzada de la nodriza, junto con su terror y angustia por lo acaecido la llevan a que pierda de vista la complejidad de la pregunta que le hace el coro: πῶς ἐμήσατο πρὸς θανάτῳ θάνατον ἀνύσσασα μόνα; (vv. 884 s.) a la que ha respondido con un simple: στονόεντος ἐν τομῷ σιδάρου (v. 886). Sin embargo, esta afirmación del investigador inglés no sería verificable si siguiéramos otra edición del texto por las razones que hemos indicado anteriormente. Pero Davies, que, como hemos visto, atribuye este verso al coro, coincide con Jebb en el sentido en que el término ματαία combinaría “pity and reproach in varied proportions” (p. 209). Así pues, tanto Jebb como Davies coinciden en que el adjetivo ματαία está relacionado con la piedad.

El coro se muestra muy impaciente ante la noticia que acaba de recibir, como vemos en el v. 890, tres oraciones simples; incluso en una de ellas se elide parte de la oración, en parataxis: τίς ἦν; πῶς; φέρ’ εἰπέ.

³⁹¹ Dawe, Davies y Lloyd-Jones-Wilson editan ὦ μάταια en neutro plural como si se tratara de una interjección parentética. Sin embargo, Jebb, Easterling y más recientemente Rodighiero editan ὦ ματαία, en vocativo; incluso Easterling tacha la edición de Dawe de “artificial”, pues, en su opinión, el vocativo está más que justificado en este punto, *cf.* Easterling, *op. cit.* p. 186.

³⁹² *Cf.* R.C. Jebb en su edición del texto, *op. cit.* p. 132.

¿Quién ha sido? ¿Cómo? ¡Venga, dílo! Pero la actitud incrédula del coro se pondrá de nuevo de manifiesto en el v. 892: τί φωνεῖς; ¿Qué dices? Finalmente, el coro de mujeres de Traquis adquirirá conciencia del funesto destino de Deyanira y lo atribuirá a la Erinis que traía Yole, a quien alude indirectamente mediante una perífrasis, vv. 893-895:

ἔτεκ' ἔτεκε μεγάλην ἅ
 νέορτος ἄδε νύμφα
 δόμοισι τοῖσδ' Ἐρινύν.

Ciertamente, la recién llegada, esta doncella, ha engendrado, ha engendrado una gran Erinis para la casa.

Es la primera vez que en la tragedia se refiere la llegada de Yole como la causa de las desgracias ocurridas y de las que ocurrirán, y no es la nodriza quien lo hace, sino el coro por las siguientes razones: al analizar la primera intervención de la nodriza, señalábamos que la esclava conocía el pesar y sufrimiento que afligían a su señora y lo describía de la siguiente manera, vv. 49-51:

δέσποινα Δηιάνειρα, πολλὰ μὲν σ' ἐγὼ
 τὴν Ἡράκλειν ἔξοδον γοωμένην· 50

Mi señora Deyanira, ciertamente hace tiempo que te veo lamentándote por la partida de Heracles con muchos llantos llenos de lágrimas.

Es cierto que ese pesar se debía a la partida de Heracles. No obstante, con la llegada del héroe ese sufrimiento no se mitigó, pues él fue quien trajo consigo a Yole, de manera que quebró por completo el equilibrio del *oîkos*. El coro ha presenciado lo acontecido en escena desde que realiza su entrada en el v. 94. Ha sido testigo de la reacción de Deyanira ante la revelación de la identidad de Yole por parte de Licas. Sabe lo que Deyanira ha hecho con la túnica de Heracles. Ahora sabe que la heroína se ha suicidado. Como este suceso ha acontecido fuera de escena, un

personaje secundario como la nodriza es empleado hábilmente por Sófocles a modo de *exángeles* para proporcionar tanto al espectador como al coro la información necesaria. La revelación de la nodriza llevará al coro a concluir que la causante de todas las desgracias es ἡ νέορτος ἄδε νύμφα (vv. 894 s.), es decir, Yole, idea que quedará enfatizada mediante la repetición claramente sonora por la aliteración de oclusivas: ἔτεκ' ἔτεκε: *ha engendrado, ha engendrado*, y la Erinis que ha traído a la casa. Probablemente, de no haber sido por la información proporcionada por la nodriza el coro no habría podido pronunciar tal sentencia, de modo que un personaje secundario se ha convertido en clave para el entendimiento del desencadenante de lo trágico.

El hecho de que Sófocles eligiera a un personaje secundario como la nodriza para revelar esta información resulta relevante para nuestro estudio. Quizá no sea baladí que el dramaturgo griego escogiera a un personaje secundario como este para describir con todo detalle la forma en que Deyanira se suicida y lo que ocurre antes de su deceso. Easterling incide en el hecho de que este personaje ya se ha mostrado como ayudante de la heroína en su primera intervención, lo que conlleva que al describir la anciana sierva el suceso lo impregne de un dramatismo mucho más evidente que si lo pronunciara un mensajero que nada tuviera que ver con Deyanira.³⁹³ Así pues, Sófocles bien pudo haber escogido a la nodriza para que el anuncio de la muerte de la heroína, que había abandonado la escena con un silencio que enunciaba el peor de los presagios para la misma, fuera más emocional e impactara en mayor grado al espectador. No solo la relata un personaje que desde el principio de la tragedia se ha mostrado como ayudante a la figura que muere, sino que también la narra quien ha sido testigo directo de la misma y para quien, debido a la relación que se le supone a una sirvienta de este tipo

³⁹³ Cf. Easterling, *op. cit.* p. 183.

con el personaje a quien ha cuidado desde su nacimiento, el deceso de su señora tuviera un fuerte impacto emocional. Estudiemos, pues, la *rhêsis* en cuestión que abarca los vv. 899-946:

δεινῶς γε· πεύση δ', ὥστε μαρτυρεῖν ἐμοί.
ἐπεὶ παρήλθε δωμάτων εἴσω μόνη, 900
καὶ παῖδ' ἐν ἀύλαις εἶδε κοῖλα δέμνια
στορνύνθ', ὅπως ἄψορρον ἀντῶη πατρί,
κρύψασ' ἐαυτὴν ἔνθα μή τις εἰσίδοι,
βρυχᾶτο μὲν βωμοῖσι προσπίπτουσ' ὅτι
γένοιτ' ἔρημοι, κλαῖε δ' ὀργάνων ὄτου 905
ψαύσειεν οἷς ἐχρήτο δειλαία πάρος·
ἄλλη δὲ κάλλη δωμάτων στρωφωμένη,
εἷ του φίλων βλέψειεν οἰκετῶν δέμας,
ἔκλαιεν ἢ δύστηνος εἰσορωμένη,
αὐτὴ τὸν αὐτῆς δαίμον' ἀνακαλουμένη 910
καὶ τὰς ἄπαιδας ἐς τὸ λοιπὸν οἰκίας.
ἐπεὶ δὲ τῶνδ' ἔληξεν, ἐξαίφνης σφ' ὀρῶ
τὸν Ἡράκλειον θάλαμον εἰσορωμένην.
κάγῳ λαθραῖον ὄμμ' ἐπεσκιασμένη
φρούρου· ὀρῶ δὲ τὴν γυναῖκα δεμνίοις 915
τοῖς Ἡρακλείοις στρωτὰ βάλλουσαν φάρη.
ὅπως δ' ἐτέλεσε τοῦτ', ἐπενθοροῦσ' ἄνω
καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις,
καὶ δακρύων ῥήξασα θερμὰ νάματα
ἔλεξεν, ὃ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά, 920
τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ', ὡς ἔμ' οὐποτε
δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίτησι ταῖσδ' εὐντριαν.
τοσαῦτα φωνήσασα συντόνω χερὶ
λύει τὸν αὐτῆς πέπλον, ἧ χρυσήλατος

προύκειτο μαστῶν περονίς, ἐκ δ' ἐλώπισεν 925
 πλευρὰν ἄπασαν ὠλένην τ' εὐώνυμον.
 κἀγὼ δρομαία βᾶσ', ὅσονπερ ἔσθενον,
 τῷ παιδὶ φράζω τῆς τεχνωμένης τάδε.
 κὰν ᾧ τὸ κεῖσε δευρό τ' ἐξορμώμεθα,
 ὀρῶμεν αὐτὴν ἀμφιπλῆγι φασγάνῳ 930
 πλευρὰν ὑφ' ἧπαρ καὶ φρένας πεπληγμένην.
 ἰδὼν δ' ὁ παῖς ᾧμωξεν· ἔγνω γὰρ τάλας
 τοῦργον κατ' ὀργὴν ὡς ἐφάψειεν τόδε,
 ὄψ' ἐκδιδαχθεὶς τῶν κατ' οἶκον οὔνεκα
 ἄκουσα πρὸς τοῦ θηρὸς ἔρξειεν τάδε. 935
 κὰνταῦθ' ὁ παῖς δύστηνος οὔτ' ὀδυρμάτων
 ἐλείπετ' οὐδέν, ἀμφὶ νιν γοώμενος,
 οὔτ' ἀμφιπίπτων στόμασιν, ἀλλὰ πλευρόθεν
 πλευρὰν παρὲς ἔκειτο πόλλ' ἀναστένων,
 ὡς νιν ματαίως αἰτία ἔμβάλοι κακῆ, 940
 κλαίων ὀθούνεχ' εἰς δυοῖν ἔσοιθ' ἅμα
 πατρός τ' ἐκείνης τ', ὠρφανισμένος βίου.
 τοιαῦτα τάνθάδ' ἐστίν. ὥστ' εἴ τις δύο
 ἢ κᾶτι πλείους ἡμέρας λογίζεται,
 μάταιός ἐστιν· οὐ γὰρ ἔσθ' ἢ γ' αὔριον 945
 πρὶν εὖ πάρῃ τις τὴν παροῦσαν ἡμέραν.

Nodriza: Terriblemente, sí. Lo vas a averiguar, de manera que des testimonio a mi favor. Cuando entró a la casa ella sola y vio a su hijo, agitado, en la habitación preparando la cama para ir de vuelta con su padre, escondiéndose donde nadie pudiera verla, daba gritos de dolor, se arrojaba a los pies de los altares diciendo que sería abandonada y gemía al tocar cualquier objeto de los que, desventurada, antes se había servido. Y mientras iba

de un lado a otro de la casa, si veía a los sirvientes queridos de la casa, la desgraciada, al advertirlo, se encerraba. Ella misma invocaba una y otra vez a su destino y a sus posesiones huérfanas en el futuro. Cuando acabó con esto, de repente la vi entrando precipitadamente al tálamo de Heracles. Y yo me mantenía oculta de su vigilante mirada y vi a la mujer arrojando mantos sobre la cama Heracles. Cuando acabó con esto, subiéndose encima, se sentó en el medio del dormitorio, cedió a las lágrimas como un manantial doloroso y dijo: “¡Oh lecho y cámara nupcial mía! ¡Adiós ahora y para siempre! ¡Ya no me volverás a acoger como esposa en el tálamo!” Después de decir tales cosas en voz alta, desató con la mano diligente su peplo, al que había fijado un broche de oro y se descubrió todo el costado y el lado izquierdo. Y yo me echo a correr, todo lo que puedo, refiero al niño lo que está preparando y los dos nos precipitamos de aquí a allí, la vimos que se había herido en el costado con una espada de doble filo bajo el corazón y el diafragma. El niño, en cuanto la vio, empezó a lamentarse, pues, el infeliz se dio cuenta de que lo había hecho a causa de su cólera, informado demasiado tarde por los de la casa de que lo había hecho involuntariamente por recomendación del centauro. Y entonces el desgraciado niño ni dejaba de llorar, ni dejaba de gemir por ella, ni dejaba de apretarse el rostro, sino que, dejándose caer al lado de ella, yacía lamentándose enormemente de cómo irreflexivamente la había culpado de las desgracias, llorando porque de los dos, al mismo tiempo, del padre y de aquélla, iba a quedar huérfano durante su vida.

Todo esto es lo que ha pasado, de manera que, si alguien hace cálculos para dos o más días, es un insensato, pues no existe el mañana hasta que se acaba con bien el día de hoy.

El relato de la nodriza se divide en cuatro bloques: en un primer bloque Deyanira está dentro de casa y intenta ocultarse del personal de la casa (vv. 899-911); en un segundo bloque se produce la escena del dormitorio que culmina con el suicidio de la heroína en la cama de Heracles (vv. 912-931); en un tercer bloque se describe la reacción de Hilo (vv. 932-942); en un último y cuarto bloque la nodriza cierra la *rhêsis* pronunciando una *sententia* (vv. 943-946).

Tradicionalmente se ha enmarcado esta *rhêsis* de la nodriza dentro de aquellas que pronuncian los mensajeros en las que se enuncian muertes ocurridas fuera del escenario. Lucas de Dios en su obra monográfica dedicada a la tragedia de Sófocles realiza una clasificación de las diferentes *rhêseis* de mensajero atendiendo al contenido y a la forma de las mismas.³⁹⁴ Compartimos en parte la afirmación de Lucas de Dios cuando indica que esta *rhêsis* respecto al contenido se clasifica junto a aquellas otras *rhêseis* de mensajeros de la dramaturgia sofoclea en las que se detalla lo que ha acontecido fuera de la escena. Creemos, sin embargo, que no se corresponde esta *rhêsis* a aquel período expositivo en que se detalla el final al que ha abocado la acción central de la tragedia ni que pueda considerarse el final de la obra (p. 292), pues, en nuestra opinión, esta *rhêsis* supone el principio del desenlace del conflicto trágico que, según entendemos, no llega a su final hasta que el moribundo Heracles abandona la escena después de encomendar a su hijo que despose a Yole (vv. 1221 ss.) y que lleve a cabo las exequias fúnebres de su padre (vv. 1253 ss.). No obstante, coincidimos con Lucas

³⁹⁴ J. M. Lucas de Dios, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid 1982, pp. 259-311.

de Dios en algo importante para nuestro estudio: que el uso que realiza Sófocles de un personaje secundario en función de mensajero es “netamente superior a aquellos casos en los que solo interviene un mensajero” (p. 294); de hecho en la obra que nos ocupa el dramaturgo emplea a dos personajes secundarios para realizar esta función: Licas y la nodriza.

Recientemente, Barrett ha publicado un estudio sobre las *rhéseis* de mensajero en la tragedia griega en la que dedica unas páginas a esta *rhêsis* que pronuncia la nodriza.³⁹⁵ El autor sigue las conclusiones de De Jong y trata a esta nodriza como si fuera un mensajero.³⁹⁶ M. Brioso sigue las conclusiones de ambos estudiosos y señala que en la tragedia griega encontramos un personaje que actúa como *exángelos* cuya función, después de salir tras la fachada de la *skéné*, era explicar lo que había ocurrido dentro de la casa a modo de ampliación de la tarea tradicional del mensajero proveniente del espacio que el estudiosos denomina “extraescénico”.³⁹⁷ Para el estudio de esta *rhêsis* de la nodriza resulta clave la definición que propone Brioso de mensajero como un personaje que “no reitera un mensaje, sino que cuenta un suceso del que generalmente ha sido testigo y en el que no tiene por qué haber tenido otra intervención más que como tal” (p. 114), además, incide en que la autoridad con que el mensajero pronuncia su *rhêsis* le ha sido dada por

³⁹⁵ J. Barrett, *Staged Narrative Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, *op. cit.* pp. 76-86.

³⁹⁶ I. De Jong, *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger Speech*, *op. cit.*, pp. 179-180 en las que se muestra un inventario de las figuras del conjunto de tragedias euripideas que o bien son mensajeros o bien, a juicio de la estudiosa, se comportan así; además, indica los rasgos que considera definitorios para considerarlas como tal.

³⁹⁷ Cf. M. Brioso Sánchez, “Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico”, *art. cit.* pp. 111-119. En este artículo Brioso realiza una aproximación a los rasgos definitorios generales del personaje del mensajero en la tragedia griega y el peso de esta figura en la tragedia griega. Puesto que entiende el autor que en el teatro griego el control de la acción dependía más de la palabra que de la propia actuación física, ve al mensajero como una figura de importancia capital al narrar los hechos que han acontecido fuera del espacio escénico.

haber sido testigo directo de los hechos, aunque insiste el estudioso en que puede no haber tenido participación directa en los mismos. Una de las características que aduce Brioso para este tipo de personajes, independientemente de su sexo, pues es irrelevante para el autor que se trate de un personaje masculino o femenino, es su status social. Para Brioso es muy habitual que realice esta función un personaje socialmente marginal, ya que suele tratarse de un sirviente que no posee más personalidad o influencia en la trama que la de ser portador de las noticias. Sin embargo, existe una excepción y es el caso de aquellos personajes secundarios que participan de la intriga y que adoptan también el rol de mensajero y como ejemplo de esta singularidad señala Brioso el caso de la nodriza que nos ocupa.

Por tanto, vemos que Sófocles no solo muestra a la nodriza al principio de la obra trágica participando en la acción, pues su consejo a Deyanira impele a la heroína a enviar a Hilo en busca de noticias de Heracles, sino que también le otorga el papel de *exángelos* al portar ésta las noticias de la muerte de su señora al coro de mujeres de Traquis. De la combinación de estas dos funciones que asume la nodriza surge un dramatismo mayor al anunciar la muerte de Deyanira, pues, tal y como señala Easterling: “her slight role in the Prologue has already established her as character devoted to Deianeira, and this makes her a more interesting Messenger than a purely anonymous servant”.³⁹⁸

Por otra parte, no ha pasado desapercibido el hecho de que esta *rhêsis* de la nodriza contiene llamativas similitudes con la *rhêsis* que pronuncia la sirvienta de *Alceste* en la tragedia eurípidea homónima en que se narran los momentos anteriores a la muerte de la heroína. Como no existe un acuerdo sobre la cronología relativa a las dos obras,

³⁹⁸ Cf. Easterling, *op. cit.*, p. 183.

optaremos por un estudio comparativo de ambas *rhéseis* sin dar la prioridad cronológica a ninguna de las dos.

La *rhêsis* de la criada de *Alcestis* se produce en el primer episodio de la tragedia, inmediatamente después de la *párodos*, de manera que se podría deducir que inaugura la peripecia trágica. La primera diferencia fundamental entre esta *rhêsis* y la de la nodriza de *Traquinias* es que, cuando la esclava la pronuncia, *Alcestis* todavía no ha muerto;³⁹⁹ en cambio, cuando la nodriza de Deyanira relata lo acontecido dentro de la casa, Deyanira sí ha muerto, de manera que lo que narra la sierva de *Alcestis* no es su muerte, sino la despedida de su señora de todos los elementos que constituyen su *oîkos*: su tálamo, los altares de la casa, sus criados y sus hijos pero sin relatarse la muerte de la mujer, que no se producirá hasta los vv. 391 ss. Presentamos a continuación la *rhêsis* en cuestión, Eurípides, *Alcestis*, vv. 152-198:⁴⁰⁰

πῶς δ' οὐκ ἀρίστη; τίς δ' ἐναντιώσεται;
 τί χρὴ γενέσθαι τὴν ὑπερβεβλημένην
 γυναικα; πῶς δ' ἄν μᾶλλον ἐνδείξαιτό τις
 πόσιν προτιμῶσ' ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν; 155
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ' ἐπίσταται πόλις·
 ἃ δ' ἐν δόμοις ἔδρασε θαυμάσει κλύων.
 ἐπεὶ γὰρ ἦσθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν
 ἤκουσαν, ὕδασι ποταμίοις λευκὸν χροῖα

³⁹⁹ Señala Deserto en *Figuras sem nome em Eurípides, op. cit.*, p. 112-113, que se trata de una peculiaridad de *Alcestis* el hecho de que la *rhesis* en la que se ve los preparativos de la muerte de la heroína se recite antes de que ésta ocurra. Señala el estudioso que probablemente al presentar esta *rhesis* de la esclava antes de que *Alcestis* realice su entrada a escena, Eurípides buscaba la exaltación de las virtudes de la reina antes de que ésta muriera y ningún personaje podría haber mejor para llevar a cabo esta *laudatio* que una sierva fiel para quien el comportamiento de su señora se convierte en un ejemplo a seguir para toda la *polis*. Anteriormente, I. De Jong, *op. cit.*, p. 7, ya había señalado que la función de esta *rhesis* es retratar a *Alcestis* antes de que la reina realizara su entrada a escena en el v. 244.

⁴⁰⁰ Para el texto griego de Eurípides utilizamos el editado por A. M. Dale, Eurípides, *Alcestis* (ed.: A. M. Dale), Oxford 1992.

ἐλούσατ', ἐκ δ' ἐλούσα κεδρίνων δόμων 160
 ἐσθῆτα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο,
 καὶ στᾶσα πρόσθεν ἐστίας κατηύξατο·
 δέσποιν', ἐγὼ γὰρ ἔρχομαι κατὰ χθονός,
 πανύστατόν σε προσπίτνουσ' αἰτήσομαι,
 τέκν' ὄρφανεῦσαι τὰμά, καὶ τῷ μὲν φίλην 165
 σύζευξον ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν.
 μηδ' ὥσπερ αὐτῶν ἢ τεκοῦσ' ἀπόλλυμαι
 θανεῖν ἀώρους παῖδας, ἀλλ' εὐδαίμονιας
 ἐν γῆ πατρώα τερπνὸν ἐκπλῆσαι βίον.
 πάντας δὲ βωμοὺς οἱ κατ' Ἀδμήτου δόμους 170
 προσήλθε κάξεστεψε καὶ προσηύξατο,
 πτόρθων ἀποσχίζοθσα μυρσίνης φόβην,
 ἄκλαυστος ἀστένακτος, οὐδὲ τοῦπιὸν
 κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν.
 κάπειτα θάλαμον ἐσπεσοῦσα καὶ λέχος, 175
 ἐνταῦθα δὴ δάκρυσε καὶ λέγει τάδε·
 ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένοι' ἔλυσ' ἐγὼ
 κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὗ θνήσκω πέρι,
 χαῖρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπώλεσας δέ με
 μόνον· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν 180
 θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
 σώφρων μὲν οὐκ ἄν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.
 κυνεῖ δὲ προσπίπνουσα, πᾶν δὲ δέμνιον
 ὀφθαλμοτέγκτω δεύεται πλημμυρίδι.
 ἐπεὶ δὲ πολλῶν δακρύων εἶχεν κόρον, 185
 στείχει προνωπῆς ἐκπεσοῦσα δεμνίων,
 καὶ πολλὰ θάλαμον ἐξιοῦ' ἐπεστράφη
 κᾶρριπεν αὐτὴν αὖθις ἐς κοίτην πάλιν.

