

PARATRAGEDIA DEL PATHOS EN LA HERMÍONE EURÍPIDEA*

CARMEN MORENILLA TALENS
Universitat de València

I. Es poco lo que la tradición literaria nos ha transmitido de Hermíone. Sólo de su tratamiento por Eurípides tenemos textos suficientes para hacernos idea de la imagen que de ella se hizo este autor y de cómo utilizó esa imagen en el plan de su obra dramática. Lamentablemente no hemos conservado las tragedias homónimas de Sófocles y Filocles, en las que, a pesar del título, probablemente no tuviera la joven un papel protagonista, sino que fuera el objeto en torno al cual se producía un conflicto entre dos varones por las promesas realizadas por otros dos con autoridad legal sobre ella¹. Al parecer, Hermíone sería objeto del conflicto. Una línea similar de caracterización puede observarse en *Orestes* de Eurípides, en la que Hermíone es una adolescente a la que su madre da instrucciones sobre las ofrendas que quiere que realice en la tumba de Clitemnestra, tía de la niña; su alejamiento de palacio para realizar ese encargo, justifica su aparición en escena cuando Helena por obra divina desaparece de entre las manos de sus agresores, que ahora se vuelven, sedientos de sangre y deseosos de ultimar lo iniciado, hacia la joven. Para Eurípides Hermíone aquí es sólo una adolescente sumisa a las órdenes de sus mayores, no un personaje en cuya caracterización se detenga, sólo le interesa como objeto con el que Orestes quiere vengarse de la desafección de su tío. A pesar de ello, Hermíone colabora en dar patetismo a una escena muy recargada: ante Menelao salen Orestes y Píldes sobre el tejado de palacio con amenazadoras antorchas y Hermíone entre las manos, la espada en su garganta, momento en el que aparece Apolo por los aires para restablecer el orden².

* El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación *El teatro griego, sus reelaboraciones y recreaciones en el marco de la interacción y la acción dramáticas* (BFF2003-03720), de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Cf. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* I.3, Munich 1940, pp. 398 s., y E. Ramos Jurado, “La fortaleza en la mujer: la figura de Andrómaca”, *El caliu de l'oikos*, Fr. De Martino-C. Morenilla eds., Bari 2004, pp. 547-59, aquí 550 s. Quizá Teognis también compusiera una tragedia sobre el mismo tema; de las de Teodoro y Pacuvio apenas si conocemos el título. Ovidio le dedica la *Heroida* VIII, de cuyo argumento se ha visto la fuente en Sófocles, para Ovidio cf. la introducción de Fca. Moya a su edición y traducción para Alma Mater, Madrid 1986.

² Sobre el uso de los actores y la escenografía en *Orestes* cf. la introducción de E. Medda a su traducción para BUR, Milán 2001, en particular pp. 75-94; en general para la escenografía en la tragedia, cf. V. di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turín 1997.

II. En la otra tragedia en la que participa Hermíone, *Andrómaca*, tiene, por el contrario, un papel relevante, al servicio de las motivaciones socio-políticas que subyacen en la obra, a la vez que en su caracterización Eurípides experimenta con los recursos expresivos, como realiza en varios momentos de esta tragedia³. En esta tragedia Eurípides organiza el material mítico de un modo distinto al legado por la tradición: mientras que con anterioridad la disputa entre los pretendientes de Hermíone es previa a su matrimonio y está motivada por el compromiso matrimonial realizado por dos personas con desconocimiento mutuo de lo que la otra había hecho, el abuelo, Tindáreo, que la promete a su primo Orestes y el padre, Menelao, que la promete a Neoptólemo, Eurípides, además de hacer que los dos compromisos sean obra de una misma persona, Menelao, al que atribuye incumplimiento de palabra en su línea de presentación altamente negativa de los espartanos, coloca en un segundo plano el conflicto entre los dos varones, tanto en lo que hace a la estructura de la obra como a su relevancia conceptual. El conflicto conyugal importante es aquí el que se produce entre Hermíone, que está casada pero sin hijos, y Andrómaca, esclava que comparte lecho con Neoptólemo, del que tiene un hijo. El conflicto entre los pretendientes es en realidad un conflicto truncado, puesto que uno de ellos, Neoptólemo, ni siquiera comparece en escena; con todo, siguiendo en este caso la tradición, Neoptólemo será muerto en Delfos, aquí a instancias de Orestes, y su muerte será el comienzo del fin de la tragedia.

II.1. Hermíone interviene en dos escenas, que confirman la caracterización indirecta a través de las opiniones de los restantes personajes sobre ella o en general sobre las mujeres espartanas. Porque eso es lo primero que de ella se nos dice, que es laconia, en boca de Andrómaca en la resis expositiva, v. 29. La caracterización indirecta es muy abundante en el debate que se produce entre Peleo y Menelao, en el que el anciano Peleo recuerda su rechazo desde el principio a esas bodas con la hija de una adúltera y manifiesta su desprecio a las costumbres de las mujeres espartanas. Doble motivo, por lo tanto, para rechazar esa unión, la procedencia de la joven de un *genos* en el que las mujeres, en particular su madre, no han sabido guardar la compostura debida, y la procedencia de un área geográfico-cultural en la que las mujeres tienen costumbres distintas a las de las mujeres atenienses⁴. Se trata de una caracterización muy negativa,

³ A este carácter innovador en diversos aspectos hacemos referencia en “La maternidad en el reforzamiento de la polis ateniense: *Andrómaca* de Eurípides”, en prensa en *Visiones mítico-religiosas de la madre en la Antigüedad clásica*, (eds. E. Calderón Dorda & A. Morales Ortiz); al que remitimos para una idea general sobre la que consideramos la intención de esta tragedia, tan especial en tantos aspectos, empezando por los problemas de fecha y lugar de representación.

