

UNA APROXIMACIÓN CORAL A LA *ANDRÓMACA*
DE EURÍPIDES¹

A CHORAL APPROACH TO EURIPIDES' *ANDROMACHE*

ANDREA NAVARRO NOGUERA
andrea.navarro@uv.es

Resumen

En *Andrómaca* el coro se encuentra entre dos mujeres víctimas, aunque de diferente modo, de la guerra: Andrómaca y Hermíone. La relación que establece el grupo de mujeres de Ftía con las dos heroínas contribuye a su caracterización y posibilita una plena comprensión de la obra. La centralidad del coro es muy relevante y refuerza la consideración de esta obra como una tragedia coral.

Palabras clave: Tragedia, Eurípides, Andrómaca, Guerra, Coro

Abstract

The female chorus in the *Andromache* places itself between two women, both victims, but in different ways, of the war: Andromache and Hermione. The relationship that binds this group of Phthian women to the heroines contributes to their characterization and enable a complete comprehension of the play. The chorus's centrality is relevant and emphasize the appreciation of the play as a choral tragedy.

Key-words: Tragedy, Euripides, Andromache, war, Chorus

No son pocas las dificultades que por razones diversas presenta la *Andrómaca* de Eurípides a aquellos que intentan abordarla, dificultades que van desde una no definición clara de quién tiene en ella el protagonismo,²

1 El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación I+D FFI2012-32071 del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

2 Unos, como Erbse 1966: 276-97, consideran que el personaje central es Andrómaca, lo que es cuestionado por otros por su no presencia clara en la escena final, aun cuando

dificultad relacionada con otra, la que gira en torno a la controversia sobre la unidad de la obra, hasta todo lo que se deriva de su insegura datación en una franja amplia que abarca acontecimientos históricos que sin duda deben encontrar en ella respuesta, terreno este último resbaladizo en extremo en el que toda prudencia es poca.³ Con todo, la Guerra del Peloponeso y sobre todo sus consecuencias sobre la población es sin lugar a duda su trasfondo. Con este trabajo nos proponemos realizar una aproximación a esta tragedia desde una perspectiva de conjunto nucleada en torno al coro, en la que no vamos a priorizar ningún aspecto concreto, salvo el inevitable contexto bélico y sus efectos sobre la población, y lo haremos a partir de las relaciones que se establecen entre los personajes tomando como eje central el grupo de mujeres de Ftía.

Abre Andrómaca la tragedia que lleva su nombre con un prólogo original,⁴ en el que destaca el lamento elegíaco que lo cierra, precedido por un diálogo en el santuario de Tetis entre ella y otra cautiva troyana, antigua sierva suya, que se dirige a Andrómaca como su *δέσποινα*, su señora,⁵ pues en silencio guarda a la ahora concubina de Neoptólemo la consideración y el respeto que en Troya guardaba a la que allí era su señora, la esposa de Héctor. Y aunque señora y sierva se reconocen ahora en Ftía unidas por un mismo destino, y Andrómaca se dirige a ella como ὦ φίλτάτη σύνδουλε, v. 64, su insistencia en explicar lo que ambas saben muy bien, vv. 64s.: σύνδουλος γὰρ εἶ τῆ πρόσθ' ἀνάσσει τῆδε, νῦν δὲ δυστυχεῖ,⁶ deja entrever un sentimiento difuso de dolorosa incredulidad ante su nueva situación, lo

algunos, como Golder 1983: 123-133, la consideren un personaje mudo. Otros, como Garzya 1951:109-138, abogan por Hermione, mientras otros, como Mossman 1996: 143-156, por Neoptólemo. Su consideración como tragedia coral ya ha sido señalada por Morenilla 2013: 143-168.

³ La datación de las *Suplicantes* de Esquilo nos ofrece una de las mejores pruebas de ello.

⁴ De las partes de que consta este prólogo, los dos monólogos, vv. 1-55, 91-102, el diálogo, vv. 56-90, y el lamento elegíaco, vv. 103-116, este último elemento es un *unicum* en las tragedias conservadas por el metro utilizado, lo que, según Harder 1985:80, hay que enmarcar en la búsqueda de Eurípides de variaciones inesperadas en la segunda parte del prólogo. La elección del metro podría explicarse por la evocación del lamento de Andrómaca en hexámetros dactílicos en la *Iliada* 9.14-15 y 16. 3-4, tal y como ha señalado Allan 2000: 56.

⁵ Sobre los siervos en función de consejeros en los diálogos entre Andrómaca y su antigua sierva, y Hermione y su nodriza, cf. Brandt 1973: 105-107 y 78-81, respectivamente.

⁶ *¡Oh muy querida compañera de esclavitud! pues eres compañera de esclavitud de la que fue tu señora en otro tiempo y ahora una desgraciada.*

que se hace aún más patente por la contraposición *πρόσθ' ἀνάσση* / *νῦν δὲ δυστυχεῖ*. Esta antigua sierva troyana entra en escena tras las palabras de Andrómaca que abren el prólogo, cumpliendo la función de *exangelos*, pues acude en secreto a informar a su antigua señora de lo que han tramado Menelao y Hermione contra ella, vv. 56-63. En el diálogo pronto podemos ver que se establece entre las dos mujeres una relación de solidaridad en la desgracia próxima a la complicidad, en la que la antigua sierva se mueve entre el natural miedo a sus nuevos amos y la devoción a su antigua señora, vv. 60-62: *καὶ νῦν φέρουσά σοι νέους ἤκω λόγους, | φόβω μὲν, εἴ τις δεσποτῶν αἰσθήσεται, | οἴκτω δὲ τῷ σῷ*.⁷

La alusión a la soledad de su señora en el v. 78, *νῦν δ' ἔρημος εἶ φίλων*, subraya aún más su triste sino, pues en su ambigüedad ese *φίλων* hace referencia también a Neoptólemo y a Peleo. Andrómaca subraya la soledad en la que se halla, aumentando el *pathos* a través del contraste entre su vida anterior y la actual, parte del botín de guerra asignado al hijo de Aquiles, que ahora es parte de esos *φίλων* a los que se refiere la sierva. Este contraste, que prelude el enfrentamiento entre Hermione y Andrómaca, pone de relieve su situación actual, lo que contribuye a extremar el conflicto al focalizarlo en el fin último de la mujer en el mundo griego, alumbrar hijos para su señor. Y así, mientras Andrómaca, la concubina troyana, ha dado un hijo varón a su señor (*δεσπότη δ' ἐμῷ*, v. 25), Hermione, la esposa espartana, se muestra incapaz de hacerlo. Hermione hace responsable a Andrómaca de su infecundidad, algo que no se le puede reprochar a la joven, ya que la condición de no griega de Andrómaca la hace sospechosa de poseer conocimientos ajenos al mundo griego⁸, unos conocimientos peligrosos que bien podría estar utilizando para que finalmente fuera repudiada Hermione. Esos temores llevan a Hermione a creer posible una inversión de papeles, como confesará a Orestes, vv. 927s.: *ἢ δουλεύσομεν | νόθοισι λέκτροις ὧν ἐδέσποζον πρὸ τοῦ*⁹. Frente a versiones anteriores, Neoptólemo aquí está casado con Hermione, persona equivocada a los ojos de su abuelo Peleo¹⁰

⁷ *Y ahora vengo trayéndote noticias recientes, con miedo, por si alguno de los señores se da cuenta, pero con compasión por ti.*

⁸ En el prólogo así lo reconoce la propia Andrómaca, vv. 32-35. Conocido es el caso de Medea con el incidente de Yolco y el de Corinto, y su oferta a Egeo para solucionarle el problema de infertilidad que le llevó a Delfos.

⁹ *O seré la esclava de una concubina de la que antes yo era señora.*

¹⁰ Según Steidle 1968: 118-131, uno de los hilos conductores de la obra es la crítica a una unión con la persona equivocada, lo que sitúa al *oikos* en riesgo de destrucción y por

tanto por su procedencia familiar, pues, como dice en varias ocasiones el anciano, pertenece a un *genos* de hombres cobardes y mujeres adúlteras, como por su origen cultural, pues procede de un pueblo, el espartano, incapaz de educar conveniente a sus mujeres. Pero Andrómaca, Neoptólemo, Hermíone y Orestes se hallan en esa situación por ser respectivamente la esposa de Héctor, el hijo de Aquiles, la hija de Menelao y el hijo de Agamenón, son pues mujeres e hijos víctimas de una guerra ajena a ellos, si bien en el caso de Neoptólemo no por completo, ya que muerto Aquiles, fue llevado a los campos de Troya siguiendo los vaticinios de Heleno por ser el hijo de Aquiles, junto con Filoctetes, asunto éste tratado por los tres trágicos,¹¹ y precisamente por ser el hijo de Aquiles recibirá a Andrómaca, que no en vano se refiere a Neoptólemo como Ἀχιλλέως παιδί, δεσπότη δ' ἐμῶ (v. 25). Eurípides, pues, introduce innovaciones en la tradición de esta saga mítica,¹² y al plantear con una perspectiva distinta las bodas de Hermíone replantea el conflicto.¹³

Ante las malas nuevas, Andrómaca pide a su antigua sierva que lleve un mensaje, y ésta, a pesar del temor a ser descubierta, acepta. En el cruce de palabras aflora por un momento la realidad en la que se mueven ambas mujeres, que no es otra que una translación a Ftía del marco de relaciones que mantenían en Troya, la señora y su sirvienta, una sirvienta que siempre lo ha sido y que conoce muy bien lo que vale la vida de una esclava, vv. 86-90: Θε. κίνδυνος· Ἑρμιόνη γὰρ οὐ σμικρὰ φύλαξ. | Ἀν. ὀρᾶς; ἀπαυδᾶς ἐν κακοῖς φίλοισι σοῖς. | Θε. οὐ δῆτα· μηδὲν τοῦτ' ὄνειδίσσης ἐμοί. | ἀλλ' εἴμ', ἐπεὶ τοι κοῦ περιβλεπτος βίος | δούλης γυναικός, ἦν τι καὶ πάθω κακόν.¹⁴

extensión a la *polis*, en lo que Eurípides anticipa la posición de Aristóteles al respecto, cf. *Pol.* 1252b 9-14, para lo que se apoya en la autoridad de Hesíodo, *Op.* 405.

11 Sólo nos ha llegado el *Filoctetes* de Sófocles, de los de Esquilo y Eurípides tenemos la información que nos proporciona Dion de Prusa, en su *Oratio* 52, en la que compara los tres *Filoctetes*.

12 Como concluye Torrance 2013: 206, “The Andromache is thus marked by trigger words of doubling and myth-making that metapoetically announce its status as a double continuation, of Homer and of Sophokles, as a rival to the latter, and as a new version of this myth.”

13 Por lo que sabemos por informaciones en gran parte indirectas, hasta ese momento en el origen del conflicto trágico está el doble compromiso de Hermíone, prometida por su abuelo Tindáreo a su primo Orestes, mientras que Menelao, en los campos de Troya, la promete a Neoptólemo, como lo presentaron Sófocles y Filocles.

14 *Sierva.- Es peligroso, pues es Hermíone no pequeño guardián. | Andr.- ¿Ves? Reniegas en las desgracias de los tuyos. Sierva.- En modo alguno; no me reproches eso a*

A lo que Andrómaca, como si aún estuvieran en Troya, se limita a decirle que vaya, v. 91: *χώραι νυν*.