παῖδες δὲ πέπλων μητρὸς ἐξηρτημένοι
ἔκλαιον· ἢ δὲ λαμβάνουσ' ἐς ἀγκάλας 190

ἠσπάζετ' ἄλλοτ' ἄλλον, ὡς θανουμένη.
πάντες δ' ἔκλαιον οἰκέται κατὰ στέγας
δέσποιναν οἰκτίροντες. ἢ δὲ δεξιὰν
προύτειν' ἐκάστω, κοῦπις ἦν οὔτω κακὸς
ὄν οὐ προσεῖπε καὶ προσερρήθη πάλιν. 195

τοιαῦτ' ἐν οἴκοις ἐστὶν Ἀδμήτου κακά.
καὶ κατθανόν τᾶν ὄλετ'· ἐκφυγὼν δ' ἔχει
τοσοῦτον ἄλγος, οὔποθ' οὔ λελήσεται.

¿Cómo no la mejor? ¿Quién pudiera decir lo contrario? ¿Qué conviene que sea la mujer que esté por encima de todas? ¿De qué manera se puede demostrar honra a su esposo más que queriendo morir en su lugar? Y esto, ciertamente, lo sabe toda la polis. Te asombrarás cuando escuches lo que ha hecho en la casa. Pues, cuando se dio cuenta de que había llegado el día decisivo, se lavó su blanca piel con el agua del río y cogió un vestido del armario de madera de cedro y se arregló con sumo cuidado y después de colocarse frente al altar de Hestia, suplicó: “Señora, yo me marché bajo tierra, por última vez me inclino ante ti, te suplico que cuides de mis hijos huérfanos: a uno le das una esposa querida, a la otra un esposo noble; y no dejes morir a los niños demasiado jóvenes como la que los engendró, sino que, felices en la tierra paterna, vivan una vida plenamente alegre”. Recorrió todos los altares que están en la casa de Admeto adornándolos con coronas de oro ante ellos, despojando de retoños la rama de mirto, sin llantos, sin gemidos, sin que el funesto futuro cambiara su hermoso rostro. Y luego se arrojó al tálamo y al lecho y entonces rompió a llorar y dijo esto: “¡Oh lecho, aquí yo me

desprendí de mi doncelléz por este hombre por quien voy a morir! ¡Adiós! No te odio, a pesar de que me destruyes solo a mí. Muero porque no me atrevo a traicionaros a ti y a mi esposo. Y a ti alguna otra mujer te poseerá, no más sensata, pero sí mucho más afortunada”. Cuando acabó de llorar, lo besó y toda la colcha se impregna con la ola que humedece sus ojos. Una vez cesó de tanto llanto, arrancándose de la colcha, avanza con la cabeza abatida y, saliendo y entrando muchas veces del tálamo, se vuelve a lanzar otra vez sobre el mismo lecho. Y los niños, agarrándose al peplo de su madre, rompen a llorar. Y ésta, tomándolos entre sus brazos, abraza a uno y a otro como si fuera a morir. Y todos los criados en la casa lloran lamentándose. Y ella daba su mano a cada uno y no había ninguno tan malvado a quien ella no hablara y no le respondiera inmediatamente.

Tales son las desgracias en la casa de Admeto, si hubiese muerto y hubiese perecido, hubiera escapado, pero tiene tal dolor del que nunca se podrá ocultar.

En primer lugar, trataremos las diferencias y similitudes que ambas *rhéseis* poseen atendiendo a criterios formales. Respecto a las similitudes, ambas *rhéseis* están precedidas por un diálogo entre la sirvienta y el coro, si bien en *Traquinias* se trata de un *kommos*. En ambos casos, en este prelude se identifica al personaje que pronunciará la *rhêsis* y la situación anímica del mismo. En *Alceste* Eurípides hace que el coro la identifique claramente como una esclava utilizando el término homérico ὄπαδός que se especializó para referirse técnicamente a los sirvientes,⁴⁰¹ vv. 136 s.:

ἀλλ' ἦδ' ὄπαδῶν ἐκ δόμων τις ἔρχεται
δακρυροῦσα· τίνα τύχην ἀκούσομαι;

⁴⁰¹ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, s.v. ὄπαδῶν.

Aquí se acerca una de las sirvientas de la casa llorando. ¿Qué acontecimiento voy a escuchar?

En *Traquinias*, como hemos visto, no se la identifica como nodriza, sino que se hace mención de aquellas características físicas que la aproximan al tipo, vv. 868-870:

Χο. [...] ξύνες δὲ
τήνδ' ὡς ἀγηθῆς καὶ συνωφρυωμένη
χωρεῖ πρὸς ἡμᾶς γραῖα σημανοῦσά τι. 870

Coro: [...] Observad a esta anciana que se aproxima a nosotras cabizbaja y arrugando el ceño queriendo decir algo.

Resulta llamativo que ambas *rhêseis* posean una extensión muy similar: la de la sirvienta de Alcestis ocupa cuarenta y seis versos (vv. 152-198), la de la nodriza de Deyanira ocupa cuarenta y siete versos (vv. 899-946); obviamente ambas son trímetros yámbicos. Sin embargo, mientras que la nodriza de Deyanira abandona la escena después de concluir la *rhêsis* con una *sententia*, la esclava de Alcestis sigue dialogando con el coro en los vv. 199-212, sobre cuyo contenido volveremos al tratar el contenido de ambas *rhêseis*:

θε. κλαίει γ' ἄκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων,
καὶ μὴ προδοῦναι λίσσεται, τὰμήχανα
ζητῶν· φθίνει γὰρ μαραίνεται νόσῳ,
παρειμένη δέ, χειρὸς ἄθλιον βᾶρος

ὅμως δὲ καίπερ σμικρὸν ἐμπνέουσ' ἔτι 205
βλέψαι πρὸς αὐγὰς βούλεται τὰς ἡλίου. 206
ἀλλ' εἴμι καὶ σὴν ἀγγελῶ παρουσίαν· 209
οὐ γάρ τι πάντες εὖ φρονοῦσι κοιράνοις, 210
ὅστ' ἐν κακοῖσιν εὐμενεῖς παρεψτάναι.

σὺ δ' εἶ παλαιὸς δεσπότης ἐμοῖς φίλος.⁴⁰²

Sí, llora mientras tiene a su querida esposa entre sus brazos y suplica que no lo abandone, buscando lo imposible, pues ella languidece y se apaga por esta enfermedad y permanece a su lado, sosteniendo en su mano desgraciada la pesadumbre.

Si embargo, aunque no tenga más que un poco de aliento, quiere mirar hacia los rayos del sol.

Ahora me voy y anuncio su presencia, pues no todos tienen en consideración a los soberanos de modo que les asistan cuando caen en desgracia, en cambio tú eres un viejo amigo para mi señor.

No obstante, la diferencia de mayor importancia a nivel formal la encontramos en el modo en que ambas esclavas relatan los hechos. La sirvienta de Alcestis narra los hechos, pero no se implica en ellos, en cambio, la sirvienta de Deyanira se implica en la narración de los hechos, pues a lo largo de la narración empleará en varias ocasiones la primera persona del singular, posicionándose como un *exángelos* poco común. A lo largo de su *rhêsis* se referirá a su testimonio en primera persona hasta en cuatro ocasiones: ὄρῶ (v. 912); λαθραῖον ὄμμ' ἐπεσκιασμένη/φρούρου (v. 914 s.); ὄρῶ δὲ τὴν γυναῖκα (v. 915); ὄρῶμεν (v. 930). Sin embargo, en lo que se refiere a *Alcestis*, debemos deducir que la sirvienta ha acompañado a Alcestis y que por ello es capaz de citar en estilo directo las plegarias que realiza la reina a Hestia (vv. 163-169) y las palabras que pronuncia en su lecho real (vv. 177-182), pero no disponemos de evidencias textuales que así lo indiquen. Lo único que se puede inferir, tal y como hacen De Jong y Barrett siguiendo la opinión de

⁴⁰² En estos versos existe una laguna textual. No nos referiremos a ella por no influir de forma directa en el objeto de nuestro estudio, no obstante, sobre ella *cf.* L. Torraca, *Note critica-esegetiche all'Alcesti di Euripide*, Nápoles 1963, p. 53.

la primera de ellos, es que el plural que utiliza la sirvienta de *Alcestis* en los vv. 192-195, es un plural inclusivo, de modo que se estaría incluyendo a sí misma en el grupo de esclavos de la casa que lloran a causa de la muerte todavía por venir de la reina:⁴⁰³

πάντες δ' ἔκλαιον οἰκέται κατὰ στέγας
δέσποιναν οἰκτίροντες. ἥ δὲ δεξιὰν
προύτειν' ἐκάστω, κοῦπις ἦν οὔτω κακὸς
ὄν οὐ προσεῖπε καὶ προσερρήθη πάλιν. 195

Y todos los criados en la casa lloran lamentándose. Y ella daba su mano a cada uno y no había ninguno tan malvado a quien ella no hablara y no le respondiera inmediatamente.

Mostraremos a continuación una tabla en la que resumiremos las diferencias y similitudes que hemos expuesto entre ambas *rhêseis* a nivel formal:

⁴⁰³ Cf. I. De Jong, *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger Speech*, *op. cit.* pp. 107, 112; J. Barrett, *Staged Narrative Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, *op. cit.*, pp. 82-83.

<i>RHÊSIS</i> DE LA SIRVIENTA DE ALCESTIS	<i>RHÊSIS</i> DE LA NODRIZA DE DEYANIRA
· Precedida por un diálogo con el coro en el que se identifica al personaje y la situación anímica del mismo (vv. 136-151); extensión: cuarenta y seis versos (vv. 152-198).	· Precedida por un <i>kómmos</i> entonado por el coro y por la propia nodriza en el que se la identifica como tal y se hace referencia a su situación anímica (vv. 869-898); extensión: cuarenta y siete versos (vv. 899-946).
· Trímetros yámbicos.	· Trímetros yámbicos.
· Al acabar la <i>rhêsis</i> , sigue en escena y en diálogo con el coro (vv. 199-212)	· Al acabar la <i>rhêsis</i> , abandona la escena.
· Acontecimientos descritos sin implicación directa, en tercera persona y, probablemente, utilizando un plural inclusivo (vv. 192-195).	· Acontecimientos descritos en primera persona, con implicación directa de la nodriza, pero sin intervenir en los hechos, ὁρῶ (v. 912); λαθραῖον ὄμμ’ ἐπεσκιασμένη / φρούρουv (v. 914 s.); ὁρῶ δὲ τὴν γυναῖκα (v. 915); ὁρῶμεv (v. 930).

Atendiendo al contenido de ambas *rhêseis*, también existe un cierto número de similitudes y diferencias entre ambas. Si bien ambas describen el modo en que su señora se dispone a morir, las protagonistas lo hacen de manera diferente; toda la ciudad sabe que Alcestis va a morir a cambio de la vida de esposo Admeto (v. 156) y, por tanto, no se oculta, sino que se empieza a preparar ella misma para sus propios ritos funerarios: se baña (vv. 159 s.), toma un vestido de su armario que ella misma considera adecuado para la situación, para que sirva de mortaja, y

se prepara adecuadamente (vv. 160 s.), realiza una invocación frente al altar de Hestia (vv. 163-166), visita todos los altares de la casa realizando rituales en ellos con ramas de mirto (vv. 170-174), va al lecho nupcial y realiza allí una plegaria (vv. 175-182) y, finalmente, pierde la compostura, entra y sale del tálamo (vv. 187 s.). Como ya hemos mencionado, suponemos que la esclava la acompaña durante toda esta situación, lo que le permite referirlo tan detalladamente. Sin embargo, la situación tanto de Deyanira como de su nodriza es totalmente diferente. Deyanira se dispone a morir porque por su error Heracles va a morir y no hay nada loable en ello. La heroína es perfectamente consciente de esta situación y por ello se oculta y no deja que nadie la vea (v. 903), y su nodriza sabe que no quiere que nadie la vea, por ello se oculta para espiar lo que va a hacer (vv. 914 s.).

Ambas heroínas realizan un recorrido por los altares de la casa, pero la actitud con que lo hacen difiere. Por una parte, Alcestis se muestra manteniendo su actitud de aceptación ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τοῦπιόν/κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν *sin llantos, sin gemidos, sin que el funesto futuro cambiara su hermoso rostro* (vv. 173 s.), la situación de Deyanira es radicalmente diferente: la heroína gime cuando toca cualquier objeto y se arroja a los altares dando gritos de dolor (v. 904). La súplica que ambas dirigen a los dioses no es similar. Mientras que Alcestis suplica por sus hijos (vv. 163-166), Deyanira suplica por ella misma y por la situación de abandono a la que se enfrenta (vv. 905 s.). Las palabras con las que ambas heroínas se despiden de su lecho resultan también diferentes: Alcestis se despide de su lecho temiendo la llegada al mismo de una nueva esposa mucho más afortunada que ella (vv. 177-182), pero Deyanira no realiza mención alguna a esa posibilidad (vv. 920-922). La razón de esta actitud diferente de ambas la encontramos en los diferentes motivos de su muerte:

Alceste, tal y como ella misma señala, muere para no traicionar ni a su esposo ni a su lecho (vv. 180 s.), pero Deyanira muere porque su error ha hecho que traicione su lecho, pues supone la muerte de Heracles.

Vemos, por tanto, que la actitud de ambas heroínas difiere con mucho entre sí: Alceste es mostrada por Eurípides como una mujer que decide cambiar su vida por la de su marido con tal de no traicionar su lecho, mientras que Deyanira es mostrada por Sófocles como una mujer que ha cometido un error fatal que supone la traición de su lecho y la destrucción de la casa de Heracles. Eurípides se sirve de una esclava para llevar a cabo esa exaltación de la figura de Alceste, Sófocles escogerá a una nodriza y la actitud que ambas toman ante los hechos también difiere entre sí. La sirvienta de Alceste, si, como hemos referido, el plural que utiliza en los vv. 192-195 resulta ser un plural inclusivo, se despide de su señora llorando y lamentándose, pero sin intervenir de modo directo en la acción, sino que adopta un rol pasivo de espectadora de los hechos. En cambio, la nodriza de Deyanira interviene en la acción, pues, cuando ve que su señora está a punto de infligirse una puñalada en su costado, corre a por Hilo, vv. 927 s.:

καὶ γὰρ δρομαῖα βᾶσ', ὅσον περ ἔσθενον,
τῷ παιδί φράζω τῆς τεχνωμένης τάδε.

*Y yo me echo a correr, todo lo que puedo,
refiero al niño lo que está preparando.*

Pero es demasiado tarde y cuando ambos, Hilo y la nodriza, llegan a donde está Deyanira, la encuentran ya muerta y con una herida en el costado (vv. 930 s.). Resulta llamativo que la nodriza, en lugar de intervenir directamente y evitar que Deyanira llegue a herirse, abandone a su señora y corra a por el joven Hilo. Probablemente, Sófocles la hiciera reaccionar así para incidir en la soledad de Deyanira, patente durante toda la tragedia; por tanto, el dramaturgo griego estaría

sirviéndose de la actitud de un personaje secundario como esta sirvienta para mostrar la absoluta soledad con la que la heroína trágica se suicida.

Tal y como hicimos al tratar los aspectos formales que o bien diferían, o bien se asimilaban entre la *rhêsis* de la esclava de Alcestis y la *rhêsis* de la nodriza de Deyanira, presentamos a continuación una tabla resumen de los aspectos relativos al contenido a los que nos hemos referido:

RHÊSIS DE LA SIRVIENTA DE ALCESTIS	RHÊSIS DE LA NODRIZA DE DEYANIRA
· Describe el modo en que su señora se dispone a morir y los preparativos que realiza.	· Describe el modo en que su señora se dispone a morir y los preparativos que realiza.
· Actitud de Alcestris: No se oculta (v. 156) y se despide de todos los que forman parte de su <i>oîkos</i> (vv. 192-195).	· Actitud de Deyanira: Se oculta puesto que su muerte es producto de su propio error (v. 903).
· Suponemos que la esclava acompaña a Alcestris durante todo el tiempo sin ocultarse.	· La nodriza necesita ocultarse para que Deyanira no la vea (vv. 914 s.).
· Describe el recorrido que realiza Alcestris por los altares de la casa de Admeto manteniendo la compostura (vv. 173 s.) y cómo realiza una súplica a Hestia para que cuide a sus hijos tras su desaparición (vv. 163-166).	· Describe cómo Deyanira gime y da gritos de dolor (v. 904) y cómo clama ante los altares por la situación de abandono que la ha abocado al suicidio (vv. 905 s.).
· Describe la despedida de Alcestris de su lecho nupcial en la que hace referencia a la posible llegada de una nueva esposa al mismo (vv. 177-182).	· Describe la despedida de Deyanira de su lecho nupcial, muy breve, sin hacer ninguna referencia a la posibilidad de que Heracles tomara una nueva esposa, pues el héroe está a punto de morir (vv. 920 -922).
· Actitud de la esclava ante el relato como espectadora pasiva. Si el plural de los vv. 192-195 la incluye, se despide de su señora.	· La nodriza corre en busca de Hilo aunque llega demasiado tarde (vv. 927 s.), lo que resulta en que abandone a Deyanira justo en el momento en que esta se dispone a infligirse un golpe mortal. Quizá Sófocles, al mostrar esta actitud por parte de la nodriza, buscara enfatizar la soledad de Deyanira.

Resulta evidente que ambas *rhêseis* tienen muchos puntos en común, no obstante, creemos que, en *Traquinias* el autor dota a la narración de un mayor dramatismo haciendo que la nodriza de Deyanira se implique más en su propio testimonio, pues utiliza con cierta frecuencia la primera

persona del singular. Por otra parte, el hecho de que no intervenga cuando Deyanira se dispone a herirse pone de mayor relieve la soledad de la heroína, que ha sido patente a lo largo de la peripecia trágica.

4.5. Conclusiones sobre la nodriza de Deyanira

Hemos incluido en nuestra Tesis a la nodriza de Deyanira puesto que tradicionalmente se ha considerado como tal al personaje que la acompaña al comienzo de la obra y que relata su muerte. No obstante, albergamos ciertas dudas sobre la identidad del personaje. Una primera duda la plantean los propios códices. Hemos indicado cómo la edición que realiza Jebb del texto griego indica que el códice *Laurentianus MS* (L) nota el personaje que interviene en el v. 49 como θε (θεραπαίνα), mientras que el que recita la *rhêsis* que hemos estudiado en la que se enuncia el suicidio de Deyanira (vv. 847 ss.), aparece notado como τροφός. Mazon en su edición del texto plantea lo mismo que Jebb en el aparato crítico en los siguientes términos: δούλη τροφός *in notis personarum codd.*: θε (ραπαίνα) L, om. R.A., es decir, notado en el *Laurentianus* XXXII-9, L, del s. X, pero omitido en *Vaticanus* gr. 2291, del s. XV, y *Parisinus* gr. 2712, A, del siglo XIII. Se podría pensar que estas dos sirvientas de Deyanira se corresponden paralelamente a los dos mensajeros que aparecen en la tragedia: Licas y el mensajero que informa a Deyanira sobre el engaño del primero. Sin embargo, si esto fuera así, quizá podría ser un número demasiado elevado de personajes para una tragedia. También se podría rebatir la existencia de dos sirvientas al aducir que esta primera intervención es del todo necesaria para que se consiga un mayor efecto dramático al pronunciar la *rhêsis* en la que detalla las circunstancias de la muerte de su señora, pues su función sería que el público la concibiera como un personaje situado del lado de Deyanira desde el primer momento.

Del estudio de la *rhêsis* que pronuncia esta nodriza emergen otras dudas no menos serias. Por una parte, cuando el coro la identifica antes de su primer parlamento, no la identifica como nodriza, sino como una

anciana (vv. 870 y 873); sin embargo, la ancianidad es un rasgo heredado directamente de la anciana nodriza de Odiseo, Euriclea, que a lo largo de la tradición dramática llegó a convertirse en arquetípico del personaje de la nodriza. Por otra parte, hemos mostrado en nuestro estudio de la nodriza de Fedra que aparece en *Hipólito*, que es claramente identificada como tal tanto por el coro; como por Fedra y por ella misma, que es habitual que entre el personaje a cuyo cuidado se dedica y ella misma se intercambien apelativos cariñosos del tipo: ὦ παῖ, μάῃα y lo mismo ocurre con la nodriza de Hermíone en *Andrómaca*. Sin embargo, en una *rhêsis* cuyo contenido anuncia la muerte de su señora, la nodriza se refiere a ella como γυναῖκα: v. 915: ὁρῶ δὲ τὴν γυναῖκα, y *veo a la mujer*. Deyanira tampoco se refiere a ella con los términos que esperaríamos si de una nodriza, como hace, por ejemplo, Fedra para con su nodriza. Así, al principio de la tragedia, en la primera interacción entre ambos personajes, la heroína se refiere a la nodriza como ἦδε γὰρ γυνὴ δούλη esta mujer esclava (v. 62 s.), sin emplear ningún posesivo, ni ningún término afectuoso como vimos que empleó Fedra al referirse a su nodriza.

Por otra parte, el presentar Sófocles a Deyanira sin una nodriza que la acompañe desde que Heracles la tomó como esposa –nótese que en la descripción que se realiza del certamen que mantuvo el héroe con el río Aqueloo se precisa que Deyanira estaba sola, sin su nodriza– bien podría ser entendido como un factor que redundara en la situación de soledad extrema en que se encuentra la heroína.

Lo cierto es que en esta tragedia, de difícil estudio por los numerosos problemas textuales que contiene y por la problemática en torno a la datación de la misma, no encontramos una nodriza como la de Fedra en el *Hipólito* de Eurípides, pero en su primera intervención parece actuar como punto de apoyo de Deyanira al ofrecerle un consejo

destinado a aliviar su sufrimiento causado por el temor a que se cumpla el oráculo sobre la proximidad del fin de los trabajos de Heracles, a pesar de que el rol de confidente lo cumpla coro en esta tragedia.⁴⁰⁴

Sófocles reserva a esta nodriza el rol de *exángelos* en la medida en que enuncia la muerte de Deyanira ocurrida fuera de escena. Hemos mostrado que la narración se realiza en primera persona del singular, lo que la sitúa como una mensajera cargada con la autoridad que le confiere el haber sido testigo directo de los sucesos. Además, cuando Deyanira está a punto de herirse con la espada de doble filo, la abandona, deja de observarla y corre en busca de Hilo que, cuando llega a la habitación de su madre, ya la encuentra herida sin remedio. Deyanira muere en la más absoluta soledad y así lo muestra Sófocles al hacer que la nodriza vaya en busca de Hilo en lugar de intervenir para evitar que la heroína se suicide, de manera que podemos afirmar que el dramaturgo empleó a este personaje secundario para realzar la soledad de la heroína.

⁴⁰⁴ Cf. Kamerbeek, *op. cit.* p. 18: “In fact, it is the Chorus and not the Nurse who assume the rôle of confident; in this tragedy there is no room for τροφός-rôle comparable to the one in Euripides’ *Hippolytus*”.