⁴ Cf. Cl. Mossé, “Sparte archaïque”, *Parola del Passato* 28 1973, pp. 7-20; M.I. Finley, “La alienabilidad del suelo en la Grecia antigua”, *Uso y abuso de la historia*, Barcelona (trad. del original inglés de 1975) 1983, pp. 236-47; B.L. Kunstler, *Women and the Development of the Spartan Polis: A Study of Sex Roles in classical Antiquity*, Boston Univ. Press 1983 y “Family dynamics and female power in ancient Sparta”, *Rescuing Creusa. Helios* 13, M. Skinner ed., 1986, pp. 31-48; para la cuestión de la posesión y gestión de la dote Cl. Leduc, “¿Cómo darla en matrimonio?”, *Historia de las mujeres*, G. Duby y M. Perrot eds., Madrid 1991, pp. 249-313 y para la diferente organización del epiclerato J.M. Colubi Falcó, “Epiclero Atica y Patrooco Gortinia: consideraciones jurídicas”,

en la que se va cargando a Hermíone con los defectos de su madre en concreto y de las mujeres espartanas en general, defectos a partir de la valoración ateniense. Lo que es confirmado por la caracterización directa que surge de las escenas en las que interviene Hermíone, el debate dialéctico entre ella y Andrómaca y una escena de lamento que sigue al tercer estásimo.

II.2. En lo que hace a la primera, en el enfrentamiento con Andrómaca, Hermíone se muestra como una jovencita malcriada, coqueta y presuntuosa, que se vanagloria de la riqueza de su casa paterna, en lo que hay un implícito desprecio a la nueva casa, rasgos que en cierto modo volverán a aparecer en la presentación de su tía, Clitemnestra, en *Electra*⁵; irascible e incapaz de ver sus propios fallos, culpa a los demás de sus problemas, en este caso a Andrómaca, aunque para ello tenga que recurrir a supuestos saberes ocultos⁶; desmedida en su odio, acude en petición de ayuda a su padre, haciendo que el rey de Esparta intervenga en un problema conyugal⁷; cruel y rencorosa, no es capaz

Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC, Tarragona 1992, pp. 385-92; para la especificidad de las leyes de Gortina cf. I. Calero Secall, “El régimen económico conyugal en las leyes de Gortina”, *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana i de la Secció Balear de la SEEC*, Palma de Mallorca 1997, pp. 43-7.

⁵ Si la entrada de Hermíone, joven de cuidada belleza, adornada con ricas joyas, regalo de su padre (cabe recordar que en Esparta las mujeres llegaron a acumular fortunas), ha de provocar un claro contraste con la situación y aspecto de Andrómaca, una esclava de ya una cierta edad, abrazada a una estatua, también es muy evidente el contraste entre Electra, casada con un campesino, que se esfuerza por castigarse y actuar como una campesina, y su madre, Clitemnestra, que entra en escena en carro, acompañada de cautivas troyanas y a la que su hija echa en cara la belleza y acusa de coquetería. A reforzar la similitud entre ambas situaciones, en parte causada por la relación familiar entre Hermíone y Clitemnestra, coadyuva la resis que Electra dirige a su madre, 1060-99, que recuerda en varios momentos el discurso de Peleo a Menelao, 590-641: Electra evoca el parentesco de Clitemnestra y Helena para acusar a ambas de adúlteras (1062 ss.) como Peleo recuerda que advirtió a su nieto de que se casaba con la hija de una mala mujer, de la que sacaría sus defectos (619-22), lo que termina con una frase de advertencia al público (622 s.); mientras Electra se explaya en describir el mal comportamiento de su madre, embelleciéndose para otros que no son su padre y no deseando el regreso de aquel de Troya, Peleo comenta el comportamiento rechazable de Menelao en Troya; en ambos casos acaba la resis con una nueva advertencia a la importancia de elegir bien en el matrimonio, de anteponer las virtudes a la posición o la riqueza, 1097 ss. y 639-41 respectivamente.

⁶ También más tarde, en la exposición de la situación a Orestes, Hermíone culpa de sus decisiones equivocadas a *las visitas de las malas mujeres*, κακῶν γυναικῶν εἰσοδοί, en lo que se extiende con largueza, 930-52, con advertencia general al público más propia de una anciana. Si la acusación a Andrómaca podía tener algún fundamento, sobre todo en tanto que Andrómaca es bárbara y a ellas se les atribuye el uso de estos procedimientos, por otra parte tan usados por griegos, menos fundamento parece tener este argumento, que parece sobrevenido, inventado para descargarse de culpa ante el nuevo-antiguo pretendiente.

⁷ Como este Menelao también Creonte en *Medea* comete el error de actuar como padre y no como rey. A.W. Verrall, *Essays on four Plays of Euripides. Andromache, Helen, Heracles, Orestes* (Cambridge Univ. Press 1905), donde insiste en el contenido político de la obra, justifica el título del capítulo “A Greek Borgia” indicando “In the extant part, the existing play, the principal interest lies in the exhibition of the refined depravity, probably drawn from life, which noble Greek politicians could display in dealing with a domestic embarrassment” (p. 4).

de valorar el sufrimiento de los demás. Una caracterización tan poco favorecedora que incluso el coro de mujeres de Ptía, que en un principio culpaban del enfrentamiento a las circunstancias, terminan por mostrar su rechazo a la actitud intransigente de la joven. La caracterización de Hermíone es en este pasaje muy explícita y ha sido bien estudiada, por lo que no nos detendremos en ella⁸; nos interesa más estudiar los procedimientos que utiliza al autor para seguir caracterizándola en la misma línea en un pasaje en el que no se produce el claro contraste entre dos actitudes y dos líneas argumentales, sino que muestra las reacciones del personaje en una determinada situación⁹.

III.1. El tercer estásimo es un canto de alegría del coro, que glorifica a Peleo y se congratula de la liberación de Andrómaca y su hijo. Tras ese breve momento de distensión, cuando parece que la obra ha terminado¹⁰, sale una anciana criada para describir la desesperación de su señora y preparar a los espectadores para la salida de ésta. Se trata de una estructura recurrente, con las variaciones esperables; ese hecho, el que pertenezca a una estructura tradicional, justifica que mayoritariamente se reconozca en la anciana a la nodriza de Hermíone¹¹ y sobre todo que se pueda percibir la intención de Eurípides al crear esta escena del modo como lo hace. Nos ayuda a valorarlo correctamente la comparación con una escena similar de Sófocles, la presentación de Ayante a sus compañeros por parte de Tecmesa, que guarda grandes concomitancias con la presentación de Medea por su nodriza, en la tragedia homónima, y ésta a su vez con la de Fedra por la suya en *Hipólito* y de Alceste por una criada también en la tragedia homónima.