Ya sola entona Andrómaca su lamento elegíaco¹⁵, en el que habla de Paris y de Helena, y por la forma en que lo hace establece un paralelismo implícito entre la acción de Paris de llevarse a Helena a Troya y la de Menelao de hacer ir a Hermíone a Ftía junto a Neoptólemo, una y otra, además, no tendrán descendencia de estas uniones: finalmente una acción y otra acarrearán la muerte de Paris y la de Neoptólemo.¹⁶ Fue Paris, pues, el que condujo a Helena a Troya (*ἠγάγετ'*)¹⁷, y no como una esposa, sino como una *ate*,¹⁸ esto es, como una ofuscación de los sentidos que llevará la desgracia a los suyos,¹⁹ un destino que directa o indirectamente alcanza a todos aquellos que de una forma u otra tienen relación con la guerra de Troya, vv.103s.: *Ἰλίῳ αἰπεινῶ Πάρις πὺ γάμον ἀλλὰ τιν' ἄταν | ἠγάγετ' εὐναίαν ἐς θαλάμους Ἑλέναν*.²⁰ Helena, pues, con ese *ἄταν* del v. 103 es presentada como un instrumento de un destino que pesa sobre Paris y, a través de él, sobre su pueblo, algo de lo que ya advirtió en su momento Casandra, aunque

μί. Ea, voy, pues en verdad que no hay que mirar por una vida de esclava si me sucede algo malo.

15 West 1982: 128, afirma que el lamento está caracterizado por su convencionalismo formal, mientras Allan 2000: 175, alega que: “far from being full of wild repetition, Andromache’s song is all the more intense for its dignified control”. Se debe matizar que hay contención inicial en otros prólogos en circunstancias similares, como en *Helena*, que no arranca con una escena de hondo patetismo, sino que éste se alcanza paulatinamente, *in crescendo*, para lo que al comienzo se describe la situación con algunos elementos afectivos, pero sin abrumar al espectador, y el final del lamento, como señala Allan 2000: 176, podría sugerir la imagen de Níobe: *τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς* (v.116). *Me consumo como la gota que fluye por la roca*. Se trataría del lamento por la muerte de sus hijos, no por su jactancia anterior ante Leto.

16 Hay otro “llevarse” o “hacer ir” en esta saga que está en el origen del motivo esgrimido por Clitemnestra para dar muerte a Agamenón, que a su vez es el motivo del matricidio de Orestes cuyas consecuencias inciden en esta tragedia, se trata del “hacer ir” a Ifigenia a Áulide para ser sacrificada, uno de los hitos sangrientos de la expedición a Troya.

17 La expresión es frecuente para designar tal acción, así, p. ej. Hesíodo, *Th.* 409s.: *γείνατο δ' Ἀστερίην εὐώνυμον, ἦν ποτε Πέρσης | ἠγάγετ' ἐς μέγα δῶμα φίλην κεκλήσθαι ἄκοιτιν*. (*Y procreó a Asteria, de buen renombre, a la que un día Perses llevó a su gran morada para que fuese llamada su esposa*).

18 Sobre los orígenes y desarrollo en la *Andrómaca* de los conceptos de ofuscación y error cf. Saïd 1978: 235-238, 251s., 259s., 412, 418 y 426.

19 Análogo tratamiento hallamos en Esquilo, *Agamenón*, vv. 399-408.

20 *A la elevada Ilión Paris no como esposa sino como una ate se la llevó al tálamo conyugal*.

en vano. Estas palabras de Andrómaca al final del prólogo, en una parte tan destacada como es el lamento elegíaco, cobrarán un sentido pleno en el estásimo primero, vv. 274-308, en particular en los vv. 293s.: ἀλλ' εἴθ' ὑπὲρ κεφαλάν ἔβαλεν²¹ κακὸν | ἄ τεκοῦσά νιν †Πάριν†,²² y en el agón entre Menelao y Peleo, donde habrá un intento por parte de este último de revestir a Hermíone de la misma condición en la que su madre fue llevada a Troya, cuando le asegure que Neoptólemo agarrará a Hermíone de los pelos y la arrojará fuera de Ftía, vv. 706-710, amenaza que evoca el célebre incidente narrado por Agamenón en *Iliada* 19, por el que Zeus, encolerizado con Ate, la agarró de los pelos y la arrojó fuera del Olimpo, limitando su campo de acción a los humanos, *Iliada* 19.95-133, en particular 125-131.²³ Hermíone va a ser, en efecto, una *ate* para Neoptólemo, pues le va a acarrear la desgracia y la muerte, al igual que Helena lo fue para Paris y éste para troyanos y griegos. Hay, pues, una focalización en Paris, en su acción, que sitúa a los hombres en un primer plano de responsabilidad situando a las mujeres y a los hijos como objetos y víctimas de sus acciones, focalización que se verá reafirmada en el estásimo primero, en los vv. 299-300: τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἔλισσεται | δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;²⁴ Son los hombres, pues, los que por inacción y acción han llevado a griegos y troyanos a una guerra terrible cuyas consecuencias pagan las mujeres y los niños. Y en cierto modo también Andrómaca, como en su momento lo fuera Helena por Paris, ha sido llevada por Neoptólemo a Ftía, y allí la situación para ella y para su hijo se ha ido complicando hasta tornarse peligrosa de nuevo por la acción de los hombres, en este caso de Menelao, pues él es el que entregó Hermíone en matrimonio a Neoptólemo, cuando lo había sido ya a Orestes.

El coro desde su posición medial intenta mediar en el conflicto y en sus primeras palabras deja entrever una advertencia sobre una cierta obstinación que percibe en Andrómaca, lo que hallará en la responsión en la antístrofa desarrollo y sentido plenos con una exhortación al conocimiento de su situación real y unos consejos de marcado tono gnómico, vv. 117-125 ~ 126-134. En este caso la posición medial del coro, aun cuando está compuesto

21 La expresión ὑπὲρ κεφαλάν ἔβαλεν hace que la atención se fije en los vv. 293-295, cf. Lasso de la Vega 1988: 5-7.

22 *¡Ojalá que por encima de su cabeza hubiera arrojado al maldito†Paris† la que lo dio a luz!*

23 Cf. Assunção 1998/1999: 271-280.

24 *¿A quién no acudió, a cuál de los nobles ancianos no suplicó que diera muerte al recién nacido?*

por mujeres de Ftía, lejos de translucir una posición fría y distante, supone una aproximación emocional consciente que se hace aún más evidente por el miedo a la reacción que en su joven señora puede provocar la compasión que en ellas despierta el triste destino de Andrómaca. Y ese miedo, aun cuando sin duda es sincero, es instrumentalizado por el coro con gran inteligencia, para persuadir a Andrómaca de que tome consciencia de quién es y de cómo debe actuar, pues, si la advertencia con la que las mujeres del coro abren la párodos es un tanto sutil, al dirigirse a ella con actitud condescendiente recordándole que ellas son mujeres de Ftía, y Andrómaca en cambio es una bárbara, v. 119, de una forma no menos sutil cierran la párodos poniéndose ellas misma como ejemplo de lo que debe hacer Andrómaca: desde que fue traída desde Troya como botín de guerra, el triste destino de la que fuera esposa de Héctor ha despertado en ellas compasión, y así se lo declaran, pero en no menor medida también miedo ante la posibilidad de que su joven señora, Hermíone, llegara siquiera a sospecharlo. Conclusión que se sigue y que expresa el coro abiertamente al final, vv. 130-133: τί σοι | καιρὸς ἀτυζομένα δέμας αἰκέλιον καταλείβειν²⁵ | δεσποτᾶν ἀνάγκαις;²⁶ Detrás de καιρὸς y ἀνάγκαις, términos que remiten a sistemas vigentes de honda raigambre en el pensamiento moral y político griegos, hay una referencia muy clara a la no ascensión por parte de Andrómaca de la realidad en que se mueve y de sus posibilidades reales de acción. En las palabras con las que el coro cierra esta antístrofa, v. 133s., τί μόχθον | οὐδὲν οὔσα μοχθεῖς;²⁷ resuenan aquellas palabras de servil y resignada obediencia surgidas de una lealtad pasada aún mantenida con las que la antigua sirvienta se despedía de Andrómaca al final del prólogo, οὐ περιβλεπτος βίος | δούλην γυναικός, concepto del esclavo del que encontraremos eco en la definición de *polis* del Teseo de *Edipo en Colono* ante la violencia y desprecio con las que se comporta Creonte hacia todo aquello que define la comunidad política griega, v. 917s.: καί μοι πόλιν κένανδρον ἢ δούλην τινὰ | ἔδοξας εἶναι, κᾶμ' ἴσον τῷ μεδενί.²⁸ La consciencia que estas mujeres de Ftía tienen de la condición servil es la misma que ha mostrado tener la que siempre

25 Proporciona aquí el coro, a modo de acotación escénica, una referencia al lamentable aspecto de Andrómaca que ofrecerá de inmediato un fuerte contraste con la lozana y engalanada Hermíone

26 *¿De qué te sirve a ti, asustada, sobre tu cuerpo desfigurado verter lágrimas por oponerte a tus amos?*

27 *¿Por qué te afanas tanto si no eres nada?*

28 ... y mi polis vacía de hombres o una esclava la consideras, y a mí igual a nada.

ha tenido tal condición, la antigua sirvienta de Andrómaca, condición que Andrómaca aún no ha acabado de asumir, lo que en sus circunstancias es muy humano y comprensible, y así lo entiende el coro.

Las últimas palabras de las coreutas, vv.145s.: μή παῖς τᾶς Διὸς κόρας | σοί μ' εἴ φρονοῦσαν εἰδῆ,²⁹ supone una expresión de los miedos que enturbian el ambiente, próxima al exorcismo con el que se pretende conjurar el objeto del temor, transformada en invocación³⁰ que anuncia la aparición de Hermíone, la hija de la hija de Zeus. Un procedimiento teatral muy visual y efectista que, sin duda, debió impactar a los espectadores resolviendo la atmósfera de tensión existente en un enfrentamiento directo entre ambas mujeres. Y Hermíone no defrauda las expectativas, pues de inmediato se muestra como una joven presuntuosa, que se jacta de la riqueza de su casa paterna, algo que también ha hecho Andrómaca³¹ al principio, vv. 1-5. Y aunque en el caso de Hermíone debemos ver en ello el resultado de una mezcla de inseguridad y miedo de quien se sabe en un ambiente extraño y ante una mujer de reconocida experiencia, y en el caso de Andrómaca la huída a un pasado irremisiblemente perdido en cuyo recuerdo se refugia ante su triste destino, esta coincidencia une a ambas mujeres privadas de sus respectivas patrias.

A su entrada, la espartana se presenta como una mujer de cuidada belleza, ornada con ricas joyas,³² alardeando de la cuantiosa dote que

²⁹ *No sea que la hija de la hija de Zeus llegue a saber que te tengo buena disposición.*

³⁰ Algunos, como Murray, consideran que tras el v. 146 hay una laguna en la que la corifeo anunciaría la entrada de Hermíone. De ser así, habría alguna alusión a su espléndida vestimenta o le exhortaría a hablar cordialmente con Andrómaca, como indica Stevens, 1971: 114. Y un poco más adelante, en el v. 154, se dirige Hermíone a las coreutas: ὑμᾶς μὲν οὖν τοῖσδ' ἀνταμείβομαι λόγους (*Así pues, os respondo con estas palabras*), verso considerado por algunos, entre ellos Page 1934: 69, Hunger 1952: 369-373 y Allan 2000: 57, una interpolación. Los editores tienden a interpretar estas palabras de Hermíone como una reacción a las palabras del coro a Andrómaca al final de la *parodos*, pero Stevens 1971: 114, rechaza esta posibilidad puesto que los personajes no suelen aludir a lo que se dice en las odas corales. Erbse 1966:283-4, piensa que en los vv. 147-154 Hermíone se dirige al coro mostrando una libertad especial, lo que remarcaría su arrogancia. Rehm 1988: 303, y Allan 2000: 57, consideran que Hermíone se dirige a Andrómaca desde el principio. En nuestra opinión no hay laguna alguna, el texto, de una gran originalidad, posee una gran fuerza dramática.