5. TABLAS RESUMEN

5.1. OBRA: Esquilo, *Coéforas* (458 a.C.)

IDENTIFICACIÓN	CARACTERIZACIÓN FÍSICA	HÉROE	PARTICIPA EN EL PROCESO DE CRÍA	NÚMERO DE VERSOS QUE ENTONA	FUNCIÓN DRAMÁTICA
<ul style="list-style-type: none"> · Coro: τροφὸν δ' Ὀρέστου τήνδ' ὀρῶ κεκλαυμένην (v. 731). · Ella misma relata cómo cuidó a Orestes desde que lo recibió del vientre materno (vv. 749-762). · De entre todas las nodrizas estudiadas es la única de la que se nos indica el nombre propio: Cilisa (v. 732). 	<ul style="list-style-type: none"> · A partir de su intervención se puede deducir su ancianidad, pues describe en ella su dedicación a la crianza de Orestes desde que este era un niño recién nacido (vv. 749-762). 	<ul style="list-style-type: none"> · Orestes. 	<ul style="list-style-type: none"> · Todo parece indicar que se trata del ama seca de Orestes, pues Clitemnestra, como ella misma indica (vv. 896-898), fue quien amamantó al muchacho. 	<ul style="list-style-type: none"> · 39 vv.: 3,624%. 	<ul style="list-style-type: none"> · Contrastar con el personaje principal de Clitemnestra de manera que de dicho contraste se infiere la complejidad del personaje de la reina. · Facilitar a Orestes la venganza.

5.2. OBRA: Eurípides, *Medea* (431 a.C.)

IDENTIFICACIÓN	CARACTERIZACIÓN FÍSICA	HEROÍNA	PARTICIPA EN EL PROCESO DE CRÍA	NÚMERO DE VERSOS QUE ENTONA	FUNCIÓN DRAMÁTICA
<ul style="list-style-type: none"> · No aparece identificada explícitamente como nodriza, sin embargo, el argumento de Aristófanes el Gramático quien la nota como τρέφος y en el argumento de la obra indica: προλογίζει δὲ τρέφος Μηδείας (l. 15). · Su forma de actuar y el hecho de que la tradición literaria inmediatamente posterior la trate como la nodriza de Medea la identifican como tal. 	<ul style="list-style-type: none"> · A partir de la información que ella misma proporciona en el prólogo se puede deducir que lleva años al servicio de Medea por lo que se trata de una mujer de edad avanzada. 	<ul style="list-style-type: none"> · Medea. 	<ul style="list-style-type: none"> · No disponemos evidencias textuales para afirmar que fue quien se encargó de amamantar a Medea. 	<ul style="list-style-type: none"> · 137 vv.: 9,65%. 	<ul style="list-style-type: none"> · Situar al auditorio en antecedentes. · Caracterizar anímica y físicamente a Medea antes de que ésta salga a escena.

5.3. OBRA: Eurípides, *Hipólito* (428 a.C.)

IDENTIFICACIÓN	CARACTERIZACIÓN FÍSICA	HEROÍNA	PARTICIPA EN EL PROCESO DE CRÍA	NÚMERO DE VERSOS QUE ENTONA	FUNCIÓN DRAMÁTICA
<ul style="list-style-type: none"> · Coro: γύναι γεραία, βασιλίδος πιστή τροφὲ / Φαίδρας (vv. 267 s.) · Apelativos afectivos entre ella y Fedra: μαῖα (vv. 243, 311); τέκνον (vv. 203, 340, 350, 353, 705); παῖ (vv. 211, 239); φίλη παῖ (v. 288). 	<ul style="list-style-type: none"> · Ancianidad: El coro se refiere a ella utilizando el apelativo γύναι γεραία (v. 267). · Ella misma manifiesta que su edad avanzada le concede la autoridad para pronunciar reflexiones de carácter general: πολλὰ διδάσκει μ' ὁ πολλὸς βίωτος (v. 252). 	<ul style="list-style-type: none"> · Fedra. 	<ul style="list-style-type: none"> · No disponemos evidencias textuales para afirmar que fue quien se encargó de amamantar a Fedra. 	<ul style="list-style-type: none"> · 212 vv.: 14,48%. 	<ul style="list-style-type: none"> · Contrastar con el personaje principal de Fedra de manera que de dicho contraste resultan ambos caracterizados. · Caracterizar a Hipólito. · Su actuación desencadena el devenir trágico de la peripecia.

5.4. OBRA: Eurípides, *Andrómaca* (ca. 425 a.C.)

IDENTIFICACIÓN	CARACTERIZACIÓN FÍSICA	HEROÍNA	PARTICIPA EN EL PROCESO DE CRÍA	NÚMERO DE VERSOS QUE ENTONA	FUNCIÓN DRAMÁTICA
<ul style="list-style-type: none"> · Apelativos afectivos entre ella y Hermíone: ὦ παῖ (vv. 827, 866, 878) τέκνον (vv. 831, 874). 	<ul style="list-style-type: none"> · Ancianidad: Empleo de <i>sententiae</i> (vv. 818 s.; 851 s.) 	<ul style="list-style-type: none"> · Hermíone. 	<ul style="list-style-type: none"> · No disponemos evidencias textuales para afirmar que fue quien se encargó de amamantar a Hermíone. 	<ul style="list-style-type: none"> · 212 vv.: 14,48%. 	<ul style="list-style-type: none"> · Caracteriza emocionalmente a su señora.

5.5. OBRA: Eurípides, *Ión* (ca. 413-412 a.C.)

IDENTIFICACIÓN	CARACTERIZACIÓN FÍSICA	HÉROE	PARTICIPA EN EL PROCESO DE CRÍA	NÚMERO DE VERSOS QUE ENTONA	FUNCIÓN DRAMÁTICA
<ul style="list-style-type: none"> · No se trata de una nodriza, sino de la Pitia de Apolo que asume el proceso de crianza de Ión por orden del dios. · Identificada como Pitia por Hermes en el prólogo de la obra (vv. 41-49). · Ella misma al inicio de su intervención relata que ha abandonado el trípode oracular y se identifica como <i>la profetisa de Febo</i> (vv. 1320-1323). 	<ul style="list-style-type: none"> · Por el lugar que ocupa en el templo de Apolo se puede deducir sus rasgos físicos. 	<ul style="list-style-type: none"> · Ión. 	<ul style="list-style-type: none"> · Podemos deducir que no amamantó a Ión, recordemos que es la Pitia de Delfos, por lo que se trataría del ama seca del muchacho, pues informa Hermes en el prólogo que es quien lo recoge y lo cría (v. 49). 	<ul style="list-style-type: none"> · 39 vv.: 2,404 %. 	<ul style="list-style-type: none"> · Se convierte en el agente facilitador de la anagnórisis entre Ión y su madre Creusa. · Configura a Ión como un personaje que posee un vínculo especial con Apolo.

5.6. OBRA: Sófocles, *Traquinias*.

IDENTIFICACIÓN	CARACTERIZACIÓN FÍSICA	HEROÍNA	PARTICIPA EN EL PROCESO DE CRÍA	NÚMERO DE VERSOS QUE ENTONA	FUNCIÓN DRAMÁTICA
<p>·Albergamos ciertas dudas sobre la identidad del personaje. No aparece identificada como nodriza por ningún personaje, la tradición codicológica no la nota como nodriza y tanto por el contenido de su intervención como por su actitud ante el suicidio de Deyanira podría deducirse que se trata de una criada más al servicio de Deyanira, si bien, tradicionalmente ha sido considerada la nodriza de Deyanira.</p>	<p>· No existe ninguna descripción física de la esclava y no se pueden deducir sus rasgos físicos a partir del contenido de su intervención.</p>	<p>· Deyanira.</p>	<p>· No existen indicaciones textuales que muestren su participación en el proceso de cría de Deayanira.</p>	<p>· 72 vv.: 5,6 %.</p>	<p>· Rol de exángeles en la medida en que enuncia la muerte de Deyanira ocurrida fuera de escena.</p> <p>· Podría haber sido utilizada por Sófocles para realzar la soledad de la heroína.</p>

6. RASGOS MÁS RELEVANTES DEL PERSONAJE DE LA NODRIZA EN LA TRADICIÓN CLÁSICA

A lo largo de la tradición clásica se ha mantenido una serie de rasgos característicos del personaje nodriza en obras de raigambre eminentemente trágica a algunas de las cuales dedicaremos este capítulo de nuestra Tesis. En primer lugar, nos ocuparemos, aunque sea muy brevemente, de aquellas obras de la Antigüedad Clásica en las que aparece el personaje; en segundo lugar, dirigiremos nuestra atención a la Época Medieval, dada la gran relevancia de la selección que en esa época se realizó y del tratamiento que se hizo de los motivos y temas, para concluir con referencias a algunas obras contemporáneas.

En absoluto pretendemos abarcar la totalidad de obras en las que aparece el personaje de la nodriza, lo que sería motivo de por sí de una o varias Tesis Doctorales, sino que solo nos detendremos en algunas de aquellas en las que consideramos que se puede rastrear mejor la influencia del prototipo del personaje de la nodriza clásica para ver cómo ha evolucionado el propio tipo.

6.1. La Antigüedad Clásica

6.1.1. Época helenística

6.1.1.1. Menandro

Dentro del género cómico griego encontramos nodrizas en escena en la producción menandrea.⁴⁰⁵ Aunque todavía queda mucho por estudiar en

⁴⁰⁵ Según Molinos, “Las nodrizas ...”, *art. cit.* pp. 130 s., Aristófanes no hizo uso del personaje de la nodriza en su producción cómica debido al carácter claramente político de la misma, de hecho, el interés de estagirita reside en reflejar la vida pública de la ciudad. En cambio, puesto que uno de los rasgos de la comedia de Menandro es representar en escena el *oikos*, resulta lógico que en sus comedias aparezcan

este campo, puede adelantarse que quizá el autor hizo un uso más amplio de este personaje tanto a causa de la influencia de Eurípides en su obra como por el propio pensamiento de Menandro.⁴⁰⁶ En la producción de este cómico que ha llegado hasta nuestros días,⁴⁰⁷ sale a escena una nodriza en *Arbitraje*, que recibe el nombre de Sofrona, Σωφρόνη.⁴⁰⁸ En

personajes del ámbito doméstico. No obstante, sería erróneo pensar que en la comedia aristofánica no encontramos la figura del siervo. Gil, al hablar del trasfondo social de las obras de Aristófanes, indica muy acertadamente que el comediógrafo en aras de buscar la carcajada del público – recordemos que es ésta la finalidad primordial de la comedia – utilizó en sus comedias la figura del siervo insolente y perezoso, siendo la insolencia uno de los rasgos que se atribuirán a algunas de las nodrizas que veremos, cf. L. Gil, *Aristófanes...*, *op. cit.* pp. 114 s. Una visión general de la comedia de Menandro la ofrecen Sandbach y Gomme en la monografía que le dedican al autor: A.W. Gomme, F. Sandbach, *Menander: a commentary*, Oxford 1973, centrándose en la figura del esclavo en las pp. 386 s. Son imprescindibles los estudios de A. Blanchard, por ejemplo y en relación con el tema que tratamos, su *La comédie de Ménandre. Politique, Éthique, Esthétique*, París, 2007, así como el interesante estudio de C. Cusset, *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris, 2003.

⁴⁰⁶ En esta línea incide C. Morenilla en “De la política a la Ética: la configuración de los personajes de Menandro”, *Estudios sobre Terencio*, B. Rabaza, M.F. Sousa, A. Pociña (coords.), Granada 2006, pp. 45-78. Señala la autora que se ha relacionado con cierta frecuencia la influencia del tragediógrafo en el comediógrafo en cuanto a la complejidad de las peripecias y la relevancia de la dimensión privada de los personajes, con la salvedad de que en Menandro son personajes de la vida cotidiana, no héroes, mostrando así un paso más en la comedia de Menandro hacia el realismo, aportando la autora bibliografía reciente sobre esta cuestión (n. 21).

⁴⁰⁷ Una de las traducciones más recientes que recoge la obra del poeta cómico, con introducción y notas, es la realizada por M. F. Sousa: Menandro, *Obra completa* (intr. trad. y not. M.F. Sousa), Lisboa 2007. En la introducción realiza la autora un profundo estudio de las principales tanto de las características de la obra de Menandro, como de los personajes que aparecen en sus comedias (pp. 24-36), introducción en la que basamos parte de nuestras afirmaciones. Referiremos únicamente aquellas obras de las que nos han llegado una mayor cantidad de versos, sin ocuparnos de los fragmentos cuya autoría se atribuye con reservas al cómico.

⁴⁰⁸ Es cierto que en *Díscolo* o *Misántropo*, pues, según parece, la pieza aparece alternando ambos títulos en catálogos de comedias de Menandro posteriores al s. IV a.C., cf. M. F. Sousa, *op. cit.* p. 121, n.1, aparece una anciana criada, que recibe el nombre de Símica y que comparte algunos rasgos con una nodriza, sin embargo consideramos que no se trata de una nodriza, sino de una anciana esclava que lleva muchos años al servicio de Cnemón. Cuando el viejo ha caído al pozo, el enamorado Sótrato relata como él mismo permanecía al lado de la hija del anciano como si fuera una nodriza, τροφὸς παρεστῶς (v. 675). De haber sido Símica la nodriza de la muchacha, hubiera sido ella misma quien hubiera permanecido al lado de la muchacha. Nótese, además, que el verbo utilizado por Menandro es el mismo que utilizará la esclava que permanece al lado de Deyanira cuando ésta está a punto de suicidarse, Sófocles, *Traquinias*, v. 890: [...] ὡς δὴ πλησία παραστάτις *pues estaba de pie a su*

la obra *Héroie*, de la que apenas nos han llegado cien versos y unos diez fragmentos, se presenta en el *index dramatis personae* una nodriza con este mismo nombre.⁴⁰⁹ Indudablemente, el nombre que se le otorga a la anciana esclava es un nombre parlante, característica ésta habitual en la comedia griega, relacionada en este caso con el sustantivo φρήν, φρενός que forma múltiples vocablos como segundo elemento y con el sentido de ‘inteligencia, buen juicio’.⁴¹⁰ En este caso, pues, vendría a significar, aplicado a la nodriza ‘la que tiene la mente sana’ o ‘la del buen juicio’.

Poseemos muy poca información sobre la intervención de la nodriza en esta comedia, pues no nos ha llegado ningún verso que le pueda ser atribuido; no obstante, a través de lo que otros personajes dicen de ella podemos llegar a deducir que conserva algunos rasgos que la aproximarían a la nodriza de Fedra, lo que demostraría que la anciana esclava de la obra eurípidea se postula como el modelo que Menandro podría haber seguido para perfilar a Sofrona.

Sale a escena, a juzgar por lo conservado, en el acto V llevada a empujones por Esmícrines, padre de Pánfila, que se refiere a ella en los vv. 1062-1077.⁴¹¹ A ella se dirige el propio Esmícrines con el vocativo

lado, refiriendo la criada al utilizar este verbo una idea de proximidad respecto a la esposa de Heracles. Teniendo esto presente, se podría concluir que una de las cualidades del personaje de la nodriza que hereda la tradición es la fidelidad, además de su función, es decir, la de estar al lado de quien se le encarga sus cuidados, sea una mujer o un varón. Utilizamos para el texto griego, salvo que se indique lo contrario, la edición de Sandbach, *Menandri reliquiae selectae* (F. H. Sandbach ed.), Oxford 1972.

⁴⁰⁹ Debido al estado fragmentario del texto conservado de esta obra, no podemos afirmar el papel que tenía en ella Sofrona, para un resumen de lo que podría ser el argumento de la misma, cf. M.F. Sousa, *op. cit.* pp. 279 s.

⁴¹⁰ El procedimiento de proporcionar a los personajes nombres parlantes que permiten al comediógrafo realizar todo tipo de chanzas al respecto ya era utilizado ampliamente por Aristófanes cf. Gil, *op. cit.* pp. 47-52. Sobre el significado y los usos más relevantes de φρήν cf. Chantraine, *Dictionnaire...*, *op. cit.* s.v. φρήν, p. 1227.

⁴¹¹ Señala Rodríguez Alfageme que la división en actos de la comedia de Menandro se debe a un cambio en el espacio en el que se llevaba a cabo la representación dramática. Así, en época de Menandro encontramos ya una escena elevada que quiebra la ausencia de límites entre la cávea, la orquesta y la escena, “en la que se representan argumentos domésticos y una coherencia espacial y temporal que subraya el coro con

ιερόσυλε γραῦ *vieja ladrona sacrílega* (v. 1064), con lo que ante todo vemos que conserva el rasgo prototípico de la ancianidad.

A partir de las palabras del padre de la muchacha se puede inferir que la nodriza sigue teniendo la función de aconsejar al señor cuál es el mejor camino a seguir, v. 1067: ταῦτα συμπείθεις με σύ; *¿me aconsejas esto?*⁴¹² Sin embargo, en la siguiente afirmación de Esmícrines se puede apreciar cómo Menandro explota la comicidad de este personaje, vv. 1074 s.:

κἀγὼ σε ταῦτ' ἔμοι φρονεῖν ἀναγκάσω
καὶ μὴ στασιάζειν. [...]

Y te voy a demostrar que tienes que obedecerme y no rebelarte.

Indudablemente debido a la actitud violenta que demuestra Esmícrines para con la nodriza durante todo el pasaje, podemos deducir que estamos ante una escena de palos propia de la comedia, como las que utilizó Aristófanes ampliamente en su producción.⁴¹³ Resulta llamativo que Esmícrines se disponga a castigar a la anciana porque entiende que se ha rebelado, o al menos lo ha intentado, contra él. García López indica que con respecto a los personajes que aparecen en la comedia de Menandro, en especial los esclavos, entre ellos las nodrizas, el comediógrafo “los hace moverse y comportarse siguiendo y respetando los valores tradicionales, que su público reconocía y aceptaba”, por lo que los esclavos generalmente aparecen acatando las normas de los señores y reconociendo su inferioridad.⁴¹⁴ No obstante, en estas palabras de Esmícrines podríamos encontrar un eco de aquello a lo que en las comedias aristofánicas se aludía con cierta frecuencia, nos referimos a la falta de disciplina de los esclavos, pero utilizado aquí con vistas a provocar la carcajada y

sus intervenciones: la comedia se divide así en actos”, cf. I. Rodríguez Alfageme, *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid 2008, pp. 42 s.

⁴¹² A este respecto apunta I. Calero, *Consejeras, confidentes, cómplices...*, *op. cit.* p. 72. que Esmícrines podría estar buscando que la nodriza mediara y lograra persuadir a Pánfila de que solicite la ruptura matrimonial. En consecuencia Calero ve en esta nodriza un rasgo que compartirá con la sirvienta en general: el ser utilizada por terceros como mediadora en un conflicto amoroso.

⁴¹³ Para los procedimientos que utilizó Aristófanes en su producción cf. L. Gil, *Aristófanes, op. cit.* pp. 41-55. En esta misma monografía señala Gil que algunos esclavos que aparecen en las comedias aristofánicas constituyen el antecedente de aquellos que aparecen en la obra de Menandro, como el Paflagonio de *Caballeros*, el Jantias de *Ranas* y el Carión de *Pluto* (pp. 114 s.).

⁴¹⁴ También J. García López, “La comedia nueva: Menandro”, *Historia de la literatura griega*, J. A. López Férez (ed.), Madrid 2000³, pp. 478-502, p. 498.

añadiendo a esta nodriza el rasgo de insolencia, que la convertiría en una más de entre los esclavos insolentes que aparecen en la producción menandrea.⁴¹⁵

También hay referencias a una nodriza en *Samia*, que en este caso no tiene presencia física. En el acto III de la comedia, entra a escena Démeas, el anciano padre adoptivo de Mosquión, y a modo de *exangelos* narra lo que le ha ocurrido dentro de casa. Pronuncia un monólogo del que nos han llegado unos setenta y seis versos (vv. 206-282), en los que relata cómo, estando él en la despensa escucha a la que fue la nodriza de Mosquión, que intenta calmar al pequeño, hijo en realidad de Plangón, pero, mientras lo hace, habla con otra criada (v. 251) y revela que el padre de la criatura es el mismo que va a casarse, es decir, Mosquión. Resulta importante en lo que hace a la caracterización de este personaje el hecho de que esta actuación de la nodriza en este momento sea libre (ἐλευθέρα δὲ νῦν v. 238), pues quizá sea la única que continúa ejerciendo de nodriza aún cuando es libre. Esto demuestra la fidelidad de este tipo de personajes secundarios al principal que llega a ser tal que, aunque sean libres y no estén obligados a permanecer junto a ellos, siguen sirviéndoles con lealtad.

En primer lugar, la anciana es identificada por Démeas como la nodriza de Mosquión y se le atribuye además en esta identificación el rasgo de ancianidad que poseen todas las nodrizas de tragedia que hemos estudiado, vv. 236 s.:

[...] τοῦ δὲ Μοσχίωνος ἦν

τίτθη τις αὐτῆ, πρεσβυτέρα, [...]

[...] *esta misma, la anciana, era la nodriza de Mosquión, [...]*⁴¹⁶

⁴¹⁵ Cf. L. Gil, *Aristófanes, op. cit.* p. 115, no obstante, debe tenerse en cuenta que no disponemos de suficientes testimonios que puedan corroborar esta afirmación.

⁴¹⁶ Sobre el término τίτθη utilizado para referirse a la nodriza indica M.T. Molinos, “Las nodrizas en la escena clásica”, *art. cit.* p. 300, que es el término popular, a diferencia de τροφός que se utiliza en un registro culto, y que aparece en comedia y en aquellos autores que intentan reflejar el habla cotidiana en sus obras, como Lisias,

Sin embargo, uno de los rasgos que se convertirán en defintorios del tipo y que aparece explicitado en este pasaje es la charlatanería de la que la propia nodriza se lamenta, pues ha revelado quién es el padre del bebé, v. 260 s.: “ὦ τάλαινα τῆς ἐμῆς/λαλιᾶς” ¡Ay! *¡desgraciada de mí por mi charlatanería!*

En vista de lo expuesto y a juzgar por los escasos textos conservados podemos concluir que encontramos en la comedia nueva la figura de la nodriza, pero que ésta ha perdido la relación con el personaje principal de especial relevancia en la tragedia, donde existía en escena en tanto configuraba y proporcionaba una información determinada, que solo ella por su papel de nodriza podía poseer, del personaje principal en torno al cual se articulaba la obra. En la comedia de Menandro aparece como un personaje vinculado a un personaje determinado puesto que presta servicio en su casa, pero no podemos observar que actúe en beneficio de este, sino que el autor la utiliza para impulsar la trama cómica.

Como consecuencia de ese proceso de individualización del personaje –proceso que alcanzará su punto álgido, como veremos, en la novela donde incluso se otorga a la nodriza una vida en familia ajena al personaje principal– posee un nombre propio que en la mayoría de los casos es parlante, como el de Sofrona. Asimismo, se le añade un rasgo defintorio que creemos está relacionado con la comicidad: la charlatanería.

