

La *oratio funebris* de Hécuba en las *Troyanas* de Eurípides (vv. 1156-1206)*

The *oratio funebris* of Hecuba in Euripides' *Trojan*
Women (vv. 1156-1206)

José Vela Tejada
Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 12 de junio de 2016
Fecha de aceptación: 28 de julio de 2016

1. No han sido pocas las perspectivas¹ desde las que el estudioso se ha acercado a las *Troyanas* de Eurípides, una tragedia aparentemente «menor» y, sin embargo, con una capacidad de adaptación al paso del tiempo que hace de ella una pieza bien representada sobre las tablas de la escena actual². Será porque

* La realización de este trabajo se enmarca dentro de las actividades del Grupo Investigador Consolidado «Byblion» (H 52), auspiciado por el Departamento de Innovación, Investigación y Universidad del Gobierno de Aragón y por el Fondo Social Europeo.

¹ Cf. R. Meridor, «Creative rhetoric in Euripides' *Troades*: some notes on Hecuba's speech», *CQ* 50.1 (2000), p. 28: «There is no overall agreement as to Euripides' intent in *Troades*, but there is little doubt that this tragedy most movingly presents the suffering caused by war». Vid., asimismo, J. Roisman, «Contemporary allusions in Euripides' *Troades*», *SIFC* 15 (1997), pp. 38-47.

² Precisamente la llegada del nuevo siglo se «inauguró» con los atentados de septiembre de 2001, cuyas secuelas han provocado que la violencia siga enseñoreándose con la población civil, ha hecho proliferar las adaptaciones de la pieza eurípidea: desde la adaptación flamenca *Troya, siglo XXI*, de Rafael Amargo en el verano de 2002, pasando por la versión catalana de Michel Vinaver, para el Teatre Nacional de Catalunya (temporada 2002-2003; con un prólogo titulado precisamente *11 de setembre 2001*) o la exitosa adaptación de Mario Gas, de 2008, a partir de la traducción del escritor Ramón Irigoyen (*Eurípides. Las Troyanas*, Madrid: Alianza ed. 2015² [2002]); éste, en la p. 9 de su introducción, observa con su inconfundible estilo: «Los incalculables millones de muertos en las más diversas y

el tema que aborda con mayor nitidez, el de las consecuencias de la guerra, ha sido desgraciadamente consustancial al ser humano con toda clase de «ejemplos prácticos» a cual más sangriento y destructivo: «Las *Troyanas* son, quizás, el más grande alegato contra la guerra y sus consecuencias que jamás se haya puesto en escena»³. Y es que pocas creaciones del ser humano han sabido plasmar, con acierto semejante, los horrores que la guerra deja tras de sí *al día siguiente* de su finalización —lo que constituye el tiempo real de la obra— y los que se auguran en el inmediato futuro, tanto para vencedores como para vencidos.

Resulta, sin duda, inevitable pensar en los destinatarios de sus argumentos y en posibles referencias a hechos concretos de su tiempo. Y es que no podemos sustraernos a recordar que la mayor parte de la producción eurípidea coincide con los casi treinta años de cruento conflicto entre griegos en la Guerra del Peloponeso. Con ser éste un tema vehicular en su argumento, empero, consideramos que las composiciones trágicas, por su hondura y riqueza poéticas, son difícilmente reducibles a una sola interpretación.

Las *Troyanas* se inspiran⁴ en la Guerra de Troya inmortalizada por Homero. Los hechos relatados corresponden al momento de la destrucción de la ciudad, tras el éxito de la ‘operación Caballo de Troya’, a la *Iliupersis*, nombre de un poema épico perdido, cuyo argumento podemos adivinar en parte a partir de nuestra pieza. Sin embargo, la utilización casi antiheroica del ciclo mítico por excelencia de la Grecia antigua⁵, adquiere una dimensión extraordinaria: la epopeya troyana, celebrada como la gran victoria helena —inicio de su percepción de superior-

absurdas guerras de nuestros cinco continentes nos hacen sentir a todos, salvo, por razones de romanticismo bancario, a los fabricantes de armas, una inmensa simpatía por *Las Troyanas*, uno de los hitos más memorables del antibelicismo del arte occidental de los últimos tres milenios».

³ A. Melero, *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico*, Madrid: Akal Clásica, 1990, p. 22. Dado que el autor citado es aquí objeto de un merecido homenaje, en lo sucesivo, daremos prioridad a la excelente traducción de *Troyanas*, que contiene esta obra, frente al uso del texto griego.

⁴ Cf. I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, 2013, en particular, pp. 183-265.

⁵ Cf., en detalle, N. T. Croally, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge Classical Studies, 1994, cap. 1 «Teaching, Ideology and War», pp. 17-47.

dad frente al bárbaro—, de la cual se sentían partícipes todas las *poleis* griegas, es ahora presentada como paradigma de la guerra despiadada de conquista⁶.