³¹ Las bodas de Andrómaca, muy celebradas, fueron cantadas por Safo, fr. 44 L.-P.

³² El lujo del que disponen las mujeres espartanas es visto como perjudicial para el Estado, Arist. *Pol.* 1269b 39 y 1270a 31. Aristóteles atribuye el declive de Esparta a la excesiva influencia de las mujeres en el ámbito político y subraya su riqueza económica y

le ha otorgado su padre,³³ para, según ella, gozar de libertad de palabra, (ἐλευθεροστομεῖν, v. 153). Esa ostentación de las riquezas, que todos saben que posee, motivada sin duda por la necesidad de reafirmarse, de mostrar que ocupa una posición más elevada que su rival, deja entrever inseguridad y miedo,³⁴ agudizados por la situación en la que se halla, sin hijos y amenazada por la presencia de un hijo de la cautiva troyana.³⁵

Poco es lo que la tradición nos ha transmitido de Hermíone. Sabemos que Filocles compuso una *Hermíone* y también Sófocles, no conservadas.³⁶ Para comprender a la joven Hermíone es necesario remontarse a los orígenes del conflicto que enfrentó a griegos y troyanos. Un troyano le arrebató a su

el derecho de obtener propiedades heredadas. Sobre la acumulación de riqueza en manos femeninas en Esparta y sobre sus estructuras familiares, véase Morenilla, 2007: 209 ss.

33 Las riquezas del palacio de Menelao deslumbran a Telémaco, que lo compara con las moradas de Zeus, *Od.* 4.71-75.

34 Métricamente Eurípides también lo deja bien plasmado: Andrómaca trata de dominar su habla y se expresa con el noble y tranquilo verso elegíaco, mientras Hermíone deja ver su falta de dominio a través de un lenguaje agitado y cargado de repeticiones en docmios, como señala Ribeiro, 2009: 343.

35 Cuando se representó *Andrómaca*, la legislación ateniense impedía que los hijos habidos con concubinas fueran reconocidos como legítimos, Seaford, 1990: 169. Pero existían vías para conseguir el acceso a la ciudadanía de los *nothoi*. Pericles había conseguido hacerlo con su hijo y Peleo habla de esa posibilidad en esta tragedia. Cuando una esposa era estéril, podía darse la posibilidad de que el esposo adoptara el hijo de una concubina, con lo que ésta quedaba legitimada y pasaba a ocupar el lugar de la esposa estéril, Morenilla, 2007: 210. MacDowell 1978: 90, defiende la idea de que los hijos legítimos podían nacer de ciudadanas *pallakai* en tiempos de crisis, en particular aquellos en los que se producía una disminución notable del número de hombres por la guerra. Sealey 1984:130, por su parte, opina que no era imprescindible el que se hubiera producido un descenso de la población para que los hombres hicieran legítimos a los hijos de una ciudadana *pallaké*. Eurípides parece hacerse eco en esta tragedia de unas inquietudes existentes en Atenas por los hombres caídos en combate, pues aunque la datación de esta tragedia está lejos de ser segura, nadie duda de que sea anterior al 413, por lo que Eurípides se anticipó al plantear en ella este problema que motivó la respuesta jurídica que se dio al desastre de Sicilia: la relajación de la ley de ciudadanía hasta el punto de permitir a los atenienses engendrar hijos legítimos de dos mujeres ciudadanas, aunque sólo una de ellas era considerada la esposa legítima, cf. Vester 2009: 293-305. Este triángulo Andrómaca, Hermíone, Neoptólemo evoca, pues, la cuestión histórica de la bigamia, siempre presente con mayor o menor fuerza en las *poleis* griegas, reconocida en el 413.

36 Ovidio se inspiró en la de Sófocles para su *Heroida*, lo que nos da una idea del argumento y del carácter de la Hermíone sofoclea, que de poco más nos puede servir, como prueban las dos *Electras*, la de Sófocles y la de Eurípides.

madre privándola con ello de padre y de niñez y adolescencia, sumiéndola en un ambiente enrarecido y de una hostilidad creciente,³⁷ cuyas causas son fácilmente comprensibles, como nos refiere la propia Helena en *Orestes*, vv. 102s., un ambiente en el que las habladurías y maledicencias sobre su madre, que llevaron a Leda, su abuela, al suicidio, como refiere Teucro en *Helena*, vv. 133-136 –una novedad, según parece, introducida por Eurípides en esta saga–, hicieron de Hermíone una persona retraída e insegura, anclada fuertemente a los suyos, acogida por Clitemnestra, como vemos en *Orestes*, v. 109, cuya hija es sacrificada en aras de la expedición en lugar de la hija de Helena, como la misma Clitemnestra reprocha en *Ifigenia en Áulide*, v. 1201s., lo que sin duda debió enrarecer aún más el ambiente para Hermíone; y ahora una troyana pretende desplazarla de la posición que su padre le ha asignado. El mismo Eurípides completa la caracterización de Hermíone en su *Orestes*, donde el contraste con Electra, vv. 107-124 y 1323-1348, es notable, pues nos presenta a una joven que en silencio obedece las órdenes contradictorias de su madre y más tarde se nos muestra dócil y obediente ante sus primos. Esta Hermíone es la que reacciona con violencia extrema, como le señala su nodriza, violencia que oculta la inseguridad y el miedo que siente al hallarse sola en tierra extraña y sentirse amenazada por Andrómaca, la que fuera esposa del primero de los troyanos, ahora una cautiva que pretende arrebatarle, como hiciera otro troyano, su futuro y con él su vida.

Hermíone, indignada, recuerda a Andrómaca su condición de esclava, de cautiva, y la acusa de servirse de sus filtros para alejar de ella a su esposo y adueñarse de la casa, vv. 155-160. Y en el uso de esa libertad de palabra que se atribuye, se erige como acusadora de Andrómaca y también como juez: el veredicto es la pena de muerte y para ejecutarla está dispuesta a violentar el asilo divino³⁸ al que Andrómaca se ha acogido, vv. 161s.³⁹ En realidad se limita a confirmarle la información que le llevó su antigua sierva y a decirle con otras palabras, pero sobre todo con una dureza extrema, lo que ya le habían dicho las mujeres del coro en la párodos, vv. 163-169. Por último, le reprocha el que con ella haya traído costumbres licenciosas y

37 *Hécuba*, vv. 650s.; *Helena*, vv. 282s., 688-690, 1476-1478; *Orestes*, vv. 63-65.

38 La espartana llega a amenazar con prender fuego al templo, recurso usual para evitar la profanación, empleado en otro lugar por Eurípides, *Heracles*, vv. 240-244.

39 Redondo Moyano, 2009: 326.

depravadas ajenas a los griegos, entre las que incluye el haber osado tener un hijo con el hijo del que mató a Héctor, su esposo.⁴⁰

Tras una frase sentenciosa del coro, que lleva al plano general el conflicto particular de estas dos mujeres rivales de tálamo (ξυγγάμοισι, v. 182), constatando que los celos han dado forma violenta a lo que ya había sido dicho, Andrómaca responde a la espartana con argumentos que muestran que la acusación de querer desposeerla de su legítimo matrimonio carece de fundamento, y que la causa del alejamiento de su esposo hay que buscarla no en el uso de filtros, sino en la falta de virtudes propias de la esposa, vv. 205-208, que para Andrómaca consisten fundamentalmente en una tolerancia extrema hacia las debilidades carnales del esposo, vv. 215-230, “virtudes” éstas que van a tener un efecto no deseado sobre Hermíone a partir de las palabras con las que concluye Andrómaca su parlamento, de una ambigüedad no buscada, sin duda, por ella, centrada en φιλανδρία v. 229, que, como ya señaló Wecklein, da lugar a un juego de palabras propio de la Sofística, pues φιλανδρία significa tanto “amor por el esposo” como “amor por los hombres”, juego que desde él se proyecta a toda la argumentación de Andrómaca, cargando sus argumentos ahora de forma retroactiva de doble sentido, haciendo que en el ambiente comiencen a flotar las maledicencias y habladurías que sobre su madre han perseguido desde su más tierna infancia a Hermíone. Y así empieza a ser percibido por la joven como muestra en su respuesta, vv. 234s., al referirse al *agón* de palabras, εἰς ἀγῶν’ ἔρχη λόγων, y ya con ironía a las habilidades de la troyana al ratificarse en su decisión, v. 245: σοφὴ σοφὴ σύ· καθθανεῖν δ’ ὄμως σε δεῖ.⁴¹ En esta frase hay una clara ironía, pues la reiteración de σοφὴ remite a los conocimientos ajenos al mundo griego que supuestamente posee y ejerce Andrómaca, conocimientos que ante el poder efectivo que Hermíone tiene sobre la cautiva nada son. Y finalmente, cuando a partir de la referencia a Tetis de Andrómaca, v. 246, a cuyo templo se ha acogido, Hermíone

40 Aquí Eurípides elige como foco la muerte de Héctor a manos de Aquiles, pero hay otras razones por las que Andrómaca debería odiar la casa de Peleo que permanecen ocultas. La *Iliada* da referencias de que Aquiles también mata al padre y a siete hermanos de Andrómaca, 6.414-423, y en algunas versiones es Neoptólemo el responsable de la muerte de Astianacte, Allan, 2000: 16. Esta información externa refuerza la percepción de que Andrómaca es un enemigo natural de la casa de Éaco. Kyriakou 1997: 7-26 trata en detalle el *background* de la *Iliada*. Véase también Volpe 2003: 37-47, sobre el tema del pasado y presente de la heroína en esta obra.

41 *Lista, mira que eres lista tú. Sin embargo, tú debes morir.*

pone en juego la cuestión de la responsabilidad en la muerte de Aquiles, acusando de ella a los troyanos, Andrómaca desciende al plano concreto y abiertamente acusa a la madre de Hermíone de ser la responsable de la muerte de Aquiles, v. 248, es en ese momento cuando en Hermíone por un instante cobran vida los sinsabores y sufrimientos de su infancia y primera juventud, su soledad en un ambiente enrarecido por las murmuraciones y maledicencias sobre su madre plagado de acusaciones y reproches, y es entonces cuando de ella surge un ruego a Andrómaca para que deje de hurgar en sus heridas, v. 249. Las palabras de respuesta de Andrómaca a Hermíone, contenidas y mesuradas, han tenido el efecto contrario debido sobre todo al consejo final que a modo de conclusión ha dado a Hermíone en los tres últimos versos, desde los que se ha reinterpretado sus palabras precedentes. Pero nada más lejos de sus intenciones que dar lugar a ese juego, pues Andrómaca se ha esforzado en mostrar el sin sentido de las acusaciones de que se le hace objeto y a la vez presentar su situación y la de Hermíone en la casa de Neoptólemo como normal.