Demóstenes o Teofrastró. La autora no se muestra partidaria de que la diferencia entre ambos términos estribe en que la τίθη fuera la mujer que amamanta y la τροφός la que no lo hace, puesto que precisamente en el caso que nos ocupa la nodriza sí que amamantó al niño.

6.1.1.2. Apolonio de Rodas y Apolodoro de Atenas

En la obra de Apolonio de Rodas encontramos un personaje que, si bien no es una nodriza, ejercerá como tal, como hiciera la Pitia de *Ión*, pero, en esta ocasión por haber caído en la esclavitud: nos referimos a Hipsípila.⁴¹⁷ Recogiendo con toda probabilidad el testimonio de la tradición anterior, Apolonio presenta en el libro III de sus *Argonáuticas* a Hipsípila, la que fuera reina de Lemnos, como nodriza del hijo de Licurgo y Eurídice.⁴¹⁸ Apolodoro de Atenas en su obra *Biblioteca*, seguirá esta misma tradición que hemos visto en el de Rodas y en III. 64 presentará a Hipsípila con un niño al que ella criaba hijo de Eurídice y Licurgo lo que hace pensar que este era un rasgo importante en la tradición de los personajes, puesto que estos dos autores de la época helenística, al igual que probablemente hiciera Eurípides, hacen que la reina se transforme en un personaje que, aunque no fuera una esclava *a priori*, se ocupa de los cuidados de un niño. Sobre este personaje volveremos al tratar la época romana.

6.1.1.3. Caritón de Afrodisias

La novela griega, como sabemos, es un género literario que bebió mucho de la tragedia y de la comedia *nea*; por ello no debe extrañarnos que podamos constatar en ella esa tendencia a la individualización del

⁴¹⁷ Como ya hemos indicado, no nos hemos ocupado en nuestra Tesis del estudio de Hipsípila como nodriza puesto que la tragedia de Eurípides nos ha llegado de manera fragmentaria y no nos hemos dedicado a ninguna tragedia con estas características, remitimos para ello a J.L. López Cruces-F.J. García González, “Amor y lenguaje sáfico en la *Hipsípila* de Eurípides”, *El logos femenino en el teatro*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2012, pp. 183-215.

⁴¹⁸ Aparece Medea en la obra de Apolodoro pero no acompañada por su nodriza como lo hace en Eurípides, sino por una esclava identificada como su doncella de compañía, que al verla llorar se apresura a comunicar a Calcíope, hermana de Medea, el estado en que se encuentra la joven (III, 665 ss.). Más adelante Medea, cuando sube en el carro para ir a ver a Jasón, lo hace con dos esclavas suyas designadas en el texto griego como ἀμφίπολοι, en ningún caso como la nodriza de Medea (III, 870), lo que debe ser visto como un deseo del autor de presentar a Medea como una mujer autónoma.

personaje a la que nos referíamos. Observamos en ella la aparición de un personaje como Plangón en la novela *Las aventuras de Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias que podría haber sido configurado a partir del tipo fijado en la épica, la tragedia y la comedia nueva.⁴¹⁹ La anciana está casada con el intendente que está al servicio de Dionisio. Silva ve en esta esclava una “mezcla de la *trophós* de Fedra y de una alcahueta de la comedia”.⁴²⁰ Lo cierto es que Plangón es descrita con una mayor riqueza psicológica que como lo fueron sus antecedentes en la tragedia, entre otras razones debido a las normas del género narrativo en el que se enmarca. Claro ejemplo de ello lo constituyen las siguientes palabras, 2.8.5:

[...] συνῆκεν ἡ Πλαγγῶν, ὡς ἂν ἤδη πείραν ἔχουσα τῶν γυναικείων.

[...] *se dio cuenta Plangón, con toda su experiencia en asuntos femeninos.*

Esta mujer posee una motivación clara para sus actos: su expectativa en prestar servicio a Dionisio y Calírroe es verse recompensada con la libertad.⁴²¹ Esta motivación demuestra que el personaje de la nodriza ha experimentado en este caso una evolución tendente a la individualización, pues aquí se le otorga una motivación propia que no está en relación con el personaje al que dedica sus cuidados.

⁴¹⁹ No es nuestro propósito realizar un estudio de la novela como género literario, remitimos para ello a la monografía que C. Ruíz Montero ha dedicado a la cuestión: *La novela griega*, Madrid 2006. Además, somos conscientes de los problemas de datación de la obra Caritón, aún por resolver. Para una propuesta de un posible *terminus ante quem*, situado por la autora anterior al año 175, y *terminus post quem*, en algún momento del s. II, cf. C. Ruíz Montero, “Una observación para la cronología de Caritón de Afrodisias”, accesible online < <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/14b28825d3606130fa10cb49d5016bf3.pdf> >, página consultada el día 8 de Julio de 2014.

⁴²⁰ Cf. M. F. Silva, “Plangón. una adaptación de la *trophós*...”, *art. cit.* p. 412, artículo en el que basamos parte de nuestras afirmaciones.

⁴²¹ Seguimos la opinión de K. Haynes, *Fashioning the feminine in the Greek novel*, Londres-Nueva York 2003, p. 124.

A Plangón se le encomienda el cuidado de Calíroo, aunque sabemos que lo que el señor quiere es que persuada de su benevolencia a la joven y le consiga su amor.⁴²² Tiene, además, la obligación de instalar a la muchacha en su nueva vida, y, gracias a los conocimientos y el buen hacer de esta esclava metida a dama de compañía, se va construyendo una *φιλία* entre ambas mujeres, relación que recuerda a la que poseen las nodrizas de tragedia con la heroína a la que acompañan, por ejemplo, el caso de la nodriza de Fedra o la de Hermíone, de hecho, la mujer dirige a la muchacha los mismos apelativos afectivos que empleaban estas nodrizas, 2.8.6:

[...] ἴσθι' φησιν ὧ τέκνον, ὅτι ἐγκυμων ὑπαρχεῖς.'

[...] -¿sabes, hija, que estás embarazada?- dijo.

Además de este apelativo, en el contenido de las palabras de Plangón se parecía con total claridad la intimidad que existía entre ambas mujeres, además de la ingenuidad o el desconocimiento de los asuntos propios de mujeres casadas de la muchacha, que lleva poco tiempo casada con Quéreas.

Encontramos en Plangón otra actitud que es paralela a las nodrizas de tragedia, pues deviene en la única confidente de Calíroo, como lo fuera la nodriza de Fedra para la heroína, cuando acompaña a la joven a Babilonia en el viaje que realiza con el señor de Mileto (5.5.6). Es la lealtad como característica caracteriológica de Plangón el rasgo que la convierte en una nodriza muy próxima a aquellas que la antecedieron en la escena trágica,⁴²³ pues podría ser parangonable a la lealtad de la nodriza de Medea, quien recordemos que, aunque contraria a las

⁴²² En realidad, Plangón no es una nodriza, puesto que no ha criado a Calíroo desde su nacimiento, sino que se trata más bien de una dama de compañía a la que el señor ha encomendado a Calíroo para que intente hacer que sea proclive a su amor, aunque la consideramos por ejercer una función en parte similar a la de la nodriza.

⁴²³ Cf. F. Silva, "Plangón. Una adaptación de la *trophós* en la novela de Caritón", *art. cit.* pp. 416 s. en la que la autora desarrolla la cercanía del objetivo de Plangón con el de la nodriza de Fedra anclado en la lealtad: facilitar la felicidad de sus amos.

vicisitudes de su señora, es utilizada por la heroína para llevar a cabo sus planes (vv. 820-823) y, asimismo, a la nodriza de Odiseo, Euriclea, que por lealtad no revela la identidad de su señor a pesar de haberlo reconocido al lavarle los pies.⁴²⁴

6.1.2. Época romana

6.1.2.1. Séneca

Resulta del todo necesario referirnos a Séneca, pues para nosotros el dramaturgo de origen hispano es el heredero de la producción trágica griega en Roma. Así encontramos entre su producción dramática a la nodriza de Medea, de Fedra, de Clitemnestra y de Deyanira.

En primer lugar, cabe destacar que la moral estoica impregna la producción dramática de Séneca por esa misma razón muestra el autor una cierta predisposición a manifestar que la ilusión dramática puede llegar a convertirse en un espejo en el que se puede reflejar la realidad y a emplear el espejo como medio para reflejar la realidad tal cual es, de forma que ese reflejo llegue a convertirse en un mecanismo de disuasión para corregir un mal proceder.

Con este hecho presente podríamos concluir que Séneca podría haber intentado en sus tragedias, al menos en una parte de ellas, sostener ese espejo que refleja la realidad de las pasiones lo que otorga a su producción dramática una finalidad eminentemente didáctica.⁴²⁵ Por

⁴²⁴ *Odisea*, 19.386-396, 467-477.

⁴²⁵ No es nuestro propósito realizar un estudio detallado de la producción dramática senecana y del reflejo que podemos encontrar en ella del pensamiento estoico del autor. Para ello, cf. F. Curley, *The Nature of Senecan Drama*, Roma 1986; J. M. Rist, *La filosofía estoica*, Barcelona 1995, en especial las pp. 92-106. Sobre el empleo del teatro como un espejo en el que se refleja las pasiones que conviene evitar, cf. Séneca, *Sobre la ira*, II. 36, 1; III, 3.2. Sobre el didactismo inherente al uso de *exempla* en su producción dramática cf. Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, I, 6.5. Un estudio sobre las tragedias de Séneca focalizado en la cuestión bibliográfica, la cuestión ecdótica, el problema de la autenticidad que subyace en el *corpus* de las tragedias de

tanto, Séneca utiliza la pareja dramática que conforman nodriza-señora en aras de poner de manifiesto preceptos inherentes a la filosofía estoica.

Las nodrizas que aparecen en la producción dramática senequiana conservan muchos de los rasgos que les atribuyeron los tragediógrafos griegos.⁴²⁶ Así, son ancianas que poseen un vínculo extraordinario con su señora derivado de los años que han dedicado a su crianza, vínculo que las convierte en confidentes de las mismas. Ese mismo rasgo característico es lo que las capacitará para actuar a modo de maestro estoico e intentar refrenar a sus señoras, que se hayan dominadas por su *furor*, tal y como veremos al señalar algunas de sus intervenciones en las obras.

6.1.2.1.1. Fedra

La primera nodriza a la que dirigiremos nuestra atención es la que aparece en *Fedra*, formando pareja dramática con su señora tal y como sucedía en el *Hipólito* euripideo. En esta obra Séneca nos presenta una Fedra en continuo debate entre su *ratio* y su *furor*, pero que acaba siendo dominada por su *furor* y, quizá por influencia ovidiana, confesando su amor a Hipólito.⁴²⁷ Ella es, de entre todas las nodrizas que aparecen en la producción dramaturgica senecana la que interviene en más ocasiones, lo que podría ser considerado un indicio de la relación especial y de la complejidad de los asuntos que tratan ama y nodriza: acto primero, vv.

Séneca, así como la polémica que gira en torno a la representación de la producción dramaturgica senequiana, y, finalmente, la ideología finalidad de la obra del autor lo encontramos en A. López-A. Pociña, “Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca”, *Humanitas* 63, 2011, pp. 283-301, concretamente las pp. 286-299.

⁴²⁶ C. Bernal realiza un estudio detallado de algunos de los rasgos que aparecen en las nodrizas de la tragedia senecana, cf. C. Bernal, “El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca”, *art.cit.*

⁴²⁷ Sobre el personaje de Fedra en la tragedia homónima senecana y su relación con el *Hipólito* de Eurípides y las *Heroidas* de Ovidio cf. N. Llagüerri, “Fedra en Eurípides, Ovidio y Séneca”, *PhilUrc* 2, 2010, pp. 1-14.

85-273; acto segundo, vv. 360-405, 406-588, 589-735; acto tercero, vv. 835-863, 864-958.⁴²⁸

En la primera intervención Fedra confiesa a la nodriza su pasión por Hipólito y la nodriza trata de disuadirla, al contrario de lo que acontecía en la tragedia de Eurípides. De este modo, para nosotros al menos, que solo conocemos el papel que representaba en la tragedia que hemos conservado de Eurípides y, en consecuencia, nos llama mucha la atención este proceder, esta nodriza se convierte en la representación del sabio estoico en la obra, razón por la que de sus intervenciones se pueden extraer los preceptos fundamentales de esta corriente filosófica.⁴²⁹ Es notable el estilo sentencioso con el que pronuncia sus palabras, fruto, sin duda, de la edad avanzada del personaje, rasgo que se convierte en prototípico del personaje, pero aquí es explotado por Séneca con la intención que hemos señalado. A lo largo de esta intervención la nodriza es utilizada además por Séneca para caracterizar a Fedra, pues sus consejos se dirigen a que corrija su actitud, por lo que se pone de manifiesto de modo más claro cuál es el proceder equivocado de la heroína.

En la segunda intervención la nodriza se lamenta ante el coro del terrible mal de amores que aqueja a su señora en una escena muy similar a la que se da en el *Hipólito* de Eurípides cuando Fedra es sacada a escena por sus criadas (vv. 199-250). Queda aquí de nuevo patente que Séneca hace uso de la nodriza para caracterizar tanto física como anímicamente a su señora, tal y como hiciera Eurípides en *Hipólito*, sin embargo, en el caso del dramaturgo de origen hispano Fedra ya ha intervenido en la obra, de manera que, antes de que intervenga la nodriza

⁴²⁸ Aunque en esta última ocasión las evidencias textuales indican que permanece en silencio junto a Fedra, quien la toma por testigo de la huida de Hipólito en el v. 902.

⁴²⁹ v. 165, vv. 177-179, vv. 204-216, v. 249, v. 255, v. 264 ss.

para instar a Fedra a que persiga la tranquilidad, la heroína ya ha puesto de manifiesto su estado y lo ha atribuido a su linaje (vv. 127 s.).

La tercera intervención de esta nodriza revela que este personaje no solo configura a Fedra, sino también a Hipólito, asumiendo así en parte la función dramática que tenía en Eurípides el anciano esclavo que interactúa con el muchacho, como visto en el capítulo correspondiente. El propósito de esta anciana en este pasaje es corregir también el comportamiento del joven, dedicado a la caza en exclusividad, y animarlo a que se deje llevar por los designios de Amor.⁴³⁰

La cuarta intervención de la nodriza reviste también cierta importancia, pues pone de manifiesto que el dramaturgo utilizó a este personaje para influir en la trama dramática: será la anciana quien empiece a maquinar causar la ruina a Hipólito al no responder éste favorablemente a las disquisiciones amorosas de Fedra.⁴³¹

Las últimas palabras de la esclava son los vv. 835-863 y en ellos describe a Teseo la situación en que se encuentra Fedra, es decir, dispuesta a morir. Vemos, por tanto, que en esta ocasión Séneca dio un papel mucho más relevante a la nodriza a la que utilizó no solo para caracterizar a dos personajes principales de la obra, Fedra e Hipólito, e influir de alguna manera en el devenir trágico de la trama, sino también para mostrar con mayor claridad su propio pensamiento. Se puede observar en el contenido de sus intervenciones ciertos principios anclados en el pensamiento estoico, sobre todo en su primera interacción con Fedra. Por otra parte, el estilo sentencioso con que se expresa es producto de su ancianidad que se convierte en un rasgo

⁴³⁰ vv. 414-417; vv. 462 s.

⁴³¹ vv. 725-730.

definitorio de este personaje, pero aquí es explotado en aras del didactismo inherente a la tragedia senecana.

6.1.2.1.2. *Medea*

Medea fue utilizada por Séneca a modo de *exemplum* para mostrar los efectos de dejarse llevar por la ira e instar al cultivo de virtudes referentes a la moral estoica, por esta razón, pone en escena a una Medea invadida por la furia que ya en el prólogo se desdobla y se prepara para actuar con todo su *furor*.⁴³² Por tanto, la *Medea* de Séneca fue compuesta persiguiendo un objetivo didáctico anclado en la metafísica estoica.⁴³³ Con este propósito, Séneca nos muestra a una Medea más iracunda que la de Eurípides y, quizá por esta misma razón, la heroína interactúa con la nodriza en un mayor grado al que observamos en Eurípides. La nodriza de Medea en Eurípides solo interviene, como hemos puesto de manifiesto en el capítulo correspondiente, en el *primer episodio* de la tragedia: recita el prólogo (vv. 1-48), habla con el pedagogo de los hijos de Medea para que éste intente evitar que la heroína tenga contacto con ellos (vv. 49-95), establece un *falso diálogo* con la heroína (vv. 96-

⁴³² vv. 51 s.: accingere ira teque in exitium para / furore toto. [...] *Cñete de ira prepárate para un catástrofe con todo tu furor*. Para el texto latino de *Medea* seguimos el propuesto por O. Zwierlein en L. Annaei Senecae, *Tragoediae* (ed. O. Zwierlein), Oxford 1991, (3ª reimpr. con correcciones).

⁴³³ Incide C. Bernal en este hecho en los siguientes términos: “El elemento didáctico-moral es al menos especialmente en Séneca el que recoge la intención del autor, el fin que se propuso el autor al tomar la decisión de escribir teatro”, Cf. C. Bernal, “Medea en la tragedia de Séneca”, *El teatro, eina política*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 1999, pp. 51-79. Asimismo, existe un acuerdo en considerar, como ya hemos referido, que las tragedias de Séneca son lecciones prácticas sobre las pasiones que pueden poseer al ser humano, pues en ellas se expone con cierta claridad el modo en que actúan sobre la naturaleza más intrínseca del mismo y cuya lección adocrinante es la imposición de la necesidad de luchar contra ellas e intentar reconducir la esencia de lo humano al camino del bien, cf. entre otros muchos C. Bernal, “Medea en la tragedia de Séneca”, *art. cit.*, pp. 143 s.; B.M. Marti, “Seneca’s Tragedies: A New Interpretation”, *TPAPhA* 76, 1946, pp. 216-245; N.T. Pratt, “The Stoic Base of Senecan Drama”, *TPAPhA* 79, 1948, pp. 1-11; M. Armisen-Marchetti, “Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénèque: l’exemple de *Phédre*”, *Pallas* 38, 1992, pp. 379-389.

130),⁴³⁴ e interactúa de forma dialógica con el coro con tal de conseguir que las mujeres que forman parte del mismo le ayuden a aplacar la ira de Medea (vv. 131-203). Medea y su nodriza no dialogan de forma directa en la tragedia eurípideana, no mantienen ningún *agon*, no se produce entre ambas ningún tipo de intercambio, salvo cuando la heroína ordena a la nodriza que vaya en busca de Jasón y que guarde silencio al respecto de sus proyectos (vv. 820 ss.). Sin embargo, en la versión de Séneca podríamos decir que la relación entre nodriza y Medea se pone de manifiesto en mayor grado lo que favorece el juego dramáticos entre ambos personajes que resulta en una peripecia dramatúrgica.

En la *Medea* senecana la nodriza dialoga en varias ocasiones con su señora: vv. 116-179; vv. 380-430; vv. 670-849 y en su última intervención, cerca del fin de la tragedia, cuando insta a Medea a partir, vv. 892-893. En la mayoría de las intervenciones se posiciona como contrapeso a la actitud de Medea.⁴³⁵ De todo lo expuesto podría fácilmente deducirse que Séneca emplea este personaje en aras de la materialización de su pensamiento estoico, pues la descripción física del ser y el actuar de la protagonista cuando se encuentra poseída por su *furor* es producto de la tarea didáctica del teatro de Séneca que hemos apuntado. Así, la nodriza se muestra como la portavoz de la doctrina estoica senecana, pues incide en que Medea debe reprimir su cólera, su *furor*, objetivo que no se consigue, ya que Medea perpetrará su crimen.

⁴³⁴ Lo denominamos *falso diálogo* puesto que, aunque el personaje de la heroína interviene, Medea no está en escena, sino que permanece dentro de casa y, por tanto, los personajes no dialogan entre sí a pesar de que el contenido de las intervenciones de ambos personajes sí que guardan cierta relación. La razón de esta forma de proceder la encontramos en el contraste que quiso establecer Eurípides entre la actitud de ambos personajes que redundan en la caracterización de ambos caracteres, tal y como hemos apuntado en las conclusiones del capítulo que dedicamos al estudio de la nodriza de Medea.

⁴³⁵ Cf. vv. 150-154; vv. 174 s.; vv. 385-392.

6.1.2.1.3. *Agamenón*

En *Agamenón* aparece en escena la nodriza de Clitemnestra, pues su manera de actuar para con la heroína es muy similar a la de la nodriza de Fedra, la de Medea y la de Hermíone en las tragedias de Eurípides y a la de la nodriza de Medea y la de Fedra en las tragedias del autor latino, además, no menciona a Orestes que en la tragedia senecana es todavía un pequeño, en el segundo acto.⁴³⁶ En su primera intervención dialoga con Clitemnestra (vv. 108-225) e intenta calmar a la reina, que se encuentra en un proceso de pugna interna y se debate indecisa en torno a la idea de matar a Agamenón. Su actitud recuerda la escena entre Hermíone y su nodriza que tiene lugar en la *Andrómaca* de Eurípides, salvando las distancias, por otra parte grandes, entre la espartana y la reina de Micenas.

Tal y como ocurre en la *Fedra* y la *Medea* senecana, la nodriza de Clitemnestra actuará como contrapunto de su señora e intentará en todo momento evitar que la reina se deje dominar por la ira. Utiliza para ello *sententiae* en diversas ocasiones (vv. 151, 153, 155), recordando de esta manera al estilo sentencioso de la nodriza de Fedra eurípideana. Pronunciará un monólogo en el que buscará dirigir a Clitemnestra hacia la *tranquillitas animi*, concepto con claros ecos del estoicismo (vv. 203 ss.).

En su última intervención dialogará con Egisto y con Clitemnestra (vv. 226-309) con el mismo objetivo en mente: refrenar a su señora. El hecho de que desaparezca de la tragedia podría tomarse como indicio de que Clitemnestra se ha dejado llevar por sus impulsos lo que podría

⁴³⁶ Existe una cierta polémica en torno a las fuentes que utilizaría Séneca para la composición de esta obra, señalando unos autores a Acio y otros a Andronico. Luque Moreno en la introducción que precede a su traducción del texto, Séneca, *Tragedias II* (intr. trad. not.: J. Luque Moreno), Madrid 2001, señala que “aunque la base temática sea la misma, no hay por qué pensar que Séneca depende de Esquilo” (p. 136). Al respecto, cf. D. De Paco, “Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca”, *Myrtia* 18, 2003, pp. 105-128.

considerarse una evidencia de que Séneca también habría utilizado a un personaje secundario como la nodriza en aras de la caracterización de la actuación del personaje principal en torno al cual se articula.

