



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

*Eurípides, la mujer y el léxico amoroso:
Medea, Fedra y Helena.*

*Euripides, women and terminology of love:
Medea, Phaedra and Helen.*

Autora
Cristina Robledo Bonilla

Director
Dr. Vicente Ramón Palerm

Facultad de Filosofía y Letras
2016

Resumen

El trabajo consta de una introducción al cuerpo de trabajo, en donde se precisan unas breves notas al léxico utilizado y una breve presentación al autor. El cuerpo de trabajo está dividido en tres apartados marcados por los tres personajes que se han tratado. En cada personaje hay en primer lugar una introducción y un comentario léxico semántico con apoyo de los textos en griego acompañados de una traducción. El objetivo es intentar diferenciar el carácter amatorio de las tres heroínas a través del léxico y observar si en cada una de ellas hay algo especial que Eurípides quería resaltar.

Abstract

This study consists of an introduction with a few notes to the terminology used and a brief introduction to the author. The main body of this study is divided into three sections marked by the three characters that have been treated. For each character, there is an introduction and a semantic-lexical comment with support from Greek texts accompanied by a translation. The objective is to differentiate the amatory character of the three heroines through the terminology and to see if there is something special that Euripides wanted to stress in each.

ÍNDICE

1. Presentación.....	4
1. Introducción al léxico y al autor:	5
2. Medea	10
3. Fedra.....	16
4. Helena.....	23
5. Conclusiones	31
6. Bibliografía	32
- Presentación.....	32
- Introducción:	32
- Medea:	32
- Fedra:	32
- Helena:	33
- Diccionarios y recursos electrónicos:	33

1. Presentación

El propósito de este Trabajo de Fin de Grado consiste en intentar caracterizar tres personajes femeninos en la obra de Eurípides en el ámbito del amor.

Las páginas previas al mismo comentario de los personajes contienen una pequeña introducción al vocabulario con el que se ha trabajado, así como un desarrollo sintético de algunos puntos fundamentales para la comprensión del trabajo. Por esta razón figuran una serie de consideraciones previas al autor y a las características de su obra, acompañadas de una pequeña introducción al panorama amoroso de la mujer.

Vamos a dar unas pequeñas referencias de las ediciones utilizadas de los textos, en el caso de *Medea* y el *Hipólito* he utilizado la de David Kovacs publicada en Cambridge y en el caso de *Helena* la de Gilbert Murray publicada en Oxford en 1913, ambas online en la página de Perseus. En lo que concierne a la introducción y al cuerpo de trabajo serán explicadas al principio de cada apartado y en las notas correspondientes.

Entrando ya sin más demora en el tema, elegir el propósito de este trabajo ha sido una tarea complicada ya que hay en la obra de Eurípides, personajes masculinos muy significativos en esta línea de trabajo tal como puede ser Orestes o Admeto. Sin embargo, mi director de trabajo, Dr. Ramón, y yo, decidimos acotarlo al ámbito femenino debido al debate que ha causado Eurípides en el tratamiento de la mujer.

Difícil es, sin embargo, elegir uno u otro personaje, ya que absolutamente todos tienen un fuerte carácter dramático que los hace singulares. En el amplio elenco de heroínas tenemos a Medea, Fedra, Helena, Electra, Andrómaca, Hécuba, Hermíone y Alcestis, entre las cuales se ha elegido a las tres primeras por la gran relevancia en la literatura y en el psicoanálisis¹. Para ello era necesario utilizar un léxico que nos acotara el trabajo y ayudara en la elección de los mismos. La fuerza trágica y patética que el autor coloca en los personajes femeninos es inmensa, incluso en los personajes de distinta condición como puede ser la nodriza o la misma señora, que tienen antepasados divinos o heroicos.

¹ En lo que se refiere a los modelos literarios, distinguimos modelos extrínsecos y modelos intrínsecos. Dentro del primer grupo, se hallaría la psicología y la sociología, pues intervienen factores exógenos a la obra literaria y se escapan a la consideración estricta e inmanente de la obra. Todo ello en Alsina (1991)

Para la selección, como ya se ha señalado, el vocabulario ha sido una de las herramientas que más se han tomado en cuenta. Pues el lenguaje es uno de los medios que nos permiten definir la personalidad de un individuo y caracterizarlo psicológicamente no solo para reflejar la cantidad de sentimientos o vacilaciones de ánimo que muestran en cada momento sino para conocer una serie de motivaciones que impulsan al personaje a actuar de una determinada manera, pero siempre en cuanto se refiera al amor.

Así pues, llegando a la conclusión de que la cuestión amatoria está casi siempre soslayada y de que solamente se habla de amor inmoderado, algunos de los términos propuestos son los siguientes: como sustantivos en orden alfabético tendríamos ἀγάπη, ἔρως, ἡδόνη, θυμός, ἴμερος, μανία, πάθος, πόθος, συνουσία, φιλία; respecto a los verbos por una parte tendríamos los que muestran el mismo espectro etimológico que los sustantivos anteriores como pueden ser ἀγαπάω, ἀντεράω, ἔράω, ἐπιθυμέω, ἴμείρω, ποθέω, y φιλέω; y algún otro como puede ser στέργω. Para ello me he servido de una serie de léxicos: Liddell, Scott and Jones, Perseus y del *Diccionario Griego-Español* coordinado por el profesor Rodríguez Adrados.

1. Introducción al léxico y al autor:

Antes de hacer una breve introducción a Eurípides para conocer brevemente unas cuestiones básicas acerca de su vida y obra, vamos a hacer unas consideraciones previas sobre el amor a través del léxico griego que resultarán de ayuda en la comprensión de los personajes propuestos en este trabajo.²

En griego existen dos componentes léxicos y conceptuales para entender el “amor”, que a veces son solidarios y a veces pueden faltar el uno y el otro: un componente es al que se refiere la raíz *ερ- y otras sinónimas o cuasisinónimas que producen verbos, nombres adjetivos dentro del campo semántico del deseo. Y por otra parte, el segundo componente es el sentido expresado por la raíz *φιλ- que se refieren al campo de la comunidad humana, de las relaciones de afecto, acompañantes o no de las eróticas entre dos o más personas.

² La explicación del léxico en Rodríguez Adrados (1995) 22-34

Dentro del primer campo semántico encontramos los verbos ya mencionados: ἐράω, ἔραμαι cuyo significado originario es “desear, estar deseoso de”, como otros verbos más o menos sinónimos ἐπιθυμέω, ἴμείρω y ποθέω. Ya en Homero, o un poco posterior en el s. VII a. C, ἐράω y ἔραμαι significan referidos a otras personas, amar. La traducción al español no es lo suficientemente expresiva para lo que es en realidad, se trata de un verbo durativo cuyo significado varía en función del tiempo en el que se halle: en presente y futuro significa “estar enamorado” y en aoristo significa “enamorarse”; la diferencia está en que el enamorarse se impone un término inicial a esa situación de ánimo.

El verbo más general para “desear” es ἐπιθυμέω, que, si se refiere a persona, significa “desear sexualmente”, aunque también se refiere a cosas cuya posesión apetece imperiosamente. La erótica antigua prefiere los verbos ἴμείρω y ποθέω. Este último lleva el matiz de “echar de menos”, lo que sucede a veces también con el sustantivo y adjetivos correspondientes, aunque también puede ser simplemente amar. En el caso de ἴμείρω, el verbo y el nombre aparecen ya desde Homero, que tiene un significado que nos lleva desde desear cosas o el deseo que se siente hacia la persona amada. En su uso hacia una persona amada, que es su uso más común, es similar o idéntico a ἔρως.

Como hemos dicho, el segundo componente del amor es el que tenemos en la raíz *φιλ-, “querer”. Como pasaba en el campo del deseo, también en este caso puede tener el significado de “querer algo” y no el que nos preocupa en este trabajo. En lo que concierne al significado de “querer a alguien” tiene un campo semántico muy amplio, desde la amistad, hasta el amor, incluyendo también el familiar e incluso el patriótico. En el caso de que tenga que ver con el amor entre dos personas, es entonces cuando puede adquirir un matiz erótico, pero si no está en la esfera del cariño y del querer. A finales del s. IV a.C, φιλέω entró en decadencia y en época helenística y romana fue sustituido sobre todo por ἀγαπάω y στέργω. Cabe decir que en el latín clásico a veces aparecen al lado de los verbos eróticos mientras que otras aparecen sin relación alguna con ellos en un sentido próximo al de φιλέω.

Después de esta síntesis de los términos propuestos en la introducción pasamos a dar unas breves notas al autor que vamos a estudiar:

Eurípides nace entre 485/84 a. C en Salamina, vivió de lleno en la época sofística y aunque fue alumno de sofistas como Anaxágoras, Pródico y Protágoras, no fue discípulo de ellos ni propagador de sus ideas. Eurípides siempre conservó su independencia de pensamiento, caracterizando su personalidad y su obra como una mera inquietud espiritual³.