No cabe duda de que, de los tres poetas trágicos, las obras de nuestro autor han sido las más asociadas por los estudiosos a sucesos contemporáneos. Detrás del argumento de las *Troyanas*, en particular, nuestro autor parece haberse alineado con los partidarios de mantener la Paz aprobada a iniciativa de Nicias en el 421, tregua que, en el 415, fecha de representación de la trilogía troyana, iba a verse definitivamente frustrada por dos acontecimientos: previa a la puesta en escena, la masacre de la isla de Melos, inmortalizada por el diálogo tucidídeo (5.85-113); próxima a la representación, la aprobación en la Pnix de una insensata expedición a Sicilia⁷, que significará el principio del fin para la Atenas soñada por Pericles.

2. Pues bien, con ser relevante este contexto histórico de fondo de escenario, la obra se desarrolla empero bajo unas pautas que entroncan con los más arraigados rituales trágicos: el treno, el lamento por todos los caídos en el asalto final, el lamento por Troya que se encamina hacia su definitiva destrucción con la deportación como esclavas de las supervivientes —puesto que todos los varones han perecido, salvo uno, del que vamos a tratar, que resulta clave en la estructura dramática de la pieza—. Así, Eurípides, maestro en la innovación de la técnica dramática, compone una compleja y rica estructura poética que nos hace copartícipes del planto por Troya. A tal fin, entre el *Prólogo* —de suyo sorprendente por la alianza que traban viejos e íntimos enemigos como Atenea y Posidón—, y la *Párodo* propiamente dicha, con entrada del coro —o semicoros— de muchachas y mujeres troyanas, Eurí-

⁶ Cf. A. Melero, *op. cit.*, p. 23: «Eurípides tuvo la audacia de presentar esa victoria desde un nuevo enfoque como un *gloria victis* que es, al tiempo, un *vae victoribus*».

⁷ Como ya hemos observado en un trabajo anterior —J. Vela, «El monólogo de Casandra: juicio y condena de la guerra injusta», *Faventia* 30.1-2 (2008), pp. 220-222—, la cercanía y secuencia cronológica de los hechos admite las dos interpretaciones: Invasión de la isla de Melos (verano del año 416) – Masacre de sus habitantes (antes de diciembre del 416) – Representación de las *Troyanas* (Grandes Dionisias: finales de marzo del 415) – La Asamblea aprueba la expedición a Sicilia (abril-mayo del 415) – La expedición ateniense zarpa del Pireo (junio del 415).

pides inserta una *monodia*⁸ en la que Hécuba entona en anapestos un treno que dará pie a la entrada del coro:

HEC. Levanta, infortunada, del suelo tu cabeza, alza la nuca. Aquí no hay ya ni Troya ni reina de Troya. Resignate al cambio de destino. Déjate llevar por la corriente. Sigue el rumbo que el destino te señala. No encares a los oleajes de la vida la proa de tu barco que navega a golpes del azar. ¡Ay, dolor! ¿Hay desventura que no haya de llorar? ¡Patria, hijos, esposo, todo lo he perdido! (vv. 98-107)⁹

Mediante la hermosa metáfora marinera del destino humano la maestría de Eurípides establece un amargo contraste entre el movimiento del cuerpo de Hécuba, a ritmo de treno de dolor, al principio, y la viveza del ritmo marcado por el bastón y la danza festiva en el pasado (vv. 149-152):

*cadencia que no es como antaño,
cuando, apoyada en el cetno de Príamo,* 150
*con los golpes del pie marcaba, elegante, el ritmo de Frigia
que iniciaba las danzas en honor de los dioses.*

Nos hemos detenido en esta parte de la obra porque resulta imprescindible para colegir el sentido de la que es objeto de este trabajo: Hécuba, cuya permanente presencia en escena estructura la obra¹⁰, debe dirigir y ejecutar, como reina madre, las exequias

⁸ K. H. Lee, *Euripides. Troades*, Bristol Classical Press, 1997 [Londres, 1976], p. 79, anota esta monodia (98-152) como cierre del prólogo: «Euripides was fond of the monody and we find several examples of it in his plays. It is used chiefly to express violent emotions such as extreme mental or physical suffering». En nuestra opinión, empero, su expresión en metro anapéstico anticipa rítmicamente la entrada del coro. De hecho, el canto de las coreutas (153-196 y 197-229) se ejecuta también mediante anapestos con cláusula paremiaca.

⁹ A. Melero, *op. cit.*, p. 111, entre otros, entiende una primera parte hasta el v. 121 de la monodia.