6.1.2.1.4. *Hércules en el Eta*

La última nodriza que encontramos en la producción dramática del hispano es la que aparece en *Hércules en el Eta* y con una función dramática muy similar a las precedentes senequiana: calmar a su señora, en esta ocasión, Deyanira.⁴³⁷ Interviene en el segundo acto (vv. 233-582) y en el acto tercero (vv. 742-1030) en ambas ocasiones en diálogo con su señora. Gracias a la interacción entre ambas mujeres, Séneca presenta a una Deyanira presa de los celos al ver a Yole, razón por la cual decide vengarse, que desoye los consejos de su nodriza que intenta calmarla.⁴³⁸ Con este fin envía a Hércules una túnica envenenada. Vemos, por tanto, cómo se continúa reservando a la nodriza el rol de confidente solidaria que le otorgó Eurípides a la nodriza de Fedra.

Por tanto, se aprecia en las tragedias de Séneca en las que aparece una nodriza que se conservan en este personaje los rasgos físicos de sus predecesoras en la tragedia griega y que continúa siendo la que acompaña a su señora cuando ésta se ve sometida a una situación de una enorme tensión emocional. El dramaturgo utilizó a este personaje como contrapunto del principal y, gracias a este juego dramático que el autor

⁴³⁷ Existe un problema de autoría referente a esta tragedia. Durante los últimos años los estudiosos defienden que esta tragedia no fue escrita por Séneca, como lo hacen entre otros A. López-A. Pociña, “Los tiranos: imágenes reales del poder despótico en las tragedias de Séneca”, *art. cit.*, pp. 285 s., si bien, el tema no está zanjado por completo.

⁴³⁸ La diferencia fundamental entre la Deyanira sofoclea y la senequiana estriba en el hecho de que la segunda está del todo decidida a matar a Hércules, y así lo proclama ella misma: *meo iugales sanguine extingam faces. Con mi propia sangre voy a extinguir las antorchas nupciales.* (v. 339); se muestra mucho más decidida a la venganza: *Ire, ire ad umbras Herculis nuptam libet, sed non inultam. Ir, ir a las sombras como esposa de Hércules quiero, pero no sin vengarme.* (vv. 344 s.)

hábilmente propicia entre ambas mujeres, se muestra con claridad las contradicciones que habitan en el seno de la heroína. Además, esta pugna interna la suele resolver el filósofo de manera negativa, desencadenando así el conflicto trágico y mostrando las consecuencias negativas que conlleva, según los preceptos estoicos que sigue Séneca, dejarse dominar por las pasiones. Así pues, siguió utilizándose un personaje secundario para caracterizar al principal, pero añadiendo una finalidad particular de este dramaturgo: el didactismo de carácter marcadamente estoico.

6.1.2.2. Estacio, *Tebaida*

Avanzando hacia el s. I, encontramos de nuevo el personaje de Hipsípila actuando como una nodriza en la obra de Estacio, *Tebaida*, obra de capital trascendencia para la tradición clásica, especialmente durante la Edad Media por la gran acogida que tuvo.⁴³⁹ Se produce en el poeta la combinación de los modelos que siguió, a saber, Eurípides y Ovidio, aunque quizá también pudo seguir a Apolodoro.⁴⁴⁰ Presenta Estacio a Hipsípila con Ofeltes en brazos en las siguientes palabras, 4.740-743:⁴⁴¹

Errantes subitam pulchro in maerore tuentur
Hypsipylen; illi quamvis et ad ubera Opheltes
non suus, Inachii proles infausta Lycurgi,
dependet [...]

⁴³⁹ No podemos dedicarnos a un estudio completo de la obra de Estacio, remitimos para ello a R. M^a Iglesias, “Estudio mitográfico de la *Tebaida* de Estacio”, *ANUM* 31, 1976, pp. 5-37, así como a la Tesis Doctoral de la misma autora, “Estudio mitográfico de la *Tebaida* de Estacio”, accesible online en <[http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/estudio_mitografico_de_la_tebaida_de_estacio/\(ver\)/1](http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/estudio_mitografico_de_la_tebaida_de_estacio/(ver)/1)>, página consultada el 8 de Julio de 2014.

⁴⁴⁰ Las influencias de Eurípides en la obra de Estacio son estudiadas con detalle por M^a C. Álvarez-R. M^a Iglesias, “La Hipsípila de Estacio leía a Eurípides”, *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2013, pp. 15-45, sobre el que basamos parte de nuestras afirmaciones.

⁴⁴¹ Para el texto latino hemos seguido la edición de H. W. Garrod: *P. Papini Stati Thebais et Achileis*, Oxford 1962 (reimpresión).

*Mientras andaban errabundos, de repente, contemplan a Hipsípila bella en su tristeza; aunque de su pecho pende Ofeltes, que no es suyo, funesta prole del Inaquio Licurgo [...]*⁴⁴²

La muerte del bebé se produce por el mismo motivo que en la tradición clásica posterior y también de forma prematura, esto evita que entre ambos personajes se produzca una interacción, no obstante, de las palabras de Estacio se puede deducir un rasgo que redonda en la configuración de Hipsípila como una mujer desgraciada precisamente por la tristeza con que sostiene a Ofeltes.

6.2. El teatro barroco francés: Racine

Racine es uno de los dramaturgos del barroco europeo que cuenta con una mayor producción de obras de raigambre clásica entre las que se cuenta: *La Tebaida* (1664), *Alejandro Magno* (1665), *Andrómaca* (1667), *Ifigenia* (1674) y *Fedra* (1677).

6.2.1. Andrómaca

En *Andrómaca* la joven espartana Hermíone aparece acompañada de Cleone.⁴⁴³ Todo parece indicar que se trata de una criada de confianza

⁴⁴² Creemos que Hipsípila no podría amanantar a Ofeltes, pues hace ya muchos años que tuvo a sus hijos. Apolodoro III, 6, 4 utiliza el verbo τρέφω para referir que Hipsípila criaba a Ofeltes: “Υψιπύλη, νήπιον παῖδα ὄντα Ὀφέλτην [...] ὄν ἔτρεφεν, pero recordemos que el empleo de este verbo no significa necesariamente que la nodriza –o quien ejerciera como tal– amamantara a la criatura, sino que también aparece utilizado en el sentido de haberse dedicado a la crianza de la misma; así lo utiliza Cilisa en Esquilo, *Coéforas* v. 750. Sabemos de ella que era la ama seca de Orestes ya que quien se encargó de amamantarlo fue Clitemnestra como la propia reina recuerda al muchacho en la misma obra vv. 896-898.

⁴⁴³ A partir del título se pudiera deducir que se trata de una versión de la obra homónima eurípidea, sin embargo, si bien los personajes son los mismos –Andrómaca, Hermíone y Orestes– Racine cambia la trama en algunos aspectos, como el propio autor detalla en el Prefacio a la obra. En la obra raciniana Hermíone es presa de los celos porque Pirro –el nombre del hijo de Aquiles, Neoptólemo, es sustituido por el de Pirro, que es el que aparece en Séneca– se quiere casar con Andrómaca. Encontramos un análisis de cómo modeló Racine la figura de Andrómaca en su obra en: P. Guerrero, “Una figura modélica clásica en el siglo XVII europeo”, *Signos*, 2011, pp. 35-44, consultado online, 28 de Junio de 2014: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342001004900003&script=sci_arttext.

de la joven espartana, pues a la joven se refiere en varias ocasiones utilizando el apelativo *Madame* (vv. 401, 405, 175, 1130, 1255) e incluso acata una orden directa de Hermíone con las palabras: Je vous obéirai *Os obedeceré* (v. 1271).⁴⁴⁴ Que existe un vínculo entre ambas mujeres similar al que mantenía una nodriza con su señora en las tragedia griega y que hemos estudiado en nuestra Tesis se puede inferir a partir del contenido de las interacciones entre ambas mujeres, así como del léxico que ambas utilizan.

Como ejemplo de este hecho, podríamos apuntar el apelativo afectivo que la propia Hermíone dirige a Cleone en el v. 849: Eh bien! *Chère Cleone!* ¡*Y bien, querida Cleone!*, que recuerda inevitablemente a los apelativos afectivos que dirigía Fedra a su nodriza de los que hemos dado cumplida cuenta en el capítulo dedicado a su estudio.

De manera que Cleone, el personaje que acompaña a Hermíone en esta obra de Racine, podría tratarse de la nodriza de la joven espartana, pues su personaje se ajusta al paradigma de nodriza que hemos trazado en nuestra Tesis. Todo apunta a que se trata de una criada que mantiene un vínculo afectivo con la joven y que se convierte, gracias a ese vínculo, en la pareja dramática de Hermíone y su confidente. A través de las confidencias que mantienen ambas mujeres en escena (vv. 385-476; 833-886; 1130-1147; 1255-1274), el auditorio recibe información sobre los planes de venganza de la espartana. Su papel, además, se aproxima a las nodrizas de la tragedia senequiana, no en el sentido de convertirse en portavoz del sabio estoico, sino en el de intentar refrenar a su señora (v.855, 1255).

Acompaña a Andrómaca Cefisa, personaje, creemos, construido en paralelo al de Cleone, pues su función dramática y características son

⁴⁴⁴ Para el texto de Racine empleamos la siguiente edición: Racine, *Théâtre*, París 1948.

las mismas. Sin embargo, si bien el dramaturgo francés no tuvo que enfatizar que la mujer que acompaña a Hermíone puede ser su nodriza, pues así sucedía en la versión eurípidea, en el caso de Andrómaca, al tratarse Cefisa de un nuevo personaje incluido por Racine en la peripecia trágica, tuvo que incidir en mayor grado en su identificación como nodriza de Andrómaca.⁴⁴⁵ Resultan del todo esclarecedoras al respecto de la identidad del personaje de Cefisa las palabras que la propia Andrómaca le dirige, vv. 1102-1105:

Non, non, je te défends, Céphise, de me suivre.

Je confie à tes soins mon unique trésor:

Si tu vivois pour moi, vis pour le fils d’Hector.

De l’espoir des Troyens seule dépositaire.

No, no, te prohíbo que me sigas, Cefisa.

Confío a tus cuidados mi único tesoro:

Si viviste por mí, vive por el hijo de Héctor.

Te hago la única depositaria del espíritu de los troyanos.

Queda patente en estas palabras que quien acompaña a Andrómaca es su nodriza y, como tal, cumple las veces de confidente para con la heroína.

6.2.2. Fedra

Es en la *Fedra* de Racine (1677) donde encontramos a Enone, la nodriza de Fedra.⁴⁴⁶ En ella el dramaturgo francés elabora el personaje de la nodriza siguiendo muy de cerca las directrices caracteriológicas del personaje marcadas por Eurípides: su interés primordial es el interés en la sanación y el bienestar de Fedra –notemos que la primera aparición de

⁴⁴⁵ En el caso de Cleone parece que dependiendo del director se puede representar a este personaje como una nodriza o como una dama de compañía de Hermíone.

⁴⁴⁶ No nos detendremos en el análisis de la tragedia raciniana, para ello derivamos a R. Lérída, “Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana”, *EClás*, 2001, pp. 37-61, en especial las pp. 45-49 dedicadas al estudio de la obra que nos ocupa. Asimismo, A. López, “Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine”, *Fedras de ayer y hoy, op. cit.*, pp. 147-170 y en el mismo volumen de la misma autora: “Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677”, pp. 323-335.

la nodriza de Fedra en Eurípides es muy similar a la primera aparición de la Enone raciniana, aunque ésta última converse con el auditorio en lugar de con el coro— y es precisamente ese interés lo que la induce a persuadir a Fedra para engañar a Teseo.⁴⁴⁷

El nuevo rasgo que incorpora Racine y que es de interés para nuestra Tesis es el hecho de que es el primer dramaturgo que da un nombre propio a la nodriza de Fedra, Enone, nombre que recibirá en la mayoría de las obras de la tradición posterior a Racine. Resulta importante esta circunstancia porque refrenda lo que hemos expresado con anterioridad, es decir, que la individualización del personaje secundario de la nodriza en las obras dramáticas es un hecho que se va produciendo paulatinamente en la tradición clásica posterior. Sin embargo, esta individualización no experimenta su punto álgido hasta llegar a dramatizaciones muy recientes, favorecida por las últimas corrientes dramáticas, pues el personaje de Enone en Racine se suicida al cortar Fedra el vínculo que existe entre ambas mujeres, es decir, sigue siendo un personaje dependiente del principal, pues al desaparecer el principal, desaparece con él.

6.3. El s. XX:

La tradición literaria española cuenta con un gran número de recreaciones de tragedias griegas. Una de las tragedias que cuenta con un mayor número de recreaciones es *Hipólito* de Eurípides. Dirigiremos

⁴⁴⁷ Racine introduce en la peripecia trágica una serie de cambios, como por ejemplo hacer que Fedra confiese su amor a Hipólito al creer que Teseo ha muerto y bajo la persuasión de la nodriza, propiciados tanto por el contexto cultural en el que se produce la representación como por el carácter jansenista de sus obras. Un estudio sobre la influencia del jansenismo en la obra del dramaturgo francés lo encontramos en J. Martínez Cuadrado, “Racine y el Jansenismo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, <<http://hdl.handle.net/10201/12804>> acceso 30 de Junio de 2014.

nuestra atención a las recreaciones que de ella hicieron tres autores de importancia capital en la literatura española: Miguel de Unamuno, Lorenzo de Villalonga y Salvador Espriu; y un autor portugués: Casimiro Duarte Simões.

Resulta del todo necesario, antes de dedicarnos al análisis de las obras indicadas, hacer un inciso sobre el modo en que la tragedia griega se ha puesto en escena durante el s. XX, teniendo siempre en cuenta el contexto sociocultural del momento en que se lleva a cabo la representación y alejándose en mayor o menor medida de la escenografía clásica.⁴⁴⁸ En este sentido, se puede observar una cierta evolución entre la forma en que se representó la versión de *Fedra* de Unamuno, perteneciente a los primeros años del s. XX, en que las obras se presentan mucho más fieles a las originales, y las representaciones que se llevan a cabo en los últimos años del s. XX, en las que se evidencia una cierta ruptura con las tendencias clasicistas.

6.3.1. Miguel de Unamuno: *Fedra* (1918)

Unamuno llevó a cabo una versión de *Fedra* en la que introdujo una serie de cambios dignos de mención.⁴⁴⁹ Los modelos que utilizó Don Miguel para esta versión son Eurípides, Séneca y Racine, así como un escrito propio titulado “El padre Antonio” (1916).⁴⁵⁰ A continuación

⁴⁴⁸ Para un análisis detallado sobre la representación de la tragedia griega cf. C. Morenilla, “La tragedia griega en la renovación de la escena”, *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2005, pp. 387-429.

⁴⁴⁹ Al hablar de versiones, traducciones, refecciones, adaptaciones, etc., seguimos las acepciones propuestas por L. Hardwick en “Reception Studies”, *Greece and Rome* 33, 2003, pp. 9 s., bajo el epígrafe: “Towards a working vocabulary for reception studies”. Esta y otras versiones de *Medea* son estudiadas por A. López en “Algunas versiones españolas de *Medea*”, *Medea: teatro e comunicazione*, F. De Martino (ed.), Bari 2006, pp. 313-331.

⁴⁵⁰ Esta es una de las conclusiones a las que llega C. Morenilla en su estudio “La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)”, *Fedras de ayer y hoy, op. cit.*, pp. 435-481, estudio sobre el que basamos gran parte de

realizaremos una recopilación general de aquellos rasgos que resultan remarcables para nuestro estudio, en especial, de aquellos relacionados con la nodriza.

Realiza Unamuno un cambio en los nombres de los personajes para encajarlos en el contexto español. Así, cambia el nombre de Teseo a Pedro y la nodriza recibe el nombre de Eustaquia; los nombres de Fedra e Hipólito no cambian. Es importante señalar que Unamuno elimina el coro y su función dramática es asumida por dos personajes que añadirá a la obra: el médico, figura del sabio científico buscado por Unamuno que comprende al ser humano en su conjunto, y la figura de Rosa, una criada que acompaña a la nodriza Eustaquia. Es notable que se cree un personaje que ejerza de pareja dramática con un secundario como la nodriza, puesto que esto supone elaborar en mayor grado las posibilidades dramáticas de este personaje lo que conlleva una individualización progresiva del mismo, al proporcionarle un personaje auxiliar que existe en tanto la nodriza existe. Además, Rosa posee las virtudes tradicionales que debía tener Fedra, mientras que la nodriza es mucho menos activa que su antecedente clásico.

A pesar de que Unamuno le reste movimiento a la nodriza en la trama, es Eustaquia quien intenta convencer a Fedra para que luche contra sus sentimientos, como lo hacía la nodriza senequiana, sin embargo, será Fedra quien se abandone a la fatalidad y quien confiese su amor a Hipólito, asumiendo el papel que le había reservado a la nodriza Eurípides.

Fedra se suicidará, pero este suicidio solo será conocido como tal por el médico y por Eustaquia, dos personajes secundarios añadidos por

nuestras afirmaciones. Asimismo, esta versión de Unamuno es analizada en R. Lérica, "Fedra y sus engaños...", *art. cit.* pp. 49-53.

Unamuno, el resto de personajes creerá que Fedra ha muerto de muerte natural.

El mismo Unamuno realiza una traducción de la *Medea* de Séneca que es representada en el Teatro Romano de Mérida el 18 de Junio de 1933, bajo la dirección de Cipriano Ribas Cherif y con Margarita Xirgú como Medea, representación que tuvo tanto éxito que fue llevada a escena un año después en el mismo lugar. Unamuno la tituló “Medea: tragedia de Lucio Anneo Séneca, traducida sin cortes ni glosas del verso latino a prosa castellana por Miguel de Unamuno”, lo que constituye un indicio de los pocos cambios que introdujo el traductor en la trama senecana.⁴⁵¹

6.3.2. Llorenç de Villalonga: *Fedra* (1932)

La versión de Villalonga de *Fedra* (1932) experimenta una tradición textual complicada que no trataremos por no ser éste el objeto de nuestro estudio, únicamente señalaremos que la *Fedra* de Villalonga nos ha llegado a través de una traducción-versión que realizara Salvador Espriu en el año 1932. En esta versión Espriu elimina referencias que en el texto original colaboraban en contextualizar geográficamente la obra y desaparecen aquellos nombres propios que aludían a personajes de la sociedad mallorquina, se elimina las referencias a la religión y se vela las relaciones homoeróticas entre Hipólito y un amigo suyo. En definitiva, Espriu elimina todo aquello que considera ajeno al tono clásico y, como resultado, obtenemos una obra mucho más breve que la que redactó Villalonga, pero con las pasiones mucho más concentradas.⁴⁵²

⁴⁵¹ Cf. Apéndice de imágenes, fig. 1-4.

⁴⁵² Un análisis detallado del personaje de Fedra tanto en esta obra como en la de Salvador Espriu a la que dedicaremos nuestra atención lo encontramos en M. J. Ragué, “El personatge de Fedra a l’obra de Llorenç Villalonga i de Salvador Espriu”, accesible online, <<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100224/150916>>, página consultada el 7 de Julio de 2014.

Nos presenta el autor mallorquín una Fedra desclasada que ni vive en su país, ni su noble linaje se corresponde con el de la decadente sociedad mallorquina que el autor, tal y como hiciera en *Mort de dama* (1931), se encarga de satirizar. La nodriza de Fedra, que recibe el nombre de la raciniana, Enone, no tiene el papel de confidente que li otorgaron tanto Eurípides como Séneca y tampoco se convierte en el origen de la desgracia trágica que se cierne sobre el joven y su señora, sino que se comporta como aquella que siempre ha acompañado a Fedra. Por el contrario, se nos muestra a Hipólito como un joven disoluto, un *enfant terrible*, que se siente atraído por la vida mundana de la sociedad y adicto a ciertas sustancias. Fedra, como venganza por la actitud de indiferencia que muestra el joven hacia ella, denunciará un asunto turbio de Hipólito con un amigo suyo taxista, denuncia que será la causa por la que el joven tome la decisión de irse a una isla y que Fedra sienta que el joven ha muerto. A causa de este sentimiento, Fedra pedirá a Énone unas pastillas que sabe que son venenosas y morirá.

Por tanto, la relación entre Fedra y Énone es utilizada como paradigma de la relación criada-señora de la burguesía y la nodriza es puesta en escena como una sombra que acompaña a su señora con la intención de satirizar a la burguesía mallorquina.

6.3.3. Salvador Espriu: *Un altra Fedra, si us plau* (1977).

Hasta tres veces Espriu dedicará su atención a la historia de Fedra: en primer lugar en la traducción/versión que realiza de la *Fedra* de Villalonga, 1937; en segundo lugar, en *Una altra Fedra si us plau*, 1978; y en tercer lugar, en *Les roques i el mar: el blau*, 1981. No analizaremos las tres versiones, sino únicamente *Una altra Fedra si us plau*, 1978, obra de teatro escrita por encargo de la actriz catalana Núria Espert.⁴⁵³

⁴⁵³ Cf. Apéndice de imágenes, fig. 5-7.

En ella Espriu parte del mito clásico para escenificar una versión breve del mismo. Se muestran en escena hasta tres planos de acción diferentes: en el primero aparecen “la gran artista” y “l’altra”, que serán las encargadas de representar los papeles de Fedra i Enone, discutiendo cómo se preparan para la representación. En el segundo plano de acción aparecen los personajes habituales de la obra de Espriu habitantes del pueblo de Sinera, de creación espriuana: Blasi, Tecleta de Marigó y Pulcre Tompel·li, que discuten qué ocurre en escena. Finalmente, el tercer plano de acción se corresponde con la representación del mito clásico en el que Fedra, según Espriu, ve en Hipólito el espejo en el que se refleja Teseo. La muerte de hace visible para el auditorio a través del personaje de Thànatos, presente en el escenario.⁴⁵⁴

La nodriza se convierte en la confidente de Fedra al darse cuenta la anciana de inmediato de lo que le pasa a su señora, por tanto, podemos deducir que Espriu mantiene el papel de la nodriza senecana.

6.3.4. Casimiro Duarte Simões: *A ira dos deuses* (1995)

En 1995 Casimiro Duarte Simões realiza una adaptación atípica del texto eurípideo, con claras influencias de Racine, que le mereció el Premio Miguel Rovisco, ésta es la razón por la que, entre las recreaciones portuguesas llevadas a cabo de la obra de Racine, de las que destaca la protagonizada por la famosa actriz portuguesa Eunice Muñoz por la compañía de teatro dirigida por Antoine Bourseiller (14 de Junio de 1978), hemos escogido ésta.⁴⁵⁵ Fue representada en dos ocasiones, en el año 1999 y en el año 2013.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ El personaje de Fedra en recreaciones catalanas ha sido estudiado por M. J. Ragué en “Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX”, Barcelona 1985.

⁴⁵⁵ Las representaciones de obras de raigambre clásica que se han llevado a cabo en Portugal durante los últimos años han sido recopiladas por M. F. Sousa (coord.) bajo el título: *Representações de Teatro Clássico no Portugal contemporâneo*, vol III, Coimbra 2004. La Fedra de Racine protagonizada por Eunice Muñoz aparece en: M. F.