El πάθος es el más ardiente apasionamiento que se encuentra junto a consideraciones racionalistas ajenas a la acción, ya que Eurípides muestra en su comportamiento el inicio de una época nueva. En comparación con los otros dos trágicos, Esquilo y Sófocles⁴, Eurípides no compartió con la polis una relación como los dos anteriores, ni tampoco mantienen en común la simpatía con el público, pues de unas noventa obras que se cifran en su producción, solo consiguió el triunfo en cuatro ocasiones, y en una quinta de forma póstuma⁵. Eso no quita para que tomara posición en sus dramas cuestiones de la vida estatal pero lo hace desde el punto de vista del pensador racionalista y no como ciudadano de la polis que participa directamente en ella. Como lo hizo Esquilo en las *Euménides* o Sófocles en el primer estásimo de la *Antígona*⁶.

La actitud del poeta y la circunstancia de que muchos de los pensamientos de la sofística se translucen a través de sus versos hicieron que, en aquellos tiempos de tensión ideológico-política a finales del siglo V ateniense entre las facciones oligárquicas y las demócratas, se dirigiesen críticas hacia Eurípides, especialmente en la comedia. Aristófanes lo censuró por dos motivos: por el pensamiento contradictorio que ambos tenían, y las innovaciones que presentaba en su obra. Ni siquiera la actitud aristofánica pudo evitar que Eurípides se convirtiera para una época inmediatamente posterior un gran poeta⁷.

De esas innovaciones podemos destacar en primer lugar el tratamiento del mito, en el que, como es natural en la tragedia, los dioses toman el papel principal. Sigue a Esquilo en los esquemas míticos pero adapta las versiones a sus propósitos e introduce elementos de su época para darle un carácter más humano. Los dioses rigen la vida de

³ Lesky, A. (2009) 571 y ss.

⁴ Esquilo luchó con las armas por el Estado y Sófocles ocupó en él una serie de elevadas funciones

⁵ Vicente Sánchez, A. (2007) 3

⁶ Lesky, A. (2009) 573

⁷ Alsina Clota, J. (1957) 96

los hombres y están sujetos a las pasiones que los humanos tratan de controlar. Los héroes también tomarán un nuevo papel, mucho más humano, es decir, no permanecen intactos a lo largo de toda la tragedia sino que muestran transformaciones provocadas por las emociones humanas. A causa de esto Eurípides tendrá que dar un nuevo enfoque al prólogo, haciéndole perder su función dramática, explicará las versiones que le ha dado a su obra.

Así mismo, amplía sus temas: representa al amor en las diversas facetas como los celos, el adulterio, el amor conyugal etc. Y en relación con ello, fue innovación el papel de la mujer y su diferente actuación en las distintas obras, destacando el patetismo escenificado por el sufrimiento de la mujer. Así pues, que Medea fuera una mujer pasional y llegase a realizar el homicidio de sus hijos, se alejaba del ideal de la mujer que en Atenas predominaba: discreción y seriedad. Por ello se llegó a interpretar su actitud como la de un misógino, lo que se contradice con la presencia en escena de mujeres en actitudes sublimes⁸.

Alsina⁹, uno de los mejores especialistas en el mundo de la literatura griega antigua, rechaza la idea de esta misoginia euripidea. Defiende que Eurípides descubrió en el alma femenina enormes posibilidades poéticas y trágicas que supo llevar perfectamente a escena, la mujer es dramatizada como un ser humano y con una psicología propia a través del análisis de los personajes masculinos de sus obras, pues Eurípides pone de relieve a personajes masculinos hipócritas, desleales y cobardes antes unas mujeres desgraciadas y apasionadas.

El propio Coleridge¹⁰ llegó a quejarse de que los trágicos griegos fueran incapaces de hacer a sus heroínas interesantes sin arrancarles su atractivo sexual. La diferencia entre el hombre y la mujer en la antigüedad es que el hombre no necesita someterse a un proceso de tan intenso embellecimiento como la mujer para que el autor consiga que nosotros nos “enamoremos” de la heroína. Murray describe este asunto como “falso romanticismo” que muestra la indiferencia para la verdad de los personajes. Es precisamente este asunto el que rompe Eurípides, dando valor a las acciones de las mujeres, y redefiniendo las cualidades heroicas tradicionales.

⁸ Para las innovaciones se ha consultado Vicente Sánchez, A. (2007) 8-9

⁹ Alsina Clota, J. (1957) 88-

¹⁰ Apud Murray, G (1966), 155-161

Por último, procede enumerar las innovaciones habidas en la estructura de la obra¹¹. Como ya hemos nombrado, *a priori* podemos pensar que la modificación del prólogo por parte de Eurípides carezca de sentido teatral, sin embargo el poeta griego no debía ganarse la atención del auditorio a través de la intriga, sino que debía crear la atmósfera perfecta y construir el drama desde los comienzos desarrollando una creciente tensión y va decayendo hasta llegar a una atmósfera de calma. De acuerdo a este procedimiento Eurípides comienza con un tono bajo, donde la única tensión es el mismo misterio del asunto.

Posteriormente Eurípides, como cualquier otro trágico griego, introduce un discurso extenso de un personaje (*ρῆσμις*) en donde muestra el dominio de las técnicas oratorias. Este recurso es utilizado en distintos momentos del drama, como por ejemplo en los discursos pronunciados por los mensajeros o en los diálogos agonales.

El *agón* es el dialogo entre dos personajes en donde la situación se equilibra. Estos discursos aparecen dispuestos a veces como tesis y antítesis. Lo que pretende no es desarrollar sucesos súbitos sino cosas que nos hacen sentir y reflexionar. Así cuando el poeta nos quiere hacer ver cómo se siente su heroína, ella se adelanta y le explica al público sus sentimientos. Su expresión aparece envuelta en una suerte de dignidad poética.

Así mismo el llamado *deus ex machina* es mecanismo inventado por Eurípides, se trata de una divinidad suspendida desde una grúa y que se utilizada al final de la obra. Corrobora lo que había enunciado ya en el prólogo, explicándose como un motivo religioso. El autor lo utiliza en nueve tragedias de las conservadas y en relación con este trabajo en dos de las tres que vamos a tratar: en el Hipólito y en Helena.

Para cerrar este apartado pongamos de relieve que a pesar de la desconfianza que tenía a su alrededor en su época, para la posteridad es un autor al que hay que deberle el énfasis que dedica a la mujer como ser humano dotada de una psicología singular así como una nueva visión al sentido de la tragedia.

¹¹ Basadas en Vicente Sanchez, A. (2007) 7

2. Medea

Antes de comenzar con nuestro personaje, hay que aludir unas breves notas a la bibliografía utilizada: Murray ha sido la fuente principal para la introducción de la heroína. Y para el comentario me he servido tanto de Nápoli para la cuestión de amor como de Ragué Arias para el caso concreto del asesinato de sus hijos.

Medea es un personaje que encontramos en Eurípides en una obra que lleva su mismo nombre. Escandalizó al público de entonces, tal y como apunta Murray la pusieron en el último lugar de la competencia, pero después la obra ascendió hasta la suma estimación teniéndola como una de las más valiosas muestras del genio trágico de Grecia¹². La historia comienza donde acaba del drama de *Las hijas de Pelias* –obra representada en 455 a. C – dentro del mito de los Argonautas.

El armazón mítico del que se basa es el resultado de una variada tradición legendaria, cuya finalidad consistía en la conquista del vellocino de oro. Medea era hija de Eetes y de Idía. Jasón, hombre del que cayó enamorada, era hijo de Esón, prometió a Medea casarse con ella si le ayudaba a conseguir el vellocino. Mediante la hechicería ayudó a Jasón a superar cada una de las pruebas impuestas por su tío Pelias. Sin embargo para adquirir el vellocino tuvo que matar a su padre, a su hermano, e incluso persuadió a las hijas de Pelias a que lo matasen. Una vez conseguido su objetivo llegaron a Corinto y vivieron felices durante 10 años, hasta que el rey Creonte dio su hija Glauce a Jasón y Medea fue abandonada. Medea mató a Glouce y a su padre, luego mató a sus hijos Mérmero y Feres provenientes del matrimonio de Jasón¹³.

La tragedia de Eurípides comienza estando ya la pareja en Corinto. Medea al enterarse del matrimonio con Glouce entra en cólera, el amor hacia su marido empuja su θυμός a cometer todos los asesinatos. Nos vamos a centrar en el pasaje en el que Medea mantiene un conflicto interno de pasiones. La situación de infidelidad de su marido provoca ese deseo de venganza en nuestro personaje y al mismo tiempo siente como madre no matar a sus hijos.