III.2. En *Ayante*, tras las escenas del prólogo, en las que hemos presenciado la lamentable situación del héroe, enloquecido y burlado por la diosa, entra el coro inquieto por los rumores que corren entre los soldados. Ante ellos se presenta Tecmesa, que prepara la aparición de Ayante, en este caso mostrando el interior de la tienda, sin que el personaje, que está sumido en la desesperación, salga a escena. Previa a la contemplación del héroe se produce un diálogo de Tecmesa y coro, interrumpido por lamentos de Ayante desde el interior de la tienda¹². Se han observado las concomitancias de esta escena con

⁸ Remitimos al trabajo ya citado de Ramos Jurado.

⁹ En otro lugar ("Prefigurando a Medea", *Progetto Medea. Convegno Internazionale di Studi e Ricerca. Teatro e comunicazione*, Fr. De Martino ed., Bari, en prensa) estudiamos situaciones similares con la finalidad de caracterizar personajes como Medea, Alceste y Fedra.

¹⁰ De hecho muchos estudiosos han considerado que la obra realmente termina aquí y han valorado de modo negativo el conjunto en su idea de que a partir de aquí al autor se le va la tragedia de las manos; como hemos querido mostrar en nuestro estudio de la figura de Andrómaca, ya citado, estas opiniones parten de una opinión previa: considerar la liberación de Andrómaca e hijo el fin de la tragedia.

¹¹ En el mismo sentido apuntan, como veremos, las recomendaciones que la anciana se permite darle a Hermíone y el tono, que muestra la existencia de una relación estrecha.

¹² Para el patetismo del *kommos*, remitimos a los comentarios de W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlín-Zürich-Dublín 1966² (1ª ed. 1926) pp. 64 ss. y de Di Benedetto, *Sófocle*, Florencia 1988², pp. 42 ss., que resaltan los diversos procedimientos estilísticos utilizados. Para la puesta en escena del paso de la

la equivalente de *Medea*: ambos héroes, Ayante y Medea, sufren porque son conscientes de su situación; pero mientras Ayante ya ha tomado la decisión de suicidarse, Medea aún no ha decidido el modo concreto de su venganza, y tampoco su actitud en escena es la misma, pues, mientras las primeras palabras de Ayante, una vez abierta la tienda, son una manifestación de dolor, aún en sistema lírico, Medea sólo desde el interior de la casa, sin saber que es oída, se permite las manifestaciones con las que se entabla un falso diálogo con nodriza y coro. En Medea Eurípides quiere que ante todo veamos una mujer que sufre injustamente; para ello retrasa su salida y hace que la nodriza nos describa su postración (24 ss.), tirada en el suelo, encogida sobre sí misma, sin hablar ni comer, lo que nos recuerda a Fedra¹³. Ésta es la viva imagen de una mujer sufriente, de la que podría esperarse el suicidio, según las normas de comportamiento. Pero Medea no es una mujer normal: también desde las primeras palabras va apareciendo su naturaleza especial, en la que un poderoso elemento mágico, unido a su capacidad de razonar, la hace temible, no para sí sino para los demás, de lo que advierte la nodriza. Las primeras palabras de Medea desde dentro de la casa siguen la línea de caracterización de una mujer profundamente abatida (96 s.): Medea, en la intimidad, deja oír su desesperación en el diálogo intra-extraescénico, en el que se expresa, sin las ataduras del decoro que guardará después. La métrica es acorde a ello y a la estrecha relación anímica entre los personajes: 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 un diálogo con Medea y nodriza. Pero cuando Medea sale a escena, se expresa en trímetros yámbicos: pronuncia una larga resis 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, aunque bárbara¹⁴.

Ya en su *Alcestis* hizo Eurípides algo similar. Una sierva en diálogo con el coro informa de lo que está pasando dentro de casa: describe primero (158 ss.) cómo, con calma, va cumpliendo Alcestis con los deberes y ritos funerarios, hasta que al llegar a la alcoba (175 s.), símbolo del estatus de una mujer casada, la heroína se permite dar rienda suelta a su dolor. Cuando sale a escena, junto a Admeto y los hijos, aún es evidente su profunda turbación: en un diálogo lírico entre los esposos Alcestis se lamenta de su muerte y describe su cercanía, para lo que se sirve de procedimientos diversos, como

locura a la cordura, su relato por Tecmesa y la preparación de la salida del héroe, cf. Di Benedetto, *La tragedia...*, pp. 59, 66 s., y 379; cf. también para la presentación de ambos estadios en *Hipólito* y en *Ayante*, Di Benedetto, "La tragicità del conoscere", *Primeras Jornadas Internacionales de Teatro Griego*, A. Melero-J.Vte. Bañuls (eds.), Universidad de Valencia 1995, pp. 189-208, aquí p. 199.

¹³ Reelabora Eurípides en ambas obras con fines distintos un tópico de la descripción del dolor extremo, tal como aparece en *Ayante* (323 ss.), y antes muy desarrollado en *Iliada*, por ejemplo en el canto 24, primero en boca de Tetis a Aquiles en 129 s., donde le ruega que se acuerde de la comida, a pesar del dolor por la muerte de Patroclo, y en 601 ss. Aquiles a Príamo, recordándole que incluso Níobe comió a pesar del dolor por la muerte de sus hijos.

¹⁴ Sobre los monólogos de Eurípides, cf. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995; síguese siendo útil el ya citado trabajo de Schadewaldt, *Monolog und Selbstgesprach*.

reproducir una dicción incoherente. Inmediatamente después de la réplica de Admeto, Alcestis se dirige a él (280 ss.) con un discurso estructurado y coherente, en el que va dando cuenta de las razones por las que ha decidido morir en su lugar; hace un recuento de lo que deja y exige compensación por ello.