El *leitmotiv* de la obra es la reivindicación del derecho a ir en contra de las normas que establece la rigidez de la sociedad, derecho que aclaman varios personajes, tanto principales como secundarios, en escena. Producto de la lucha contra la sociedad surgen en la obra una serie de innovaciones respecto al texto euripideo que resultan llamativas. Podríamos asumir que aquella que más impactó en su momento fue el ver a Hipólito y Fedra mantener contacto físico producto del amor que ambos se confiesan, sin embargo, el joven se muestra horrorizado ante lo que acaba de ocurrir y afirma con rotundidad que no está dispuesto a cometer semejante pecado. Fedra por sí mismo y sin estar bajo la influencia de la nodriza, decidirá castigar al joven y comunicará a Teseo que Hipólito es su amante. El rey querrá matar a su hijo, pero Fedra se interpondrá entre ambos alegando estar embarazada del joven. Teseo, rápidamente, se dirigirá a Hipólito y lo matará con su espada. Luego se dirigirá a Fedra, pero Piritoo, un personaje que incorpora el autor a la obra, devolviendo a Teseo a la realidad, le recuerda el acto que acaba de cometer y el rey empieza a lamentar la locura que lo ha llevado a cometer tal crimen. En ese mismo momento, Fedra confiesa que no está embarazada del joven y se arrepiente de haber dicho a Teseo semejante calumnia. En este momento reaparece la nodriza, aunque está en escena no interviene hasta este momento, y el foco de la acción se dirige a ella: recrimina a Fedra su actitud y la reina coge la espada con la que Teseo había amado a Hipólito y se da muerte. Concluye la obra con las palabras de la nodriza en las que se toma la espada como símbolo de las nupcias con la muerte.

De manera que se observa en la versión de Duarte cómo la nodriza solo recupera el protagonismo cuando los personajes principales

Silva (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal contemporâneo*, vol II, Coimbra 2001.

⁴⁵⁶ Cf. Apéndice de imágenes, fig. 8

no están en condiciones para ello, además, a lo largo de la obra actúa con el mismo papel que la nodriza de Eurípides, quien por fidelidad a su señora, únicamente busca el objetivo de su bienestar.

6.4. El s. XXI

Durante los primeros años del s. XXI se ha seguido recurriendo a la tragedia griega como fuente inagotable de representaciones dramáticas, si bien se toma de ella el ambiente, el tema y el conflicto, pero sin reproducir en la mayoría de los casos el argumento de una tragedia en concreto. Como ejemplo de esta afirmación podríamos citar la obra *El amor del ruiseñor*, en la que el director busca reflejar la voluntad de su autora Timberlake Wertenbaker:⁴⁵⁷

“En *El amor del ruiseñor* [...] he tratado la cuestión de lo que significa ser silenciado. En este caso, donde no había redención, el silencio conduce inevitablemente a la violencia [...] Se ha considerado que la obra trata de las mujeres, pero yo en realidad quería hablar de la violencia que estalla en las sociedades que han sido silenciadas durante demasiado tiempo. Sin el lenguaje, la brutalidad acaba triunfando.”⁴⁵⁸

Como se puede apreciar en las imágenes de la obra, se trata de una puesta en escena muy lograda, de una enorme sencillez. El escenario se presentaba casi desnudo, solo unos paneles móviles y un singular barco

⁴⁵⁷ Cf. Apéndice de imágenes, fig. 9-10. La escenografía a la que nos referimos es la que se estrenó en el Gran Teatro de Alzira el 7 de julio de 2006 y el 5 de agosto de 2006 en el Teatro Romano de Sagunto. Es una traducción de la obra original “The Love of Nightingale” (1988) realizada por Miguel Teruel y dirigida por Jorge Picó. L. Monrós presenta un estudio detallado de la obra original inglesa en, “El amor de Fedra en el *The Love of the Nightingale* (1988) de Timberlake Wertenbaker”, *Fedras de ayer y hoy*, A. López-A. Pociña (coord.), Granada 2008, pp. 591-612, en el que se pone de manifiesto la influencia de autores clásicos – Eurípides, Sófocles y Ovidio – en la obra de la autora neoyorquina, además de hacerse un breve recorrido por las representaciones de Fedra en la escena británica en el s. XX (pp. 593-596).

⁴⁵⁸ Opinión de la autora incluida en el dossier de la representación, procede de la introducción a la edición de sus obras: T. Wertenbaker, *Plays. One*, Londres 1996.

de papel, trasladado por los propios actores, mostrando así que se está haciendo la obra y que aquello que ve el espectador es un juego teatral, lo que demuestra la constante reflexión metateatral que se da en la obra, pues, además, se refiere en múltiples ocasiones tanto a la obra misma como a otros espectáculos insertos en ella. La forma del barco está motivada por el hecho de que la historia es contada a través de los ojos de un niño, de Itis, lo que confiere una especial ternura a la par que muestra la violencia de un modo limpio.

En la imagen XX se ve a la nodriza, interpretada por Isabel Rocatti, que, como corresponde a su posición, cubre tanto el cabello como el torso: es una mujer de cierta edad, que sabe de pasiones y del papel que les ha tocado a las mujeres en ellas.⁴⁵⁹

Queremos concluir este apartado con la referencia a dos obras muy diferentes, incluso en lo referente al género artístico en el que se enmarcan, puesto que una se trata de un largometraje y la otra de una representación teatral. La primera es una obra que destaca de manera muy especial esa relación entre señora y nodriza, la segunda es un excelente ejemplo de esa tendencia dramática actual a focalizar la acción dramática en los personajes secundarios.

6.4.1. *Medea*² (2006)

En el año 2006 Javier Aguirre dirige un largometraje, titulado *Medea*²,⁴⁶⁰ basado en la traducción de la *Medea* senequiana que realizara Luque y enmarcado dentro de la corriente denominada *anticine* iniciada

⁴⁵⁹ Ésta y otras obras de principios del s. XXI aparecen analizadas en C. Morenilla, “Vistiendo, mostrando, escondiendo el mito. El vestuario de los mitos en la escena valenciana” en *Abiti da Mito*, F. De Martino (ed.), Bari 2008, pp. 201-256.

⁴⁶⁰ No haremos un análisis extenso del largometraje de Aguirre, sino que nos limitaremos a señalar aquellos puntos que tienen cierta relevancia para nuestro estudio. Remitimos a N. Llagüerri-M. Sebastià, “*Medea*²: tradición clásica y *Anticine*”, *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2013, pp. 491-521.

por el propio director.⁴⁶¹ Al seguir fielmente el autor la traducción de Luque, no incorpora ninguna modificación a la nodriza senequiana, por tanto podemos distinguir de nuevo en ella las características que señalábamos a propósito de la versión de Séneca.

Creemos que la causa de que Aguirre escogiera ceñirse a la versión senequiana del mito se encuentra en que técnicamente se ajustaba más al tipo de película prototípica del *Anticine*: primeros planos de monólogos con cámara fija a la que se presta perfectamente la tragedia de Séneca por sus largos períodos monologados.⁴⁶²

6.4.2. *Els missatgers no arriben mai* (2012)

La obra de Mesquida no es una adaptación de la tragedia eurípidea o de la de Séneca, sino que se trata de una nueva versión de la historia de Fedra contada desde el punto de vista de la nodriza a partir de las versiones de Eurípides, Ovidio, Séneca, Racine, Villalonga y Espriu, de ahí que resulte de capital importancia para nuestra Tesis.

Biel Mesquida es considerado uno de los referentes ineludibles de la literatura catalana actual. En *Els missatgers no arriben mai*, escrita en 2012 casi por encargo de dos grandes actrices de la escena española actual, Rosa Novell y Pepa López, Mesquida traslada el protagonismo de la acción a los personajes secundarios y los sitúa en el centro de la peripecia dramática.

Así pues, la obra de Mesquida está compuesta por cuatro monólogos en los que cuatro personajes secundarios femeninos toman el

⁴⁶¹ La traducción que rige el largometraje de Aguirre es la siguiente: Séneca, *Tragedias* (trad. J. Luque Moreno), Madrid 2001. El mismo director realiza un artículo en el que enumera las características del anticine, cf.: J. Aguirre, “Vanguardia y anticine: a propósito de mi anticine”, accesible online, <www.cervantesvirtual.com/obra/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine>, con acceso el 2 de Julio de 2014. Asimismo, J.V. Benet, “Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre”, *Archivos de la Filmoteca* 69, 2012, pp. 141-153.

⁴⁶² Cf. Apéndice de imágenes, fig. 11.

papel principal y relatan su propia experiencia en torno al personaje principal al que se articulan. Anna, la hermana de Dido, relata cómo vivió la historia de amor entre la reina de Cartago y Eneas que culminó con el suicidio de su hermana; Clitemnestra, esposa de Agamenón y madre de Ifigenia, Orestes y Electra, describe cómo vivó el retorno de su esposo y las razones que la llevaron a asesinarlo, entre ellas el sacrificio egoísta de su hija Ifigenia; Ismene, la hermana de Antígona, relata lo que supuso para ella vivir “a la sombra de Antígona”; y Enone, la nodriza de Fedra, da su visión sobre los últimos días de Fedra, expresando su amor como sirvienta fiel de la reina, sus consejos y sus esfuerzos vanos por salvar a la reina.⁴⁶³

A nosotros aquí nos interesa el monólogo de la nodriza de Fedra, Enone. El nombre que le otorga Mesquida se relaciona de forma ineludible con el texto de Racine, pues fue el dramaturgo francés el primero que bautizó a la nodriza de Fedra como Enone. El *monólogo-narración* que pronuncia la nodriza aparece bajo el título: “Enona diu allò que sent” y la primera frase del mismo es una oración condicional ligada semánticamente al título que nos adelanta el contenido:⁴⁶⁴

Si això fos possible voldria parlar sense parar, hores i hores, com si fes la darrera confessió de la meva vida.

Si eso fuera posible me gustaría hablar sin parar, horas y horas, como si hiciera la postrera confesión de mi vida.

⁴⁶³ La puesta en escena de la obra fue dirigida por Rosa Novell, reputada actriz y directora catalana vinculada al teatro clásico desde los inicios de su carrera, cf. Apéndice de imágenes, figs. 12-14.

⁴⁶⁴ Nos referimos a la intervención de la nodriza utilizando el término monólogo-narración ya que, en nuestra opinión, el texto de Mesquida supone una amalgama del género monológico, en tanto que la nodriza expresa sus reflexiones personajes, con el género narrativo por incluir diálogos en estilo indirecto y descripciones que podrían relacionarse con el narrados omnisciente del género narrativo. Asimismo, podrían ser postuladas ciertas concomitancias de la voz narrativa de la nodriza con la voz narrativa que utilizó Villalonga en su narración de *Fedra* a la que nos hemos referido con anterioridad.

Se divide en dos planos narrativos: el presente en el que Enona se lamenta y se siente culpable por no haber sabido calmar el dolor que aquejaba a su “petit ocellet” Fedra, y el pasado en el que tienen lugar los últimos momentos que compartió con su señora, desde que se enamoró de Hipólito hasta su muerte.⁴⁶⁵ En el presente, que ocupa los cinco primeros párrafos del monólogo-narración, Enona proporciona una cantidad importante de información relativa tanto a sí mismo como a Fedra y a la relación que ambas mujeres mantienen.

En la narración que realiza la nodriza sobre la historia de Fedra Mesquida recoge el testigo de Eurípides y de Racine y presenta una Fedra condenada por el linaje de su familia, p. 19:⁴⁶⁶

Quina funesta maledicció ataca sense remei les dones d'aquesta familia! Com puc desfer aquest mal bocí que la consumeix per dins?

¿Qué maldición funesta ataca sin remedio a las mujeres de esta familia! ¿Cómo puedo deshacer este mal trago que la consume por dentro?

Mesquida también recoge en su texto la idea de Racine según la cual Fedra se enamoró de Hipólito por el gran parecido de éste con su padre. Es la nodriza quien describe el preciso momento en que Fedra se enamora de Hipólito, descripción en la que se observa este claro rasgo intertextual entre la obra de Racine, teniendo presente el texto del

⁴⁶⁵ A efectos dramáticos la primera parte del diálogo identificada con el presente se podría relacionar con los prólogos de las tragedias de Eurípides que tiene como función dramática situar al espectador en antecedentes respecto a la acción dramática, así como informar de los personajes que toman parte en la misma, como ocurre, por ejemplo en *Medea* y en *Hipólito*, teniendo, por tanto, una función eminentemente expositiva, cf. M. Quijada, “El prólogo trágico y la cuestión de la *orthoepéia* en *Ranas*”, *Veleia*, 2003, pp. 375-382, p. 307.

⁴⁶⁶ A lo largo de la obra de Mesquida se hacen patentes elementos que dan cumplido testimonio de la erudición del autor como, por ejemplo, la referencia aposicional al significado etimológico del nombre de Fedra.

dramaturgo francès que hemos citado con anterioridad, y la de Mesquida, pp. 19-20:

Podria pintar como si fos ara el moment en què Hipòlit va arribar d'imprevist a can Solana: Fedra i jo sortíem per anar a cal joier i just quan començàvem a davallar l'escalinata, ell va aparèixer el centre del pati: semblava un Teseu jove, bell, poderós, i un calfred em travessà l'esquena.

Puc donar testimoni de la torbació de Fedra per aquell jove tan plantós que pujaba cap a ella atret com un imant.

Hipòlit li va besar la mà i Fedra quedà enlluernada[...]

Podría pintar como si fuera ahora el momento en que Hipólito llegó de improviso a casa de los Solana: Fedra y yo salíamos para ir a casa del joyero y, justo cuando comenzábamos a bajar por la escalinata, él apareció en el centro del patio: parecía un Teseo joven, bello, poderoso, y un escalofrío me recorrió la espina.

Puedo dar testimonio de la turbación de Fedra por aquel joven de tan buena planta que subía hacia ella atraído como por un imán.

Hipólito le besó la mano y Fedra quedó deslumbrada [...]

Existen otros elementos en la obra de Mesquida que la aproximan a la obra de Eurípides, a la de Séneca, a la de Ovidio, a la de Racine, a la de Villalonga y a la de Espriu, por ejemplo, Fedra es presentada como una mujer enferma presa del delirio, la nodriza conoce técnicas mágicas y hará uso de ellas para intentar atenuar los síntomas que sufre su señora. Mesquida introduce en el monólogo de la nodriza el personaje de Arícia, innovación de Racine, como la mujer por la que Hipólito experimenta un sentimiento fuerte. Finalmente, Enone narrará cómo Hipólito acaba muriendo a causa de un accidente con su coche en un acantilado, con evidentes rasgos euripideos.

Ahora bien, uno de los rasgos que añade Mesquida a Enone, que contribuye a la individualización del personaje y a profundizar en el vínculo que mantiene con Fedra, es el hecho de que se presenta a la nodriza como una mujer que después de perder a su hijo y a su marido, recibe a Fedra para criarla y se vuelca afectivamente en la niña. Es la innovación más relevante que presenta la obra de Mesquida y es consecuencia directa de la focalización de la acción dramática en un personaje secundario a quien el autor ha tenido que dotar de una vida y de una historia que la tradición le había negado al no concederle esa individualización independiente al personaje principal en torno al cual se articula. Además, esta innovación profundiza en la caracterización de la relación que existe entre nodriza y señora y legitima el afecto que siente la anciana hacia Fedra a quien ve más como una hija que como a su señora.

6.5. Conclusiones

En el comentario de las obras que aquí hemos tratado se puede observar, a pesar del poco espacio que les hemos dedicado, cómo paulatinamente se va produciendo un proceso de individualización del personaje de la nodriza, que se va apartando de la sombra de la heroína o del héroe. Se le van atribuyendo rasgos propios, motivaciones e incluso una historia, una vida familiar alejada de la figura principal, pero, siempre que permanece al lado del personaje principal, el dramaturgo la utiliza para configurarlo y para proporcionar una información detallada que sólo ella por su condición de nodriza posee.

7. APÉNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1: Margarita Xirgu (Medea) – Enric Borràs (Jasón), representación de *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente: <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>

Fig. 2: Margarita Xirgu (Medea), representación de *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente: <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>

Fig. 3: Margarita Xirgu (Medea) – Enric Borràs (Jasón), representación de *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente: <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>

Fig. 4: Momento de la representación *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente: <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>

Fig. 5: Programa de mano *Otra Fedra si gustáis (Un altra Fedra, si us plau)*, Salvador Espriu, 1972. Fuente: <<http://noticiasteatrales.es/programafedra.jpg>> (No se indica la procedencia del recorte)

Fig. 6: Recorte de prensa, “Una altra Fedra, si us plau”.

Fig 7: Momento de la representación “Una altra Fedra, si us plau”, 1979. Núria Espert (Fedra) - Carmen Carbonell (Nodriza)

Fig. 8: Cartel *A ira dos deuses.*, Casimiro Duarte Simoes, Representación 1 de Marzo de 2013.

Fig. 9: “El amor del ruiseñor” dir.: Jorge Peris, Trad.: Miguel Teruel 5 de agosto de 2006 representada en el *Teatro Romano* de Sagunto. Fuente: C. Morenilla, “Vistiendo, mostrando, escondiendo el mito. El vestuario de los mitos en la escena valenciana” en *Abiti da Mito*, F. De Martino (ed.), Bari 2008, pp. 201-256.

Fig. 10: Nodriza. “El amor del ruiseñor” dir.: Jorge Peris, Trad.: Miguel Teruel 5 de agosto de 2006 representada en el *Teatro Romano* de

Sagunto. Fuente: C. Morenilla, “Vistiendo, mostrando, escondiendo el mito. El vestuario de los mitos en la escena valenciana” en *Abiti da Mito*, F. De Martino (ed.), Bari 2008, pp. 201-256.

Fig. 11: Medea², (2006), Dir. Javier Aguirre. Nati Mistral (Nodriza) - Esperanza Roy (Medea). Fuente: Largometraje.

Fig. 12: Clitemnestra (Rosa Novell) *Els missatgers no arriben mai* (2012). Texto: Biel Mesquida. Direcció: Rosa Novell. Fuente: Bohemia’s Productions.

Fig. 13: Ismene (Ana Ycobalzeta): *Els missatgers no arriben mai* (2012). Texto: Biel Mesquida. Direcció: Rosa Novell. Fuente: Bohemia’s Productions.

Fig. 14: Enone (Pepa López): *Els missatgers no arriben mai* (2012). Texto: Biel Mesquida. Direcció: Rosa Novell. Fuente: Bohemia’s Productions.



Fig. 1: Margartia Xirgu (Medea) – Enric Borràs (Jasón), representación de Medea de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente:

< <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>



Fig. 2: Margarita Xirgu (Medea), representación de Medea de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente: <
<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>



Fig. 3: Margartia Xirgu (Medea) – Enric Borràs (Jasón), representación de Medea de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente:
< <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>



Fig. 4: Momento de la representación *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno, Teatro romano de Mérida, 18 de Junio de 1933, fuente:

<<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>>

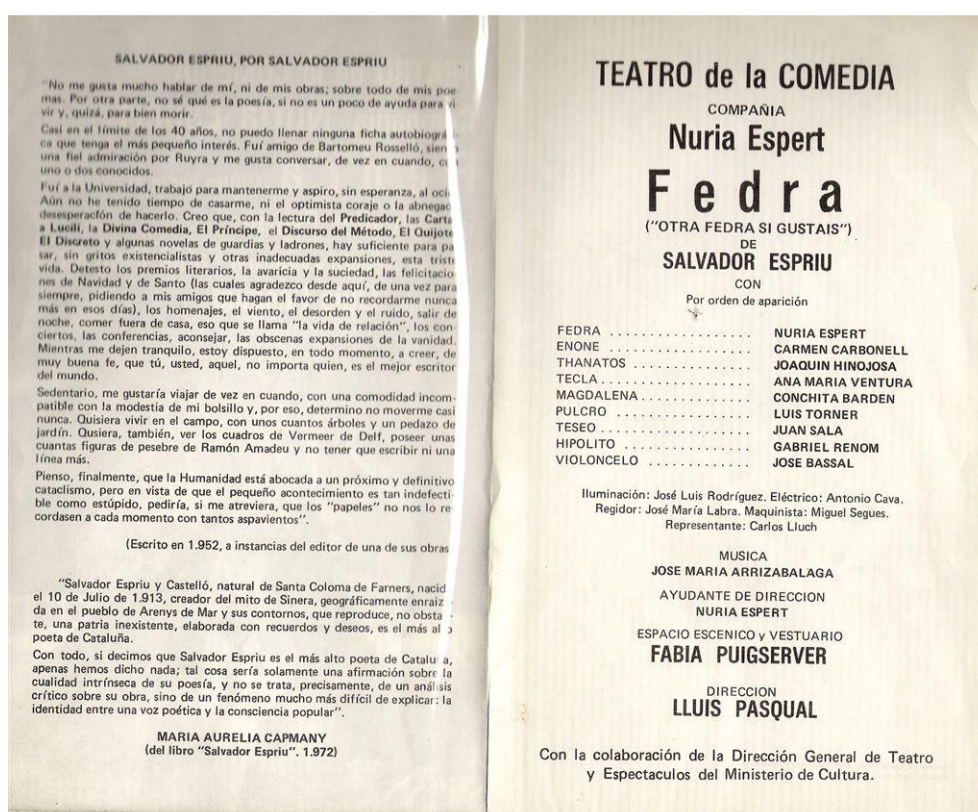


Fig. 5: Programa de mano *Otra Fedra si gustáis (Un altra Fedra, si us plau)*, Salvador Espriu, 1972. Fuente:

<<http://noticiasteatrales.es/programafedra.jpg>>



Fig. 6: Recorte de prensa, “Una altra Fedra, si us plau”.



Fig 7: Momento de la representación “Una altra Fedra, si us plau”, 1979. Núria Espert (Fedra) - Carmen Carbonell (Nodrizza)



Texto
Casimiro Simões
Encenação
Casimiro Simões
Gênero
Tragédia Grega
Duração
75 min.

**CONCURSO
NACIONAL DE
TEATRO**

01 MAR.

A IRA DOS DEUSES

TEATRO OLIMPO

Fig. 8: Cartel *A ira dos deuses.*, Casimiro Duarte Simoes,
Representación 1 de Marzo de 2013.



Fig. 9: “El amor del ruiseñor” dir.: Jorge Peris, Trad.: Miguel Teruel 5 de agosto de 2006 representada en el *Teatro Romano* de Sagunto



Fig. 10: Nodriza. “El amor del ruiseñor” dir.: Jorge Peris, Trad.: Miguel Teruel 5 de agosto de 2006 representada en el *Teatro Romano* de Sagunto



Fig. 11: Medea², (2006), Dir. Javier Aguirre. Nati Mistral (Nodriza) - Esperanza Roy (Medea). Fuente: Largometraje.