En la actitud y en las palabras de Andrómaca subyace un deseo muy natural de proyectar en los demás una imagen de su situación en Ftía junto a Neoptólemo próxima a la que disfrutaba en Troya junto a Héctor; y así, en el lamento elegíaco con el que cierra el prólogo, las palabras con las que describe su paso de Troya a Grecia, que evocan una procesión nupcial, v. 110: δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρᾳ,⁴² a partir de la concepción que la troyana tiene del matrimonio adquieren un significado nuevo y en extremo amenazante para Hermíone en el que el velo de la esclavitud y el de la novia se aproximan hasta confundirse en la sumisión y la extrema tolerancia de la mujer troyana a su esposo tan alabada por la misma Andrómaca.⁴³ Ese deseo de Andrómaca se ve favorecido por las circunstancias en las

⁴² *Una odiosa esclavitud cae envolviendo mi rostro.*

⁴³ Sobre este aspecto del carácter de la troyana Andrómaca son muy clarificadoras las palabras de Silva 2007: 147 “La viuda de Héctor, a quien la tradición confirió unánimemente el estatuto de esposa modelo, cumplió también con generosidad y afecto esta cláusula difícil de la sumisión conyugal. Supo aceptar las infidelidades puntuales de Héctor y hasta acoger, con amor de madre, a sus bastardos. Por eso se ganó la entrega del marido y el reconocimiento general de su *areté* (*Andr.* 222-227). Esta conformación parece propia de la personalidad de una bárbara y se concilia mal con la experiencia de una sociedad monogámica. Con los ojos puestos en el *nómos* oriental, donde se tolera la poligamia masculina, Andrómaca confronta la furia de Hermíone con la extrañeza de alguien que, por conocer las reglas del harén, considera desproporcionados los celos de una esposa”.

que se mueven ambas mujeres, pues si Andrómaca es una cautiva troyana, esposa de Héctor, el primero de los troyanos, Hermíone no goza de muchas simpatías en Ftía, patria del primero de los aqueos, lo que paradójicamente las aproxima. Por ello nos puede parecer también paradójico que en esta tragedia Andrómaca, sin perder su áurea de esposa y madre leal, sea a su vez una sensata compañera de lecho,⁴⁴ subrayado y apoyado todo ello por la natural falta de madurez e inexperience de Hermíone. La relación que en otros casos se da entre el velo del matrimonio y la muerte⁴⁵ aquí se disipa en favor del velo nupcial.

Para Andrómaca la Guerra de Troya ha supuesto la muerte de los suyos, la destrucción de su mundo, y ahora, obligada a compartir lecho con el hijo del que ha dado muerte a su esposo,⁴⁶ ha tenido de él un hijo, que representa para ella una cierta esperanza de seguridad y de relativo bienestar futuros, pero que ahora se revela como causa de inseguridad y miedo⁴⁷. En esta situación no buscada, la desesperanza en las palabras de

44 El término para designar lecho se repite hasta veinte veces en la obra, por lo que en ella es una palabra clave para definir la relación hombre-mujer, Cantarella 1987: 69. Los problemas para designar el matrimonio y los esposos han sido bien estudiados por Chantraine 1946: 219-250 y Vernant 1973: 51-74. Chantraine muestra que en época clásica, junto al genérico γυνή, solo o con la precisión legal ἐγγυητή o γαμετή, se usan términos formados sobre εὐνή, κοιτή o λέχος, lo que comporta un valor afectivo que trasciende la mera indicación de una posición legal. Como concluye González 2007: 120s. el compromiso matrimonial válido desde el s. VI es el de ἐγγύη, y fue Solón el que le confirió tal entidad; a este respecto cf. Cantarella 1964: 121-161. En general sobre el matrimonio cf. VÉRILLAC & VIAL 1998.

45 Véanse los pasajes del traslado de Casandra en *Troyanas* vv. 308 ss. y el sacrificio de Polixena, vv. 433-435. Polixena se nos presenta como la novia de la muerte. También en el caso de Alceste y Evadne, el velo o el propio elenco de términos relacionados con el matrimonio se suceden antes de realizar el sacrificio.

46 Contra Kovacs 1980:9-20, quien propuso tres nociones que no concuerdan con el texto: en primer lugar, argumenta que Andrómaca era concubina por voluntad propia; en segundo lugar, que sus relaciones con Neoptólemo continuaron después del matrimonio con Hermíone; y en tercer lugar, que Hermíone no siente ser estéril sino ser rechazada por Neoptólemo. Sin embargo, Andrómaca dice justo lo contrario, vv. 30-38. En general, la impresión del afecto de Andrómaca por Neoptólemo es producto del peligro en que se hallan tanto ella como su hijo.

47 Hermíone teme que Andrómaca la suplante como madre de la generación siguiente en la línea de Éaco. Por testimonios como el de Jenofonte, *Lac.* 1.4, sabemos la importancia que para las mujeres espartanas tenía la reproducción. Andrómaca es una cautiva extranjera, pero su origen noble y la fertilidad son suficientes para provocar en Hermíone el temor a verse desplazada. El tema del concubinato y la fertilidad está relacionado con el derecho

Andrómaca se hace cada vez más visible, una desesperanza que altera su ánimo y le lleva a cometer errores como el que acaba de cometer. La situación y la historia de ambas mujeres, aunque diferentes tienen puntos en común que las aproxima más de lo que ellas pueden imaginar, pese a que los errores las distancien. La compleja situación de la joven, hija de uno de los caudillos vencedores y a la vez hija de quien fue motivo de la muerte del padre de su esposo, Aquiles, la aproxima a Andrómaca, esposa del gran héroe troyano, responsable de tantas muertes, muerto a su vez por el mismo motivo, lo que confiere a Ftía un carácter hostil para ambas. El coro, en cambio, que no tiene la misma sensibilidad que tiene Hermíone a ciertas argumentaciones, por lo que o no ha establecido esa conexión entre el consejo final y los argumentos precedentes o considera más importante el aproximar posiciones, tras las palabras de Andrómaca, intenta convencer a su señora de que llegue a un acuerdo, vv. 232s.: δέσποιν', ὅσον σοι ῥαδίως παρίσταται,| τοσόδνε πείθου τῆδε συμβῆναι λόγοις.⁴⁸ Este tipo de intervención coral, típica en los *agones*, suele ser ignorada por los contrincantes, pero aquí es relevante, pues nos ayuda a comprender el involuntario error de Andrómaca y la comprensible reacción de Hermíone.

A partir de ese momento Andrómaca se aferra al templo aguardando a Neoptólemo, pues es consciente de que nada puede hacer ya⁴⁹, salvo confiar en su protección, v. 260: σφάζ', αἱμάτων θεᾶς βωμόν, ἢ μέτεισί σε,⁵⁰ lo que provoca la reacción impaciente de Hermíone que contrasta con la actitud paciente de Andrómaca. Finalmente, Hermíone, consciente también del *impasse* en que se hallan, deja a un lado las palabras y fía todo a la acción, vv. 264s.: ἀλλὰ γὰρ λόγους | κρύψω, τὸ δ' ἔργον αὐτὸ σημαεῖ

de ciudadanía en la *polis* clásica por el que la legitimidad de los hijos se definía por el nacimiento de padres ciudadanos. Pese a que en la *polis* clásica se instaba al matrimonio entre ciudadanos, el estatus de las concubinas no era necesariamente bajo. La concubina ateniense disfrutaba de ciertos beneficios (Iseo 3.39) y estaba protegida por ciertas medidas legales, de lo que es buena muestra el hecho de que a un hombre no le estaba permitido practicar el sexo con la concubina de otro, Cohen, 1991: 106 y 128.

48 Señora, en tanto que se te presenta una oportunidad sencilla, déjate convencer para llegar a un acuerdo con ésta en tus palabras.

49 Aunque para Allan 2000: 168, la venganza de la espartana carece de la terrible y acumulada motivación de Alcmena, Hécuba o Electra, en la idea de que su resentimiento es más reprimible y en verdad no tiene justificación más allá de su propia infertilidad, creemos que ésta no es su única motivación, sino que Hermíone tiene miedo de verse definitivamente desplazada. De hecho, Neoptólemo podría incluso repudiarla.

50 ¡Degüéllame y ensangrienta el altar de la diosa, que te va a perseguir!

τάχα,⁵¹ algo de lo que antes había acusado a Andrómaca, vv. 238s.: Av. Νέα πέφυκας καὶ λέγεις αἰσχρῶν πέρι. Ερ. Σὺ δ' οὐ λέγεις γε, δρᾶς δέ μ' εἰς ὄσον δύνη.⁵² Tal y como hemos ido viendo, la caracterización de la troyana como mujer segura y de la espartana como una joven insegura se observa con claridad a lo largo del *agón*,⁵³ que concluye con una reflexión sentenciosa de Andrómaca, tras la que da comienzo el estásimo primero, vv. 274-308.

Este estásimo ha sido objeto de controversia por su incierta relevancia en la acción dramática.⁵⁴ En nuestra opinión, la referencia al juicio de Paris en la primera estrofa es una alusión al origen de la Guerra de Troya y la relevancia de este estásimo reside en que esta tragedia es una secuela de dicha guerra, en la que Eurípides ha llevado al extremo uno de sus efectos al introducir un motivo desconocido hasta entonces: Andrómaca tiene un hijo de Neoptólemo, lo que sitúa en un primer plano la esterilidad de Hermíone, rasgo éste que implícitamente la vincula a uno de los rasgos de carácter negativos de su madre, pues al principio del canto cuarto de la *Odisea*, relacionada con los esponsales de Hermíone que se están celebrando en Esparta en el momento de la llegada de Telémaco que anda a la búsqueda de noticias sobre su padre, y también la de los esponsales de Megapentes, el hijo varon que Menelao, ya entrado en años, engendró en una esclava,⁵⁵ v. 11s., el autor del poema épico nos informa con gran discreción que Helena no tuvo nueva descendencia después de nacer Hermíone, vv. 12-14, información tras la que se puede vislumbrar el motivo oculto de una posible transmisión matrilineal del poder⁵⁶ y, en general, la carga amenazante que la mujer representa en el imaginario colectivo griego.

El lamento elegíaco y este estásimo primero dan la clave para comprender esta tragedia: nos hallamos ante los efectos de la guerra, ante

51 ¡Pues, ea, las palabras ocultaré, y el hecho por sí mismo hablará pronto!

52 *Andr.-* Joven eres y hablas de cosas vergonzosas. *Her.-* Tú no las dices pero las haces contra mí cuanto puedes.

53 Sobre la relevancia de los patrones retóricos y la funcionalidad dramática del *agón*, cf. Schamun 2012: 156-174.

54 Stevens 1971: 127, ve una redundancia innecesaria para la acción dramática que el coro cante los mismos temas desarrollados en el primer episodio y los amplíe mediante imágenes míticas; Halleran 1985: 61, por el contrario, opina que está cuidadosamente ligado al drama y que proporciona bastante más que un mero *background*.

55 *Nostoi* fr. 2B (=Apolodoro III 11, 1).

56 Cf. Jufresa 1997: 67s.

sus víctimas inocentes, los hijos, las mujeres, todos han sido víctimas de unas acciones llevadas a cabo por los hombres, y ahora se sufren las consecuencias de esas acciones. El estásimo se cierra con ellas, vv. 307ss.: λέξη τ' ἔρημ' ἄν οὐποτ' ἐξελείπετο, | καὶ τεκέων | ὄρφανοὶ γέροντες.⁵⁷ Y más adelante, en palabras de Peleo al cuerpo sin vida de Neoptólemo, vv. 1205-1207: ὦ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρεμον, | [ὄμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ] | γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας,⁵⁸ y 1216s.: ἄτεκνος ἔρημος, οὐκ ἔχων πέρας κακῶν | διαντλήσω πόνους ἐς Ἴτιδαν.⁵⁹ Lo que es refrendado por el coro, v. 1221: μόνος μόνοισιν ἐν δόμοις ἀναστρέφῃ.⁶⁰ Las mismas víctimas reconocen serlo de una decisión errónea de sus mayores, como oímos de boca de Orestes en el v. 909. La misma Helena, la hija de Zeus, como se nos ha recordado, fue más que una víctima un objeto y como tal llevada a Troya, como una *ate* de Paris, el hijo de Hécuba que nunca debió ver la luz. Y son los efectos de una acción de guerra lo que ahora se sufre en Ftía, pues fueron los expedicionarios quienes escuchando a Heleno hicieron traer al hijo de Aquiles a los campos de Troya junto con Filoctetes, y allí fue Menelao quien le prometió la mano de Hermíone; ha sido pues un efecto de aquella guerra el que Hermíone haya sido llevada a Ftía y desposada con el hijo de Aquiles. Y allí, ante Andrómaca, la que fuera esposa de Héctor y madre de sus hijos, Hermíone se siente insignificante, y Andrómaca, que se percató de ello y que no olvida quien ha sido, ante la infecundidad de la joven, se crece: ambas reaccionan ante lo que tienen ante sí, y sus reacciones son muy humanas. El coro, formado por mujeres, que, aunque del bando vencedor, no por ello dejan de ser unas víctimas más de los efectos de la guerra, comprende a una y a otra y por ello se esfuerza en llevar la medida y la moderación a ambas. Y en ese empeño el coro se muestra muy hábil, pues ha de tratar con una cautiva que se comporta como lo que no ha dejado de ser, una gran señora, con una aureola que la acompaña en la realidad y en la ficción, y con una señora cuya juventud y natural inexperiencia se ven acrecentadas por el contraste que ofrece ante Andrómaca, a lo que se añade su incapacidad para dar un hijo a Neoptólemo, cuando la otra ya se lo ha dado, y las sospechas fundadas de estar detrás de ello las malas artes de la extranjera.