¹⁰ Frente a la aparente sensación de amalgama temática, de difícil conjunción dramática —a lo que contribuye la pérdida de las otras dos piezas de la trilogía, *Alejandro* y *Palamedes*—, percibimos en *Troyanas* una obra unitaria, con la presencia de Hécuba, testigo de diferentes momentos de desventura, como eje argumental. El protagonismo de Hécuba en la escena, como ya hiciera en la obra homónima, es para Eurípides un recurso dramático suficiente, en la medida en que simboliza la crueldad de la guerra de conquista y sus víctimas inocentes (cf. Ch. Segal, *Interpreting Greek Tragedy*, Cornell University, 1986, p. 345). Y es que la propia estructura de la tragedia antigua propiciaba la sensación de episodios

por los caídos en la lucha, por el conjunto de la ciudad que va a ser destruida.

Este duelo inicial irá incrementando el πάθος argumental con el concubinato de Casandra a manos de Agamenón, primero, el desgarrador adiós de Andrómaca, de cuyas manos es arrancado el infante Astianacte¹¹, sentenciado por los valientes caudillos, y el desconcertante encuentro con Helena¹², causa primigenia de la destrucción. Ya en el *Tercer Estásimo* (1060-1117), el coro de esclavas maldice el destino de la ciudad, que se siente abandonada por Zeus¹³, el de los familiares muertos y, de nuevo, como en la *Párodo*, el suyo propio, que ya se torna inminente en la segunda responsión (1081-1099 : 1100-1117)¹⁴. El coro suplica a Zeus que lleve la desgracia a los aqueos, tono de venganza en los *nostoi* de los vencedores que planea desde el *Prólogo* de la pieza:

cosidos entre *estásimos* (cf. S. A. Barlow, *Euripides. Trojan Women*, Warminster, 1986 [Oxford, 1981], p. 32: la obra «has both unity and extraordinary diversity»). Desde otra perspectiva, F. Dunn, *Tragedy's end. Closure and innovation in Euripidean drama*, Oxford University Press, 1996, destaca la particularidad del final de nuestra pieza, que no presenta los rasgos típicos de otras tragedias en su conclusión (*deus ex machina*, por ejemplo, como en *Medea*). Y ello es así porque, lo que debería esperarse en el epílogo, queda dicho ya en el prólogo, cuando Atenea y Posidón acuerdan el funesto regreso de los aqueos (vid. p. 109: «the play begins and ends with the destruction of Troy and the departure of all survivors»; y p. 102: «begins at the end and remains stuck there»).

¹¹ M. Dyson-K. H. Lee, «The funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*», *JHS* 120 (2000), pp. 17-21, recuerdan que la sumisión de Andrómaca a su sino (737-8) gana la promesa de una tumba para su hijo.

Cf. R. Meridor, *art. cit.*, p. 28: «The emotional involvement in the *agon* and the expectations from its outcome put the simultaneous off-stage execution of Astyanax out of mind throughout the third *epeisodion*, but when his body is brought on stage at the beginning of the *exodos*».

¹² En detalle, vid. «The Power and Abuses of Rhetoric», en D. J. Conacher, *Euripides and the Sophists*, Londres, 1998, pp. 50-58, y R. Meridor, *art. cit.*, pp. 16-29.

¹³ Vid., al respecto, D. J. Mastrorarde, *The Art of Euripides*, Cambridge Univ. Pr., 2010, p. 78.

¹⁴ Eurípides recurre en este segundo par al metro eolio, tan familiar a él. Tras los gliconios y yambos de los dos primeros periodos, consecuencia de la agitación del momento ante la inminente partida, pasamos en el último a una serie de dáctilo-epitritos (1091-9 y 1110-7) acorde con el énfasis del estilo directo de la joven (1091-2), que lamenta su destino en el Peloponeso o la invectiva del coro contra Laconia (1110-1), patria de la adúltera Helena, en la antístrofa. Al respecto, S. A. Barlow, *op. cit.*, p. 215, apunta que «the ode is remarkable for its passionate personal note» y subraya el «fervent subjective involvement unusual for a Euripidean chorus».

Cuando el barco de Menelao se encuentre surcando 1100
el centro del Egeo, ojalá se abata, en medio de sus remos,
el fuego sagrado del rayo que con ambas manos lanza Zeus¹⁵

El lamento de las cautivas troyanas en el *Estásimo* es un magnífico prelude lírico para que la obra alcance su clímax trágico con la llegada del mensajero Taltibio¹⁶, quien aparece en escena con el cadáver mutilado de Astianacte en sus brazos¹⁷. En medio de su dolor, el coro de troyanas confirma la ejecución del pequeño¹⁸, decisión no por anunciada a su madre Andrómaca, ya en el *Segundo Episodio*, menos dolorosa:

CORIFEO.— ¡Ay, continuamente renovadas se abaten sobre el país las desventuras! Ved aquí, esposas desoladas de los troyanos, el cuerpo de Astianacte, que los Dánaos traen, después de haberle dado muerte arrojándolo, en lanzamiento cruel, desde lo alto de las murallas¹⁹.

¹⁵ La tragedia troyana es mayor porque, como subraya D. J. Mastronarde, *op. cit.*, p. 109, «The chorus' curse in fact unwittingly echoes the destructive plans of Athena and Poseidon (77-94), but Menelaus is one of those known by the audience to have survived the storm and eventually reached home».