Fig. 12: Clitemnestra (Rosa Novell) *Els missatgers no arriben mai* (2012). Texto: Biel Mesquida. Direcció: Rosa Novell. Fuente: Bohemia's Productions.



Fig. 13: Ismene (Ana Ycobalzeta): *Els missatgers no arriben mai* (2012). Texto: Biel Mesquida. Direcció: Rosa Novell. Fuente: Bohemia's Productions.



Fig. 14: Enone (Pepa López): *Els missatgers no arriben mai* (2012).
Texto: Biel Mesquida. Direcció: Rosa Novell. Fuente: Bohemia's
Productions.

8. CONCLUSIONS

A traditional approach in the analysis of the heroes and heroines of Greek tragedy on stage is based on the primary characters *per se*. Nevertheless, as demonstrated in this thesis, to consider how main characters interact with secondary characters provides an accurate depiction of the portrayal of tragic heroes and heroines. To further understand the tragic hero this thesis focuses on secondary characters, in particular, on nurses and on characters that act as nurses such as the Pythia in Euripides' *Ion*.

Nurses present a unique group of secondary characters; they raise the hero from his early childhood, and many a time are responsible for his breastfeeding. This fact enables nurses to develop and maintain an emotional attachment with the tragic hero, and to be aware of his inner motivations. As a result, nurses gain a more precise and reliable knowledge of the hero than any other character in the play. Consequently, the evidence suggests that Greek playwrights exploit nurses with the aim of providing such information not only to the chorus and to other characters who take a part in the tragedy, but also to the audience assisting to the performance. The purpose of this thesis is to test this theory by providing an in-depth analysis of Cilissa, Orestes' Nurse in *Choephoroi*, and the nurses in Euripides' *Medea*, *Hippolytus*, *Andromache*, *Ion*, and, finally in Sophocles' *Trachiniae*.

The intrinsic evolution of the tragic genre allowed nurses to assume more prominence in plots. In line with this affirmation it could be noticed that the first Nurse analysed, Cilissa, from *Choephoroi* (458 B.C.), was on stage in the second episode and she only uttered thirty lines; in contrast, Medea's Nurse in Euripide's homonymous tragedy (431 B.C.), uttered one hundred thirty seven lines, and Phaedra's Nurse,

in Euripides' *Hippolytus* (428 B.C.), uttered two hundred and twelve lines and her behaviour influences both the plot and the development of the tragic ending. In the light of all this, it can be assumed that nurses not only become progressively relevant for the plot but also have a significant role in the resolution of the tragic conflict on some cases.

Cilissa, although unconsciously, cooperates with Orestes' vengeance commanded by Apollo. As pointed out in the chapter two Cilissa's predictability and naivety are clearly manifested when she obeys the rules of the Chorus: she must persuade Aegisthus to appear alone on stage. She obeyed and Orestes killed Aegisthus. There is another fine example of the relevance of the Nurse in Euripides' *Hippolytus*. It is undoubtedly true that the behaviour of this Nurse triggers off the tragic resolution of the plot as she herself decides to inform Hippolytus about Phaedra's feelings, despite of the fact that Phaedra clearly banned her to do so. The Pythia in Euripides' *Ion* is also relevant for the happy ending of the play while she becomes the key for the *anagnórisis* between Ion and his mother Creusa. This data would suggest that Greek playwrights tend to give a prominent place to nurses in the tragic plot; as a consequence, nurses will gradually appear on the list of *dramatis personae* and interact frequently with primary characters in the play. Such interaction provides the audience more information about the main character.

Greek tragedians increase the influence of nurses in the plays, which gradually affects the prefiguration of the character. Nurses, therefore, are given a list of characteristic traits that become the basis on which later authors shape the character from the standpoint of classical reception. It needs to be highlighted that the nurses discussed in this thesis under the backdrop of tragedy do not hold any peculiar trait apart from being the old servant of the primary character; they are not shown

as individuals, but as the dramatic counterpart of their mistresses. It is partly for this reason that nurses are elderly women. It is their age which allows them to develop an emotional attachment with the hero/heroine and to be loyal to him or her. They have spent most part of their lives assisting and serving the main character and such a long term servitude enables nurses to be a perfect source of knowledge of the inner motivations of the heroes. A fine example of that could be Medea's Nurse. Before Medea comes on stage, her character is perfectly foreshadowed by her Nurse. It is her who warned the Chorus and the audience that her mistress is fearsome, that Medea would ask for revenge, and that Jason would be punished by her. Thus, it can be suggested that later authors will shape the character of the nurse by bringing to her own ideas and motivations and even her own family. The Nurse Plangon, in Chariton of Aphrodisias' novel *Chaereas and Callirhoe* could be pointed out as an example of such statement.

Greek tragedians, then, exploit secondary characters such as nurses to portray and to supply information about the main characters they are related to. The information they provide is reliable because it is given by a character that has spent most of her life serving and assisting tragic heroes. Having said this, it could be inferred that it is possible to analyse main characters from a new standpoint: the standpoint of secondary characters, more specifically, from the standpoint of nurses. This new approach to primary figures might suggest a new way of shaping tragic heroes.

The first Nurse analysed in this thesis is Orestes' Nurse in Aeschylus' *Choephoroi*. On the hand, Cilissa humanises the son of Clytemnestra a moment before he commits the horrifying crime of killing his own mother, Clytemnestra. Cilissa demonstrates on stage the feeling of the servant towards Orestes. Except for the *anagnórisis*

between Electra and Orestes, there is no other scene in the whole play that aims at achieving the empathy of the audience towards Orestes. However, from the Nurse's point of view, the audience know his most gentle side as she depicts him like a child strongly loved by her.

On the other hand, the contrast between the Orestes identified by Clytemnestra as a snake, and the Orestes identified by the Nurse as a sheep that needs to be nourished (l. 753) emphasises the contrast, which has been pointed out in chapter two, between the primary character Clytemnestra and the secondary character Cilissa. As a result of such a contrast, the two characters are depicted as follows: Clytemnestra as a unique and complex character and the Nurse as a naïve character. Finally, the Nurse indirectly obeys to the Chorus' requirement by convincing Aegisthus that he should exit without any escort. The Nurse, therefore, cooperates with Orestes' vengeance. It can be assumed that she becomes a masterpiece in the plot. Once she fulfils her role as Clytemnestra contrast and as Orestes' helper, she leaves the stage and no other character refers to her throughout the rest of the play. Consequently, it could be inferred that Aeschylus used the Nurse as a key for the development of the plot of the tragedy.

Chapter three of the thesis emphasizes that Euripides went one step forward towards the depiction of the character of the nurse. Euripides is the first tragedian to put on stage a servant who argues about general aspects of the political life and who utters *sententiae*.

Medea's Nurse is depicted as an old servant whose old age allows for her sententious remarks. Moreover, as she spent most of her life serving Medea, she has the right to utter the *rhésis* which is the *prologus* of the play. Before the action takes place, the Nurse reveals the whole history of Medea to the audience, even her own feelings. It is the first time in the extant tragedies in which one Greek playwright makes use of

a secondary character to emotionally portray a heroine before the heroine herself comes on stage.

It might be a noticeable change of attitude in the Nurse, similar to the change produced in Medea herself depending on whether she is on or off stage. When Medea is off the stage, she shows herself as a weak woman. As a consequence of such an attitude, she only utters apostrophes, in a similar way as Ajax does in Sophocles' homonymous play. While the heroine is off stage, the Nurse is the only character on the *skéné* that reveals to the Chorus and the audience the *páthos* of her mistress. Once Medea comes on stage, the Nurse remains silent and does not interact with any other character. This is in parallel with Techmesa's attitude in Sophocles' *Ajax*. Medea is in the *skéné* until the play is finished; she only goes off stage once: when she kills her own offsprings. Consequently, Medea is revealed as a strong character who is worth of fear as the Nurse prefigured. A comparison between Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Medea* might suggest that Euripides used as a model for the Medea-Nurse dramatic pair, Sophocles' dramatic pair Ajax-Techmesa. As a result, Medea is characterized as a strong-minded woman who is determined not to change her mind when she is on stage; just like Sophocles' Ajax.

Phaedra's Nurse has more lines than any other Nurse in the extant tragedies. Her behaviour significantly influences the plot of the play. It might be assumed that this is the reason why later authors use her as an archetype of the character of the Nurse. She comes on stage with her mistress. She is identified by Chorus as Phaedra's Nurse (l. 170, 267 f.) as well as by Phaedra herself, who refers to her by using the affectionate form *μαῖα* (l. 243, 311), in two different occasions

Her old age is highlighted twice in the whole play (l. 170, 267 f.), and, similarly to Medea's Nurse, her advanced years allows for her

sententious remarks and her deep knowledge about her mistress. Consequently, she is a valuable source of information about Phaedra. As she spent many years of her life serving and assisting Phaedra, both women have a relevant emotional attachment which is manifested in the forms of affection they use to refer to one another. She is loyal towards Phaedra. In fact, the of the Nurse loyalty impels her to reveal her mistress' feelings towards Hippolytus, although her mistake can be seen as one of the fatal causes which lead Phaedra to commit suicide.

As pointed above, her behaviour has a relevant influence on the plot of the play. This fact provides a strong evidence of the evolution of secondary characters within the genre of tragedy. In this line, an in-depth analysis of this character in Euripides' *Hippolytus* reveals that the tragedian exploits the Nurse to depict Phaedra. Hence, when both women are on stage, Euripides establishes a sharp contrast between the two of them. The nobility of Phaedra becomes clear to the audience, therefore, the debasement of the Nurse results in the ennoblement of Phaedra. Furthermore, when Phaedra is about to commit suicide and writes the message that accuses Hippolytus, the Athenian playwright use the absence of the Nurse at the Phaedra's side to show that nobody supports her. This also draws the attention to the extreme loneliness of the heroine.

Whereas Phaedra's Nurse has more lines than any other nurse in the extant tragedies, Hermione's Nurse in Euripides' *Andromache*, has fewer lines than any other Nurse. Nonetheless, she is perfectly depicted as a Nurse. Many negatives traits are attributed to the Spartan Hermione within the play with the aim of depicting her as the good wife anti-example. The dialogue between mistress and the old servant highlights the childish and melodramatic temper of Hermione. The Nurse comes on stage before Hermione in a hurry and acts as *exángelos* as she gazes into

the room where Hermione is. Moreover, she reveals her mistress' state of mind, as Medea's Nurse did. The Nurse urges the Chorus to go into the palace and try to avoid the death of Hermione. Subsequently, Hermione enters on stage and the dialogue between the two women starts. As Euripides' did in *Hippolytus*, he stages a sharp contrast between the Nurse and the mistress: whereas the young Hermione is highly frightened, the Nurse tries to calm her down as she did when she was a child. This is evidenced in the tenor of the statements of the Nurse in which the old servant uses a large amount of affectionate forms. Furthermore, the Nurse clearly shows her disapproval to Hermione's behaviour. Not only she responds to the chant of Hermione with iambic trimeters, as referred in chapter three, but also provides evidences that Hermione's excessive dramatization in all her statements.

Hence, it can be concluded that Euripides uses the character of Nurse to highlight a particular trait of the heroine, especially in this play, Hermione's childish temper and lack of moderation.

The Pythia in Euripide's *Ion* is considered in this thesis because she acts as a nurse of Ion urged by Apollo, Ion's real father. An in-depth analysis of the play reveals that in this upbringing process, the Pythia transfers to Ion the knowledge that supports the decisive bond between the youngster and the divine sphere, personalised in Apollo. Even though she is a secondary character, the Pythia has a significant role in the play; in fact her acting leads the plot to the happy ending. She provides to Ion all the objects which Creusa recognises, hence the Pythia becomes the masterpiece of the *anagnórisis* between the mother and the son. It should be emphasised that the *anagnórisis* between Ion and Creusa will become prototypical in Menander's New Comedy and in roman Comedy in authors such as Plautus and Terentius.

Finally, I also provide in this thesis a study of the character which is traditionally considered as Deianeira's Nurse. Several issues about the identity of the Nurse emerge from a thorough analysis of the play. According to the codex tradition and to the content of the statement of the Nurse and her attitude towards Deianeira, it can be inferred that she is actually not Deianeira's Nurse.

When the Chorus refers to the character for first time in the play, they identify her not as a nurse but as an old woman (l. 879, 873). Nevertheless, as pointed out earlier in the thesis, the old age is one of the main traits of the character of the Nurse inherited from the Epic tradition, which takes Eurycleia as a model. But the main reason why it might be deduced that she is not Deianeira's Nurse is the fact that, as explained above, nurses and mistresses refer to one another using affectionate forms such as ὦ παῖ, μαῖα, τέκνον like Phaedra and Hermione did with their corresponding nurses. In contrast, Deianeira's servant utters a large *rhésis* in which she announces the death of the heroine, and refers to her mistress as γυναῖκα. At the beginning of the play, the two characters interact on stage, the heroine refers to her servant as ἡδε γάρ γυνή δούλη this slave woman (l. 62 ff.), using neither an affectionate form nor a possessive pronoun as it could be expected having in mind Phaedra's example. With these and other considerations in mind, it can be deduced that Sophocles underlines the loneliness of Deianeira depriving her of the company of a nurse from the moment in which the river Achelous is defeated by Heracles.

Sophocles' *Trachiniae* is revealed as a challenging tragedy for analysis, not only because of the issue related with the dating of the play, but also because of the difficulties related to textual criticism. It can be assumed that there is no nurse on stage that could be identified with the paradigm of Phaedra's Nurse. However, the first statement of

Deianeira's slave has the aim of offering advice to her mistress in order to calm her down. The Chorus plays the role of the confidant reserved to the character of the nurse in other tragedies, which could be understood as another evidence of the absence of such character throughout the play.

To sum up, this thesis demonstrates that the Greek tragedians use secondary characters, especially nurses, to provide relevant knowledge about the character to whom they serve, both to the audience and to other characters involved in the plot. As the result of spending most of their lives serving the main characters, they are fully entitled to supply such knowledge. In Greek tragedy these characters are presented without any particular trait: they exist and they are on stage because the character of their corresponding mistresses exists, and so they help to portray the main character of the play. In contrast, authors of later tradition depict the Nurse not only with individual traits, but also with their own family and their own ambitions, even as main characters, for example, Phaedra's Nurse in Biel Mesquida's *Els missatgers no arriben mai* (2012).

9. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

EDICIONES, TRADUCCIONES Y COMENTARIOS DE TEXTOS:

- Aeschylus, *Septem quae supersunt tragoedias* (ed. D. Page), Oxford 1972.
- Aeschylus, *Eumenides* (ed, coment. A.H. Sommerstein), Cambridge 1989.
- Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* (intr. C. García Gual; trad.: M. Valverde), Madrid 2000.
- Apollodorus, *The Library*, vol. I (ed. J. G. Frazer), Londres 1954 (2ª reimpr.).
- Aristophane, *Les Thesmophories, Les Grenouilles* (ed. V. Coulon, trad. H. Van Daele), París 1954.
- Baquílides, *Obras y fragmentos* (intr. gral. M. A. Márquez; intr., trad. y notas F. García Romero), Madrid 2000.
- Barrio Vega M. L., *Epigramas funerarios griegos*, Madrid 1992.
- Conacher D.J., *Aeschylus' Oresteia: a Literary Commentary*, Toronto 1987.
- Davies M., *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, Oxford 1991.
- Davies M., *Sophocles. Trachiniae with introduction and comentary*, Oxford 1991.
- Eschilo, *Oresteia* (intr. V. Di Benedetto, trad. not.: E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni), Milán 2011¹⁵.
- Eschyle, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides* (ed.: P. Mazon), Paris, 1961⁷ (con correcciones).
- Euripide, *Héraclès, Les Suppliantes, Ion* (intr. ed. trad. not.: L. Parmentier-H. Grégoire), París 1976⁵.
- , *Hippolyte, Andromaque, Hécube* (intr. trad. not.: L. Méridier), París 1960.

- , *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides* (ed. trad.: L. Méridier), París 1961.
- Eurípides, *Alcestis* (ed.: A.M. Dale), Oxford 1992.
- Eurípides, *Andrómaca* (intr. trad. not.: J. Ribeiro Ferreira), Coimbra 1971.
- Eurípides, *El Cíclope. Ión. Reso* (intr. trad. notas: M. Labiano), Madrid 2010.
- Eurípides, *Euripidis Fabulae* (ed.: G. Murray), Oxford 1974¹³.
- , *Euripidis Fabulae* (ed.: J. Diggle), Tomus I, Oxford 1984.
- Eurípides, *Hipólito* (intr., trad. y notas C. Miralles), Barcelona 1987.
- Eurípides, *Ion, Hippolytus, Medea, Alcestis* (ed. trad.: A.S. Way), Cambridge 1946⁵.
- , *Ion* (intr. ed. coment. A.S. Owen), Oxford 1971.
- , *Hippolytos* (ed. coment. W.S. Barrett), Oxford 1974.
- , *Medea* (intr. com.: D.L. Page), Oxford 1988.
- , *Hippolytus* (ed. W. Stockert), Stuttgart 1994.
- , *Medea* (intr., ed., coment.: D.J. Mastronarde), Cambridge 2002.
- Ferècides d'Atenes, *Històries*, vol. II (intr. ed. trad. not.: J. Pamiàs i Massana), Barcelona 2008.
- Hesiod, *Theogony* (ed. West), Oxford 1966.
- Homère, *L'Odyssée*. Tome I, chants I-VII (ed. V. Bérard), París 1955.
- Homeri, *Opera* (ed.: Th. W. Allen), Oxford 1974².
- Homero, *Odisea e Ilíada*, edición bilingüe (Ed. C. García Gual, trad. E. Crespo Güemes y J.M. Pabón), Madrid 1999.
- Garrod, H.W., *P. Papini Stati Thebais et Achileis*, Oxford 1962 (reimpresión).
- Jebb R. C., *Sophocles: Plays. Trachiniae* (intr.: B. Goward, Ed. P.E. Easterling), Londres 2004 (ed. original: 1892).

- Johansen H. F.-Whittle E. W., *Suppliant Women: Commentary, lines 1-629*, Copenhagen 1980.
- Lucius Annaei Senecae, *Tragoediae* (ed.: O. Zwierlein), Oxford 1991, (3^a reimpr. con correcciones).
- Mazon P., *Sophocles. Les Trachiniennes; Antigone; Ajax, Oedipe roi*, París 1950.
- Pindare, *Oeuvres, Tome 2: Pythiques* (ed.: A. Puech), París 1955³ (con correcciones).
- Racine, *Théâtre*, Paris 1948.
- Rodighiero A., *Sofocle. La morte di Eracle [Trachinie]*, Venecia 2004.
- Senecae L. A., *Tragoediae* (ed.: O. Zwierlein), Oxford 1991 (3^a reimpression con correcciones).
- Sandbach F.H., *Menandri reliquiae selectae*, Oxford 1972.
- Silva M.F., *Menandro. Obra Completa*, Lisboa 2007.
- Sófocles, *Tragédias* (intr. trad.: M. H. da Rocha Pereira, J. Ribeiro Ferreira, M. do Céu Fialho), Coimbra 2003.
- Sófocles, *Tragedias: Ayante, Filoctetes, Las Traquinias* (intr., trad. notas: I. Errandonea), Barcelona 1968.
- Sophocles, *Oedipus Coloneus* (ed.: R.C. Jebb; intr.: P.E. Easterling, J. Rusten), London 2004.
- Sophoclis Fabulae* (ed.: A.C. Pearson), Oxford 1923.
- Trachiniae* (ed. P. E. Easterling), Cambridge 1982.
- Trachiniae* (ed. R. D. Dawe), Lipsiae et Stuttgardiae 1996.
- Sophoclis, *Tragædiæ septem ad optimorum exemplarium fidem, cum annotatione tantum non integra Brunckii et Schæferi et aliorum selecta*, Oxford 1826.
- Wertenbaker T., *Plays. One*, Londres 1996

FUENTES PRIMARIAS DE CARÁCTER GENERAL:

- Alexiou M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.
- Barrett J., *Staged Narrative Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley 2002.
- Blázquez J.M.- López Melero R.- Sayas J.J. (ed.), *Historia de Grecia Antigua*, Madrid 2012³.
- Bowra C.M., *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*, Oxford 1967².
- Bravo G., *Historia del mundo antiguo: una introducción crítica*, Madrid 2000.
- Calero I., *Consejeras, confidentes, cómplices: la servidumbre femenina en la literatura griega antigua*, Madrid 1999.
- Chantraine P., “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *REG* 59-60, 1946, pp. 219-250.
- Crespo E., Conti, L., Maquieira H., *Sintaxis del griego clásico*, Madrid 2003.
- Dale A.M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968.
- De Martino Fr.-Vox O., *Lirica greca*. Tomo I: *prontuari en lirica dorica*, Bari 1996.
- De Romilly J., *La tragédie grecque*, París 1982³.
—, *Tragédies grecques au fil des ans*, París 2007².
- Dodds E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid 2001¹¹.
- Dover K. F., *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Berkeley 1974.
- Fischer N.R.E., *Hybris. A Study of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster 1992.
- García M., *Las mujeres de Homero*, Valencia 1999.
- Gil L., *Aristófanes*, Madrid 1996.

- Hunter R.L., "Short on Heroics": Jason in the *Argonautica*", *CQ* 38, 1988, pp. 436-453.
- Karydas H.P., *Eurykleia and her succesors. Female figures of authority in Greek Poetics*, Lanham and Oxford 1998.
- Lesky A., *La tragedia griega* (traducción J. Godó, revisada por M. Camps; presentación de J. Pòrtulas), Barcelona 2001.
- López A.-Pociña A. (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada 2008.
- , *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002.
- Maas P., *Greek Metre*, Oxford 1972.
- March J. R., *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, Londres 1987.
- Mossé C., *La mujer en la Grecia Clásica*, Guipúzcoa 2001⁴.
- Ruíz C., *La novela griega*, Madrid 2006.
- Taplin O., *Greek Tragedy in Action*, Oxford 1978.
- Vérilhac A. M.-Vial C., *Le mariage grec du VIe siècle av. J.C. à l'époque d'Auguste*, Atenas 1998.
- Vernant P., *Mito y sociedad en la Grecia Antigua* (trad. del original francés, 1974), Madrid 1981.
- West M. L., *Greek Metre*, Oxford 1982.

DICCIONARIOS:

Bailly A., *Dictionnaire Grec-Français*, París 2000⁴.

Chantraine P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París 1999 (nueva edición con suplemento).

Liddell H.G.-Scott R.-Jones, H.S.-McKenzie, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996 (con correcciones).

Montanari, Fr., *Vocabolario della Lingua Greca*, Turín 2013³.