⁵⁷ *Los lechos desiertos nunca hubieran quedado ni de sus hijos huérfanos los ancianos.*

⁵⁸ *Oh, querido, la casa has dejado desierta, ay de mí de mí infeliz a un viejo sin hijos has dejado.*

⁵⁹ *Sin hijos, desolado, sin un límite a mis desgracias sufriré hasta el Hades.*

⁶⁰ *Solo a tus dependencias solitarias te retirarás.*

Conocemos de boca de las mujeres del coro la visión sobre el episodio troyano; unas palabras cargadas de dolor por las mutuas e innumerables muertes que podrían haber sido evitadas con una sola, la de Paris, vv. 293-300. Para ellas las responsables de todo son las diosas, que colocaron al hijo de Príamo en situación de elegir,⁶¹ y en segundo lugar Hécuba, por desoír a Casandra, que pedía su muerte, y, sobre todo, los nobles ancianos troyanos (δαμογερόντων, v. 300). Sin embargo, nada dice de Helena, tradicional responsable de la guerra. El hecho de que el coro se refiera a Hermíone no como la hija de la hija de Leda, sino como la de Zeus, refuerza aún más el planteamiento del conflicto troyano en sus orígenes remotos, iniciado por la propia Andrómaca en el canto elegíaco con el que cerraba el prólogo y desarrollado por el coro en la párodos, como causa de todas las desgracias que sufren.

La intervención del coro tras este primer enfrentamiento entre Andrómaca y Hermíone finaliza con una imagen compasiva ante la angustia de Troya por la esclavitud en la que ha caído, objetivada en Andrómaca, a la que se dirigen directamente, v. 302. A su vez, las coreutas señalan la principal consecuencia de la guerra para ambos bandos: la muerte de padres, hijos y esposos. Este canto coral concluye, pues, con un tono de lamento que abarca tanto a vencedores como a vencidos, y especialmente a las víctimas de las guerras, a las mujeres, a los padres y a los niños.

De inmediato se produce el segundo enfrentamiento, esta vez entre Andrómaca y Menelao, durante el cual las amenazas del rey sobre la vida de su hijo fuerzan a la troyana a salir del recinto sagrado. A su entrada, Menelao se muestra altivo y la amenaza con dar muerte a su hijo si persiste en no abandonar el refugio del templo, vv. 312-315: ἀλλ' ἐφηυρέθης | ἦσσον φρονοῦσα τοῦδε Μενέλεω, γύναι. | κεί μὴ τόδ' ἐκλιποῦσ' ἐρημώσεις πέδον, | ὄδ' ἀντὶ τοῦ σοῦ σώματος σφαγήσεται.⁶² Insiste en su rango, para lo que, entre otros procedimientos, habla de sí mismo en tercera persona, lo que revela en él una mal llevada condición de segundón a la par que una inseguridad diferente pero no menor que la de su hija, si bien, a diferencia de ella, no carece de experiencia.⁶³ Andrómaca le reprocha su cobardía,

61 El coro califica como malévolas las palabras de las diosas al hijo de Príamo, v. 288: λόγων δυσφρόνων, y como engañosas las de la vencedora Afrodita, v. 289: δολίοις... λόγοις.

62 Sin embargo, mujer, has resultado menos sensata que Menelao aquí presente. Como no abandones este recinto dejándolo desolado, éste en vez de tu persona será degollado.

63 Di Benedetto 1971: 98 indica que, frente a las reacciones más emotivas de Hermíone, Menelao es digno contrincante en el *agon* con Andrómaca, por lo que aquí estaría jactándose de lo que él se sabe capaz: crear discursos y artimañas.

v. 325, tanto en la toma de Troya como a la hora de enfrentarse a una desgraciada esclava a causa de las palabras de una joven, su hija, en un intento por mostrar el despropósito de su reacción.⁶⁴ Finalmente Andrómaca trata de disuadirlo de sus propósitos con el argumento de las represalias que Neoptólemo tomará contra Hermíone a su regreso.

El coro interviene entre ambos dando a entender lo imprudente de las palabras de Andrómaca, vv. 363-365. La troyana ha hablado demasiado libremente y las mujeres se lo reprochan, tal y como ya hicieran antes, al escuchar las palabras que había utilizado ante Hermíone. Las palabras del coro, justificadas, son muestra a su vez del afecto que tiene por Andrómaca, pues teme las consecuencias de una actuación incorrecta, que venga a sumarse a las que son objeto de reproche antes.

El ataque de Menelao hacia una extranjera indefensa, a la que considera una propiedad, v. 377, mina el supuesto heroísmo del Atrida. En el mismo sentido hay que interpretar la referencia de Andrómaca a la conducta de Héctor en Troya, donde expone la cobardía de Menelao, vv. 456-457,⁶⁵ a la par que ensalza el valor de Neoptólemo, “hijo de Aquiles”.⁶⁶

Andrómaca no ve salida alguna por lo que finalmente opta por abandonar la seguridad del altar, vv. 411s.: ἰδὸν προλείπω βωμὸν ἤδε χεῖρῖα | σφάζειν φονεύειν, δεῖν, ἀπαρτῆσαι⁶⁷ δέρην.⁶⁸ La aflicción de la extranjera mueve al coro a la compasión, puesta de relieve por la reiteración ὄκτιρ'... οἰκτρά: ὄκτιρ' ἀκούσασ'· οἰκτρά γὰρ τὰ δυστυχή | βροτοῖς ἅπασι, κἂν θυραῖος ὦν κυρῆ de los vv. 421-422.⁶⁹ Con sus palabras se subraya la superioridad de los argumentos de Andrómaca frente al proceder violento y desmesurado

64 Andrómaca alude a la falsedad en las palabras y la crueldad, pero añade además el afán de lucro, que era la visión que la sociedad ateniense tenía de los espartanos, vv. 445-452.

65 Aunque McClure 1999:163 argumenta que Menelao estaría actuando como un personaje femenino por su trama y sus maquinaciones (vv. 447 y 549).

66 Es remarcable el uso de “hijo de Aquiles” en vez utilizar el nombre Neoptólemo, empleado sólo una vez, v. 14. Según Stevens 1971:14, ello se debe a que métricamente es más sencillo que quepa en el metro παῖς Ἀχιλλέως. En nuestra opinión la razón de ello es la unión de lo que sucede ahora en Ftia con la guerra de Troya a través de uno de los responsables de las desgracias que ahora sufren todos.

67 Se puede contemplar el aumento del patetismo con la acumulación expresiva de verbos en infinitivo.

68 *Mira, en tus manos dejo el altar, para que me degüelles, me mates, me encadenes, me estrangules.*

69 *Te he compadecido al oírte, pues las desgracias son dignas de compasión para todos los humanos, aunque éste sea de fuera.*

de Menelao.⁷⁰ El coro intenta mediar aconsejando a Menelao que modere a su hija para facilitar la aproximación de ambas mujeres necesaria para liberar a su hija de pesadumbres, vv. 425s., pero una vez más las palabras del coro son ineficaces, en este caso debido en parte a que Menelao viene con una decisión ya tomada y sigue un plan para hacerla efectiva, plan que finalmente se pone al descubierto y que no es otro que el engaño, marca distintiva de la casa de los Atridas: Menelao, tras haberse comprometido a no dar muerte al niño, cuando la madre ya está fuera de la protección del templo, anuncia que lo va a hacer, que el engaño es una lección para que aprenda a no ser insolente hacia aquellos que tienen el poder, lo que constituye la mejor caracterización del personaje.⁷¹ La muerte de Andrómaca y del pequeño ya es inminente. En ese contexto, las coreutas dan comienzo al estásimo segundo, vv. 465-493, un canto coral muy elaborado y por lo general no bien entendido.

En este estásimo las mujeres del coro nos hablan de las causas del conflicto concreto que se vive en Ftía, un conflicto que es consecuencia indudablemente de la dualidad de poderes, pues Hermíone fue entregada en matrimonio primero a Orestes y luego a Neoptólemo. Orestes habla sólo de Menelao, vv. 966-986, pero tras esta doble decisión contradictoria hay un problema de autoridad no bien definida entre lo que sucede en la retaguardia, donde se sufren las consecuencias de la guerra, y lo que sucede en el campo de batalla, donde se sufren sus exigencias.⁷²

70 Cf. Allan 2000: 211.

71 En general en Eurípides la oposición griegos/bárbaros se va neutralizando a la par que avanza la Guerra del Peloponeso, transformándose paulatinamente en atenienses/espartanos; en Eurípides, además, la crisis moral que provocan los diversos desastres, como la peste o la muerte violenta de numerosos ciudadanos llamados a filas, y las subsiguientes e inevitables viudas y sus huérfanos, los cambios sociales que se van produciendo, es causa de que el autor caracterice en varias obras a los griegos con los rasgos con los que antes eran caracterizados los bárbaros y que les muestre incumpliendo leyes y promesas, mientras que los extranjeros asumen normas de comportamiento en lo humano y lo divino muy cercanas o idénticas a las griegas. En Eurípides, como en Tucídides, se observa con claridad el efecto de la evolución de la política y de la guerra en el comportamiento y los valores de los atenienses. Para esta actitud en general, cf. Aélion 1983: II 182ss. y Silva 2005: 15-91.