Antes de introducirnos en el pasaje hay algunas ideas que merecen especial atención. En primer lugar tenemos a una mujer bávara contra un griego, además es una

¹² Murray, G. (1966) 63.

¹³ Apolodoro, Biblioteca, I, 28.

hechicera y en el fondo maníaca, cuya locura proviene de un amor desairado, y de la indignación por la justicia que se le niega.

Es evidente que Eurípides sentía especial simpatía por estas mujeres traidoras y desquiciadas por tan cabal y honda comprensión como hay en ellas. Eurípides no solo nos presenta una lucha entre dos bandos: el bueno y el malo; sino que pretende que cada uno se ajuste y defienda su causa. Por esta razón, Eurípides se empeñó en ahondar sobre la mente humana, en estudiar el carácter humano y en explorar muchas regiones de la mente. Se complace con trazar los pensamientos que tiene un hombre, como Jasón, en una situación semejante; así como trazar los de Medea como una mujer verdaderamente perversa¹⁴.

Mucho más cómodo hubiera sido ignorar las plegarias de Medea por parte de su marido, sin embargo Eurípides rastrea en Medea un profundo sentimiento de la justicia que se infunde en el corazón de nuestro personaje. Jasón ante esta situación intenta entender más que condenar, una reacción realmente humana y comprometida con el comportamiento del ser humano:

“Sin embargo a pesar de lo que ha ocurrido, sin renegar de mis íntimos, vengo aquí ocuparme de tu suerte, a fin de que no seas expulsada con tus hijos sin recursos y no carezcas de nada.”¹⁵ (v. 459)

Llegados a este punto, pasemos a analizar el pasaje en el que Medea se enfrenta a sus emociones (1028-1080):

ῳ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας.
ἄλλως ἄρ' ὑμᾶς, ὃ τέκν', ἐξεθρεψάμην,
1030 ἄλλως δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις,
στερρὰς ἐνεγκοῦσ' ἐν τόκοις ἀλγηδόνας.
ἢ μήν ποθ' ἡ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας
πολλὰς ἐν ὑμῖν, γηροβιοσκήσειν τ' ἐμὲ
καὶ κατθανοῦσαν χερσὸν εὗ περιστελεῖν,
1035 ζηλωτὸν ἀνθρώποισι· νῦν δ' ὅλωλε δὴ
γλυκεῖα φροντίς. σφῶν γὰρ ἐστερημένη

“¡Desgraciada de mi orgullo! Pues vanamente a vosotros, hijos, os he criado y vanamente sufrí y me consumí en esfuerzos soportando los dolores de los partos. Ciertamente de alguna manera, yo miserable, tuve muchas esperanzas en vosotros, que me alimentaríais y que una vez muerta de daríais sepultura justamente con vuestras manos. Cosa enviable para los mortales: y ahora ha muerto ya ese dulce pensamiento. Pues

¹⁴ Murray (1966) 63-66.

¹⁵ Edición utilizada: Medina González y López Férez (1977).

- λυπρὸν διάξω βίοτον ἀλγεινόν τ' ἔμόν.
νύμεῖς δὲ μητέρ' οὐκέτ' ὅμμασιν φίλοις
δύψεσθ', ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου.
- 1040 φεῦ φεῦ· τί προσδέρκεσθέ μ' ὅμμασιν,
τέκνα;
τί προσγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων;
αἰαῖ: τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
γυναῖκες, ὅμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.
- 1045 οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλεύματα
τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἔμούς.
τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
λυποῦσαν αὐτὴν δὶς τόσα κτᾶσθαι κακά;
οὐδῆτ' ἔγωγε· χαιρέτω βουλεύματα.
- 1050 καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὄφλειν
ἔχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἔμοὺς ἀζημίους;
τολμητέον τάδ'; ἀλλὰ τῆς ἐμῆς κάκης
τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί.
χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους. ὅτῳ δὲ μὴ
- 1055 θέμις παρεῖναι τοῖς ἔμοῖσι θύμασιν,
αὐτῷ μελήσει· χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ.
[Ἄ.μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε:
ἔασον αὐτούς, ὃ τάλαν, φεῖσαι τέκνων·
ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσί σε.
- 1060 μὰ τοὺς παρ' Ἀιδη νερτέρους ἀλάστορας,
οὗτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ
παῖδας παρήσω τοὺς ἔμοὺς καθυβρίσαι.
πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρή,
ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν.
- 1065 πάντως πέπρακται ταῦτα κούκ ἐκφεύξεται.]
καὶ δὴ 'πὶ κρατὶ στέφανος, ἐν πέπλοισι δὲ
νύμφῃ τύραννος ὅλυται, σάφ' οἴδ' ἐγώ.
ἄλλ', εἴμι γὰρ δὴ τλημονεστάτην ὁδὸν
καὶ τούσδε πέμψω τλημονεστέραν ἔτι,

quedándome privada de vosotros mantendré mi vida triste y dolorosa. Y vosotros no veréis más a vuestra madre con vuestros queridos ojos, estando a punto de ir a otro modo de vida.

¡Ay, ay! ¿Por qué me miráis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué sonreís vuestra ultima sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Pues mi corazón desfallece, mujeres, cuando veo la brillante mirada de mis hijos. No podría: ¡adiós a mis propósitos anteriores! sacaré a mis hijos de la tierra. ¿Por qué es necesario que yo haciendo daño al padre de ellos sufra dos veces de tantos males con los males de ellos? No definitivamente, ¡adiós a mis propósitos. Sin embargo ¿por qué sufro? ¿Es que quiero exponerme a la risa dejando sin castigo a mis enemigos? Tengo que atreverme a esto; pero qué tipo de maldad sería esta si yo dejo que mi alma se deje llevar por malos proyectos. Marchaos a casa hijos, y a quien la ley divina se interesará en no asistir a mis sacrificios. Y mi mano no errará.

¡Ay, ay, así pues, no, corazón, no realices esto; ¡deja, desdichada, deja vivir a tus hijos! Viviendo aquí conmigo me causarán alegría ¿No por los vengadores subterráneos del Hades Verdaderamente nunca es esto que yo entregue a mis hijos a los enemigo para ser ultrajada. Es enteramente necesario seguir pensando en matarlos y puesto que es necesario que yo los mate los que precisamente he engendrado. Está completamente pensado y no se evitará. Y ya la corona sobre su cabeza y con los peplos la reina recién casa se muere. Yo lo sé. Pero puesto que yo voy precisamente por el camino más sufrido y los

- 1070 παῖδας προσειπεῖν βούλομαι· δότ', ὃ τέκνα,
δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα.
ὅ φιλτάτη χείρ, φιλτατὸν δέ μοι στόμα
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων,
εὐδαιμονοῦτον, ἀλλ' ἐκεῖ τὰ δ' ἐνθάδε
- 1075 πατήρ ἀφείλετ'. ὃ γλυκεῖα προσβολή,
ὅ μαλθακὸς χρὼς πνεῦμά θ' ἥδιστον
τέκνων.
χωρεῖτε χωρεῖτ' οὐκέτ' εἰμὶ προσβλέπειν
οἴα τε ἡπρὸς ὑμᾶς ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.
- 1080 καὶ μανθάνω μὲν οἴα τολμήσω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἰτίος κακῶν βροτοῖς
- voy a enviar por un camino más sufrido todavía, quiero advertir a mis hijos: dad hijos, la mano derecha a vuestra madre para que sea besada, ¡mano queridísima y boca queridísima, rasgos y noble rostro de mis hijos! ¡que seáis felices pero allí! Y de aquí os ha quitado vuestro padre! ¡dulce abrazo, suave piel y aliento bondadoso de mis hijos! +Idos, idos, no soy capaz de miraros a vosotros, sino que me vencen las desgracias. Y conozco ciertamente cuantos crímenes voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis deliberaciones, la precisamente responsable de los males más grandes para los hombres.”

En este pasaje podemos ver a una mujer confundida, vacilante por la ira que le produce que Jasón no haya cumplido su juramento y el amor que siente por sus hijos.

María-José Ragué Arias nos muestra dos hipótesis para el filicidio cometido por Medea. Por una parte Hera había prometido protección para sus hijos, que estos serían el objeto de culto en el templo de Hera y la muerte sería solo temporal y por otra parte los hijos son fuerza de trabajo producida por la mujer de la que se beneficia el padre y por esta razón no quiere permitir que sus hijos fueran utilizados por Jasón.¹⁶

Esta segunda hipótesis nos da una visión de Medea como una mujer dominada por el amor, y que al estar al servicio de este será capaz de hacer grandes maldades: οὕτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐγθροῖς ἐγὼ παῖδας παρήσω τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι¹⁷. Así pues la motivación de Medea al asesinato es verse injuriada y deshonrada.