¹⁶ A medida que la representación avanza, el mensajero Taltibio nos va pareciendo más otra 'víctima' de la crueldad aquea, pues a él corresponde enfrentarse en todo momento a la desesperación de las cautivas, cuando son informadas de las resoluciones de los caudillos que permanecen en un cobarde segundo plano, salvo el ridiculizado Menelao del Tercer Episodio; con K. Gilmartin, «Talthybius in the Trojan Women», *AJPh* 91.2 (1970), pp. 213-222: «The Greek herald's pity for the Trojan prince (709-19, 732-6, 782-9) gives his return with the body (1123 ff.) a human as well as a structural motivation» (p. 214). Vid., también, J. F. De Jong, *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden-Nueva York-Copenhague-Colonia, 1991, si bien apenas se ocupa de nuestra obra en pp. 67 y 179-180.

¹⁷ Taltibio ha lavado el cadáver en el Escamandro y se dispone a cavar su tumba. Su piedad contrasta con la impiedad de los griegos; en el fondo es un personaje que demuestra que la convivencia es posible entre todos los seres humanos bajo principios humanitarios. Cf. K. Gilmartin, *art. cit.*, pp. 221-222.

¹⁸ La ejecución del hijo de Héctor marca, sin duda, el clímax de la obra y expone de manera descarnada, ante los ojos del espectador ateniense, la impía crueldad aquea con los vencidos: han violado vírgenes sacerdotales, destruido templos de los dioses, en definitiva, incurrido en la más transgresora ὕβρις que atraerá su perdición en el regreso: con K. Gilmartin, *art. cit.*, p. 213, «the fate of Astyanax is the axis».

¹⁹ Con A. Melero, *op. cit.*, p. 151, postulamos un recitado del corifeo en la serie anapéstica.

A la voz de *ιὼ ιὼ*, lanzada por el coro, podríamos dar por iniciado el éxodo final:

<i>ιὼ ιὼ,</i>	<i>extra metrum</i>
καίν' <ἐκ> καινῶν μεταβάλλουσαι	---- U U ----
χθονί συντυχίαι. λεύσσετε Τρώων	U U - U U - - U U - -
τόνδ' Ἀστυάνακτ' ἄλοχοι μέλεια	-- U U - U U - U U - 1120
νεκρόν, ὄν πύργων δίσκημα πικρόν	U U ---- -- U U -
Δαναοὶ κτείναντες ἔχουσιν.	U U ---- U U - U ^

Mas, tras cinco dímetros, interrumpe la marcha anapéstica —con final cataléctico-paremiaco—, que ya no volverá a aparecer hasta las estrofa 1251-1255 y antistrofa 1256-1259 de los coreutas²⁰, que darán, entonces sí, paso al éxodo propiamente dicho —de nuevo a la voz de *ιὼ ιὼ* seguida de cuatro dímetros anapésticos con final cataléctico-paremiaco que entroncan con el texto anotado—.

3. Pues bien, siguiendo los ritos funerarios, corresponde a su anciana abuela²¹, único pariente femenino que permanece en escena, la dura tarea de cumplir con dichos ritos: es deber de Hécuba amortajar el cuerpo de su nieto; lava y venda las heridas y deposita su cadáver sobre el glorioso escudo²² de su padre Héctor que le servirá de lecho mortuario (1156-7):

²⁰ Así, el poeta retarda hasta el v. 1216 el canto lírico del coro, que entona, junto a Hécuba, un *kommós* (1287-1332), con predominio de yambos líricos, forma más adecuada para simultanear el canto lírico del coro de cautivas que se encaminan hacia las cóncavas naves de los aqueos, y la protagonista, la anciana reina madre, símbolo de la pérdida definitiva de la ciudad. Con S. A. Barlow, *op. cit.*, p. 224, «the rithym of the lyrics in this closing section [...] give the ending such impact». F. Dunn, *op. cit.*, p. 15, subraya, de acuerdo con su interpretación del final de la pieza, el formato innovador del esquema métrico respecto de otros éxodos euripideos, acorde con ese final. Vid. también D. J. Mastronarde, *op. cit.*, p. 171.

²¹ De acuerdo con el rito, la anciana madre, único pariente femenino junto al niño —ni siquiera las honras fúnebres le han sido permitidas a Andrómaca—, dirige el *treno* funerario que se hace extensivo a toda la ciudad caída y sus muertos. Una aproximación general al rito funerario puede encontrarse en W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, 2007 [= Stuttgart, 1997], en particular, pp. 257-263.

²² La referencia al escudo en *Ringkomposition* estructura este pasaje: θεῶθ' ἀμφιτορον ἄσπιδ' Ἑκτορος πέδοι/ λυπρὸν θέαμα κοῦ φίλον λεύσσειν ἐμοί (1157-8). ἀλλ' οὖν πατρώϊων οὐ λαχὼν ἔξεις ὄμωσ/ ἐν ἧ ταφίσηι χαλκόνωτων ἱτέαν (1192-3). Vid. M. Dyson-K. H. Lee, *art. cit.*, p. 23.