72 Pero la reflexión del coro va más allá. Agamenón era el hegemón de la expedición contra Troya, al frente de ella iban los Atridas, y a ellos se dirige Crises, 1.17, por citar un ejemplo. En la párodos del *Agamenón* de Esquilo el coro se refiere a ellos con esa dualidad de las dos aves que simbolizan a quienes conducen la expedición y al carácter de ambos. En la Ftía que nos muestra *Andrómaca*, el *kyrios* de Andrómaca es Neoptólemo, pero quien

Hermíone, ausente en el episodio precedente, aparece caracterizada por la ferocidad con la que quiere hacer desaparecer a su rival, v. 487: διὰ γὰρ πυρὸς ἦλθ' ἑτέρῳ λέχει.⁷³ Al avanzar en su canto las resoluciones dejan entrever un crescendo emocional, vv. 488s., que alcanza su punto más alto en el v. 491, en el que se acumulan doce breves, en una enumeración asindética de términos negativos todos ellos que definen la acción que se pretende llevar a cabo, la muerte de Andrómaca y del pequeño: ἄθεος ἄνομος ἄχαρις ὁ φόνοϛ.⁷⁴ La alteración emocional de las coreutas se mantiene en el verso siguiente, 492, fruto sin duda del estado en que se hallan, pero también por la presencia de Menelao, al que temen; las palabras que cierran la antístrofa, v. 493, muestran por el metro que de nuevo controlan sus emociones: ya ha dicho todo lo que tenía que decir, vv. 492s.: ἔτι σε, πότνια, μετατροπᾶ | τῶνδ' ἔπεισιν ἔργων.⁷⁵

Abre el coro el episodio tercero con el metro habitual para las entradas procesionales, incluidas la de las personas condenadas a muerte, el anapesto,⁷⁶ vv. 494-500, seguido de una parte lírica, un μέλος ἀπο σκηνῆς,⁷⁷ en la que Andrómaca y el pequeño se lamentan, y una réplica de Menelao muy dura a los lamentos en ritmo anapéstico. El coro con sus palabras intensifica el patetismo de esa imagen, dos inocentes, madre e hijo, abrazados aguardan la muerte. El juicio moral de las mujeres es explícito y con sus palabras atraen la atención sobre madre e hijo a punto de morir, vv. 497-500: δύστηνε γύναι, τλῆμον δὲ σὺ παῖ, | μητρὸς λεχέων ὃς ὑπερθνήσκεις | οὐδὲν μετέχων |

tiene el poder es Peleo, pues así se ha decidido. Y si llevamos este problema a los años en los que Eurípides compuso esta tragedia, podría hacer referencia a la rivalidad entre Nicias y Cleón o, después de Anfípolis, a la de Nicias y Alcibiades, pero creemos que más bien se refiere a un sentimiento un tanto contradictorio entre los atenienses fruto de combinar los efectos de una guerra que parece no tener fin y el recuerdo de un liderazgo no discutido en la figura de Pericles; se trataría, pues, del reforzamiento y unidad del mando sentidos como necesarios en momentos de crisis.

⁷³ *Arremetiό como fuego contra el otro lecho*. Denniston 1939: 196 subraya que el uso metafórico de πῦρ para expresar una acción violenta o la pasión amorosa no es tan común en griego como en latín, por lo que aquí debemos suponer que este uso provocaría un énfasis especial.

⁷⁴ *Impío, injusto, funesto es el asesinato*.

⁷⁵ *Un día a ti, señora, te llegará el castigo por tus acciones*.

⁷⁶ Taplin, 1977: 73. Cf. Sof., *Antígona* 801-805.

⁷⁷ Cf. Nakamura 1963: 148s.

οὐδ' αἴτιος ὄν βασιλεῦσιν.⁷⁸ A esas palabras de las mujeres sigue el lamento lírico que entonan madre e hijo, un lamento que contrasta con las punzantes palabras de Menelao y crea un efecto aún más patético.⁷⁹

El coro anuncia la entrada de Peleo, que acude a socorrer a su biznieto y a la madre de éste.⁸⁰ En el *agón* entre Peleo y Menelao, el anciano concentra sus ataques en la falta de *sophrosyne* espartana, sobre todo en la incapacidad de lograrla tanto de Helena como de Hermíone. El airado anciano rechaza la excesiva libertad de las mujeres espartanas, vv. 597-601, y sentencia que no importa la riqueza y la superioridad material, sino la virtud personal, vv. 639-641, con lo que está señalando la causa última de la actuación inapropiada de Hermíone. Eurípides, por lo tanto, muestra en su *Andrómaca*, en la figura de Menelao, una posición muy clara respecto a la política de prestigio de Atenas en la confrontación con Esparta, pues escenifica un rechazo frontal a los espartanos, cuyas costumbres y *physis* son presentados de modo negativo.

Tanto el debate Andrómaca/Hermíone, como el de Peleo/Menelao son significativos y coherentes con el pensamiento y la actitud del tragediógrafo sobre el planteamiento crítico del poder efectivo de la oratoria y los peligros que entraña. Finalmente, Menelao fracasa en su intento y abatido acaba por retirarse, tras lo cual el coro entona el estásimo tercero, vv. 768-801.

En este estásimo, que consta de un par estrófico y un epodo, que algunos han encontrado con escasa o nula ligazón con la acción dramática, tiene en cambio una notable importancia, pues en él el coro, después de cantar en la estrofa la naturaleza permanente de la verdadera nobleza, en la antistrofa pronuncia unas palabras premonitorias, vv. 777-787: κρεῖσσον δὲ νίκαν μὴ κακόδοξον ἔχειν | ἢ ξὺν φθόνῳ σφάλλῃεν δυνάμει τε δίκαν. | ἦδὺ μὲν γὰρ αὐτίκα τοῦτο βροτοῖσιν, | ἐν δὲ χρόνῳ τελέθει | ξηρὸν καὶ ὀνειδέσιν

⁷⁸ *Desdichada mujer y desgraciado tú, hijo, que mueres a causa del lecho de tu madre, sin participar en nada, sin ser responsable a los ojos de los reyes.*

⁷⁹ Sobre el uso de niños para crear un efecto patético, véase Menu 1992: 239-258, quien estudia el efecto patético buscado por Eurípides a la hora de presentar a los niños como futuros vengadores. Trendell 1991: 170 alude a la práctica de incluir niños en ilustraciones de tragedia en cerámica para aumentar la emoción. Mastronarde 1994 anota en *Fenicias*, vv. 355-356: “Euripides dwells explicitly in many of his plays on the love of children and the pathos of separation from them shows his greater interest in domestic emotions and women’s emotions”.

⁸⁰ La actitud de Peleo recuerda la de Yolao en *Heráclidas* vv. 740ss.

ἔγκειται δόμων·| ταύταν ἦνεσα ταύταν καὶ φέρομαι βιοτάν·| μηδὲν δίκας
ἔξω κράτος ἐν θαλάμοις | καὶ πόλει δύνασθαι.⁸¹

La toma de Troya, en la que nada ni nadie fue respetado, lo que ocasionó la muerte a Agamenón y a otros muchos, encaja perfectamente en estas palabras del coro, y fue esa toma la que dio a Neoptólemo la mano de Hermíone, que ya había sido entregada a Orestes, como refiere a su prima él mismo, vv. 966-986. Y es en boca de una mujer de esta saga, Clitemnestra, la del *Agamenón* de Esquilo, donde encontramos la confirmación de ello. En Argos los rumores y en ocasiones también las noticias que sobre el proceder de los expedicionarios han ido llegando, han contribuido a cargar el ambiente de temores e inquietudes por las consecuencias que de ello se puedan derivar. Y así, aunque Clitemnestra da por buena la noticia de la toma de Troya transmitida por las fogatas, acto seguido, cuando pasa a desarrollar la imagen que en su mente ha forjado de cómo se ha desarrollado el salto y la toma, las cosas ya no parecen estar bien, pues afloran los temores provocados por los rumores e informaciones que de ello han ido llegando, temores que unos versos más abajo ya abiertamente plantea Clitemnestra, vv. 338-342: εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολισούχους θεοὺς | τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θεῶν θ' ἰδρύματα,| οὐ τᾶν ἐλόντες αὐθις ἀνθαλοῖεν ἄν·| ἔρωσ δὲ μή τις πρότερον ἐμπίπτη στρατῶ | πορθεῖν ἄ μὴ χρῆ, κέρδεσιν νικωμένους.⁸² Palabras éstas de Clitemnestra que de forma implícita hace suyas el coro, pues, cuando concluye su parlamento, el corifeo exclama en el v. 351: γύναι, κατ' ἄνδρα σῶφρον' εὐφρόνως λέγεις.⁸³ El carácter premonitorio de las palabras del coro de mujeres de Ftía es desde esa perspectiva muy claro, y aquí el coro cumple una de sus funciones tradicionales, ser, como lo es la Pitia de Delfos, portavoz de su señor, en este caso del autor, Eurípides, y como sucede con los oráculos, finalmente se cumplen, como en efecto se cumplirán con la muerte de Neoptólemo.

81 *Mejor no obtener una victoria infamante que con la envidia y la fuerza derribar la justicia. Pues dulce al pronto esto es para los mortales, pero con el tiempo acaba siendo estéril y es una ignominia para la casa. Esta vida alabo, ésta y prefiero, que ningún poder sin justicia haya ni en los tálamos ni en la polis.*

82 *Si respetan a los dioses tutelares de la ciudad los de la tierra tomada y los templos de sus dioses, los conquistadores no serán a su vez conquistados. ¡Que no sobrevenga al principio al ejército un deseo de caer sobre lo que no deba, por las ganancias vencidos!*

83 *Mujer, como corresponde a un hombre sensato con sensatez hablas.*

La partida de Menelao deja a Hermíone desamparada,⁸⁴ y temerosa ante un castigo del esposo, que da por seguro, y escenifica un intento de suicidio, ante el cual es interesante observar la reacción del coro. La nodriza es la que alerta al coro, vv. 802, 804 y 807-810: ὃ φίλταται γυναιῖκες, [...] δέσποινα γὰρ κατ' οἶκον, Ἑρμιόνην λέγω,⁸⁵ [...] καθανεῖν θέλει,| πόσιν τρέμουσα, μὴ ἀντὶ τῶν δεδραμένων | ἐκ τῶνδ' ἀτίμως δωμάτων ἀποσταλῆ | ἢ καθάνη κτεινοῦσα τοὺς οὐ χρῆ κτανεῖν.⁸⁶ A su vez, les pide ayuda a las coreutas, cansada de apartar a su señora de la muerte, vv. 817-819: ὑμεῖς δὲ βᾶσαι τῶνδε δωμάτων ἔσω | θανάτου νιν ἐκλύσασθε· τῶν γὰρ ἠθάδων | φίλων νέοι μολόντες εὐπιθέστεροι.⁸⁷ Sin embargo, no ha lugar⁸⁸, ya que Hermíone sale de palacio muy alterada, pero su estado en principio no es preocupante, ya que es fruto de los problemas de carácter que arrastra desde la niñez, que por un momento en el *agón* Andrómaca ha hecho que afloren, especialmente perceptibles en aquel inesperado ruego, v. 249. La joven desoye las recomendaciones de la nodriza, que le habla con la paciencia de una anciana acostumbrada a tratar con ella.⁸⁹ Esta nodriza actúa de contrapeso de la antigua sierva de Andrómaca, con lo que el equilibrio en las dos partes es completo:⁹⁰ en torno al coro giran Andrómaca, su antigua

84 Como señala Morenilla 2006: 687, Menelao comete el mismo error que Creonte en *Medea*: actuar como padre y no como rey. Pero Menelao sólo es capaz de cumplir este papel mientras no existe en el palacio otra autoridad masculina.

85 La necesidad de precisar a qué señora se refiere evidencia el problema que enfrenta a ambas mujeres.

86 *Queridísimas mujeres*, [...] *En efecto, en la casa, la señora, me refiero a Hermíone, [...] quiere morir; porque teme a su esposo, no fuera que, por lo que ha hecho, se viese expulsada deshonrosamente de este palacio o muriese por haber intentado matar a quienes no debía.*

87 *Vosotras id dentro de este palacio y libradla de la muerte. Pues los que acaban de llegar son más convincentes que los amigos habituales.*

88 Como indica Arnott 1984-1985: 147-155, Eurípides para resolver la situación en la que un personaje está en peligro y al coro se le pide actuar, hace volver al personaje a la escena antes de que el coro pueda actuar. Con ello no rompe las normas de la convención dramática, sino que trata de incluir una innovación. Eurípides usa también este recurso en *Hec.* vv. 1042s., cuando el coro se plantea entrar en las tiendas para ayudar a las troyanas en su venganza contra Polimnestor, lo ven aparecer cegado seguido por Hécuba victoriosa.

89 La joven canta y danza, mientras la anciana busca argumentos para alejar los miedos de su señora y para que deje de exponerse en ese estado a la vista pública, vv. 876-878.

90 Lo que, por otro lado, nos muestra las verdaderas relaciones no explícitas de la sierva troyana y su antigua señora.

servienta troyana, Peleo y el ausente Neoptólemo, por un lado, por otro, Hermíone, su nodriza, Menelao y Orestes.