FUENTES SECUNDARIAS:

FUENTES SECUNDARIAS GENERALES

Aguirre J., “Vanguardia y anticine: a propósito de mi anticine”, accesible online, <www.cervantesvirtual.com/obra/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine>, con acceso en julio de 2014

Alesso M.-González A., “Euriclea o la construcción de un personaje emblemático”, *IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, F. Rodríguez Adrados (coord.), Vol. 4, Madrid 1998, pp. 35-40.

Álvarez M.C.-Iglesias R.M., “Cruce de géneros en las Metamorfosis: Medea entre la épica y la tragedia”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, A. López-A. Pociña (ed.), Granada 2002, pp. 411-445.

—, “La Hipsípila de Estacio leía a Eurípides”, *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari, 2013, pp. 15-45.

Arcellaschi A., “La Médée d’Ennius”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, A. López-A. Pociña (ed.), Granada 2002, vol. I, pp. 367-387

- Armisen-Marchetti M., “Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénèque: l'exemple de *Phédre*”, *Pallas* 38, 1992, pp. 379-389.
- Bañuls J.V., “Expresión literaria del concepto ὄβρις”, *SPhV* 1, 1996, pp. 7-19.
- , “Tragedia griega y compromiso político”, *El teatro, una política*, K. Andersen, J.V. Bañuls, F. De Martino (ed.), Bari 1999, pp. 35-49 .
- Bañuls J.V.-Crespo P., *Antígona (s): mito y personaje. un recorrido desde los orígenes*, Bari 2008.
- , “La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles”, *L'Ordin de la llar*, F. De Martino-C. Morenilla (coord.), Bari 2003, pp. 31-103.
- Bañuls J.V.-Morenilla C., “Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (G)* 18, 2008, pp. 73-83.
- Blanchard A, *La comédie de Ménandre. Politique, Éthique, Esthétique*, París 2007.
- Benet J.V. , “Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre”, *Archivos de la Filmoteca* 69, 2012, pp. 141-153.
- Bernabé A., “La tradizione órfica dalla Grecia classica al Neoplatismo”, *Modi de comunicazioni tra il divino e l'umano, Atti del II Seminario Internazionale*, G. Sfameni Gasparro (ed.), Messina 2003, pp. 107-150.
- Bernabé A.-Casadesús Fr. (eds.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Madrid 2009.
- Bernal C., “El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca”, *L'Ordin de la llar*, F. De Martino-C. Morenilla (coord.), Bari 2003, pp. 119-152.

- , “La nodriza en las tragedias de Séneca”, *l’Ordin de la Llar*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2003, pp. 119-152.
- Blanchard A., “Recherches sur la composition des comédies de Ménandre”, *REG* 83, 1970, pp. 38-51.
- , *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, París 1983.
- Brioso M., “Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico”, *Koinòs Lògos: Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), Murcia 2006, pp. 111-119.
- Buis E.J., “Matrimonio en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense”, *Faventia* 25/1, 2003, pp. 9-29.
- Conti L., “Perturbaciones mentales en los poemas homéricos y en las tragedias de Sófocles y Eurípides”, *Myrtia* 13, 2000, pp. 35-50.
- Cuset C., *Menandre ou la comédie tragique*, París 2003.
- Davies M., “Deianeira and Medea: A Foot-note to the Prehistory of Two Myths”, *Mnemosine* 42, 1989, pp. 469- 472.
- De Paco D., “Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca”, *Myrtia* 18, 2003, pp. 105-128
- Duchemin J., *L’ἀγών dans la tragédie grecque*, París 1968².
- Ebott M., “Marginal Figures”, *A companion to Greek Tragedy*, J. Winston Gregory (ed.), Oxford 2005.
- Encinas M.C., *Tragedia y Retórica en la Atenas Clásica: la rhêsis trágica como discurso formal en Sófocles*, Tesis Doctoral dirigida por M. Quijada Sagredo, accesible on-line: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=1404>, con acceso Febrero de 2013.

- Fialho M. do Céu, “A retórica na tragédia grega”, *Retórica, política e ideología desde la antigüedad hasta nuestros días: Actas del II congreso internacional*, M. Labiano Ilundáin, A. López Eire, A.M. Seoane Pardo (coord.), vol. I, 1998, pp. 185-190.
- Fornis C., “Estrategia y recursos de los corintos en la Guerra del Peloponeso”, *Polis* 7, 1995, pp. 77-103.
- García F., “Pervivencia de Penélope”, *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivencia dins la cultura occidental*, F. De Martino- C. Morenilla (coord.), Bari 2002, pp. 187-204.
- Guerrero P., “Una figura modélica clásica en el siglo XVII europeo”, *Signos*, 2011, pp. 35-44, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342001004900003&script=sci_arttext, con acceso en Julio de 2014.
- Gil L., “Comedia ática y sociedad ateniense II: Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva”, *EClás*. 19, 1975, pp. 151-186.
- Gomme A.W.-Sandbach F., *Menander*, Oxford 1973.
- González R., “Penélope se hace a la mar”, *EClás* 128, 2005, pp. 7-22.
- Havelock C. M., “Mourners of Greek Vases”, *The Greek Vases*, New York 1981, pp. 103-118.
- Haynes H., *Fashioning the feminine in the Greek novel*, Londres-Nueva York 2003.
- Iglesias R. M^a, “Estudio mitográfico de la *Tebaida* de Estacio”, *ANUM* 31, 1976, pp. 5-37.
- , “Estudio mitográfico de la *Tebaida* de Estacio”, accesible online en http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/estudio_mitografico_

de_la_tebaida_de_estacio/(ver)/1>, página consultada el 8 de Julio de 2014.

Jiménez A. I., *Rituales órficos*, Tesis Doctoral (dirigida por Dr. A. Bernabé), leída en Madrid, 2002, en la UCM, accesible en pdf en la página <http://eprints.ucm.es/4863/>, con acceso en Mayo de 2013.

Hardwick L., “Reception Studies”, *Greece and Rome* 33, 2003.

Lawall G., “Apollonius Argonautica: Jason as Anti-Hero”, *YCS* 19, 1966, pp. 119-169.

Lérida R., “Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana”, *EClás* 2001, pp. 37-61.

López A., “Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine”, *Fedras de ayer y hoy*, A.Pociña-A.López (ed.), Granada 2008., pp. 147-170.

—, “Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677”, *Fedras de ayer y hoy*, A.Pociña-A.López (ed.), Granada 2008, pp. 323-335.

López A.- Pociña A., “Los tiranos: imágenes reales del poder despótico en las tragedias de Séneca”, *La mirada de las mujeres*, F. De Matrino-C. Morenilla (ed.), Bari 2011, pp. 281-307.

—, “Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca”, *Humanitas* 63, 2011, pp. 283-301.

López Eire A., “Énfasis dialógico y nivel coloquial en la *léxis* de la tragedia griega”, *SPhV* 9, 2006, pp. 43-85.

Loraux N., *Las experiencias de Tiresias* (trad. del original francés, 1990), Barcelona 2004.

—, *Maneras trágicas de matar a una mujer* (trad. del original francés 1986), Madrid 1989.

Llagüerri N., “Fedra en Eurípides, Ovidio y Séneca”, *PhilUrc* 2, 2010, pp. 1-14.

- Llagüerri N.-Sebastià M., “Medea²: tradición clásica y *Anticine*”, *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2013, pp. 491-521.
- Marti B.M. , “Seneca’s Tragedies: A New Interpretation”, *TPAPhA* 76, 1946, pp. 216-245.
- Martínez Cuadrado J., “Racine y el Jansenismo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, < <http://hdl.handle.net/10201/12804>> acceso 30 de Junio de 2014.
- Melero A., “Comedia”, *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férez (ed.), Madrid 2000, pp. 431-474.
- Molinos M.T., “Las nodrizas en la escena clásica”, *El fil d’Ariadna*, F. De Martino-C. Morenilla Talens (coord.), Bari 2001, pp. 299–316.
—, “Las nodrizas en la escena clásica”, *El fil d’Ariadna*, F. De Martino-C. Morenilla (coord.), Bari 2001, pp. 299-316.
—, “τιθήνη, τροφός, τίθη desde Homero a los papiros”, *XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, A. Alvar Ezquerria (coord.), 2005, pp. 97-106.
- Montes Cala G., “Calímaco poetólogo: Creófilo de Samos como autor de la *Toma de Ecalia*”, *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*, J. Martínez García (coord.), 2012, pp. 246-260.
- Morenilla C., “La tragedia griega en la renovación de la escena”, *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2005, pp. 387-429.
—, “La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)”, *Fedras de ayer y hoy*, A. López-A.Pociña (coord.), Granada 2008, pp. 435-481.

- , “Vistiendo, mostrando, escondiendo el mito. El vestuario de los mitos en la escena valenciana”, *Abiti da Mito*, F. De Martino (ed.), Bari 2008, pp. 201-256.
- , “La utopía posible de la Comedia Nueva”, *SphV* 9, 2006, pp. 147-176.
- , “Morir por espada. Helena, 298-302”, *Nova Tellus*, 2013, pp. 43-64.
- , “Tipos y personajes en Menandro”, *Florentina Iliberritana* 16, 2002-2003, pp. 226-234.
- , “De la política a la Ética: la configuración de los personajes de Menandro”, *Estudios sobre Terencio*, B. Rabaza, M.F. Sousa, A. Pociña (coords.), Granada 2006, pp. 45-78.
- Morenilla C.-Crespo P., “Por esos pechos que te son tan caros...”, *TIMHΣ XARIN, Homenaje al profesor Pedro Pedro A. Gainzárain*, 2002, pp. 27-37.
- Monrós L., “El amor de Fedra en el *The Love of the Nightingale* (1988) de Timberlake Wertenbaker”, *Fedras de ayer y hoy*, A. López-A. Pociña (coord.), Granada 2008, pp. 591-612.
- Plácido Suárez D., “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, *Studia historica. Historia Antigua* 18, 2000, pp. 49-63.
- Pratt N.T., “The Stoic Base of Senecan Drama”, *TPAPhA*, 79, 1948, pp. 1-11.
- Ragué M.J., “El personatge de Fedra a l’obra de Llorenç Villalong i de Salvador Espriu”, accesible online, <<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100224/150916>>, página consultada en julio de 2014.
- , “Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX”, Barcelona, 1985.

- Ritoré J., “Tragedia y Retórica”, *Aspectos del teatro antiguo*, M. Brioso-A. Villarubia (ed.), Sevilla 2005, p. 121-142.
- Rocha R., “Estesícoro entre épico e drama”, *Phaos* 9, 2009, pp. 65-79.
- Santamaría M.A., “Sabiduría alternativa para la polis: órficos y sofistas en la Atenas de Sócrates y Platón”, consultado online: <http://www.presocratic.org/pdf/santamaria.pdf> , con acceso en Febrero de 2014.
- Rodríguez Alfageme I., *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid 2008.
- Ruíz Montero C., “Una observación para la cronología de Caritón de Afrodiasias”, accesible online < <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/14b28825d3606130fa10cb49d5016bf3.pdf> >, con acceso de Julio de 2014.
- Silva, M.F. (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal contemporâneo*, vol II, Coimbra 2001.
- , “Helena, um exemplo de futilidade femenina e de snobismo bárbaro”, *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, J.V. Bañuls & alii (eds.), Coimbra 2007.
- , “Conflicto de generaciones en la casa de los Atridas”, *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari, 2009, pp. 355-372.
- , “Plangón: una adaptación de la trophos en la novela de Caritón”, *Teatro y Sociedad: la mirada de las mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (coords.), Bari 2011, pp. 403-420.
- Valdés Guía M., “La apertura de una nueva zona político-religiosa en los orígenes de la polis de Atenas: el Areópago”, *Dialogues d’histoire ancienne* vol. 26, n.1, 2000, pp. 35-55.
- Villate S., “La nourrice grecque: une question d’histoire sociale et religieuse” *AC* 60, 1991, pp. 5-28.

Yoon F., *The Use of Anonimous Characters in Greek Tragedy*, Leiden 2012.

FUENTES SECUNDARIAS ESPECÍFICAS:

ESQUILO:

Bañuls J.V.-Crespo P., “El conocimiento en la configuración del héroe esquileo: Layo y Edipo”, *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental*, J. Vte. Bañuls-F. De Martino-C. Morenilla, (ed.), Bari 2007, pp. 17-63.

Kitto H.D.F., “The Idea of God in Aeschylus and Sophocles”, *La notion du divin depuis Homère jusqu’à Platon*, Vandoeuvres-Genève 1954, pp. 169-189.

Leão D. F., “O horizonte legal da Oresteia: O crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago”, *Humanitas*, 2005, pp. 4-34.

Lesky A., “Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus”, *JHS* 86, 1966, pp. 78-85.

Sommerstein A. H., *Aeschylean Tragedy*, Londres, 2010².

Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1989.

Winnington-Ingram R. P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983.

SÓFOCLES:

Bañuls J.V. - Crespo P., “La Fedra de Sófocles”, *Fedras de ayer y hoy*, A. López-A. Pociña (ed.), Granada 2008, pp. 15-83.

—, “La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles”, *L’Ordin de la llar*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, 2003, pp. 31-103.

- Encinas Reguero M.C., “Forma dramática y conocimiento en *Traquinias y Edipo Rey*”, *Minerva* 19, 2006, pp. 9-28.
- Bañuls J. V.-Morenilla C., “*Áoikoi gunaïkes* en Sófocles”, *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari, 2013, pp. 299-333.
- Di Benedetto V., *Sophocle*, Firenze 1983.
- Gasti H., “Ajax’ Trugrede: its meaning and dramatic function”, *Arctos: acta philologica fennica* 31, 1997, pp. 19-40.
- Henderson L., “Sophocles’ *Trachiniae* 879-92 and a Principle of Paul Maas”, *Maia* XXVIII, 1976, pp. 19-24.
- Hoey T. F., “The date of *Trachiniae*”, *Phoenix* 33, 1979, pp. 210-232.
- Kamerbeek J.C., *The plays of Sophocles II, The Trachiniae*, Leiden 1959.
- Kirkwood G. M., *A Study of Sophoclean Drama with a New Preface and Enlarged Bibliographical Note*, Ítaca-Londres, 1994².
- Knox B.M., *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley 1964.
- Lasso de la Vega J.S., “Retórica y Tragedia en Sófocles: el discurso engañoso de Ayante”, *Estudios de Retórica en Grecia y Roma*, G. Morocho Gayo (coord.), León 1987, pp. 57-72.
- Levett B., *Sophocles: Women of Trachis*, London 2004.
- Lesky A., “Alkestis und Deianeira”, *Miscellanea Tragica*, J.C. Kamerbeek (ed.), Ámsterdam 1976, pp. 213- 223.
- López Cruces J.L., “La sabiduría de Deyanira”, *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2013, pp. 257-285.
- López Férez J.A., “Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos”, *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 2007, 17, pp. 97-143.

- López Martínez M^a P., “Las mujeres en Sófocles”, L’Ordin de la llar, Fr. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari, 2003, pp. 379-392.
- Lucas de Dios J.M., *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid 1982.
- Morenilla C.-Bañuls, J.V., “Justicia y violencia en la tragedia de Sófocles”, *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica: Legitimización e institucionalización política de la violencia*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2009, pp. 17-65.
- Nelli M. F., “El mito de Heracles en Baquílides. Su relevancia para el análisis de *Traquinias* de Sófocles”, *Synthesis* 13, 2006, pp. 79-93.
- Neuberger-Donath R., “Deianeira und Medea”, *SCI* 5, 1979/ 1980, pp. 23-27.
- Orsi R., *El saber del error: filosofía y tragedia en Sófocles*, Madrid 2007.
- Palomar, N., “El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano”, *Habis* 30, 1999, pp. 57-76.
- Papadimitropoulos L., “On the structure of Sophocles *Trachiniae*”, *AC* 49, 2006, pp. 183-189
- Perrotta G., *Le donne di Trachis*, Bari 1931.
- Reinhardt K., *Sófocles* (Introducción: C. García Gual; traducción: M. Fernández Villanueva), Madrid, 2010, pp. 248- 251 (traducción del alemán: K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt 1933).
- P. Riemer, *Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles*, Göttingen 1962.
- Rodighiero A., “Confluenza di generi lirici, allusività epica e performance corale in Soph. *Trach.* 497-530”, *Didaskaliai II, Nuovi studi sulla tradizione e l’interpretazione del drama attico*, G. Avezú (ed.), Verona 2008, pp. 293-371
- Ronnet G., *Sophocle poète tragique*, París 1969.

Schwinge E.R., *Die Stellung der Trachinien im Werk des Sophokles*, Göttingen 1962.

Stevens P.T., "Ajax in Trugrede", *CQ* 36, 1986, pp. 327-336.

Webster T.B., *An Introduction to Sophocles*, Londres 1936.

Winnington-Ingram R.P., *Sophocles, an Interpretation*, Cambridge 1994 (3ª reimpr.).

Whitman C.H., *Sophocles*, Cambridge 1951.

EURÍPIDES:

Allan W., *Euripides: Medea*, Londres 2002.

—, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford 2000.

Bañuls J. V.-Morenilla C., "Las excusas de Hermíone", *El logos femenino en el teatro*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2012, pp. 237-272.

—, "El pedagogo de Ión", *A la sombra de los héroes*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2014, pp. 149-171.

Blitgen S.M., "The Nurse in Hippolytus and Euripidean Thought", *CB* 45, 1969, pp. 85-86.

Cavallero P.A., "Medea de Eurípides: la "atétesis" de versos y la construcción de la venganza", *EM LXXI* 2, 2003, pp. 293-312.

Conacher D. J., *Euripidean Drama*, Toronto, 1967.

—, *Euripides and the Sophists: Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, Londres 2003.

De Jong I., *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger Speech*, Leiden 1991.

De Martino F., "Una morte tutta per sé: l'Alceste di Eurípide", *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2010, pp. 85-112.

- De Romilly J., *La modernité d'Euripide*, París 1986.
- Deserto J., *Figuras sem nome em Eurípides*, Lisboa 1998.
- Di Benedetto V., *Euripides. Teatro e società*, Turín 1992².
- Gregory J., "A Father's Curse in Euripides' *Hippolytus*", *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, J.R.C. Cousland-J.R. Hume (ed.), Leiden-Boston 2009, pp. 35-48.
- Knox M. W., "The *Hippolytus* of Euripides", *YCS*, 13, 1952.
- Labiano J. M., "Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica", *SPhV* 9, 2006, pp. 1-41
- Leão D., "Autoctonia, filiação legítima e cidadania no Íon de Eurípides", *Humanitas* 63, 2011, pp. 105-122.
- Levett B., "Medea's exit", *The Play of Texts and Fragments, Essays in Honour of Martin Cropp*, J.R.C. Cousland- J. R. Hume (ed.), Leiden- Boston 2009, pp. 157-167.
- Lloyd M., *The Agon in Euripides*, Oxford 1992.
- López A., "Coro de mujeres y coro de hombre en las tragedias de Medea de Eurípides y Séneca", *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, A. López-A. Pociña (ed.), Granada 2002, vol. I, pp. 71-101.
- López Cruces J.L.-García González F. J., "Amor y lenguaje sáfico en la Hipsípila de Eurípides", *El logos femenino en el teatro*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2012, pp. 183-215.
- Loraux N., "Kreousa the Autochton: A Study of Euripides' *Ion*", *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (ed.), Princeton, 1990, pp. 168-206.
- Macías M., *Orfeo y el Orfismo en Eurípides*, Tesis Doctoral (dirigida por el Dtor. Alberto Bernabé) leída en Madrid, 2008, en la UCM,

accesible en pdf en <http://eprints.ucm.es/8091/1/T30548.pdf>, 232-235, con acceso en febrero de 2013.

Márquez Guerrero M.A., “La metáfora del ‘Amor es una enfermedad’ en el *Hipólito* de Eurípides”, *Actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Sevilla, 2004, pp. 43-63.

Michelini A. N., *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin, 1987.

Morenilla C., “Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática”, *El fil d’Ariadna*, F. De Martino-C. Morenilla, Bari 2001.

—, “Paratragedia de la Hermíone eurípidea”, *Koinòs Lógos, Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), Murcia 2006, pp. 685-695.

—, “Prefigurando a Medea”, *Kleos* 11, 2006, pp. 456-486.

—, “La lealtad en un mundo convulso: *Helena* y *Andrómeda* de Eurípides”, *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental* 2, J. Vte Bañuls-F. De Martino-C. Morenilla (eds.), Bari 2007, pp. 213-25

—, “La *Helena* de Eurípides”, *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, J.V. Bañuls & alii (eds.), Coimbra 2007, pp. 179-203.

—, “La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral”, *CFC (G)* 23, 2013.

—, “Diálogo entre comedia y tragedia: *Paz* de Aristófanes, *Creúsa* de Sófocles e *Ión* de Eurípides”, *Praesentia*, en prensa.

Napoli J. T., “El discurso de la nodriza en el prólogo de la *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor”, *Synthesis* 10, 2003, pp. 55–75.

Paduano G., *La formazione del mondo ideologico e politico di Euripide: Alcesti, Medea*, Pisa 1968.

- Pfau O., *La tragédie grecque -architecture poétique. Une analyse formelle de la composition d'Euripide dans les oeuvres Hippolyte et Médée*, París 1998.
- Plácido D., “La dependencia de Ión en la tragedia de Eurípides”, *Arys* 3, 2000, pp. 95-100.
- Quijada M.T., “El elaborado tratamiento narrativo del Ión de Eurípides. ¿final de una época?”, *LÓGOS HELLENIKÓS: Homenaje al profesor Gaspar Morocho*, J. M^a Nieto (coord.), 2003, pp. 375-386.
- Redondo E., “La *Helena* de Eurípides y los roles de género”, *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: la redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, F. De Martino-C. Morenilla (eds.), Bari 2010, pp. 285-308.
- Ribeiro J., “No tiene importancia la vida del esclavo. La violencia y la guerra en *Andrómaca* y *Suplicantes* de Eurípides”, *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, F. De Martino-C. Morenilla (ed.), Bari 2009, pp. 341-355.
- Segal Ch., “Shame and Purity in Euripides’ *Hippolytus*”, *Hermes* 98, 1970, pp. 278-299.
- Silva M.F., *Ensaaios sobre Eurípides*, Lisboa 2005.
- , “La Fedra de Eurípides. Ecos de un escándalo”, *Fedras de Ayer y hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito*, A. López-A. Pociña (eds.), Granada 2008, pp. 105-124.
- , “Delfos, um lugar de peregrinação. Eurípides *Íon*”, *Humanitas* 63, 2011, pp. 89-103
- Skyfoeras P., “The Ironies of Salvation: The Aigeus Scene in Euripides’ *Medea*”, *CJ* 90, 1994, pp. 125-142.
- Torraca L., *Note critica-esegetiche all’Alceste di Euripide*, Nápoles 1963.

Winnington-Ingram R.P., "*Hippolytus: A Study of Causation*", *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, J Mossman (ed.), Oxford 2002, pp. 201-218.