En el caso de Fedra Eurípides muestra en escena una mujer enamorada involuntariamente, que no quiere que nadie sepa de su vergonzosa situación¹⁵ y que, por defender su buen nombre, ha asumido la necesidad de morir; decisión que, como en el caso de Alcestis, ya ha tomado antes del comienzo de la obra. Su aparición en escena va precedida por la descripción que hace de su situación el coro de mujeres de Trecén; por ellas sabemos que está enferma, sin probar alimento desde tres días antes, sin que se sepa qué dios motiva su enfermedad. Fedra sale yacente en un lecho, acompañada de sirvientas y de su nodriza, que se ve impotente ante el sufrimiento de su señora; al principio ésta se comporta como una perturbada, pero cuando se recupera del ataque, es de inmediato consciente de su inadecuado comportamiento, de lo que hace pública manifestación de arrepentimiento y vergüenza (239 ss.) y sigue hablando desde el respeto a las normas establecidas para una persona de su posición. Como veremos que hace la nodriza de Hermíone, también aquí la de Fedra le pide que guarde el debido decoro en público, pero, mientras Fedra reconoce de inmediato que en un momento de locura ha actuado de modo indecoroso y ella misma le pide que le cubra la cabeza, Hermíone no hace caso alguno de las sensatas palabras de su nodriza¹⁶; una nodriza que muestra además distanciamiento hacia el problema de su señora mediante un uso distinto del metro: la de Fedra participa en el canto con su señora, la de Hermíone, en cambio, responde a su señora en trímetros yámbicos, como vamos a ver.

III.3. La anciana se presenta ante el coro, cuya ayuda busca, para informar de que Hermíone, concedora de la evolución de la situación y temerosa ante un eventual castigo del esposo, ha intentado suicidarse; sus primeras palabras reclaman cercanía al coro, ὦ φίλταται γυναῖκες, v. 802¹⁷, y les pide que entren en casa para evitar el suicidio, 817 s.; pero, tras unas palabras en las que el coro alude al griterío del interior de la casa y a la inminente salida de la joven, irrumpe ésta en escena. Aunque la nodriza dice que Hermíone es ahora consciente de que no está bien lo que ha hecho y se arrepiente (815,

¹⁵ Eurípides intenta paliar la gravedad de la situación insertándola en un motivo tradicional, atribuir a los dioses la causa de las pasiones; por ello en su aparición en escena Fedra es presentada como una enajenada. Para las concomitancias con los en la equiparación amor-enfermedad y las innovaciones de Eurípides, cf. Di Benedetto, *Eurípide: teatro e società*, Turín 1971, pp. 15 ss.

¹⁶ Mientras Fedra dice, vv. 243 s.: μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλῆν, / αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελέγμενα μοι, κρύπτε·, *Aya, cúbreme de nuevo la cabeza, me avergüenzo, sí, de lo que dije, cúbreme...* Hermíone responde a los requerimientos de la anciana, v. 833, τί δέ με δεῖ στέρνα / καλύπτειν πέπλοις; *¿Por qué he de cubrirme el pecho con el peplo?*

¹⁷ Similar expresión a las primeras palabras de Tecmesa, 201 s., que sale, angustiada por la situación de postración en que se encuentra Ayante y sus deseos de morir, buscando la ayuda de las únicas personas cercanas: ναὸς ἀρωγοὶ τῆς Αἴαντος, γενεᾶς χθονίων ἅπ' Ερεχθειδᾶν.

ἔγνωκε πράξασ' οὐ καλῶς, y antes en 805, συννοίᾳ)¹⁸, ella sabe bien que ése es un factor secundario, que no es la conciencia de la rectitud de su acción la que provoca el terror de la joven, sino el verse sin el apoyo del padre (805, πατρός τ' ἔρημωθεῖσα συννοίᾳ, *dejada sola por su padre y al mismo tiempo por arrepentimiento*). A este respecto es muy útil la comparación de su actitud con la de Deyanira en *Traquínias*, dos personajes que comparten en determinados aspectos la situación de partida: ambas son esposas que se ven forzadas a compartir el esposo con otra mujer, en ambos casos una cautiva, y ambas reaccionan buscando recuperar el control total del lecho y, con ello, su estatus social. Pero, mientras Deyanira actúa sobre Heracles, según Sófocles con la intención de recuperar su amor con filtros amorosos¹⁹, Hermíone actúa sobre la cautiva, a la que acusa de usar esos filtros con fines perversos.

A pesar de la situación en cierto modo compartida, la caracterización de los personajes es tan divergente que parece que Eurípides está pensando en Deyanira para construir su antítesis en Hermíone. Mientras que Deyanira es una mujer muy razonable y sensata, siempre consciente de su situación²⁰, pero que se equivoca al no haber sometido a una prueba fehaciente el instrumento que utiliza, Hermíone no quiere saber nada de bellos argumentos y razones sensatas, como insistentemente espeta a Andrómaca en la esticomitia que sigue a la larga resis de la cautiva (183-231), respuesta a la vez de la suya de presentación (147-80). Andrómaca empieza su discurso manifestando dudas sobre el efecto real de los argumentos sólidos (186-90)²¹, y Hermíone le da la razón: aquella será sabia, pero ha de morir, v. 245, σοφὴ σοφὴ σύ· κατθανεῖν δ' ὅμως σε δεῖ²². Esa diferencia en la caracterización de ambas es la que también hace que su comportamiento sea distinto cuando sus respectivos planes fallan: Deyanira entra en silencio en palacio para suicidarse, como Yocasta o Eurídice, mujeres sofocleas que saben comportarse acorde a su posición, y es su nodriza la que sale a escena, precedida de unas palabras del coro que nos advierten de los sonidos extraños y alarmantes que proceden de pala-

¹⁸ En el conocimiento profundo de las acciones insiste Di Benedetto en “La tragicità del conoscere”, pp. 197 s.