HEC.— Depositad en tierra el bien torneado escudo de Héctor.
¡Qué triste visión que ya no gustan mis ojos de ver!

El muchas veces destacado, con razón, *patetismo* eurípideo²³, alcanza en boca de Hécuba —personaje de una fuerza trágica tal que impulsó a nuestro poeta a dedicarle una tragedia homónima— una extraordinaria hondura poética. El lamento de Hécuba, empero, no adquiere la forma de la más lírica monodia —tan característica de Eurípides, como en la intervención de la misma Hécuba en la *Párodo*—, o la del treno funerario —que debería ser aquí cantado y danzado—, sino la del monólogo²⁴, la *resis* del personaje en la que éste expresa, de manera contenida —sin renunciar a la expresión del *pathos*— su juicio sobre lo que está ocurriendo en escena (1159-1165):

¿Qué teníais que temer de este niño para cometer un asesinato tan inaudito? ¿Acaso que algún día volviera a levantar a Troya de sus ruinas? Nada valíais entonces, cuando, a pesar de las victorias de Héctor y de tantos otros, hemos perecido. ¿Y ahora, en cambio, que la ciudad ha caído y los frigios han sido destruidos, tenéis miedo de un niño tan pequeño?²⁵

En efecto, en nuestra opinión, Eurípides traslada a la escena el ámbito del *discurso fúnebre* público por los caídos —el recordado

²³ Con S. A. Barlow, *op. cit.*, p. 219, el duelo de Hecuba añade «a yet more personal climax to the action». Sobre el particular la canónica monografía de J. de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, París, 1961, pp. 26-27, postuló en Esquilo y Eurípides una estrategia diferente: mientras el primero expone el patetismo de forma directa, nuestro trágico lo exhibe en el campo de las emociones.

²⁴ Al respecto, aunque sea de manera sucinta, queremos trasladar las palabras de J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, 1991, quien, en pp. 153-183, dice de «Trojan Women»: «testifies the power of logos to help human beings endure the unendurable. It is thus in their own present, not just in the remote future envisaged by Hecuba, that language mitigates the women's suffering» (p. 178). También en un tan detallado, como atinado trabajo, J. M. Labiano, «Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica», *Studia Philologica Valentina* 9, n. s. 6 (2006), pp. 1-41, subraya la importancia de la retórica, más allá de una moda, en aras efectividad teatral. Sobre otra intervención, la de Casandra, con elaboración retórica similar, cf. J. Vela, *art. cit.*, pp. 209-222.

²⁵ Además del reconocido patetismo de la escena, con Ch. Segal, *op. cit.*, p. 78, destacamos la compasión hacia los vencidos: «Euripides can portray with compassion the defeated enemies of the Greeks».

que corresponde a Pericles (Tuc. 2.35-46) aquí a la reina Hécuba (1167-1172)²⁶—, pues la muerte del niño Astianacte simboliza la de la propia ciudad:

¡Ay, amadisimo hijo, con qué crueldad te ha sobrevenido la muerte!
Pues si hubieras caído por tu ciudad, después de haber gozado juventud, matrimonio y un poder que nos hace iguales a los dioses, habrías sido dichoso, si es que algo de eso es dicha. Sin embargo, tu espíritu ignora que ha visto y conocido esa felicidad de la que no pudiste disfrutar, aunque la tenías en casa.

Y es que esta *oratio funebris*²⁷ engarza con la propia esencia de la tragedia, con el carácter ritual y funerario del género: el treno, el planto por el héroe local, alcanza en ella su forma definitiva²⁸. El discurso fúnebre-epidíctico queda para los actos públicos²⁹ de la polis, en tanto que sobre las tablas del *proskenion* y la arena de la *orchestra*, la comunidad celebra a los héroes locales cuyo sacrificio es benéfico para ésta. Los trímetros que siguen (1173-1184) describen con detalle el ritual funerario:

²⁶ Con A. B. Bosworth, «The Historical Context of Thucydides' Funeral Oration», *JHS* 120 (2000), p. 2, «Thucydides makes clear (2.34.4), it was the function of the female relatives of the dead to give the ritual lament, and Pericles is made to end his speech with an exhortation to begin the wailing (2.46.2)».

²⁷ Ismael Kadaré en su brillante ensayo sobre Esquilo (*Esquilo. El gran perdedor*, Madrid: Siruela, 2006 = Tirana, 1990), que acaba siendo una reflexión general sobre la tragedia, bucea en la tradición balcánica (greco-albanesa) y subraya, aunque de manera casi monográfica, el carácter ritual y funerario de la tragedia (vid., en particular, cap. 15, pp. 164-200). No somos partidarios de reducir el género a una única idea, pero sí compartimos la primacía de ese carácter ritual dentro de su evolución social (*paideia*) y literaria (hacia teatro de actores y episodios). Vid., asimismo, W. Burkert, *op. cit.*, pp. 385 ss.