Tobías Napoli¹⁸ considera que el sentido último de la tragedia debe buscarse en el nivel más profundo: en el camino de Medea que va desde la derrota moral sufrida por el abandono de su marido, pasando por la ἀδικία que debe padecer de parte de este,

¹⁶ Ragué Arias (2002) 63.

¹⁷ Nótese el fuerte carácter religioso que tiene el verbo καθυβρίζω.

¹⁸ Tobías Napoli (2003) 71.

hasta la *àtumia* social. Precisamente es en nuestro pasaje en donde se expresa esta *àtumia*:

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὄφλεῖν ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἔμοὺς ἀζημίους;

Sin embargo es oportuno en este pasaje pensar lo que dice Rodríguez Adrados y de Cuenca de considerar el par razón-pasión el interés de la tragedia, pues ciertamente en este monólogo podemos presenciar el conflicto de pasiones al que se enfrenta Medea, conflicto que hará que el asesinato sea premeditado y no una reacción “involuntaria” al verse visto traicionada¹⁹

Esta última interpretación de Rodríguez Adrados la podemos explicar con el vocabulario que presenta este pasaje: en primer lugar Eurípides pone en boca de Medea el adjetivo *φίλος* en sus distintos grados para referirse a cada una de las partes del cuerpo de ellos, en primer lugar los ojos, luego las manos y por último la boca, lo que nos muestra afecto, cariño y amor maternal por su parte.

Debo añadir que esta raíz es la más empleada en la obra con un total de treinta y cuatro comparecencias. La mayoría de las intervenciones son para hacer referencia a amigos, seres queridos, a los hijos o con el simple significado de “querer algo”. Solamente nos encontramos una intervención de la misma Medea referida a ese amor pasional que disfrutaba con Jasón (696): “Sábelo bien. Deshonrados estamos los que antes éramos amados.”

También en este pasaje aparece en dos ocasiones el sustantivo *θυμός*, y debido a que tiene un campo de traducción muy variado, he preferido diferenciar en los dos casos el significado para distinguir esa lucha interna de sentimientos.

En primer lugar aparece en vocativo en el verso 1056 y en segundo lugar al final del pasaje en nominativo y en cuyas traducciones son las siguientes: en el caso de *θυμέ* me he decantado por la traducción de *corazón*, pues unos versos más arriba ya ha hecho referencia a él con el sustantivo *καρδία*, que sí que significa corazón, pero no solo por eso sino que en ese momento Medea está deliberando si matar a sus hijos o no y por lo tanto es el corazón es el único órgano que puede hacer frenar el infanticidio, ya que es el asociado a las relaciones amorosas y afectivas.

¹⁹ Apud Nápoli, J. T (2003).

Sin embargo es la pasión que tiene por Jasón y la ira provocada por su infidelidad, las que le impulsan a hacerlo. Por esta razón son fundamentales en la argumentación las palabras finales que dice Medea a final del pasaje:

θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων²⁰,

ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Es importante esta última interpretación del θυμός porque no son pocas las veces en las que aparece en la obra (8)²¹ y excluyendo el caso ya explicado en nuestro pasaje con el sentido de corazón, en las demás sí que adhiere el valor semántico del “furor, pasión, ánimo o cólera” al que hemos aludido en la última ocasión.

Mediante el vocabulario que aparece en la pieza, podemos cerciorarnos de que Medea es poseedora de ese θυμός, pero, ¿qué es lo que le ha llevado a Medea a cometer el filicidio? Es el propio amor a su marido el causante del asesinato. Rodríguez Adrados²² establece unos factores originarios de ese ἔρως: o bien mediante la intervención de las divinidades eróticas o bien a un nivel humano. En el caso de Medea nos encontramos en este último nivel, no propiciado por ninguna divinidad, como veremos en el caso de Fedra o en el caso de Helena, sino que son razones propiamente humanas.

La persona que despierta ese amor tiene en sí una cualidad que actúa automáticamente: el ἔρως, πόθος, ὕμερος (“amor”, “deseo”) que dominan al amante.²³

Por esta razón hay una cuantiosa aparición del campo semántico de la raíz *ερ- con un total de once en la tragedia. *A priori* puede no constar muchas esa cantidad de términos, pero como veremos en las siguientes heroínas, dado que ese ἔρως denota una gran fuerza sexual-erótica hacia el amado, no es muy proclive que aparezca en el género literario de la tragedia. Y además todas las veces son referidas a Medea y todas ellas excepto una son pronunciadas por la misma. Por eso es muy importante subrayar esa pasión erótica y sentimental que muy bien ha sabido caracterizar Eurípides a Medea, tanto en el empleo de vocabulario como en el sentido general de la tragedia.

²⁰ Recoge las dos deliberaciones del conflicto interno, concluyendo en que la pasión es la que toma las riendas.

²¹ 107, 310, 865, 879, 884, 1056, 1079 y 1152.

²² Rodríguez Adrados (1995) 44-48.

²³ Rodríguez Adrados (1995) 44.

En resumen, tenemos una interpretación que presenta a Medea como una buscadora de la τιμή de la que se le ha desprovisto y por tanto ese filicidio queda marcado por esos dos sentimientos que decíamos al principio, el amor hacia sus hijos²⁴ y su θυμός, entendido como pasión, para acabar con la única unión que tiene con su marido.

3. Fedra

En primer lugar, como ya se ha hecho en el caso anterior, conviene decir unas breves notas a la bibliografía utilizada: en introducción a la obra y argumento de la misma Murray ha sido la fuente principal de la que me he valido. En cuanto a lo concerniente el propio comentario, el artículo de Nápoli “La locura amorosa en Hipólito de Eurípides: análisis filológico de la μωρία femenina” ha sido de gran ayuda a la hora de clasificar el amor de nuestra heroína. Así mismo cabe mencionar la consulta de otros artículos relacionados con algunos de los temas desarrollados a continuación: el tema de la σωφροσύνη, para el cual me he valido de do Céu Fialho, quien en su artículo “Deuses e homens no Hipólito de Eurípides” escribe acerca de los planos divino y terrenal y de cuestiones relativas a la religión y al mundo de la civilización antigua. De la misma manera el artículo de Silva ha sido utilizado para esos factores que intervienen en la pasión de nuestro personaje y que se verá desarrollado a lo largo de este trabajo.

El personaje de Fedra se enmarca en la tragedia *Hipólito* fechada en el año 428 a. C, obra representada en la época de madurez y seguidamente posterior a la anterior a *Medea*.

Afrodita decide castigar a Hipólito porque al ser la diosa Ártemis su preferida, le dirigía a ella todas sus ofrendas. Hace que Fedra se enamore locamente de Hipólito, su hijastro. Ella al principio decide no contar nada, pero tras la insistencia de la nodriza lo confiesa. La nodriza se lo cuenta arteramente a Hipólito haciéndole jurar que no lo revelaría. Hipólito la rechaza diciéndole que es un amor imposible, y a causa de ello Fedra decide suicidarse, no sin antes, despechada, escribirle una carta a Teseo diciéndole que había intentado violarla. Al enterarse Teseo manda a Hipólito al exilio y cuando iba por un camino, un monstruo salió de las aguas y asustó a los caballos mandando a Hipólito contra un peñasco. Enfadada Ártemis, le contó toda la verdad a

²⁴ Representado por el sentimiento de φιλία.

Teseo. Entonces Teseo manda a unos mensajeros traer a su hijo, y antes de que muriera Hipólito este le pidió perdón. Ártemis prometió vengarse de Afrodita por lo sucedido y le otorgó grandes honores a Hipólito.

Aparte del valor literario que se le pueda dar a la obra en sí y la valoración que podamos hacer de los personajes, esta pieza es una modificación de otra anteriormente representada, el *Hipólito coronado*, que había resultado un fracaso. En la reelaboración del año 428 Eurípides consiguió la victoria. Desconocemos el desarrollo de la acción del primer Hipólito, pero a base de algunas alusiones de Aristófanes se ha intentado deducir que en dicha tragedia, Fedra declaraba abiertamente su amor a Hipólito. En la segunda redacción ha introducido una serie de cambios que ha cambiado el sentido de toda la obra, y especialmente el de Fedra²⁵.

Uno de esos cambios es la figura de la nodriza, cuyo papel es determinante en todo el drama, al no estar frente a frente tanto Hipólito como Fedra se hacen sus propias ideas ante las palabras de la nodriza. Y es a partir de este diálogo entre Hipólito y la nodriza, cuando Fedra decide suicidarse.

En cuanto al tema amoroso, Fedra es otro personaje cuyo sentimiento personal en la obra euripídea destaca por el amor y lo podemos ver a través del vocabulario que ella misma utiliza. Sin embargo no es solo a partir de la misma Fedra donde aparece presente la expresión de dicho sentimiento, es también a través de los demás personajes, en donde podemos ver la alusión a la “locura amorosa” que padece.