La indefensión que siente Hermíone ante la inesperada marcha de su padre, o en palabras de la nodriza πατρός τ' ἔρημωθεῖσα (v. 805), es completa y nos proporciona una clave más para comprender a la hija de Helena, vv. 854s.: ἔλιπες ἔλιπες, ὃ πάτερ, ἐπακτίαν | μονάδ' ἔρημον οὔσαν ἐνάλου κόπας.⁹¹ Indefensión que se disipa por completo cuando aparece uno de los suyos, Orestes, vv. 891s.: ὃ ναυτίλοισι χείματος λιμὴν φανεῖς | Ἀγαμέμνονος παῖ.⁹² La aparición de Orestes⁹³ da un giro a la situación que se proyecta de inmediato en Hermíone, que pide ayuda a su primo con unos argumentos que, si bien en algunos aspectos son algo exagerados, pues le dibuja un cuadro extremo del peligro que corre, discurren por el plano de la razón al atribuir su comportamiento anterior a la influencia negativa de otras mujeres, por lo que de modo implícito lo reconoce como erróneo. Esta explicación, como es natural, aunque comprensible, incomoda al coro, como dejan entrever sus palabras, vv. 954-956: ἄγαν ἐφῆκας γλῶσσαν εἰς τὸ σύμφυτον. | συγγνωστὰ μὲν νυν σοὶ τάδ', ἀλλ' ὅμως χρεῶν | κοσμεῖν γυναικῆς τὰς γυναικείας νόσους.⁹⁴ En las últimas palabras del coro hay un reconocimiento implícito a la veracidad de la acusación.⁹⁵ Las murmuraciones de las mujeres de Ftía, sin duda, han contribuido al enrarecimiento de las relaciones de las dos mujeres en el seno del *oikos*, a lo que no debe ser ajena Andrómaca, una mujer con notable experiencia, algo de lo que alardea. Aquí se nos muestra Hermíone como lo que realmente es, una joven esposa inexperta, en extremo permeable a los rumores y maledicciones de otras mujeres, que se siente totalmente insegura fuera del estrecho ámbito familiar de los suyos, un sentimiento muy comprensible en quien ha crecido en las

91 *Me has abandonado, me has abandonado, padre, en la orilla, sin remo que me permita navegar.*

92 *Oh puerto que a los navegantes en la tormenta te apareces, hijo de Agamenón,...*

93 La entrada de este nuevo personaje es anunciada por el coro, quien subraya su apariencia extraña (ἄλλόχρως, v. 879) y la premura con la que se acerca a la casa. La descripción de las mujeres nos recuerda que la acción se está llevando a cabo en la remota Tesalia, donde incluso otros griegos parecen extranjeros.

94 *En exceso has lanzado tu lengua contra tu propio sexo. Comprensible me parece ahora en ti esto, pero es preciso que las mujeres disimulen las enfermedades femeninas.*

95 Rumores y murmuraciones de los que también ha sido víctima Helena, y así, en la *Helena*, las palabras del mensajero a Menelao, vv. 615s: φήμας δ' ἢ τάλαινα Τυνδαρίς | ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία. (*Pero la desventurada Tindárida ha tenido que escuchar sin razón perversos rumores sin ser responsable de nada.*)

circunstancias en las que lo ha hecho Hermíone. Y esa combinación de juventud, natural inexperiencia y sobre todo inseguridad extrema le hacen ver amenazas y hostilidad hacia ella en todo y en todos; sus reacciones, pues, proceden del miedo: la pretensión de dar muerte a Andrómaca y al pequeño, sus intentos de quitarse la vida, todo está movido en realidad por un miedo cerval. Esa hostilidad que percibe fuera de los suyos se extiende también a las cosas, pues incluso el palacio mismo parece tener voz para expulsarla de esa tierra, vv. 923-925: ὡς δοκοῦσί γε | δόμοι τ' ἐλαύνειν φθέγμ' ἔχοντες οἶδε με, | μισεῖ τε γαῖα Φθιάς.⁹⁶

Orestes, cometido el matricidio y desterrado, no puede aspirar a otra esposa que no sea de su propio *genos*, y esa no es otra que Hermíone, limitación que es consecuencia del cumplimiento de los designios de Apolo y como tal forma parte de ellos y debe llevarse a cumplimiento. Es por eso por lo que Orestes se aferra al primer compromiso y se considera legitimado para llevarse consigo a Hermíone y castigar a Neoptólemo en tanto que responsable del conflicto al poner por encima del primer compromiso el compromiso hecho por Menelao en los campos de Troya en el marco de la guerra. En este sentido Orestes goza de la protección de Apolo, vv. 1002-1008, cuyo papel en la guerra de Troya y en la muerte de Clitemnestra las coreutas en el estásimo cuarto no parece que lleguen a comprender en cuanto al significado profundo de ello, a pesar de haber estado presentes en todo momento en escena y haber escuchado las palabras de Orestes y sus razones, resumidas en los vv. 1003-1006: οὐδέ νιν μετάστασις | γνώμης ὀνήσει θεῶ διδόντα νῦν δίκας, | ἀλλ' ἔκ τ' ἐκείνου διαβολαῖς τε ταῖς ἑμαῖς | κακῶς ὀλεῖται.⁹⁷ Calumnias que Orestes combate con calumnias, como el mensajero refiere en el vv. 1090s.: Ἀγαμέμνονος δὲ παῖς διαστειχῶν πόλιν | ἐς οὓς ἐκάστῳ δυσμενεῖς ἦῶδα λόγους;⁹⁸ y pasa a detallar las calumnias que a modo de rumores ha difundido, y los efectos sobre la población.⁹⁹ Pero detrás de Orestes está Apolo, cuyo mandato ha obedecido, y Atenea, que lo ha defendido defendiendo con ello la línea patrilínea. Y cuando el anciano, alarmado por los rumores que ha escuchado sobre la marcha de Hermíone,

⁹⁶ Puesto que parece que estos muros dotados de voz me expulsaran y la tierra de Ftía me odiase.

⁹⁷ Ningún cambio de parecer le será útil, aunque dé ahora satisfacción al dios, sino que por las calumnias a aquél y a mí malamente perecerá.

⁹⁸ El hijo de Agamenón recorría la ciudad y a cada uno al oído le iba diciendo malévolas razones.

⁹⁹ Sobre el rumor en tragedia cf. Brioso 2011: 187s.

entra en escena y les pregunta sobre su veracidad (vv. 1047-1052),¹⁰⁰ ellas le confirman que se ha marchado con Orestes y que éste prepara la muerte del hijo de Aquiles en el santuario délfico, con lo que pone de relieve la conexión entre el santuario y Orestes y con ella la estrecha relación de éste con la divinidad délfica, sin llegar a comprender el sentido que hay en todo ello, lo que no sucede con Peleo, que de inmediato comprende el sentido de todo, como deja entrever su reacción inmediata, vv. 1066-1069.

Pero las mujeres que conforman el coro comprenden, como mujeres que son, a las demás mujeres, sobre todo en una sociedad como la griega en la que el lugar y las funciones que tienen están muy bien definidas y a la vez muy limitadas, y esta comprensión combinada con una notable dosis de paciencia¹⁰¹ es la que han mostrado en el trato con Andrómaca y con Hermíone, y ahora, al hacerla extensiva a todas las mujeres víctimas de una forma u otra de la guerra y plantear sus efectos sobre ellas¹⁰², el trasfondo délfico les impide obviar lo acaecido a Clitemnestra, y lo hacen preguntándose cómo Apolo ha podido dar tal mandato a Orestes: que un hijo dé muerte a su propia madre, vv. 1027-1046. La pregunta del coro, aunque con ella da muestras de ignorar los motivos profundos de ese mandato, reafirmar la naturaleza patrilineal de la comunidad política griega, sitúa lo acaecido a Clitemnestra como uno de los efectos de la guerra que se ha abatido sobre Orestes haciendo de él un matricida, como realmente ha sido, y a ella como una víctima más de los efectos de la guerra,¹⁰³ y una

100 Peleo se preocupa por “los suyos”, y Hermíone es parte de ellos, pues, aunque haya obrado mal, es la mujer de su nieto y por tanto es del οἶκος de Neoptólemo: τῶν γὰρ ἐκδήμων φίλων | δεῖ τοὺς κατ’ οἶκον ὄντας ἐκπονεῖν τύχας. (vv. 1051s.) *pues los que están en casa se deben ocupar de la suerte de los seres queridos que están ausentes.*

101 La comprensión del coro de *Andrómaca* no es menor que la que siente el coro de ciudadanas de Argos hacia Electra en la tragedia homónima de Sófocles, si bien es diferente su desarrollo, pues aquí, en *Andrómaca*, debe guardar un delicado equilibrio entre dos mujeres muy diferentes ellas mismas y lo que las mueve.

102 Tucídides nos habla de ello de una forma genérica en I, 12, 2-3.

103 Esta comprensión por la comunión en el dolor la observamos en no pocos personajes femeninos de tragedia, así, p.ej., y en lo que hace también a Clitemnestra, en la *Electra* de Sófocles, en este caso entre dos mujeres que contienen, detrás de la imagen que Electra nos proyecta de Egisto se deja entrever un cierto sentimiento de proximidad a Clitemnestra como mujer en la desgracia que se ha cebado con la casa de Atreo; y así, el hecho de que Electra para referirse a ella emplee *τάλαινα*, cuando pregunta a Orestes si Clitemnestra ya ha muerto, en el v. 1426 (τέθνηκεν ἢ *τάλαινα*; ¿Está muerta la desgraciada?), el mismo término que emplea en el v 664, cuando conozca la muerte de Orestes, para referirse a sí

de sus consecuencias, la limitación matrimonial de Orestes a Hermíone, como parte de los designios divinos, que, como no podía ser de otro modo, finalmente se cumplen. Y con ello se pone fin a los sufrimientos de Orestes y también de Hermíone, que ahora se encuentra de nuevo con los suyos, donde ella se siente segura, inclinación que comparte con Orestes, como él mismo afirma a modo de corolario, vv. 985s.: τὸ συγγενὲς γὰρ δεινόν, ἔν τε τοῖς κακοῖς | οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρείσσον οἰκείου φίλου,¹⁰⁴ como también comparte con Hermíone el haber tenido una infancia y juventud en extremo triste y dolorosa.

Y aunque el coro no alcanza a comprender los motivos profundos de la muerte de Neoptólemo, lo que no ignora es que ha sido cosa del destino y que el destino está en manos de los dioses, v. 1203: θεοῦ γὰρ αἴσα, θεὸς ἔκρανε συμφοράν,¹⁰⁵ como lo determina el empleo de αἴσα reforzado, para que ninguna duda quede, por θεοῦ. El coro presiente, intuye, Peleo, en cambio, sabe qué divinidad ha sido la responsable, y aunque no lo diga, implícitamente integra la desgracia en un plan amplio en el que la muerte de Aquiles forma parte, v. 1212: διπλῶν τέκνων μ' ἑστέρης' ὁ Φοῖβος,¹⁰⁶ como la de Neoptólemo también lo es.

De inmediato llega un mensajero que describe lo ocurrido con gran lujo de detalles,¹⁰⁷ tras lo cual hace su entrada el cortejo fúnebre procedente de Delfos que porta el cuerpo sin vida de Neoptólemo.¹⁰⁸ El ritmo de entrada del cortejo es marcado por el coro, que emplea el ritmo anapéstico en sus

misma, (Hl. οἱ γὼ τάλαινα', ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ, ¡Ay, yo, desgraciada! Acabada estoy en este día), deja entrever una identificación profunda en el dolor, más allá del odio y del amor, rasgo de carácter muy humano que no es ajeno tampoco a la caracterización por parte de Sófocles de Clitemnestra, muy diferente a la de Esquilo, y en la misma línea desarrollada en su *Electra* por Eurípides. A este respecto cf. Morenilla (en prensa).