²⁸ Resulta imposible volcar al respecto el aluvión de ideas que recoge la estupenda monografía de N. Loraux, *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la «ciudad clásica»*, Madrid, 2012 [Paris, 1981]; hablamos de «Una invención muy ateniense» (pp. 21-35), a cuyos ciudadanos se dirigían los oradores para perpetuar la memoria del pasado. Vid., asimismo, R. Garland, *The Greek Way of Death*, Ítaca (NY), 1985, en particular pp. 101-103, en relación con el trato a los vencidos.

²⁹ La *consolatio* por los caídos debe entenderse dentro del marco predominante del treno funerario —el canto fúnebre y doliente cuyo creación se atribuye a Lino—. A este respecto, puede verse [on line] la Tesis Doctoral de P. Olivetti, *Uses and Interpretations of Ritual Terminology: Goos, Oimoge, Threnos, and Linos in Ancient Greek Literature*, University of Birmingham, 2010; sobre *Troyanas*, vid. pp. 46-48.

¡Ah, cabeza infortunada, con qué crueldad los muros que Loxias levantó para tus antepasados han cortado los bucles³⁰ que tu madre tanto gustaba de cuidar y besar! De ellos sale risueña, por entre los rotos huesos, la sangre, por no describir su horror. ¡Ay, manos, cómo conserváis el parecido, que tanto me complacía, con las de Héctor! ¡Ante mí estáis, desarticuladas e inertes! ¡Ay, amada boca que tantas jactancias infantiles pronunciaste, silenciosa estás ya para siempre! Mentías, cuando echándote sobre mi cama, decías: «Madre³¹, por ti me cortaré un largo mechón de mi rizado pelo y a tu tumba conduciré el cortejo de mis compañeros para darte una tierna despedida».

Hécuba incrementa el patetismo de la escena³² (1185-1188) al incidir en el intercambio anacrónico de papeles, pues es la abuela (γρᾱῦς) quien cumplimenta al nieto (νεώτερον) —ἄπολις ἄτεκνος, ἄθλιον θάπτω νεκρόν—:

Pero no eres tú quien me entierras a mí, sino yo, una anciana sin patria y sin hijos, la que voy a dar sepultura a tu joven cuerpo desgraciado. ¡Ay de mí! ¡Mis muchas caricias, mis cuidados, aquellos sueños nuestros, todo está perdido ya!

Al igual que en otro excelente monólogo de la pieza, el de Casandra³³, Eurípides se traslada, por un momento, al ámbito lírico (μουσοποιός) para convertir en antiheroicas (αἰσχρὸν τοῦπίγραμμά γ' Ἑλλάδι) las hazañas de los aqueos recogidas en la epopeya helénica por excelencia (1189-1191)³⁴:

³⁰ El cabello tiene en la cultura griega un gran valor simbólico; su corte es propio de los ritos de paso: en la adolescencia, los muchachos, en visperas de boda, las muchachas y, como muestra de dolor, cuando moría un ser querido. Aquí, la delicadeza de la abuela en esta ceremonia contrasta con la salvaje ejecución del pequeño perpetrada por los aqueos (cf. Ch. Segal, *op. cit.*, p. 351).

³¹ El estilo directo, con la evocación del pasado, refuerza el contraste con la cruda realidad del presente: vid. M. Dyson-K. H. Lee, *art. cit.*, p. 23.

³² Con Dyson-K. H. Lee, *art. cit.*, p. 30, «they are pathetic because nature's norm has been subverted».

³³ ἦ τοῦδ' ἐπαίνου τὸ στράτευμ' ἐπάξιον. /σιγᾶν ἄμεινον τᾱισχρά, μηδὲ μοῦσά μοι/ γένοιτ' αἰοιδὸς ἥτις ὑμνήσει κακά (383-385). El elogio de los caídos en combate marca una señal de identidad helénica desde la concepción aristocrática arcaica: cf. N. Loraux, *op. cit.*, pp. 64-79.

³⁴ Eurípides desvirtúa y desmitifica la victoria aquea en la guerra de Troya (J. Vela, *art. cit.*, p. 222) y *Trojanas* deja traslucir su amargura por la reanudación de las hostilidades que se cernía de nuevo. También F. Carpanelli, *Eurípide. L'évolu-*

¿Qué podría escribir un poeta en tu tumba? ¿Aquí yace un niño al que los argivos mataron por **miedo**? Vergonzosa sería para Grecia la inscripción³⁵.