La heroína se siente atraída por un hombre más joven, su hijastro, el amor que presenta Eurípides en este personaje es sin duda un amor-pasión, es decir, un amor que podríamos entender como erótico. Ello no impide que hagamos alusión a un amor inmoderado, con carencia de sofrosine, que se aparte de esta interpretación más erótica. Por tanto, a diferencia del personaje anterior, aparecerá un vocabulario mucho con más disposición a ello.²⁶

Siguiendo la clasificación habida en la introducción distinguiremos pues en primer lugar aquellas apariciones cuyo campo semántico tenga que ver con el “querer”. Al contrario que en el personaje anterior, de las treinta y una apariciones con la raíz

²⁵ Murray (1966) 67-68.

²⁶ Nápoli (2001) 87-89.

*φιλ- no hay ninguna que tenga que ver ni se refiera al amor por el amado. De esas treinta y una palabras la mayoría se refieren al campo semántico de la amistad (125, 319, 364, 419, 524, 592, 597, 674, 613, 614, 693, 848, 856, 914 (2 veces), 925 (2 veces), 933, 997, 1001, 1018, 1983, 1180, 1238 ; algunas otras con el simple significado de “querer algo” “querer hacer algo” o simplemente como adjetivo que acompaña a un sustantivo (82, 93, 162, 199, 933); y una sola aparición de Fedra referida a sus hijos (315).

Lo que sí que tenemos en cuenta es la aparición de términos como significado de con matices eróticos, ἔρως, puesto que son las únicas referencias al amor en esta obra. hacemos alusión a esta raíz por ser cuantiosas las veces que aparece en la obra dramática tanto en forma de sustantivo como en verbal, ἔραμαι (26)²⁷. En esta selección de pasajes tiene presencia no solo como una connotación de amor en sentido abstracto, sino que también es el propio Eros el que aparece como dios del amor.

Napoli²⁸ singulariza ese ἔρως a través de las diferentes características: amor como enfermedad (*νόσος*), como falta de sabiduría (*σοφία*) y de moderación (*σωφροσύνη*); en los ejemplos siguientes se puede ver claramente esta interpretación:

Como νόσος lo identificamos en una intervención del coro:

La primera alusión a este amor-pasión que sufre nuestro personaje es el tratamiento del amor como enfermedad y de este modo es calificado por la propia Afrodita en el prólogo: “Ninguno de los de la casa conoce su mal” (40); hasta que esa “enfermedad” es conocida por la nodriza presenta una serie de síntomas que son narrados por el coro en la 1ª antistrofa:

²⁷ Vv. 28,32 (2 veces), 39,41, 173, 193, 347,350, 359, 392, 439, 440, 441, 449, 456, 476, 505, 510,727, 764, 775, 103, 1274,1375 y 1430.

²⁸Nápoli, J. T (2001) 90.

- τειρομέναν νοσερᾶ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φά-
ρη ἔανθάν κεφαλὰν σκιάζειν:
- 135 τριτάταν δέ νιν κλύω
τάνδ' ἀβρωσίᾳ
στόματος ἀμέραν
Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἵσχειν,
κρυπτῷ πένθει θανάτου θέλουσαν
- 140 κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.
- Agobiada por la enfermedad, tiene su cuerpo en el lecho, dentro de casa y ligeros velos ocultan la vellera rubia:
y oigo que ella misma en el plazo de tres días con ambrosía de su boca, tiene su cuerpo puro del trigo de Deméter, deseando arrastrarse por la tristeza oculta hacia el desgraciado fin de la muerte.

También en boca de la nodriza (176-180):

- ὦ κακὰ θνητῶν στυγεραί τε νόσοι.
τί σ' ἐγὼ δράσω; τί δὲ μὴ δράσω;
τόδε σοι φέγγος, λαμπρὸς ὅδ' αἰθήρ,
ἔξω δὲ δόμων ἥδη νοσερᾶς
- 180 δέμνια κοίτης.
- ¡Oh males de los mortales y odiosas enfermedades! ¿Qué te haré? ¿Qué no te haré?
Aquí tienes la luz, aquí este aire puro, y fuera de la casa ya están las ataduras del lecho de enferma.

O incluso lo encontramos en palabras de la misma Fedra (391-393):

ἐπεί μ' ἔρως ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὅπως
κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. ἡρξάμην μὲν οὖν
ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον.

Cuando el amor me hirió, buscaba cómo podía sobrellevarlo de la mejor manera posible. Así pues comencé por callarlo y luego también por ocultar la enfermedad”

Además se hace necesaria la existencia de un fármaco como cura de esa enfermedad:

478 εἰσὶν δ' ἐπωδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι:

Nodriza: Existen encantamientos y palabras mágicas.

- 516 πότερα δὲ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον; Fedra: ¿La pócima es un ungüento o una bebida?
- 699 τῆς νόσου δέ σοι Nodriza: He buscado el remedio de tu enfermedad
ζητοῦσα χ' ηὗρον οὐχ ἀβουλόμην. sin hallar lo que deseaba.

Se hace presente el amor con carencia de *σοφία*:

- 640 σοφὴν δὲ μισῶ: μὴ γὰρ ἐν γ' ἔμοῖς δόμοις Hipolito: Y odio la mujer sabia: ¡Pues es preciso
εἴη φρονοῦσα πλείον' ἢ γυναικα χρή.
τὸ γὰρ κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κύπρις que no haya en mi casa una mujer que piensa!
ἐν ταῖς σοφαῖσιν. Pues Cipris produce en las mujeres sabias más bien la maldad.
- 518 δέδοιχ' ὥπως μοι μὴ λίαν φανῆς σοφή. Fedra: Sospecho que me tomas por demasiado sabia.

Incluso términos vinculados a la falta de *σωφροσύνη*.

- τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν
400 τῷ σωφρονεῖν νικῶσα προυνοησάμην.

τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων
δεῖ σ', ἀλλὰ τάνδρός. ώς τάχος διστέον,
495 τὸν εὐθὺν ἐξειπόντας ἀμφὶ σοῦ λόγον.
εἰ μὲν γὰρ ἦν σοι μὴ 'πὶ συμφοραῖς βίος
τοιαῖσδε, σώφρων δ' οὖσ' ἐτύγχανες γυνή,
οὐκ ἀν ποτ' εὐνῆς οὕνεχ' ἡδονῆς τε σῆς
προῆγον ἀν σε δεῦρο: νῦν δ' ἀγὼν μέγας
σῶσαι βίον σόν, κούκ ἐπίφθονον τόδε.

Fedra: Y en segundo lugar, me propuse soportar mi locura con se venciéndola con la cordura.

Nodriza: No necesitas bellas palabras, sino ese hombre. Hay que ponérselo en frente rápidamente, tras decirle el discurso directo sobre ti. Pues si ciertamente no tuvieras una vida en relación con estas desgracias, y alcanzases la cordura siendo mujer, no te llevaría jamás allí habiendo estando presente tu pasión por el lecho, pero ahora haz grandes cosas para salvar tu vida y esto no lo rehúses.

Fedra aspira a conseguir esta falta de *σωφροσύνη* con la intención que tiene desde el principio de la obra: con la muerte. Do Céu Fialho²⁹ explica que la heroína pretende cultivar la *σωφροσύνη* en función de dos cánones aristocráticos que son propios de su estatuto social: la *εὐκλεία* personal y la de su casa; Fedra fracasará en su

²⁹ Do Céu Fialho, M. (2008), 144-146.

esfuerzo por la acción de los dioses porque está condenada, como explicaremos un poco más adelante.

Se incluye además a este ἔρως otra palabra que tiene connotaciones eróticas en el *Hipólito* a causa del deseo que siente Fedra por su hijastro Hipólito. Si observamos con detenimiento el pasaje anterior, hay una alusión a los placeres carnales, concretamente en el verso 98. Hay además otra referencia, esta vez en palabras de la diosa Ártemis (1296-1303):

καίτοι προκόψω γ' ούδεν, ἀλγυνῶ δέ σε:
 ἀλλ' ἐς τόδ' ἥλθον, παιδὸς ἐκδεῖξαι φρένα
 τοῦ σου δικαίαν, ως ὑπ' εὐκλείας θάνη,
 καὶ σῆς γυναικὸς οἴστρον ἡ τρόπον τινὰ
 1300 γενναιότητα: τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν
 ἡμῖν ὄσοισι παρθένειος ἡδονὴ
 δηλχεῖσα κέντροις παιδὸς ἡράσθη σέθεν.

Sin embargo no voy a llevar adelante nada, y te voy a hacer sentir dolor: pero he venido hasta aquí para mostrarte que el corazón de tu hijo era justo, para que muera entre la fama y la locura (amorosa) de tu mujer o en particularidad de alteza de sentimientos: pues habiendo sido picada por los agujones de la más odiada de las diosas para cuantas tuvimos el placer virginal, ella estaba enamorada de tu hijo.