¹⁹ Para un estudio de este personaje remitimos al trabajo de J. Vte. Bañuls y P. Crespo en este mismo volumen, “Sófocles, *Traquínias* 205-208 y 528”.

²⁰ Para el esfuerzo racionalista y la posterior toma de conciencia de los límites de ésta, remitimos a V. di Benedetto, “La tragicità del conoscere” (“il personaggio di Deianira –in sintonia in questo con Edipo– appare dotato fin dall’inizio di una strutturazione fortemente razionalistica; ed è lei stessa che con lucida razionalità deduce infausti presagi dal prodigio del fiocco di lana.”p. 196), y a su introducción para la edición y traducción de BUR, Milán 1990.

²¹ Ya hemos comentado en el trabajo antes citado sobre Andrómaca la relevancia de estos versos y su inclusión en la polémica cultural del momento sobre el poder efectivo del *logos*.

²² P.T. Stevens en su comentario (Oxford University Press 1971) recuerda que Eurípides vuelve a utilizar la misma expresión en *Bacantes* 655 en boca de Penteo a Dioniso también en un contexto de cuestionamiento del *logos*: σοφὸς σοφὸς σύ, πλὴν ἂν δεῖ σ' εἶναι σοφόν, *sabio, sabio eres tú, salvo en lo que debes ser sabio*. Con respecto a todo el pasaje y en particular al tratar los vv. 257-60 señala Stevens “Andromache, in spite of all, maintains an attitude of calm contempt (cf. 238, 248, 252) which goads Hermione to almost hysterical fury”. Exageración en la manifestación de las emociones que es una característica de este personaje.

cio, y es ella quien, tras una breve esticomitia con el coro, comunica el suicidio de la señora (871-78) y entona con él un canto astrófico en el que se describe y comenta el suicidio (880-95)²³.

En *Andrómaca* la nodriza ha salido tras el canto de alegría del coro para informar de lo que sucede en palacio y pedir ayuda a las coreutas; a sus palabras siguen las del coro, que avisa de la salida de Hermíone, y ésta irrumpe en escena, probablemente seguida de sirvientas, y canta dos breves estrofas, acompañadas de los gestos rituales del duelo, en las que se intercala un trímetro yámbico de la nodriza tras cada oda. No es posible aquí un estudio en profundidad de la escena, comparándola con otras similares, por lo que nos limitaremos a señalar algunos aspectos especialmente interesantes. Como las primeras palabras del primer par estrófico, lamentos, ἴω μοί μοι 825 – αἰαῖ αἰαῖ 829, que preceden a dos indicaciones gestuales con claros referentes en toda la tradición trenódica, a las que siguen unas reconvenções cariñosas de la nodriza muy significativas:

ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν κατακιῆ;	828
τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησαι πέπλους	832
<i>Niña, ¿qué vas a hacer? ¿Afearás tu cuerpo? ...</i>	
<i>Hija, cúbrete pecho, ponte el peplo</i>	

παῖ y τέκνον, al comienzo, no sólo remiten a la relación nodriza-señora, también a la juventud de ésta; les siguen breves frases, las primeras recordándole su belleza, preocupación relevante de Hermíone, las últimas reconveniéndole por su falta de decoro. A ellas responde el comienzo de la segunda estrofa en la que acumula términos que insiste en que todo ha quedado al descubierto para el esposo (δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα), que es lo que teme, δαίιας τόλμας, por lo que termina el par estrófico con

ὦ κατάρατος ἐγὼ κατά-	
ρατος ἀνθρώποις.	
<i>Maldita, maldita yo para los seres humanos</i> ²⁴	

Pero la nodriza sabe que no es el suyo un arrepentimiento motivado por el reconocimiento de haber obrado mal, sino por el miedo al castigo, por lo que le anima diciendo

συγγνώσεται σοι τήνδ' ἁμαρτίαν πόσις	840
<i>Te perdonará el error tu esposo.</i>	

²³ Remitimos al comentario de P.E. Easterling (Cambridge University Press 1982) para el análisis de la estructura de este lamento y sus relaciones con formas rituales primitivas; cf. asimismo su análisis métrico, ritmo yámbico con algún docmio (o estructuras que pueden ser interpretadas como docmios).

²⁴ Nótese la responsión πόσιν - ἀνθρώποις.

La mención del esposo provoca un canto astrófico, interrumpido en dos ocasiones por la nodriza, que le reprende por su falta de moderación, μή φρονούσαν 845, con carácter sentencioso en 851 s. sobre la generalidad del sufrimiento humano. En contraste con ello el canto de Hermíone está lleno de reiteraciones (ἀπόδος...ἀπόδος, ποῦ...ποῦ, ἔλιπες ἔλιπες, ὀλεῖ ὀλεῖ, δούλα δούλας), aliteraciones expresivas (ποῦ μοι πρὸς φίλα φλόξ), contrastes, metáforas, descripciones de suicidios, preguntas angustiosas planteándose hacer lo mismo que antes hiciera Andrómaca (abrazarse a una estatua y postrarse ante aquella) y termina con un deseo de evasión en forma de ave o de la nave Argos²⁵. La métrica es acorde a esta acumulación de recursos expresivos para la manifestación de sufrimiento intenso: ritmo dochmiaco muy dominante con unos pocos yambos y anapestos, ritmos que con frecuencia se combinan con el dochmio²⁶.

III.4. Las manifestaciones de terror de Hermíone evocan la párodos de *Siete contra Tebas*, aunque la situación es muy distinta. En *Siete* Esquilo hace entrar en escena a unas despavoridas mujeres, que son conscientes de una realidad objetiva, el asedio e inminente ataque de los enemigos, cuyo estruendo oyen, cuyo polvo ven. La excitación es tal que al comienzo de la párodos son incapaces de entonar un canto estrófico, incapaces de sujetarse a la constricción que impone la reiteración de la estructura estrófica²⁷, y cantan una ἄστροφα sobre la que indica Dale: “The long iambo-dochmiac ἄστροφα, *Sept.* 78 ff., are lucidity itself (metrically speaking) compared with similar passages of Euripides -for instance, *H.F.* 1016-85. Euripides, probably following the new musical tendencies of his day, developed a wholly different technique of metrical construction in such ἀπολελυμένα, in which the dochmiac with its freedom of form played a great part”²⁸. Y en efecto, en el pasaje de Eurípides que nos ocupa, el personaje entona un canto en ritmo dochmiaco, pero Hermíone no se enfrenta a una realidad objetiva, sino que a un castigo posible, cuyos fundamentos son minimizados por la nodriza, que no consigue calmar a la joven. Para insistir en ello Eurípides empieza con una construcción estrófica para terminar en astrófica, con lo que enfatiza la subida de tono patético de Hermíone, quien, a la par que canta, va alterándose, sin hacer caso a las recomendaciones de su aya, que le habla con la paciencia de una nodriza acostumbrada a las explosiones de una jovencita malcriada, lo que es corroborado por el hecho de que, tras la explosión de patetismo, insista en la exageración de esa actitud. Sirva de ejemplo el comienzo del breve parlamento que antecede a la entrada de Orestes:

²⁵ El último deseo evoca el comienzo de *Medea*: aquí Hermíone quisiera ser como la nave que atravesó las Simpliégades, mientras que en *Medea* las primeras palabras de la obra, en boca de la nodriza, lamentan que la nave de Argos las hubiera atravesado.

²⁶ Para el análisis métrico, en el que no podemos detenernos, remitimos a los de Garzya (colección Teubner 1978) y Stevens en sus respectivas ediciones, de cuyo contraste se infieren los problemas interpretativos de algunos lugares.

²⁷ Para esta estructura y sus causas son esclarecedoras las indicaciones de Wilamowitz en *Aischylos Interpretationen*, Berlín 1914, pp. 69-73.

²⁸ A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge University Press 1968², aquí p. 111.

ὦ παῖ, τὸ λίαν οὐτ' ἐκεῖν' ἐπήνεσα, 866
 ὅτ' εἰς γυναιῖκα Τρωάδ' ἐξημάρτανες,
 οὐτ' ἀὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὃ δειμαίνεις ἄγαν

Niña, ni alabé aquel exceso, cuando faltaste contra la mujer troyana, ni tampoco el de ahora, ese miedo tuyo, que sientes en demasía

Eurípides, como señalaba Dale, ha compuesto numerosos lamentos experimentando con innovaciones musicales en el marco del ritmo docmiaco; pasajes en los que los personajes se enfrentan a un gran sufrimiento, sea por el reconocimiento de un acto de terribles consecuencias o por el inminente acontecer de otro de las mismas características. Paradigmático es el caso de *Hipólito* en el que tras la esticomitía en la que la nodriza consigue arrancar de Fedra la declaración sobre la causa de su enfermedad y en trímetros yámbicos se lamenta de la terrible revelación, entona el coro un breve canto, 362-72, en responsión con 669-79, en boca de Fedra cuando Hipólito sale de escena tras su largo discurso contra las mujeres y después de amenazar con informar a su padre, antístrofa a la que seguirán intervenciones de coro y Fedra durante las cuales la heroína, ya recuperada de la impresión, toma la decisión de llevar a cabo su decisión de suicidarse, pero ahora arrastrando a otro. Coro y Fedra entonan su respectivo canto tras dos revelaciones terribles, en ambos se lamentan del destino de Fedra, al que no se ve salida, y ambos están compuestos en docmios con mezcla de formas yámbicas. También docmios, con hipodocmios y trímetros yámbicos intercalados, entonan en diálogo coro y Teseo cuando se abren las puertas y aparece el cadáver de Fedra (811-84), lamento ante la terrible visión; y de nuevo el coro entona docmios, combinados con ritmos eolios y dactilo-epitritos, en 1268-82, cuando se ha anunciado el accidente de Hipólito, un canto al poder de Afrodita, causante de las muertes.

En cada uno de estos cuatro pasajes los personajes terminan de conocer una nueva desgracia, mientras que en *Medea* 1251-92 el coro canta el último estásimo cuando Medea entra en casa a matar a los hijos, cuando la muerte de los niños ya es irremediable, hasta el punto que en la estrofa del segundo par los niños intervienen desde dentro²⁹; es éste un canto de gran patetismo, en el que el coro se enfrenta a la terrible situación de saber que son ineludibles esas muertes, las más terribles imaginables, y no puede hacer nada. En la misma línea podría señalarse el uso de docmios en *Troyanas* en el diálogo epirremático entre Taltibio y Hécuba (235-91) o en la monodia de Casandra (308-40), que pretende ser un canto nupcial, pero de unas bodas que la profetisa sabe que no se realizarán³⁰.

²⁹ Los niños intervienen en trimetros yámbicos, que en la antístrofa son interpretados por el coro.

³⁰ Los metros propios de composiciones nupciales, como el gliconio o el ferecracio, se relegan a las escasas fórmulas propias de epitalamios (322-24 = 338-40), mientras que predomina el docmio combinado con secuencias yámbicas.

Estas composiciones en ritmo docmiaco, con más o menos mezcla de formas yámicas, son acordes al carácter general del docmio y al uso de la métrica por Eurípides³¹. Como señala Dale, “The dochmiac is peculiarly a tragic metre”, se utiliza para la expresión de sentimientos intensos, por lo que su uso en comedia es raro y cuando aparece, o bien es en paratragedia o en contraste con un contenido muy prosaico³². En ello insiste P. Rau en su estudio de los mecanismos de la paratragedia, donde señala: “Echt tragisches Metrum sind vor allem die Dochmien (auch mit Iamben und Anapästén), ein von der Tragödie, seit Aischylos, ausgebildetes Versmass zum Ausdruck seelischer Erregung. In der Komödie treten sie fast stets in Paratragödie auf”³³. Es decir, que el docmio, al ser un metro especialmente indicado para la expresión de la perturbación anímica, se convierte en una marca de los sentimientos intensos, lo que lo hace adecuado para crear con él un contraste cómico entre un contenido anodino y un ritmo intenso o para coadyuvar en caracterizar pasajes paratrágicos. Y esto nos lleva a plantearnos la escena de lamento de Hermíone desde otra perspectiva.

IV. El contraste entre la acumulación de procedimientos expresivos propios de las manifestaciones de intenso sufrimiento y la situación objetiva en la que se encuentra la joven, recordada constantemente por su nodriza, que no le acompaña en el lamento, es muy profundo, razón por la cual los investigadores se han esforzado en entender esa exageración patética³⁴. Para algunos la finalidad de la agitación del personaje es provocar una expectativa de mayores males que será truncada por la llegada liberadora

³¹ En los últimos años se ha investigado mucho sobre el docmio, primero para estudiar sus múltiples variaciones, fruto de su libertad de resolución intrínseca, ya expresada por A. Seidler que identificó 32 variantes en *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum* (Leipzig 1811-12, pp. 5 s.), cómputo que no ha dejado de crecer; West en su *Greek Metre* (Oxford University Press 1982) insiste en las variantes y combinaciones posibles con otros metros (en particular pp. 99-108 sobre los yambos y el ritmo crético-peonio y en 108-115 sobre los docmios, en los que muestra también la evolución en la tragedia); también para las combinaciones cf. E. Medda “Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia”, *SCO* 43, 1993, pp. 101-234. Últimamente diversos investigadores insisten en el peculiar carácter del docmio en su defensa del texto transmitido frente a los intentos “normalizadores” que aplican normas de responsión rígidas; así cf. St. Novelli, “Normalizzazione metrica e sintattica in Aesch. *Cho.* 639 ss.”, *QUCC* 77, 2004, pp. 55-62 ; o bien M.G. Fileni, “Docmi in responsione della tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico”, *QUCC* 78, 2004, 85-98, que tras unas interesantes reflexiones sobre los excesos normalizadores de algunos filólogos, estudia diversos casos en los tres trágicos; sobre otro ritmo cf. el trabajo de Bañuls y Crespo en este mismo volumen.

³² *Op. cit.*, pp. 113 s.

³³ *Paratragödie. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967, p. 13, que cita y estudia diversos pasajes, que también son analizados desde la perspectiva de la responsión estrófica por E. Domingo, *La responsión estrófica en Aristófanes*, Universidad de Salamanca 1975, pp. 91-4.

³⁴ Dejamos de lado a quienes opinan que ésta es una tragedia fallida y que éste es un rasgo más de su escasa calidad, opinión que no compartimos, sino que pensamos que en ella experimenta Eurípides en los diversos lenguajes dramáticos.

de Orestes³⁵. Los excesos, sin embargo, llevan a otros a sospechar de los verdaderos sentimientos de Hermíone: en nuestra opinión no se equivoca Méridier cuando señala en nota a su traducción del v. 849³⁶, que Eurípides parece querer mostrar la exageración y la falta de sinceridad de la desesperación de Hermíone, que evoca tres formas de suicidio; como tampoco se equivoca del todo W. Schadewaldt cuando afirma que “in die Sphäre des Lyrischen erhoben, wird auch aus diesem Pathos ein an die Raserei grenzendes Entsetzen, ähnlich den Schrenkensliedern aischyleischer Chöre”³⁷. Acorde con esta opinión, Schadewaldt manifiesta más adelante que Hermíone ha experimentado un cambio inesperado de actitud³⁸; creemos que se trata de un aspecto de su carácter y que todo ello debe ser inmerso en el contexto y la finalidad que persigue el autor en esta obra.

Eurípides ha empezado aunando en el personaje de Hermíone los defectos más graves que se pueden dar en una mujer, a ojos de los griegos, en particular para los atenienses y los restantes pueblos de su ámbito geográfico-cultural; algunos de estos defectos proceden específicamente de su madre, otros son considerados comunes a todas las espartanas en virtud de la inadecuada formación que reciben y por su peculiar forma de organización social. Se ha destacado algunos como la crueldad, el recurso a la violencia, la imprudencia e impaciencia, rasgos que han sido puestos en relación con el cambio que se estaba operando en general en la sociedad, en particular entre los jóvenes en esta época de constantes conflictos bélicos, argumento con el que cabe ser cuidadoso, puesto que los dos jóvenes de comportamiento violento son Hermíone y Orestes, ambos procedentes de *genoi* emparentados, la una de Esparta y el otro relacionado con ella, por lo que no pueden ser exponentes de la juventud ateniense³⁹. En cambio sí parece relevante la crítica a los excesivos ímpetus juveniles y la llamada a la prudencia, que también se da en otras tragedias, como *Hipólito* y en *Suplicantes*, tras la cual podría verse una llamada a la moderación a los sectores más belicistas⁴⁰.

³⁵ Como señala di Benedetto en “La tragicità del conoscere”, p. 198, que además insiste en la asunción de conciencia de los actos por parte de Hermíone y compara su deseo de morir y de alejarse con los manifestados por Creonte en *Antígona* y Edipo en el *Edipo Rey*; el propio autor señala a continuación que “non siamo però nel caso di Ermione nella parte finale della tragedia. Segue infatti l’arrivo, nella sostanza liberatorio, di Oreste”.

³⁶ Edición y traducción de L. Méridier, *Euripide II, Hippolyte. Andromache. Hécube*, París 1927.

³⁷ W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlín-Zürich-Dublin 1966 (1ª ed. 1926), p. 152.

³⁸ *Op. cit.*, p. 172: “In der Andromache setzt der zweite Teil des Stückes, in dem Hermione für eine Weile Hauptperson wird, mit einem unerwarteten Umschlagen ihres Zornes in Furcht und Reue ein”.

³⁹ Desarrollado por C. Barone en su introducción a la edición y traducción con notas de esta tragedia en la colección BUR Classici Greci e Latini, Milán 1997.

⁴⁰ Cf. J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, París 1971, que en pp. 147 s. señala este hecho en las obras escritas entre 428 y 420, entre la muerte de Pericles y la expedición a Sicilia, cuyo debate Tucídides presenta como una confrontación entre los más jóvenes, alrededor de Alcibíades, y los mayores, con Cimón. Sirva de ejemplo los vv. 184 s., los primeros de la resis de respuesta de Andrómaca a Hermíone: κακόν γε θνητοῖς τὸ νέον ἐν τε τῷ νέῳ, τὸ μὴ δίκαιον ὅστις ἀνθρώπων ἔχει, *Malo en verdad para los mortales la juventud y aquel entre humanos que estando en la juventud no se atiene a lo justo*.

La interpretación de la escena de lamento ha de ser acorde con el conjunto de la obra, como es coherente con la finalidad que ésta persigue la caracterización de Menelao, altamente negativa⁴¹. No es asumible, pues, que Eurípides busque despertar la simpatía del público hacia la joven y la presente digna de conmiseración; su intención debe ser ahondar en la caracterización negativa precedente. Por ello no saca a escena una joven compungida, consciente de sus errores, que adopta ahora una actitud recatada, lejos de los excesos anteriores en los que se dejó llevar por los afectos, sino insiste en la presentación de una joven impulsiva y exagerada en una escena considerada “melodramática” por Stevens, que señala que “the effect of giving her language more appropriate to the tortured Io or to Oedipus overwhelmed by a fearful fate is to stamp the scene as melodramatic rather than tragic, and also to present Hermione as rather hysterical and possibly “putting on an act”, hoping that before she meets Neoptolemus he will hear of her wild grief and self-reproach”⁴². Con él y con Méridier vemos una buscada exageración en contraste con la situación objetiva. Eurípides quiere mostrar la falta de moderación de Hermíone más allá de los límites correctos, y lo hace hipercaracterizando el lamento, haciendo que sea según Stevens “melodramático”, en realidad “paratrágico”: como si fuera un comediógrafo, Eurípides acumula procedimientos utilizados habitualmente para la manifestación del sufrimiento extremo, interjecciones, reiteraciones, procedimientos fónicos, respuestas léxicas, términos altamente poéticos, metáforas ... y docmios. Precisamente el uso durante un pasaje extenso de docmios, escasamente combinados con otros ritmos, especialmente indicados para la expresión de la profunda turbación y por ello para la paratragedia, es un indicio de que esta escena no puede ser tomada en serio, como no se la toma en serio la nodriza, según hemos señalado en varias ocasiones. Estos recursos están puestos al servicio no de mostrar la desesperación de la joven, sino de provocar la comicidad del público ante su desmedido lamento por un castigo del esposo tan sólo posible, que además el público sabe que no se producirá.

La exageración de Hermíone en la manifestación de su sufrimiento, que en Eurípides está al servicio de la paratragedia del *pathos*, es transformada por Racine en trágica expresión de un sufrimiento real, capaz de llevar a la muerte a la joven. Racine transforma su cólera por el temor a verse relegada, que en Eurípides es el inicio de la peripecia, en la que ella toma la iniciativa y acosa a Andrómaca, en un desmedido amor por Pirro, al que está prometida, quien, sin embargo, ni rompe el compromiso ni lo cumple, pendiente de la actitud de Andrómaca, de quien está enamorado. Racine hace que Hermíone soporte humillaciones por amor, como incluso le dice al propio Pirro:

⁴¹ Para la complejidad de las diversas caracterizaciones de Menelao *cf.* la introducción de E. Calderón a su edición y traducción de *Ifigenia en Áulide* para la colección *Alma Mater* (Madrid 2002), en particular pp. XLIX s. Verrall, *op. cit.*, señala que “Of the characters Menelaus is the most elaborate and interesting (...) Menelaus is a sinister personage...” (p. 42), al que compara con un Borgia de la Italia renacentista.

⁴² *Cf.* el comentario a los vv. 825 ss.; a ello añade Stevens que esta escena también prepara la llegada de Orestes.

El vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
 Quoi? sans que ni serment ni devoir vous retienne,
 Rechercher una Grecque, amant d'une Troyenne?
 Me quitter, me reprendre, et retourner encor
 De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector?
 Et même en ce moment où ta bouche cruelle
 Vient si tranquillement m'annoncer la trépas,
 Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas. (acto IV, escena V)⁴³

Hermíone quiere querer a Orestes, pero, aún después de pedirle que mate a Pirro, no muestra la determinación de una asesina, sino la turbación de una persona totalmente desesperada, que se debate entre el amor y el dolor. Por ello, cuando Orestes le comunica la muerte de Pirro, para sorpresa de aquel, le llena de reproches e insultos al no haber sabido ver en su cruel petición la desesperación de una mujer consumida por el amor y los celos. Esta Hermíone no se va con Orestes, sino que anuncia que se queda donde Pirro y sale de escena. Por Píades sabemos de su final:

Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber,
 Lever les yeux au ciel, se frappar et tomber. (acto V, escena V)

Como la Fedra senecana, pero sin el largo discurso que aquella pronuncia⁴⁴, muere sobre el amado, de cuya muerte es responsable. Racine supo dotar de una gran sensibilidad a esta joven enamorada, describiendo con maestría los embates del amor y los celos que sufre su corazón, adornada además con una grandeza trágica que la lleva a morir en silencio sobre el cuerpo del amado. No es extraño, pues, que las mejores actrices francesas se hayan querido medir, según sus características dramáticas personales, con los personajes de Andrómaca o de Hermíone. Racine transformó en justificados lamentos las desmedidas quejas de aquella jovencita eurípidea, con lo que embelleció un personaje en cuya caracterización negativa Eurípides se había servido de la paratragedia del *pathos*.

⁴³ Utilizamos la edición de *Andromaque* de Hachette (París 1948), colección *Les Grands Écrivains de la France*.

⁴⁴ Tampoco la Fedra de Racine sigue la forma de suicidio de la de Séneca, sin duda por lo que tiene de inverosímil pronunciar un largo discurso con la espada en la mano sin que ni Teseo ni ninguna otra persona tenga ocasión de arrebatársela; la Fedra de Racine opta por un veneno, que le da la posibilidad de hablar cuando la muerte es ya inevitable.