Tras este momento de coraje, la anciana culmina las honras fúnebres del malhadado infante (1201-2: οὐ γὰρ ἐς κάλλος τύχας δαίμων δίδωσιν· ὧν δ' ἔχω, λήψημι τάδε) incidiendo en la pobre realidad del presente, frente al pasado glorioso que representó Héctor, simbolizado en sus armas (1194-1202)³⁶:

Con todo, aunque no recibas la herencia de tu padre, tendrás, al menos, su escudo de bronce, en el que recibirás sepultura. ¡Oh tú, que protegías el poderoso brazo de Héctor, has perdido a tu más valeroso guardián! ¡Qué agradable de ver es la impronta que su brazo ha dejado en tu correa! ¡Qué dulce, en tu reborde bien torneado, la marca del sudor que tantas veces, en las fatigas del combate, dejó Héctor correr de su frente, apoyándote contra su mentón! Vamos, traed de entre lo que nos queda algo con que adornar a este pobre cadáver. La suerte [δαίμων] no nos concede oportunidad para magnificencia alguna. Pero recibirás lo que puedo ofrecerte.

Mas, al mismo tiempo, la tragedia, heredera de la tradición gnómica de la lírica, adaptada al marco de la democracia ateniense, constituye un vehículo de *paideia* y la intervención de Hécuba se cierra con una sentencia³⁷ aleccionadora para el público:

zione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene, Turín, 2005, cap. 2, pp. 61-132, «La guerra del Peloponeso e l'impossibile coerenza del teatro euripideo».

³⁵ P. Pucci, «Euripides: The Monument and the Sacrifice», en J. Mossman (ed.), *Euripides*, Oxford University Press, 2003, p. 160, sitúa estas palabras, que reproducen el pensamiento del poeta, en el contexto de la masacre de Melos: «The poet who writes that inscription is Euripides himself and the sense of the whole play might well be described as his funeral oration inscribed on the tomb of Troy. The voice of the poet acquires therefore the monumental proportion and everlasting force of a grave inscription».

³⁶ Con M. Dyson-K. H. Lee, *art. cit.*, p. 27, a través del simbolismo del escudo puede entrecruzarse una suerte de doble funeral por Astianacte y por su padre Héctor. Enterrado junto a sus armas, el niño es tratado por su abuela, *post mortem*, como un guerrero más; vid. W. Burkert, *op. cit.*, p. 260.

³⁷ Eurípides, un poeta *sophós* que se dirige a los *sophoi* de la polis (cf. R. P. Winnington-Ingram, «Euripides: Poietes Sophos», en J. Mossman, *op. cit.*, pp. 45-63), jalona de máximas sus obras; en este mismo monólogo (1165-6): «Desapruebo el miedo de quien teme sin el control de la razón» (οὐκ αἰνῶ φόβον, ὅστις φοβείται μὴ διεξελθῶν λόγῳ). Cuando, en 1191, apunta la idea de que el temor (δείσαντες) mueve

θνητῶν δὲ μῶρος ὅστις εὖ πράσσειν δοκῶν
 βέβαια χαίρει· τοῖς τρόποις γὰρ αἰ τύχαι,
 ἐμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε 1205
 πηδῶσι, †κούδεις αὐτὸς εὐτυχεῖ ποτε†.

He aquí la máxima final que aflora en las exequias por Astianacte; la tragedia es *paideia* y una de las enseñanzas que, precisamente, trata de transmitir es cómo el ser humano debe enfrentarse a los vaivenes del destino³⁸: «Loco el mortal que considera su felicidad asegurada y se complace en ella, porque la **fortuna** se comporta como un **demente**. Tan pronto salta a un lado, tan pronto a otro. Y nunca el mismo hombre es **feliz**»; una vez más, el pesimismo, o pragmatismo, griego sale a nuestro encuentro.

4. A modo de epílogo, pues, Eurípides establece una conexión entre el carácter ejemplar del pasado, las similitudes con la situación del presente y la proyección de estas enseñanzas para el futuro. Y, a tal fin, la gloria de la guerra de Troya es sometida a escrutinio en esta pieza³⁹ ya desde el *Prólogo*, en el que Atenea, tradicional protectora de los aqueos, propone un nuevo pacto a su antiguo «enemigo» Posidón para que los actos impíos por aquellos cometidos —entre ellos la profanación de tumbas⁴⁰— no queden sin castigo y enuncia la siguiente máxima (95-97) —con un inicio casi semejante al ya anotado 1203—:

Πο. μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις
 ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκημηκῶτων·
 ἐρημῖαι δούς <σφ'> αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον.

a los humanos a la guerra y la destrucción del rival, nos está trasladando un análisis increíblemente innovador —habrán de pasar muchos siglos para volver a leer un análisis tan certero—.

³⁸ Pocas páginas han sabido trasladar el *sentido trágico* como las de A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona 2001 [= Stuttgart 1958], en particular, pp. 31-109.

³⁹ El autor expone, sin ambages, sus argumentos contra la guerra de agresión, a través de un tiempo mítico tomado de la epopeya helénica por antonomasia. En este sentido, G. S. Meltzer, *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, Cambridge University Press, 2006, p. 195, indica que «the play offers a penetrating critique of the status of *kleos*, the martial ethos of the *Iliad*, and the mythopoetic process itself».

⁴⁰ M. Dyson-K. H. Lee, *art. cit.*, p. 17.

En suma, bajo la forma de una oración fúnebre⁴¹, representa unas exequias que se hacen extensivas a toda la ciudad, que va a ser arrasada en el momento de embarcar para el regreso. Pero la función no es panegírica ni propagandística, al servicio de la exaltación de la gloria de la ciudad; la tragedia, y la eurípidea en particular, actúa como vehículo de *paideia* con el que, nuestro poeta, trata de educar al individuo en unos principios nuevos⁴² que superen los violentos viejos esquemas hoplíticos, en favor de uso limitado y defensivo de la fuerza⁴³. Quién sabe si el discurso fúnebre de Hécuba no lo es sino por la destrucción moral de la propia Atenas⁴⁴; qué mejor cierre, pues, que volver a leer la penetrante reflexión que nos legó el Profesor Alsina⁴⁵:

Pero frente a las creencias que ya muy pocos compartían en su época, el poeta Eurípides abrió nuevas, enormes posibilidades para la religiosidad de los coterráneos. Intuyó nuevos horizontes, penetró la posibilidad de una nueva visión del cosmos, más pura, más elevada, más humana. Profetizó la unión de griegos y bárbaros en un nuevo cosmos. Fulminó la grosera teología de los mayores, pero con honradez y sinceridad. Renegando de los valores caducos, moribundos, de su generación, anunció sin comprenderlo enteramente, la venida de un mundo mejor, donde las injusticias y prejuicios de su tiempo no tendrían cabida.

⁴¹ Cf. N. Loraux, *op. cit.*, p. 95, cuando concluye: «Palabra de gloria en honor a los muertos o palabra dirigida a los vivos, homilía educativa o discurso de guerra [...] la oración fúnebre parece responder a todas estas definiciones, en una multiplicidad desconcertante».

⁴² Compartimos la lectura de N. Loraux, *op. cit.*, p. 220, para quien oración fúnebre y tragedia no otorgan la misma posición a la democracia; la tragedia «comprometida en el gran debate de la servidumbre y la responsabilidad prefiere poner en relación de oposición libertad democrática y coerción despótica».

⁴³ Vid. N. T. Croally, *op. cit.*, p. 69: «tragedy performs its didactic function by examining ideology, defined as the authoritative self-definition of the citizens. War provides a rich source for this examination».

⁴⁴ Con Ch. Segal, *op. cit.*, p. 33, «The scale and violence of the Peloponnesian War, with its atrocities [...], made men more keenly aware of how precarious are the ordered forms of civilized life».

⁴⁵ J. Alsina, «Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides», *Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1963, p. 26. Con K. Reinhardt «The Intellectual Crisis in Euripides», en J. Mossman, *op. cit.*, pp. 16-46, hablamos de un tiempo de crisis.

VELA TEJADA, José, «La *oratio funebris* de Hécuba en las *Troyanas* de Eurípides (vv. 1156-1206)», *SPhV* 18, pp. 469-482.

RESUMEN

Inspirada en la Guerra de Troya que inmortalizara Homero, *Las Troyanas* de Eurípides enuncian una nítida condena a la guerra de conquista. Mas, con ser relevante el contexto histórico de fondo de escenario, la obra se desarrolla bajo unas pautas que entroncan con los más arraigados rituales trágicos. Bajo la forma de una oración fúnebre, que se hace extensiva a toda la ciudad, que va a ser arrasada en el momento de embarcar para el regreso, Hécuba dirige las exequias por el pequeño Astianacte. La ceremonia, empero, no es panegírica ni propagandística, al servicio de la exaltación de la gloria de la ciudad; la tragedia eurípidea actúa como vehículo de *paideia* con el que trata de educar al individuo en unos nuevos principios que superen los violentos esquemas hoplíticos, en favor de uso limitado y defensivo de la fuerza.

PALABRAS CLAVE: *Las Troyanas*. Eurípides. *Oratio funebris*. Hécuba. Astianacte. *Paideia*.

ABSTRACT

Inspired on the Trojan War immortalized by Homer, *The Trojan Women* of Euripides sets out a clear condemnation of the war of conquest. However, being relevant the historical context on stage, the play is developed under guidelines connecting with deepest tragic rituals. In the form of a funeral oration, which extends to the entire city to be razed at the time of boarding for the return, Hecuba performs a funeral for the little Astyanax. The ceremony, however, is not panegyric or propaganda exalting the glory of the city. Euripidean tragedy acts as a vehicle of *paideia* dealing with the education of the individual on new principles to overcome hoplite violent schemes with a limited and defensive use of military force.

KEYWORDS: The Trojan Women. Euripides. *Oratio funebris*. Hecuba. Astyanax. *Paideia*.