Nótese el fuerte carácter amatorio que utiliza Eurípides en este pasaje en el que interviene la diosa Ártemis. En primer se menciona el corazón, φρήν, que como hemos visto en Medea toma un papel importante en el sentimiento amoroso. También aparece un término al que ya hemos hecho referencia y al que aludiremos más adelante. No es una expresión que denote particularmente el propio sentimiento, pero sí que nos informa del amor que padece nuestro personaje.

Lo más importante que podemos nombrar en esta intervención de la diosa es que en el caso de esta obra, podemos añadir ἡδονή es un término que en las traducciones aparece como “pasión amorosa o placer”³⁰, este carácter erótico que puede adoptar la palabra, podemos verificarlo por el adjetivo con el que concierne παρθένειος, es lógica la abstención carnal a la que tiene que someterse una virgen. Además una línea más abajo aparece de nuevo el verbo ἔραμαι calificando al pasaje de un fuerte carácter amatorio.

³⁰ Véase la traducción de Medina González y López Férez (1977).

El deseo de esos placeres, ἥδοναί, tienen como consecuencia que la acción de Fedra se califique como una *ἀμαρτία*, que conlleva al cumplimiento de una *ἀδικία* cometiendo una *ἀσεβεία*; es precisamente la “locura amorosa” la que infunde ese deseo hacia su hijastro y la que provoca todo el ciclo anterior, además esa locura, *μορία*, es provocada por la *ὕβρις* de la diosa Afrodita. Es todo una cadena que lleva a la condena de nuestra heroína, y por lo tanto promotor de ese movimiento patético por parte del autor. Ese patetismo ya se muestra como en todas las obras de Eurípides desde el comienzo de la pieza, cuando por primera vez Hipólito entra en escena todos saben a lo que están condenado. Tanto Hipólito como Fedra son dos seres inocentes víctimas de una divinidad.

A pesar de la infidelidad que quiere arremeter contra su marido Teseo, hay una cierta compasión por parte del público hacia Fedra. Pues son los designios de la divinidad los que han determinado su destino. Ocurre pues esa misma suerte de enternecimiento por nuestra heroína como en el caso anterior o bien dado por la injusticia que se le ha arremetido a Medea o bien por la pasión de una mujer que va a acabar en una condena final.

Como causa de la pasión fatal que la domina, dice Silva³¹, participan diferentes factores: por una parte una cuestión hereditaria, pues Fedra se encontraría en el tercer caso de una tradición de mujeres víctimas de los amores, como ella bien explica (337-341), su madre Pasífae, enamorada de un toro, y su hermana, abandonada por Dionisos³²; también en la falta de fortaleza que impide al ser humano al ser humano de poner en práctica los principios éticos que él bien conoce. Mediante esta última interpretación la culpa, que la misma Fedra proclama, deja de ser el resultado de una determinación divina, para convertirse en fruto de la natural fragilidad humana³³.

Eurípides vuelve a volcar en este personaje esa psicología que ponía Medea en el la deliberación de la muerte de sus hijos: pasión y razón. Además de todos los mencionados condicionantes que caracterizan a la naturaleza humana, tenemos también el que afecta sobre todo a la condición femenina.

³¹ Silva, M. (2008), 116.

³² La hermana de Fedra, sufrió una falta similar a la de Medea. Cuando Teseo fue a Creta a enfrentarse con su padre Minos, Ariadna le ayudó a encontrar la salida del laberinto con un hilo de un ovillo. Huyó con Teseo pero éste la abandonó dormida en la isla de Naxos. Allí Dioniso se enamoró de la muchacha, se casó con ella y se la llevó a las moradas del olimpo.

³³ En comparación con Medea, en Hipólito sí que se ha dado la intervención de diosas.

Lo cierto es que, la mujer, dentro de su sexo, contiene una especie de herencia propia, que proviene del género al que pertenece, de ahí a que la misma Fedra denuncie a la primera mujer adúltera mujer que imprimió sobre su sexo una tradición nefasta³⁴: “y fue en las casas nobles donde esta imperfección se originó en las mujeres”³⁵ (407-410).

Por esta razón, las mujeres de Eurípides tienden a ser patéticamente agradables a los ojos del lector, bien sea por la búsqueda de esa δίκη de la que se ha visto desprovista Medea o por ser víctima de la ὕβρις de un dios como ocurre en el caso de Fedra.

4. Helena

Para este apartado destacamos igualmente la bibliografía más característica: he utilizado fundamentalmente el artículo de Alsina que aparecerá citado en sus respectivas notas, la obra de Murray para el conocimiento del autor, obra y época con una pequeña ayuda del artículo de Vicente Sánchez que hace una breve síntesis de la obra en cuestión.

Helena es un personaje mencionado en varias tragedias de Eurípides, sin embargo, la pieza por excelencia en donde se explota a este personaje es la que recibe su mismo nombre, *Helena*. Es una obra representada, según un escolio a Aristófanes *Tesmoforiantes* 1012, en el 412 a. C. en unión de la *Andrómeda*³⁶. Ya que hemos dado un gran salto en el tiempo con respecto a las otras dos obras del autor, cabe mencionar algunos aspectos que nos dice Murray sobre el estilo de Eurípides:

Después de las *Troyanas* (415 a. C) hay un periodo en Grecia de pesimismo y de creciente amargura, sin embargo esto no influye en el tono de las obras de Eurípides. Estas piezas posteriores al 415 a. C pueden agruparse en dos grupos: por un lado las que el poeta decide alejarse de la realidad y narrar aventuras extrañas llenas de romanticismo que acaban en un feliz desenlace como es el caso de *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Andrómeda*. Y por otro lado las tragedias apagadas a la realidad, las verdaderas tragedias como las que había hecho en sus años anteriores³⁷.

³⁴ Silva, M. (2008), 117.

³⁵ Más información respecto a la condena femenina en la misma obra.

³⁶ Apud Alsina (1957) 199.

³⁷ Murray (1966), 112.

El mito de Helena tiene dos variantes en el mundo antiguo, la tradición más conocida es la que cuenta que Paris raptó a Helena de las manos de Menelao y este viajó a Troya en busca de su esposa. Antes del inicio de la guerra, Menelao y Odiseo fueron como embajadores a Troya para reclamar a Helena y el tesoro que se había llevado con ella, pero los troyanos se negaron a devolverla y los hubieran matado a no ser por la intervención de Antenor, anciano consejero troyano, a su favor³⁸. Sin embargo hay una versión diferente: los troyanos no tenían en su poder a Helena ni sus tesoros sino que Helena estuvo en Egipto y allí esperó como fiel esposa a Menelao quien debía ir a recogerla y por lo tanto la Helena que estaba en Troya es no era más que una sombra, εἴδωλον. Los griegos creyeron que los troyanos se burlaban de ellos, pero cuando conquistaron por fin Troya, Helena no apareció, pues la que huyó a Troya en compañía de Paris solo era una sombra forjada por los dioses para provocar la guerra entre los pueblos. Entonces Menelao, en busca de su esposa, naufraga sobre la costa egipcia. Él y Helena se encuentran y se reconocen, y con la ayuda de la hermana del rey logran escapar.³⁹

La versión que utiliza Eurípides en su obra es una tragedia de configuración extraña, sigue a Estesícoro y se presenta a una Helena de personalidad meliflua y poco definida, una Helena que defiende su inocencia ya que en Troya solo anduvo su sombra. Ramón Palerm apunta que mediante una conformación híbrida de la trama, donde podemos ver una heroína más similar a Penélope odiseica que a un personaje trágico, detectamos que Helena fue involuntariamente a Egipto y allí se dirigió Menelao en pos de ella, mientras que Teoclímeno la pretende como esposa. Por esta razón considera una solución intermedia entre el relato homérico y herodotea⁴⁰.

Esta última versión vacía el sentido de la guerra ya que si Helena nunca estuvo allí no hay motivo para el enfrentamiento. Contiene un ataque contra la ideología belicista⁴¹, y el motivo de la imagen, εἴδωλον, no lo mantiene en todas sus obras sino que es en *Electra* la primera vez que lo nombra:

“A tu madre la enterrarán Menelao (que se encuentra desde hace poco en Nauplia, desde que tomó la tierra troyana) y Helena. Ésta ha llegado desde el palacio de Proteo en

³⁸ Apolodoro, *Epítome*, 3, 28-29.

³⁹ Murray (1966)115-116.

⁴⁰ Ramón Palerm, V. (2013) 731.

⁴¹ Vicente Sánchez (2007) 18.

Egipto y nunca fue a Troya; Zeus envió a Ilión un simulacro de Helena para enzarzar a los humanos en disensiones y muertes.”⁴² (1278-1283)

Es precisamente en las tragedias de Eurípides en donde encontramos más alusiones a Helena⁴³, así pues queda patente la fascinación del autor por la heroína. A pesar de la frecuente inclusión del personaje, en cada una de las tragedias asimila uno u otro papel que nos resulta a los ojos del lector una Helena más o menos simpática. Esto puede deberse a su previa educación sofística, y Helena asimilaría el espíritu de contradicción.⁴⁴

A partir del estudio de Alsina, que estudia el personaje de Helena a través de 5 tragedias⁴⁵, añadimos dos tragedias más a su selección: *Andrómaca* y *Hécuba*. De todas estas piezas, Helena, aparece como personaje únicamente en *Troyanas*, *Orestes* y en la obra homónima, en las demás es acusada por ser la causa de la Guerra de Troya.

Así pues tenemos 7 tragedias en las que se nombra o interviene nuestro personaje: *Andrómaca* (vv.103-104, 248, 627-631), *Hécuba* (vv. 441-443), *Troyanas* (vv. 35, 131-137, 368-369, 372-373, 766-773, 860-862, 869-879, 962-965, 1039-1043) *Electra* (vv. 1278-1283), *Orestes*(vv. 20-22, 57-66, 71-72, 98,520-522, 1625-1665), *Ifígenia en Áulide* (vv. 781-797), y en *Helena* a lo largo de toda la obra.

En todas estas obras, excepto en la última, Helena es la causante de la guerra de Troya, aunque bien podemos señalar que la fuerza que pone Eurípides en caracterizar a Helena como una mujer egoísta y manipuladora no es la misma⁴⁶. En *Helena* Eurípides interpreta a ese personaje infiel, según toda la tradición épica y posterior, y causante, junto con Paris, de ese conflicto bélico, como una Helena que jamás ha viajado a Troya y por lo tanto cambia por completo el sentido de la obra.

Por consiguiente, Helena encarna una personalidad simpática y patética como las otras dos mujeres tratadas en este trabajo, es una esposa fiel, que ha esperado a su marido durante 17 años (diez años que dura la guerra de Troya y siete del viaje de

⁴² Traducción de Calvo Martínez, J. L. (1977)

⁴³ En Esquilo hay alusiones en *Agamenón* y en Sófocles no se conserva ninguna obra completa en la que aparezca el personaje de Helena, únicamente se conservan fragmentos de tres obras atribuidas al poeta: *La reclamación de Helena*, *El rapto de Helena*, y *Las bodas de Helena*.

⁴⁴ Alsina (1957) 197.

⁴⁵ *Troyanas*, *Electra*, *Helena*, *Ifígenia en Áulide* y *Orestes*. Alsina (1957) 198.

⁴⁶ Para más información sobre el tema ver Alsina (1957) 199.

Agamenón desde que partió). Además de leal se nos muestra una mujer inteligente, pues ella es quien idea el plan que ha de salvar a ambos y conseguir salir de Egipto; una mujer que tiene sentimientos ante los guerreros que se le presentan en Egipto, y no solo ante los combatientes, sino también hacia su marido y por lo tanto una mujer ejemplar en el mundo griego.

La intención que tiene Eurípides es crear una Helena que rompa con toda la tradición, acudiendo a la exageración de los rasgos de la mujer ideal, pues sus deseos no van más allá que el hecho de reunirse con su esposo.

De los distintos críticos⁴⁷ que han tratado el personaje tenemos propuestas, como la de Steiger y Kuiper, que mantienen la idea de que la figura de Helena es enteramente irreal y que por lo tanto, es una obra compuesta de parodia, comicidad, ironía y de acusaciones de la heroína. Sin embargo hay otros críticos, Becker y Brunnhofer, que defienden que estaría dentro del grupo de obras que intentan justificar a Helena mediante la introducción del *eidolon* o simplemente la interpretación que sigue Preuss de considerar que se juegan dos motivos esenciales: por un lado, la obra seguiría la tendencia de Eurípides de sentir compasión por la heroína, como ocurre, como hemos visto en los dos personajes anteriores; y por otro, actuaría el influjo de Gorgias, lo que le indujo a introducir el tema de su traslado al cielo por los dioses.⁴⁸

Después de haber hecho un estudio de Helena *grosso modo*, nos adentramos en lo que nos concierne en este trabajo y es el papel que tiene Helena como una mujer entregada a su marido, y como una mujer con un fuerte carácter amatorio:

Vayamos en primer lugar a tratar el sentido más erótico de la tragedia; son en dos ocasiones en las que se registra el sustantivo ἔρως. En el primer caso, Helena se excusa de los pensamientos impíos que pueda llegar a tener su marido:

666 οὐκ ἐπὶ βαρβάρου λέκτρα νεανίᾳ
πετομένας κώπας,
πετομένου δ' ἔρωτος ἀδίκων γάμων...

No volando los remos al lecho de un joven bárbaro remos, ni el alado deseo de unas bodas injustas...

⁴⁷ Apud Alsina (1957).

⁴⁸ Todo ello con más detalle en Alsina (1957) 206-207.

- 1101 θανεῖν δ' ἔασόν μ', εἰ κατακτεῖναι θέλεις,
ἐν γῇ πατρῷᾳ. τί ποτ' ἄπληστος εἴ̄ κακῶν,
ἔρωτας ἀπάτας δόλιά τ' ἐξευρήματα
ἀσκοῦσα φίλτρα θ' αἰματηρὰ δωμάτων;

Y siquieres que yo muera, permíteme morir en la tierra de mis padres. ¿Por qué eres acaso el más inabordable de males y trabajas amores engañosos, invenciones falaces y filtros ensangrentados de las moradas?

Para referirse a la acción de amar, tenemos dos palabras sinónimos de φιλέω que utiliza Eurípides en la pieza el verbo στέργω y el otro perteneciente a la raíz del verbo ἀγαπάω. Son los dos muy pocos utilizados en la obra apareciendo una vez cada uno de ellos. El verbo στέργω tiene un campo semántico muy amplio ya que puede referirse a toda clase de relaciones humanas entre familiares y amigos o entre marido y mujer. En el pasaje que tenemos a continuación se puede ver claramente que se trata del segundo caso.

- σὸν ἔργον, ὃ νεᾶνι: τὸν παρόντα μὲν
στέργειν πόσιν χρή, τὸν δὲ μηκέτ' ὄντ' ἐᾶν:
1290 ἄριστα γάρ σοι ταῦτα πρὸς τὸ τυγχάνον.

Tu ocupación, joven: en verdad debes amar a tu presente esposo y abandonar al que ya no existe: Pues es lo mejor para ti con respecto a la situación en la que estás.

Lo mismo ocurre con el segundo, cuyo sentimiento se queda en el afecto y en el cariño:

- 936 κεὶ μὲν θανὼν ὅδ' ἐν πυρῷ κατεσφάγῃ,
πρόσω σφ' ἀπόντα δακρύοις ἀν ἡγάπων

Y si hubiera muerto este habiéndose muerto en la hoguera, yo partiría en adelante con lágrimas de amor.

Hemos podido comprobar las pocas veces en las que este tipo de semántica queda manifiesta, sin embargo aparecen términos pertenecientes al campo semántico del “querer”, presentes en la raíz *φιλ-, y que podemos ver tanto para referirse a una amistad, a la familia, como al amor. Esta variedad de significados puede causar ambigüedad a la hora de entender un pasaje, pero sin embargo, sin contrastamos los resultados de la aparición de esta raíz con otros tipos de palabras relacionadas con el ámbito amoroso, podemos llegar entender un personaje o incluso una obra con mucha más exactitud.

Tenemos en *Helena* 35 casos en los que aparece la raíz, a partir de aquí intentaremos desarrollar en qué ámbitos se encuentran dichos términos y así determinar qué utilización ha preferido el autor en uno y otro caso:

Con significado de amigo y compañero, es sin duda la más utilizada (25), y además es usada por casi todos los personajes de la obra, veamos unos ejemplos⁴⁹:

HELENA: φίλαι γυναῖκες, τίνι πότμῳ συνεζύγην; (255)

Queridas mujeres, a qué destino estuve uncida?

MENELAO: καὶ νῦν τάλας ναυαγὸς ἀπολέσας φίλους

ἐξέπεσον ἐς γῆν τήνδε: (409)

Y ahora yo, naufrago infortunado, he venido a dar en esta tierra después de haber perdido a mis amigos

CORO 339: Χορός: μὴ πρόμαντις ἀλγέων

προλάμβαν', ὡς φίλα, γόους.

No adelantes lamentos, querida, profetizando males.

ANCIANA: οὐκονν ἀπελθὼν δάκρυα σοῖς δώσεις φίλοις;

¿no vas, pues, en efecto, a ofrecer ese llanto a tus amigos?

No solo va dirigido a personas, sino que también actúa como adjetivo calificando al sustantivo como “algo grato” o “algo querido” como ocurre en 3 ocasiones:

MENELAO: 796 τίς τοῦδε πειθώ; φίλα γάρ, εἰ σαφῆ λέγεις

¿cómo estaré convencido de ello? Gratas son las palabras si dices la verdad

TEOCLÍMENO: 1250: ὡς ξένε, λόγων μὲν κληδόν' ἥνεγκας φίλην.

Extranjero, en verdad me has traído un grato rumor

⁴⁹ He preferido en este caso esta disposición para destacar la diversidad de personajes en los que aparece el término en cuestión.

TEOCLÍMENO 1417: αὗθις κελεύω καὶ τρίτον γ', εἴ σοι φίλον.

Lo ordeno por lo menos dos y tres veces, si para ti eso es grato.

Se podría vincular en algunas de las ocasiones en las que aparece este término al ámbito familiar:

TEUCRO: Τελαμὸν ὁ φύσας. τίν' ὄν ἔχοις μᾶλλον φίλον;

Por último también hay alusiones al ámbito del amor como pareja, es curioso que Eurípides haya utilizado este sentido del término en Helena, puesto que en las dos ocasiones en las que aparece es ella quien pronuncia las palabras:

1237 πρός νύν σε γονάτων τῶνδ', ἐπείπερ εἰ φίλος Ahora a ti, por tus rodillas, si es que me
amas.

625 ὃ φίλτατ' ἀνδρῶν Μενέλεως, ὃ μὲν χρόνος
παλαιός, ἡ δὲ τέρψις ἀρτίως πάρα.
ἔλαβον ἀσμένα πόσιν ἐμόν, φίλαι,
περὶ τ' ἐπέτασα χέρα
φίλιον ἐν μακρῷ φλογὶ φαεσφόρῳ.

El más queridísimo de los hombres, Menelao, ha pasado un largo tiempo, pero el placer es el de ahora. Amigas, soy feliz, a mi queridísimo marido he conseguido, y le he rodeado con los brazos después de largos días de luz resplandeciente.

Vemos que en este pasaje la fuerza dramática en lo que concierne al amor queda eminentemente no solo por la aparición de tres términos con esta raíz, sino que incluso en una de ellas aparece en grado superlativo. Queda además en este pasaje recogido dos de los campos semánticos más importantes en esta obra, a los que puede corresponder la raíz *φιλ- (el del amor y el de la amistad)

El hecho de que aparezca en grado superlativo el adjetivo sustantivado referido a su marido, no es una casualidad porque son cuatro las apariciones de superlativos y de nuevo es Helena la única en pronunciarlos. Tres de esas apariciones aluden a Menelao, y solo una de ellas a los seres más queridos de su patria (amistades, familiares...):

594 οἱ φίλτατοι λείπουσί μ' οὐδὲ ἀφίξομαι

"Ἐλληνας οὐδὲ πατρίδα τὴν ἐμήν ποτε.

Los seres más queridos me abandonan y nunca volveré a ver a los helenos ni regresaré a mi patria.

μή μοι κατείπης σῷ κασιγνήτῳ πόσιν
τόνδ' εἰς ἐμὰς ἥκοντα φιλτάτας χέρας,
900σῷσον δέ, λίσσομαί σε:

No digas a tu hermano te lo ruego, que ha llegado mi esposo a mis brazos amantísimos y, sálvale, te lo suplico

εὐμενέστερον γὰρ ἀν
τῷ φιλτάτῳ μοι Μενέλεῳ τὰ πρόσφορα
1300δρόης ἄν, ἡμῶν τυγχάνων οἴων σε χρή. (1296-1300)

Y es que si soy contigo como debo ser, mayor diligencia podrás rendir en rendir las honras debidas a mi queridísimo Menelao.

Podemos concluir que este personaje, no se libra de un perfil amoroso ni, aunque en menor medida, tampoco del erótico. A lo largo de toda la obra Eurípides carga con términos afectivos a todos los personajes, incluido el coro, pero el personaje de Helena queda con mucha diferencia más marcado que los demás por dos causas fundamentales:

La primera es que Eurípides utiliza, como ya hemos dicho, superlativos únicamente en palabras de la heroína para referirse a su “queridísimo” Agamenón; y segundo por ser ella que la que más términos amorosos-afectivos pronuncia.

5. Conclusiones

Para concluir Eurípides caracteriza a los personajes en sus obras a través del léxico. Ya sabemos que cada personaje es singular y único en la tragedia, pero eso no excluye que haya semejanzas en el comportamiento de las heroínas en sus piezas trágicas. Hemos visto tres mujeres que sufren en el ámbito amoroso, bien por la infidelidad (*Medea*), o bien por mediación de los dioses (*Fedra*), o bien por la lejanía de su marido (*Helena*).

Es importante destacar la reacción de cada una de las mujeres, pues nos encontramos con una reacción violenta en el caso de la primera, queriendo asesinar a todo lo que pueda unirse entre ella y su marido y una reacción de suicidio en el caso de las otras dos mujeres, se cumpla o no el propósito. La causa de estas reacciones son diferentes en cada una de ellas: en el caso de la primera es el *θυμός*, el causante de ese enfrentamiento psicológico al que se enfrenta Medea en el pasaje propuesto; en el caso Fedra es la locura amorosa, la *μορία*, la que provoca todo el entramado trágico. Y por último es simplemente una mujer que en apariencia ama a su marido, prototípicamente perfecta en la sociedad y cultura griega, y que alejada de ese *ἔρως* en su más sentido erótico, busca en el más fondo de su corazón encontrarse alguna vez con su marido para darle ese cariño que manifiesta.

6. Bibliografía

- Presentación

ALSINA, J. (1991): *Teoría literaria griega*, Madrid.

- Introducción:

ALSINA CLOTA, J. (1957): “*Studia Euripidea III: El problema de la mujer en Eurípides*”, *Helmántica*, pp. 88-131

LESKY, A. (2009): “Eurípides”, *Historia de la literatura griega I. De los comienzos a la polis griega*, pp. 571-641.

MURRAY, G. (1966) =1913: *Eurípides y su tiempo*, Méjico.

RODRÍGUEZ ADRADOS (1995): *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid.

VICENTE SÁNCHEZ, A. (2007): “Eurípides”, *Lyceus*, Madrid.

- Medea:

ARCE, J. y RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA, M. (1985): “Introducción traducción y notas” en Apolodoro, Biblioteca, Madrid.

MEDINA GONZÁLEZ, A. y LÓPEZ FÉREZ, J.A. (1977): “Introducción traducción y notas” en Eurípides, *Tragedias I. El cíclope, Alcestis, Medea, Los Heráclidas, Hipólito, Andrómaca y Hécuba*, Madrid.

MURRAY, G. (1966) =1913: *Eurípides y su tiempo*, Méjico.

RAGUÉ ARIAS, M. J. (2002): “La interminable muerte de los hijos de Medea”, *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada.

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

- Fedra:

DO CÉU FIALHO, M. (2008): “Deuses e homens no *Hipólito* de Eurípides” En Pociña A. y López, A. (ed.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. 144-146

MEDINA GONZÁLEZ, A. y LÓPEZ FÉREZ, J.A. (1977): introducción traducción y notas en Eurípides, *Tragedias I. El cíclope, Alcestis, Medea, Los Heráclidas, Hipólito, Andrómaca y Hécuba*, Madrid.

SILVA, M. (2008): “La Fedra de Eurípides. Ecos de un escándalo.” En Pociña A. y López, A. (ed.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. 105-123

NAPOLI, J. T. (2001): “La locura amorosa en Hipólito de Eurípides: análisis filosófico de la moría femenina” *Synthesis vol. 8*, pp. 87-104.

- **Helena:**

ALSINA CLOTA, J. (1957): “Helena de Troya. Historia de un mito”, *Helmántica*, nº25-27, pp. 373-394

ARCE, J. y RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA, M. (1985): “Introducción traducción y notas” en Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid.

CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1977): “Introducción, traducción y notas” en Eurípides, *Tragedias II. Suplicantes, Heracles, Ion, Las Troyanas, Electra, Ifígenia entre los tauros*, Madrid.

MURRAY, G. (1966) =1913: *Eurípides y su tiempo*, México.

RAMÓN PALERM, V. (2013): “Afrodita extranjera. Helena en la versión crítica de Heródoto” en AA.VV (eds), *Otium cum dignitate. Estudios en homenaje al profesor J.J. Iso Echegoyen*, Zaragoza, pp. 727-733.

VICENTE SÁNCHEZ, A. (2007): “Eurípides”, *Lyceus*, Madrid.

- **Diccionarios y recursos electrónicos:**

LIDDLE, H.G., SCOTT, R. and JONES, H.S. (1968) =1843: *A Greek-English Lexicon*, Oxford. Disponible también on-line.

PABÓN DE URBINA, J. M. (2011) =1967: *Diccionario manual Griego clásico-Español*.