104 *El parentesco, pues, (es) una cosa tremenda, y en las desgracias no hay nada mejor que uno de la propia casa.*

105 *Pues de un dios es el destino, un dios causó este suceso.*

106 *¡De dos hijos me ha privado Febo!*

107 Una descripción ésta que por su precisión en los detalles recuerda a la descripción de la muerte de Orestes en la *Electra* de Sófocles, si bien allí todo era falso mientras que aquí se ajusta a la verdad.

108 Es ésta una de las modificaciones introducidas por Eurípides en su *Andrómaca*, pero por disposición de Tetis, vv. 1239-1242, vuelve a la tradición: Neoptólemo será llevado a Delfos y enterrado allí, donde tiene su tumba, objeto de culto, conocida además por los espectadores. Sobre las modificaciones de Eurípides, cf. Garzya 1952: 104-121, y sobre el origen y la naturaleza del culto delfico a Neoptólemo, cf. Suárez de la Torre 1997: 153-176.

palabras, vv. 1166-1172, el mismo con el que abre el coro el tercer episodio, una serie de anapestos recitados, que preludian el dúo lírico entre madre e hijo en el que se intercalan dos intervenciones de Menelao, vv. 515-522 y 537-544, también en anapestos, que marcan el ritmo de la marcha de Andrómaca y su hijo hacia la muerte. Dos escenas paralelas pero muy diferentes. Y las mujeres se dirigen tanto al nieto como al abuelo, ambos unidos ahora en la muerte y en el dolor, vv. 1168-1169: τλήμων ὁ παθὼν, τλήμων δέ, γέρον, | καὶ σύ.¹⁰⁹ Ya ante el cuerpo de Neoptólemo el coro y Peleo entonan un *kommos*,¹¹⁰ diálogo lírico que en este caso, el contexto activa la memoria de su origen y con él la evocación de la ausente Andrómaca.¹¹¹ El coro se hace eco del llanto de Peleo, primero en trímetros hablados, vv. 1184-1185, y después en yambos líricos conformando la canción fúnebre, vv. 1197-1199: ὄττοτοτοτοῖ, θανόντα δεσπότην γόοις | νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω.¹¹² Y el coro, cumpliendo una de sus funciones, señala las consecuencias de los errores trágicos, en este caso los efectos de la guerra sobre la población, la soledad de Peleo, que representa la soledad de los padres cuyos hijos han caído, v. 1221: μόνος μόνοισιν ἐν δόμοις ἀναστρέφῃ,¹¹³ de modo similar a la soledad de Príamo cuando acude solo ante Aquiles para suplicarle que le entregue el cuerpo sin vida de Héctor, *Iliada* 24.148ss. El canto y la danza conjunta concluyen cuando, tras la exhortación de su Peleo, las mujeres anuncian llenas de estupor la aparición de Tetis *ex machina*, vv. 1226-1230. La tragedia finaliza con una triple proclama divina: la orden de llevar el

109 *Desdichado el que sufrió y desdichado, anciano, también tú.*

110 El más célebre y discutido *kommos* es el de *Coéforas*, vv. 306-478, en cuya estrofa séptima, vv. 423-428, el coro evoca sus orígenes orientales: ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἐν τε Κισσίας | νόμοις ἠλεμιστρίας, | ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν | ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα, | ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπιρροεῖ | κροτητὸν ἄμὸν καὶ πανάθλιον κάρα. *Percuto sobre mi pecho un lamento ario, según los modos de la plañidera Kisia, al ritmo de una sierra y bañado en sangre pueden verse los gestos de mi mano, uno tras otro, desde arriba, de lejos; y con los golpes retruena mi dolorida y percutida testa.* Los griegos consideraban de origen oriental el lamento fúnebre.

111 Ausente desde que Peleo le garantizase seguridad a ella y a su hijo, vv. 757-765, se discute si el deíctico τόνδε del v. 1246 hace referencia al pequeño y a su madre que en silencio estarían en escena de modo similar a la escena final del *Ayante* de Sófocles en la que Tecmesa y Eurísaces están presentes, si bien allí hay una interpelación directa de Teucro al hijo de Ayante, v. 1409: παῖ, σὺ δὲ πατρός γ', ὅσον ἰσχύεις.

112 ¡Ay, ay, ay, ay! *Empezaré mi lamento hacia mi señor muerto con el tono consagrado a los muertos.*

113 *Solitario das vueltas por tu palacio solitario.*

cuerpo de Neoptólemo a Delfos para ser enterrado, la indicación de que Andrómaca vaya con su pequeño a desposarse con Heleno,¹¹⁴ y la promesa a Peleo de inmortalidad por parte de Tetis, que no deja de ser una forma elevada de abandonar el mundo de los mortales, como de una forma más convencional lo abandonara Príamo, el padre de Héctor.

Bibliografía

- Aélión, R. (1983). *Euripide Héritier d'Eschyle*, vol. II. Paris.
- Allan, W. (2000), *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford
- Arnott, G. (1984/1985), “Alcune osservazioni sulle convenzioni teatrali dei cori euripidei”, *Dioniso* 55: 147-155.
- Assunção, T.R. (1998/1999), “L'áte dans l'Iliade (le cas Agamemnon)”, *Classica* 11/12: 271-280.
- Brandt, H. (1973), *Die Sklaven in den Rollen von Dienern und Vertrauten bei Euripides*, Hildesheim
- Brioso, M. (2011), “El rumor como motivo literario en la tragedia”, en M. Quijada (ed.), *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro de finales del siglo V a.C. y su influencia posterior*, Madrid: 131-200
- Cantarella, E. (1964), “La ἐγγύη prima e dopo la legislazione di Solone nel diritto matrimoniale attico”, *RIL* 97: 121-161.
- Cantarella, E. (1987), *Pandora's Daughters*, Baltimore.
- Chantraine, P. (1946), “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *REG* 59-60: 219-250.
- Cohen, D. (1991), *Law, Sexuality, and Society: the Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge.
- Denniston, J. (1939), *Electra: with introduction and commentary*, Oxford.
- Di Benedetto, V. (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino.
- Easterling, P.E. (1987), “Women in Tragic Space”, *BICS* 34: 15-26.
- Erbse, H. (1966), “Eurípides' *Andromaque*”, *Hermes* 94: 276-297.
- Garzya, A. (1951). “Interpretazione dell'Andromaca di Euripide”, *Dioniso* 14: 109-138.
- Garzya, A. (1952), “Il mito nell'Andromaca di Euripide”, *Dioniso* 15: 104-121.

114 Con ello se cierra el círculo, pues fue Heleno el que vaticinó a los expedicionarios que sólo con el concurso del hijo de Aquiles con las armas de su padre y Filoctetes con el arco y las flechas de Heracles, tomarían Troya.

- Golder, H. (1983), "The Mute Andromache", *TAPA* 113: 123-133.
- González, G. (2007), "La presencia del matrimonio por certamen en la obra de Heródoto", *Habis* 38: 115-121.
- Halleran, M.R. (1985), *Stagecraft in Euripides*, London.
- Harder, A. (1985), *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden.
- Hunger, H. (1952), "Euripides' *Andromache* 147-153 und die Auftrittsszenen in der attischen Tragödie", *RhM* 95: 369-373.
- Jufresa, M. (1997), "Clitemnestra y la justicia", en R. M.^a Rodríguez Magda (ed.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona: 63-76.
- Kovacs, P.D. (1980), *The Andromache of Euripides: An Interpretation*, Michigan.
- Kyriakou, P. (1997), "Past and Present in Euripides' *Andromache*", *Mnemosyne* 50: 7-26.
- Lloyd, M. (1992), *The agon in Euripides*, Oxford.
- MacDowell, D.M. (1978), *The Law in Classical Athens*, London.
- Mastronarde, D. (1994), *Euripides: Phoenissae*, Cambridge.
- McClure, L. (1999), *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*, Princeton.
- Menu, M. (1992), "L'enfant chez Euripide : affectivité et dramaturgie", *Pallas* 38: 239-258.
- Morenilla, C. (2006), "Paratragedia del *pathos* en la Hermione euripidea, en M. Valverde, M. Calderón, A. Morales (eds.), *Koinòs lógos*, Murcia: 685-698.
- ----- (2007). "La maternidad en el reforzamiento de la polis ateniense: Andrómaca de Eurípides", en E. Calderón & A. Morales (eds.), *La madre en la Antigüedad*, Madrid: 203-236.
- ----- (2013), "La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral", *CFC (g)* 23: 143-168.
- ----- (en prensa), "Amor y guerra en la tragedia de Sófocles", en *A Violência no Mundo Antigo e Medieval*, Lisboa.
- Mossman, J. (1996), "Waiting for Neoptolemus: The Unity of Euripides' *Andromache*", *G&R* 43: 143-156.
- Nakamura, Z. (1963), "Το ἄπο τῆς σκηνῆς in the tragedies of Euripides", *JCS* 11: 148-149
- Page, D.L. (1934), *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford.
- Powell, A. (1990), *Euripides, Women, and Sexuality*, London.
- Rabinowitz, N.S. (1984), "Proliferating Triangles: Euripides' *Andromache* and the Traffic in Women", *Mosaic* 17: 111-123.

- Ramos, E. (2004), “La fortaleza en la mujer: la figura de Andrómaca”, en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos*, Bari: 547-559.
- Redondo, E. (2009), “El êthos de los violentos en las tragedias euripideas de tema troyano (I)”, en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, Bari: 305-340.
- Rehm, R. (1988), “The Staging of Suppliant Plays”, *GRBS* 29: 263-307.
- Ribeiro, J. (2009), “No tiene importancia la vida del esclavo. La violencia y la guerra en *Andrómaca* y en *Las Suplicantes* de Eurípides”, en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, Bari: 341-354.
- Schamun, M.C. (2012), “Análisis retórico-argumentativo del discurso agonal de *Andrómaca* de Eurípides, vv. 147-273”, *Argos* 35 (1): 156-174.
- Seaford, R. (1990), “The Structural Problems of Marriage in Euripides”, in A. Powell (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London and New York, 151-176.
- Sealey, R. (1984), “On Lawful Concubinage in Athens”, *CA* 3: 111-133.
- Steidle, W. (1968), *Studien zum antiken Drama unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*, München.
- Silva, M^a. de F. (2005), “O bárbaro e o seu mundo no teatro de Eurípides”, en *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, 15-91.
- ----- (2007), “Eurípides misógino”, en J. Campos & alii (eds.), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam, 133-190.
- Stevens, P. (1971), *Andromache*, Oxford.
- Suárez de la Torre, E. (1997), “Neoptolemos at Delphi”, *Kernos* 10: 153-176.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- Torrance, I. (2013), *Metapoetry in Euripides*, Oxford.
- Trendell, A. D. (1991), “Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting”, in T. Rasmussen & N. Spivey (eds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 151-182.
- Vernant, J.-P. (1973), “Le mariage en Grèce archaïque”, *PP* 28: 51-74.
- Vérilhac, A.M. & Vial, C. (1998), *Le mariage grec. Du VI.^e Siècle à l'époque d'Auguste*, Paris.
- Vester, Ch. (2009), “Bigamy and bastardy, wives and concubines: civic identity in *Andromache*”, in J.R.C. Cousland and J. R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden, 293-305.
- Volpe, P. (2003). “Passato e Presente nel ‘Lamento’ dell’ *Andromaca* Euripidea”, *Prometheus* 29: 37-47.

- Wecklein, N. (1911), *Euripides Andromache*, Leipzig-Berlin.
- West, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford.