

El coro de troyanas en *Hécuba*: en busca del sentido de la Guerra

Andrea Navarro Noguera¹

Recibido: 23 de Marzo de 2021 / Aceptado: 29 de Octubre de 2021

Resumen. El coro de la tragedia euripídea *Hécuba* está formado por mujeres cautivas troyanas encargadas de ahondar en los sentimientos apasionados de su anciana reina, Hécuba, y ejemplificar, como víctimas, las consecuencias de una guerra que ha causado destrucción y pérdidas entre vencedores y vencidos. Dentro del marco de este contexto bélico y sus efectos sobre la población, nos proponemos realizar un estudio del coro como elemento medial en la acción dramática para tratar de demostrar a partir del análisis de los estásimos cómo la progresiva caracterización de este personaje, en paralelo con la de la heroína, posibilita una plena comprensión de la obra.

Palabras clave: Tragedia, Eurípides, *Hécuba*, coro femenino.

[en] The Chorus of Trojan Women in *Hecuba*: searching for the Meaning of War

Abstract. In Euripides' tragedy *Hecuba*, the chorus is formed by captive Trojan women who serve the double purpose of enhancing their old queen's intense emotions and revealing, as victims, the consequences of a war that has sowed destruction and loss among victors and vanquished. Bearing in mind this belligerent context and its effects on the population, I propose to focus on a special selection of stasima, to examine the chorus as a mediating element in the development of the tragedy, and to show how the evolution of this collective character, in parallel with that of the central heroine, facilitates a holistic understanding of the entire play.

Keywords: Tragedy, Euripides, *Hecuba*, Female Chorus.

Sumario. 1. Introducción. 2. La obra. 3. El coro. 3.1. Los estásimos. 3.1.1. El primer estásimo. 3.1.2. El segundo estásimo. 3.1.3. El tercer estásimo. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Navarro Noguera, Andrea (2022), El coro de troyanas en *Hécuba*: en busca del sentido de la Guerra, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 32, 95-113.

1. Introducción

No son pocas las dificultades que por razones diversas presenta la *Hécuba* de Eurípides a aquellos que intentan abordarla, dificultades que van desde una falta de definición clara de la caracterización de la heroína principal, dificultad relacionada con otra, la que gira en torno a la controversia sobre la unidad de la obra², hasta todo lo que se

¹ Universidad de Valencia

Andrea.Navarro@uv.es

² La crítica filológica ha visto un gran defecto estructural por la división de la obra en dos temas (la muerte de Polixena y el asesinato de Polidoro). Lesky (1958: 402) afirma que esta tragedia, a pesar de constar de dos

deriva de su insegura datación en una franja que abarca acontecimientos históricos que sin duda deben encontrar en ella respuesta, terreno este último resbaladizo en extremo en el que toda prudencia es poca³. Con todo, la degradación de la situación política y moral en Atenas y sobre todo las consecuencias sociales de un ambiente bélico sin fin son sin lugar a duda su trasfondo⁴. Con este trabajo nos proponemos realizar una aproximación a esta tragedia desde una perspectiva de conjunto nucleada en torno al coro, en la que vamos a priorizar el inevitable contexto bélico y sus efectos sobre la población, y lo haremos a partir del análisis de los cantos corales.

Eurípides parece reflejar en la tragedia *Hécuba* el profundo pesimismo que siente sobre la marcha de la guerra y en general de la política, una actitud que progresivamente le lleva a ver que ambos bandos son culpables y ambos a su vez víctimas de la crueldad de la guerra. En este sentido, el coro responde a la intención del autor cuando a través de sus cantos se observan distintas perspectivas en la manera de analizar la caída de Troya y, por consiguiente, de su inminente exilio a tierras griegas. Veremos en este artículo cómo del sentimiento de incompreensión absoluta sobre la catástrofe troyana que impregna el primer estásimo, se pasa a un reconocimiento de cierta responsabilidad en la destrucción en el segundo, para finalmente concebir su desgraciada situación como fruto de una lógica de justicia. En los mismos términos debemos entender la venganza de la reina, pues responde a un recorrido en el que ella a la vez que el coro comprende que el orden debe ser restablecido y el daño, responsabilidad de los culpables de la marcha del destino, reparado.

2. La obra

Abre la tragedia *Hécuba* el fantasma de Polidoro⁵, hijo de la reina troyana, con unas palabras que revelan cómo el huésped de su padre⁶, encargado de su cuidado y pro-

partes, tiene cierta unidad por el nexo que supone el dolor de la madre al perder a sus dos hijos. Otros como Pohlenz (1930: 292), Tovar (1960: 97) o Sorkin (1993: 108) afirman que más que tratarse de dos episodios, son dos reacciones distintas de la protagonista frente al dolor de la pérdida.

³ La datación de *Hécuba* sigue siendo fuente de controversia, puesto que los argumentos que se dan para fecharla en el 424 no son ninguno de ellos concluyentes por separado, cf. Gregory (1999: XII-XV). Los vv. 171-174 de *Hécuba* parecen haber sido parodiados por Aristófanes en su obra *Nubes* vv. 1165-1170 y los vv. 160-161 evocados en los vv. 717-719 de la pieza aristofánica. *Nubes* fue representada en 423, pero el texto que conservamos se cree que es la revisión del propio comediógrafo tras su infructuosa primera puesta en escena. Frente a la datación del 424 reaccionaron Schmid & Stählin (1940: 463 ss. y notas), quienes la datan en 417 por las similitudes con *Troyanas* y *Cíclope*.

⁴ Eran evidentes las fuertes tensiones entre los grupos de intereses políticos y económicos enfrentados, los partidarios de mantener la guerra y los que propugnaban un acuerdo. La guerra civil de Corcira había llegado a su punto culminante y la degradación moral de los ciudadanos parecía evidente: según recoge Tucídides (3. 81 ss.), reinaba la deslealtad, la ruptura de juramentos y compromisos por intereses privados y se había cometido todo tipo de actos crueles, incluyendo algunos que comportaban impiedad al vulnerar normas divinas, como el respeto a los suplicantes ante los altares. No es casual, pues, que Aristófanes represente en el 425 *Acarnienses* y en 424 *Caballeros*, comedias que son alegatos en pro de la paz y duras críticas a los partidarios de seguir con la guerra; y en el 425 Eurípides representa *Crestofonte*, en la que hace una clara manifestación de deseo de paz, y en el 424, de ser esta la fecha, *Hécuba*.

⁵ Con respecto a *Iliada*, Eurípides innova en cuanto a la identidad del muchacho. Como en la versión eurípidea, Homero cuenta que Polidoro es alejado del combate por voluntad de Príamo, puesto que es el menor de sus hijos y también el más querido; sin embargo, no lo manda a Tracia, sino que permanece en Troya, donde, finalmente y a pesar del empeño de su padre, muere en pleno combate, alcanzado por la lanza de Aquiles (cf. Homero, *Iliada* 20.407-424; 21.88-91 y 22.46-53).

⁶ La acogida de un hijo era una de las obligaciones recíprocas a las que se comprometían los *xénoi* (cf. Belfiore 2000: 7-8). Destacamos el artículo de Oller (2007: 59-75) sobre los vínculos rotos de hospitalidad en *Hécuba*.

tección, acabó con su vida⁷ cuando vio que la guerra tomaba mal camino para los troyanos (vv. 21 ss.), lo que para Hécuba es un acto indecible, impío (vv. 714-716):

ἄρρητ' ἀνωνόμαστα, θαυμάτων πέρα, / οὐχ ὅσι' οὐδ' ἀνεκτά. ποῦ δίκαια ζένων; / ὄ
κατάρατ' ἀνδρῶν⁸.

Cosas indecibles, sin nombre, más allá de lo imaginable, ni piadosas ni tolerables.
¿Dónde está la justicia de los huéspedes? ¡Oh el más impío de los hombres!⁹

En boca de Hécuba el dramaturgo parece mostrar la gran desconfianza hacia el cumplimiento de ciertas normas morales y así se lo manifiesta la heroína a Agamenón, reclamando de él el respeto a las leyes divinas (vv. 799 ss.), y lo reitera ante el propio Poliméstor, ya cegado (vv. 1234 ss.). Pero además, muestra también el desengaño hacia lo que él considera la 'clase política', contrapuesta en su conjunto al *demos*: cuando se habla por primera vez del ejército griego, este es presentado en asamblea, decidiendo la muerte de Políxena (vv. 107 ss.), oyendo los discursos opuestos de los oradores, unos hablando movidos por intereses personales (Agamenón defendiendo a Políxena por su amor a Casandra) y otros adulando al pueblo con su verbo fácil como Ulises, caracterizado como «el artero, bribón, de palabra dulce, adulator del pueblo» (vv. 131 ss.). El mismo Ulises no duda en afirmar que, cuando sea necesario, no le importa inventarse mentiras (v. 250); este uso de la persuasión para lograr beneficios personales es lo que Hécuba critica en los vv. 816 ss., sabedora de que la muchedumbre impone su tiranía sobre aquellos que parecen sus jefes, pero son en realidad sus sirvientes (vv. 864 ss.), como Agamenón, que teme hablar en contra de Poliméstor por si lo acusan de actuar movido por su amor a Casandra¹⁰.

Pero, sin duda, lo que Eurípides quiere mostrar con esta obra son las consecuencias funestas que trae consigo la guerra, para todos, como afirma el coro en el segundo estásimo (vv. 629 ss.), puesto que, después de lamentar las desgracias propias, lamenta ante el público ateniense las desgracias de una joven laconia. Para lograr este cuadro de desolación y degradación moral, Eurípides se sirve además de dos personajes cuya muerte golpeará a Hécuba, aunque de modo distinto, Políxena y Polidoro.

Se ha interpretado la tragedia *Hécuba* como la representación de la soledad y desesperación de la anciana, que simboliza a la madre sufriente que ha perdido ya previamente a sus seres queridos y ahora a los dos hijos más jóvenes que le quedaban con vida¹¹. Bajo esta premisa son muchos los estudiosos que han visto la reacción vengativa de Hécuba como consecuencia de la desesperación por el dolor de una nueva muerte, una muerte impía, reacción considerada por unos como muestra de su

⁷ Al matar a Polidoro, Poliméstor incumple su deber como huésped y ofende, de esta manera, a la divinidad tutelar, Zeus *Xénios*, mostrándose como un hombre impío. Esta ofensa podría justificar la afirmación de Agamenón del v. 900: οὐ γὰρ ἦτο' οὐρίους πνοῆς θεός («el dios no nos manda vientos favorables») en la que podríamos ver que la divinidad exige algún tipo de castigo. Cf. Heath (1987: 67) y Gregory (1999: xxix-xxxi).

⁸ La edición seguida para el texto griego es la publicada por Kovacs (1995).

⁹ Todas las traducciones, salvo mención explícita, son propias.

¹⁰ Morenilla (2001: 328) subraya que en estas afirmaciones de la heroína queda plasmado hasta qué punto ha llegado la desconfianza de Eurípides en el poder del *lógos*. En la *Hécuba* se considera que Eurípides caracteriza a Agamenón negativamente, como un cobarde o un indeciso, porque no se han interpretado correctamente las reservas del rey, que han de ser vistas como muestra de prudencia en unas circunstancias políticas determinadas. Cf. Bañuls & Morenilla (2008: 7-35) y Morenilla (2008: 255-296).

¹¹ Cf. Lesky (1958: 200).

heroísmo¹², y por otros, prueba de su degradación¹³. Y es que en casi la totalidad de los estudios se insiste en la extrema crueldad de la venganza llevada a cabo por la anciana, lo que no debería ser visto fundamentalmente como un acto abominable sino más bien como un acto de reparación, de justicia¹⁴, que será emprendida por Hécuba ante la imposibilidad de que Agamenón la lleve a cabo¹⁵. Es el castigo del traidor, del que ha quebrantado una de las normas de convivencia básicas sancionadas por los dioses¹⁶, lo que mueve, en nuestra opinión, a esta madre a actuar, lo que está en consonancia con la valoración que la justicia (δίκη) tiene en otras obras y en general en la producción eurípidea¹⁷. Sin embargo, Hécuba no actúa sola, sino que cuenta con la colaboración del coro formado por mujeres troyanas.

3. El coro

Es importante que nos detengamos en el tratamiento de este colectivo para poder establecer hasta qué punto el coro a través de sus intervenciones nos va a dar claves importantes para entender mejor el carácter de los restantes personajes, en particular de la heroína y de su actuación en la trama.

La elección de la identidad del coro como troyanas que acompañan el sufrimiento de Hécuba, una anciana, tiene muchas ventajas. Es importante recordar que las mujeres y los ancianos, como no combatientes, pueden dar cuenta de los acontecimientos violentos de la tragedia siendo víctimas de esta violencia o estando directamente implicados emocionalmente con aquellos que lo sean. Las mujeres en la obra sienten y expresan una profunda simpatía por la que fuera su reina, quien al compartir su experiencia a su vez revela sus sentimientos e intenciones hacia ellas (y a través del coro, al público) en momentos de clímax. El vínculo por el género femenino de la heroína principal y el coro es un factor importante, pero no el único. Aquí no sólo son mujeres, sino también son compatriotas, lo que provoca un lamento conjunto que aumenta el *páthos* y nos da cuenta de que Hécuba es sólo una de muchas que han sido víctimas de la guerra.

La acción de *Hécuba* se encuadra dentro de un momento determinado, el relativo a la caída de Troya y el precedente a la partida de las naves griegas en el viaje de retorno a su patria, lo que supone una tensión entre estos dos polos temporales: una catástrofe ya avenida (el asedio de Troya) y una catástrofe que aún está por llegar

¹² Cf. Kovacs (1987: 78-114).

¹³ Cf. Abrahamson (1952: 120-129), Reckford (1985: 112-128) y Nussbaum (1986: 397-421). Destacable es la opinión de Luschnig (1976: 233), quien ve en la venganza de la heroína un acto horrible e inhumano y, a su vez, una capacidad enorme de poder.

¹⁴ Los estudios sobre *Hécuba* recibieron un gran impulso con el trabajo de Mossman (1995), que trata sobre la justicia de la heroína a la hora de llevar a cabo su venganza por la impiedad del crimen de Poliméstor y subraya en todo momento los argumentos morales que obligan a castigarlo.

¹⁵ Poliméstor ha cometido un delito, pero no sólo se le castiga a él, sino también a sus hijos. Esos hijos son víctimas inocentes de una acción ajena, como lo son Polidoro o Políxena, o como lo son también Hécuba y las mujeres troyanas. Sin embargo, ni es el primer caso en tragedia en el que se produce la muerte de niños inocentes (por ejemplo, en *Medea*) ni tampoco debería sorprender en la sociedad ateniense del s. V a.C. que el castigo de un crimen recaiga también sobre los familiares del culpable.

¹⁶ Cf. Isócrates 12. 121-122, quien incluye el asesinato de los *xénoi* en el listado de los delitos mayores, junto al fratricidio, parricidio, matricidio, incesto y canibalismo.

¹⁷ Cf. Assaël (2001: 169), quien subraya que Eurípides caracteriza a Hécuba bajo el principio de la necesidad de respetar el orden justo del mundo.

(el exilio). Dos catástrofes que son en realidad una sola: el cumplimiento progresivo de la destrucción de Ilión, que tiene para las mujeres un carácter definitorio, puesto que condiciona directamente su existencia y su estatus. La identidad del coro marca claramente su posición con respecto a la acción dramática; es a la vez un elemento situado, puesto que las mujeres son supervivientes de la guerra y por lo tanto víctimas de las consecuencias de la acción dramática, y además también sitúa los acontecimientos al narrar y fijar la atención en distintos momentos del conflicto.

El coro de troyanas representa la supervivencia última de Troya, una comunidad precaria y desesperada. Sus palabras no son jamás distantes y a través de los estásimos tratan de llegar a una comprensión de los acontecimientos que estará en íntima relación con la evolución de la figura de Hécuba. El cambio de perspectiva del coro en relación a la guerra repercutirá en su conducta, que, como en el caso de la heroína, se verá modificada conforme se vayan sucediendo los acontecimientos: el heroísmo de Políxena a la hora de aceptar su sacrificio y la resignación de la madre ante la necesidad del honor rendido a Aquiles conduce a un acercamiento entre griegos y troyanos. Este hecho permite un cambio de alianzas entre las troyanas, los griegos y Poliméstor y, en consecuencia, la venganza final de la que fuera reina, que obtendrá el apoyo de Agamenón para llevar a cabo con éxito su plan. Así, la anciana y sus compañeras de esclavitud acaban por cumplir una hazaña que aparece como una repetición de la destrucción de Troya, donde esta vez ellas, saliendo de la pasividad propia de las víctimas de guerra, están en el puesto de las vencedoras. En su venganza contra Poliméstor, el motor de Hécuba es la cólera o ira (*χόλος*, v. 1118), pero esta pasión no es suficiente: una vez la heroína y las mujeres tengan la certeza de que Polidoro ha sido asesinado y que Poliméstor ha cometido un acto impío, su castigo entrará dentro del orden de la justicia.

El rol activo asignado al coro está enfatizado, ya en la *párodos*¹⁸, por sus palabras (vv. 98-101): las mujeres han dejado las tiendas de su señor con prisa para traerle, a modo de heraldo, malas y temidas noticias a la que fuera su reina. En esta narración el coro expone el motivo que ha congregado a los griegos, el sacrificio o no de su joven hija a petición del fantasma de Aquiles, y el desarrollo que esta cuestión ha ido tomando en la asamblea; ellas mismas hablan de la defensa que ha hecho Agamenón de Políxena, de su oposición contra los hijos de Teseo en un debate que se mantiene en tablas hasta que interviene un personaje con el que se va a contrastar la actitud del Atrida en varios momentos, Odiseo, que es calificado por el coro como *ὁ ποικιλόφρων κόπις ἠδὲ δὺλῶγος δημοχαριστὴς Λαερτιάδης* (vv. 131-133). Como ellas mismas anticipan, finalmente se decide sacrificar a la muchacha; de poco servirán los gemidos de las mujeres y la petición de la madre ante Odiseo de salvar la vida de su hija¹⁹.

¹⁸ Para presentar la situación de la asamblea desde fuera y no hacerlo de un modo oficial, mediante un heraldo, Eurípides introduce una innovación que confiere mayor patetismo a la escena: el autor se sirve del coro, que en lugar de entonar una *párodos* al uso, una *párodos* de lamento como veremos en *Troyanas*, aquí actúa como mensajero y le trae a Hécuba las primeras noticias de la asamblea, noticias que van dando luz a los sueños premonitorios que han visitado a la anciana y los que ella misma nos ha relatado. Podríamos comparar esta *párodos* con la de *Agamenón* de Esquilo, pero a su vez con el discurso del mensajero de *Orestes* vv. 866 ss., en donde también se describe la decisión de la asamblea sobre la muerte de los dos hermanos. Sobre esta intervención del coro en anapestos, cf. Nordheider (1980: 12 ss.), Hose (1990-1991: 163) y Harder (1993: 218).

¹⁹ Se ha considerado una inconsistencia argumental que Eurípides atribuya un comportamiento generoso a Hécuba en un pretendido encuentro con un enemigo en plena contienda. No creemos que deba buscarse en una obra literaria una consistencia total en motivos secundarios en tanto que no se trata de una obra que pretenda ser

La joven, pues, se apresta a morir y, en el momento previo a su partida hacia la tumba de Aquiles, se unen los lamentos de la madre y sus propios gemidos²⁰, un *kommós* que finaliza con las palabras de Hécuba dirigiéndose a sus compañeras de cautiverio (φίλαι, v. 440)²¹, lo que da lugar al comienzo del primer canto coral.

3.1. Los estásimos

Los estásimos de esta obra giran en torno a una pregunta clave: ¿cuál es el sentido de la catástrofe troyana? Cuando el coro de troyanas canta sobre Troya y la guerra, pasando por sus orígenes y causas, no hacen sino crear una poesía en donde ellas son la imagen más dura de las consecuencias, son víctimas inocentes de un acontecimiento absurdo pero, a la vez, necesario. Su canto no sólo constituye una forma de comentar la destrucción de su ciudad fijando la atención en distintos momentos de la guerra y de expresar su reacción, sino que, como víctimas de los acontecimientos narrados, acercan la caída de su pueblo y la hacen palpable, exaltando la grandiosidad de los hechos y reconociendo la necesidad de narrarlos desde el punto de vista genealógico y teológico. Situadas en la *orchestra*, las mujeres expresan su desgracia, su pérdida y evocan a través de un duelo continuo la opción de vida que les ha sido impuesta: el exilio.

La tendencia general que se ha impuesto a la hora de analizar los estásimos de *Hécuba* ha sido la consideración de que dichas intervenciones corales no están ligadas a la acción en curso. A simple vista se vinculan, al menos, con el contexto general de la acción representada, a aquellos acontecimientos producidos inmediatamente después de la guerra. Las interpretaciones que se han ido aportando sobre estos cantos han tendido a remarcar su falta de relación con la acción dramática, sin detenerse prácticamente en el contenido temático, puesto que parecen revelar una cierta evidencia: las troyanas cantan Troya.

El primer estásimo de *Hécuba* ha sido el que más interrogantes ha suscitado, porque aparentemente se trata de un canto de celebración, a través del cual las cautivas se imaginan su exilio en Grecia. Los otros dos estásimos han sido menos comentados y por regla general son interpretados como un ‘escenario decorativo’ de la trama. El coro comparte los sufrimientos de Hécuba y, pese a la dimensión colectiva que otorga la figura del coro, muchos comentaristas sitúan a la anciana como único símbolo de la totalidad de Troya²². Para otros comentaristas, aquellos que consideran que la

realista. Tal y como argumenta Morenilla (2008: 276), lo que Eurípides quiere es mostrar el incorrecto comportamiento de Odiseo, y con él el de toda una clase política que, como él, son capaces de cualquier cosa con tal de llevar adelante sus planes, en lo que coincide con Di Benedetto (1971: 141 ss.) cuando insiste en la crítica a los ‘demagogos’ que realiza Eurípides por boca de Hécuba.

²⁰ Las referencias al gemido se irán repitiendo en boca de madre e hija, principalmente en forma de preguntas retóricas reforzando así el efecto de lamento (vv. 154-158). Hécuba se desmaya del dolor como el anciano Yolao en *Heraclidas* vv. 602-603 y Peleo en *Andrómaca* vv. 1076-1078. También Bdelicleón en paratragedia en la obra de Aristófanes, *Avispas* vv. 994-995. Eurípides en *Antígona* muestra su dolor ante la muerte de su hijo Hemón, pero lo hace a través de un silencio poco entendido por el mensajero y el coro (vv. 1244 ss.), aunque presagia el fatal desenlace. Cf. Perdicoyianni (1993), para un estudio sobre el vocabulario del dolor en *Hécuba*.

²¹ Los vv. 441-443, en los que la reina maldice a Helena y a su hermosura causante de la ruina de Troya, podrían tratarse de una interpolación (cf. Collard 1991: notas a vv. 441-443). Tampoco creemos conveniente la atribución de estos versos al coro antes de cantar el primer estásimo, como opina Hermann. En contra de considerar estos versos una interpolación, así como de atribuirselos al coro, cf. Biehl (1997: 108-109).

²² Cf. Grube (1941: 101), Pohlenz (1961: 328) y Mastronarde (2010: 144), para quienes el coro de troyanas amplifica el sentimiento doloroso principal de la heroína, quien se establece como víctima superior en una desgracia que todas las mujeres comparten.

estructura carece de unidad formal, el coro aparece como artífice de una cierta coherencia al aportar una especie de alivio a la situación que se está viviendo en escena, donde se han ido acumulando los acontecimientos angustiosos. Sin embargo, esta interpretación reduce sobre manera la función de la figura del coro en esta tragedia, pues consideramos que juega un rol de primer nivel como personaje que permite, por un lado, descubrir la dinámica general de los acontecimientos que se viven en escena y, por otro lado, la dinámica particular que les afecta como mujeres víctimas de una guerra y únicas supervivientes de Troya.

Los cantos del coro ocupan sistemáticamente un lapso de tiempo que se podría definir como activo, ya que su duración está definida relativamente por el desarrollo de la acción en ese momento en escena. Cada estásimo acompaña un acontecimiento preciso que el espectador debe conocer. Después del prólogo el espectador sabe que Hécuba a lo largo de la obra deberá presenciar la muerte de sus dos hijos. También sabe que, una vez Polixena se encamina hacia el sacrificio, antes del primer estásimo, su muerte será anunciada; o que, una vez la anciana envía a una sirvienta a por agua para lavar el cadáver y después del segundo estásimo, se anunciará el descubrimiento del cuerpo de Polidoro; o que, tras el tercer estásimo, llegará Poliméstor y recibirá un castigo justo a su traición. Por lo tanto, el coro de *Hécuba* está bajo una orientación temporal dinámica y es el encargado de fijar la atención del espectador bajo el suspense generado por la acción.

En *Hécuba*, la guerra de Troya ha finalizado y los griegos, victoriosos, han arribado al Quersoneso con sus botines de guerra, entre los que se incluyen las mujeres asignadas como esclavas a los lechos y servicios de los diferentes vencedores. Como apunta Rodríguez Cidre (2010: 53), el lecho representa un sema clave en esta tragedia: las troyanas ven en él un ámbito básico de definición de su estatus y situación, en tanto que mujeres, pero más aún en tanto que botines. Se trata de mujeres que son literalmente arrancadas de sus lechos cuando cae la ciudad (tercer estásimo) y que se inician en un proceso de desplazamiento hacia otros lechos que se irán definiendo en su horizonte. Pero, ¿qué lecho van a ocupar estas troyanas? ¿En qué lugar tendrán que vivir su tan desdichado exilio? En torno a esta pregunta versará el primer canto de las cautivas (vv. 444-483), un canto que ocupa el tiempo en el que la acción principal se desplaza fuera de escena hacia la orilla tracia, sobre la tumba de Aquiles, y dura hasta la ejecución del sacrificio de la joven.

3.1.1. El primer estásimo

El primer estásimo de *Hécuba* no ha sido bien entendido por los estudiosos y ha sido objeto de crítica por su cuestionada relación con el resto de la obra. La interpretación es compleja debido a la coexistencia en el canto de dos tonalidades *a priori* contradictorias: la celebración y el lamento²³. En efecto, las cautivas evocan Grecia a través de bellas imágenes, lo que contrasta con el infeliz devenir que les espera y que no olvidan, tal y como dan testimonio en los vv. 475-479:

²³ Biehl (1997: 111) afirma que es justo esta ambigüedad entre los dos tonos la que da un valor excepcional a este canto coral. Mastrorarde (2010: 143) justifica la mezcla de lamentación y celebración como un punto de vista híbrido adoptado por la situación de las cautivas.

ὦ μοι τεκέων ἐμῶν, / ὦ μοι πατέρων χθονός θ', / ἅ καπνῷ κατερείπεται, / τυφομένα,
 δορίκτητος / Ἀργεῖων·
 ¡Ay, mis hijos! ¡Ay, mis padres y mi tierra que está destruida entre el humo, quemada, botín de guerra de los argivos!

Los comentaristas han destacado varias posibilidades a la hora de interpretar este estásimo. Algunos han categorizado este canto como oda escapista²⁴, otros como *prettified travelogue*²⁵ y otros como la forma de consuelo que aliviaría el lamento de las mujeres²⁶. En nuestra opinión, las cautivas hacen uso del encomio a Grecia para aumentar el sentimiento de crueldad de su propia situación: en su nueva identidad de botín de guerra, las troyanas son ellas mismas la encarnación de esta mezcla entre la victoria de los griegos y la destrucción de Troya, puesto que son al mismo tiempo víctimas y, en tanto *gêras* distribuidas entre los vencedores, una celebración viva de Grecia.

Cuando las cautivas celebran Grecia y se imaginan participando en los ritos en honor de los dioses, lo hacen con horror y probablemente en clave irónica. El elogio pasa por tres etapas: Ftía, Delos y Atenas, con la evocación de bellas imágenes de la naturaleza y de los cultos de estos lugares, asignadas cada cual a casa de un enemigo y destinadas a fatigas y a una vida de miseria (vv. 447-449 y 457). Todas las maravillas de Grecia pertenecen a un mundo donde ellas desembarcarán, pero de donde son excluidas²⁷.

La evocación de la participación en ritos como el de Ártemis y como el de bordar peplos en honor de Atenea²⁸ no es sino para resaltar su imposibilidad, puesto que forma parte de un orden al que las troyanas no pertenecen por su origen, su situación de esclavitud y su desgracia, de la que los dioses y los griegos son responsables²⁹. Eurípides juega continuamente con la inversión de los roles activo y pasivo en las situaciones de sometimiento y las mujeres del coro se ven unciendo potros en el bordado al que serán obligadas en el gineceo del amo. Tarea masculina y femenina intrincadas en la misma imagen, pero en la que el sujeto activo del uncir viene dado por unas mujeres que en realidad se hallan ellas mismas sometidas al yugo de la esclavitud.

²⁴ Cf. Barlow (1971: 25), Collard (1991: 23) y Mitchell-Boyask (2006: 103-104), quienes resaltan que la angustia del coro ante el horror de los acontecimientos de los que es testigo se expresa en una huida onírica, un viaje imaginario lejos de su aflicción.

²⁵ Cf. Michelini (1987: 333), quien afirma que este canto suministra el pretexto para componer una poesía ornamentada donde Eurípides ejerce su talento a través de imágenes bellas de lugares y dioses.

²⁶ Cf. Gregory (1999: 97-98) y Pucci (2016: 79), quienes establecen que la actitud de las mujeres del coro al cantar la belleza de los ritos helénicos responde a la necesidad de liberar la tensión del momento que están viviendo.

²⁷ De hecho, los dos primeros destinos, el Peloponeso y Ftía, son tierras que ellas pueden odiar de entre todas puesto que son patria, por una parte, de Helena, Menelao y Agamenón, y por la otra, de Aquiles. La gran mayoría de griegos que fueron a la expedición contra Troya procedían de estos dos lugares, del Peloponeso y de Tesalia, cf. Homero, *Iliada* 2.494 ss.

²⁸ Cf. Eurípides, *Ifigenia entre los tauros* vv. 222 ss., donde la heroína contrasta sus tareas desagradables como sacerdotisa con la religión griega: el tejer un peplo de la Titanomaquia es uno de los rituales en los que ella desearía participar. Podríamos también encontrar una evocación de Eurípides a *Iliada* 10.269 ss., en donde Hécuba ante la petición de Héctor lleva junto a las troyanas finos peplos hechos en palacio en honor a Atenea para que sea favorable y se compadezca de los troyanos. Cf. Tarkow (1984: 131-132) sobre los vv. 471-474 de *Hécuba*.

²⁹ Rosivach (1975: 353-358) se pregunta sobre la pertinencia de esta visión de futuro en la participación de estos ritos religiosos al celebrarlos viudas y no vírgenes. Él sugiere que Eurípides, asociando al coro con Atenea y Ártemis, consigue que este comparta características con las diosas: no la virginidad, sino la castidad como parte de su esclavitud en Grecia.

A este punto, el horror de las troyanas por el exilio inminente adquiere la dimensión de una crisis cósmica: las troyanas no disponen de un lugar en el orden de Zeus, orden fundado en la violencia y destrucción que coincide con el de los griegos. Europa, así pues, no es más que el tálamo del Hades (Ἄιδα θαλάμους, v. 483), comparando su situación de esclavitud a la muerte³⁰. Podemos observar de esta manera una vinculación entre la muerte, el matrimonio y los lechos, referencias clave en la situación de las cautivas; pero, mientras Políxena había contrapuesto previamente la entrega del cuerpo a Hades con los lechos esclavos, el colectivo de cautivas identifica tales lechos con los tálamos de Hades³¹. La caída de Troya no está representada aquí como necesaria, sino como un acontecimiento incomprensible e inaceptable y las mujeres cantan la imposibilidad de reconciliarse con el orden del mundo después de una catástrofe de tal magnitud.

El primer estásimo se inscribe dentro del discurso de Políxena al confirmar la desgracia absoluta que representa la esclavitud en Grecia para las cautivas³². Esta forma de lamento combinado con celebración irónica inscrita en la misma enunciación del coro³³ podría ser el aspecto más doloroso del aislamiento de las troyanas: no es la condición servil a la que son reducidas, sino al estatus de botín de guerra (δορίκτητος, v. 478), condenadas a ser el símbolo latente de la gloria de los aqueos. En cambio, Políxena es ofrecida a Aquiles para honrar al héroe: un *gêras* para celebrar al mejor de los aqueos. Es por este motivo por el que ella es elogiada y los griegos proclaman su *aristeia* (v. 580). Ella hace con su muerte el símbolo no sólo de la gloria de los griegos y de Aquiles, sino también de su propio honor³⁴.

El coro no habla de forma distanciada, sino que expresa su indignación a través de una serie de preguntas, preguntas retóricas, que confirman una incredulidad dolorosa. A partir de una interrogación simple sobre el lugar de destino en Grecia, se desarrolla una serie de interrogaciones irónicas llevadas a más en el discurso y que nos conduce a encontrar un encomio a la tierra contraria, lo que indica la imposibilidad misma como cautivas de adherirse a ella y de encontrar el bienestar en algún momento. No hay futuro feliz imaginable; el canto de las mujeres de Troya se concluye con el lamento explícito sobre su suerte y la afirmación de la irrevocabilidad de su desgracia.

De hecho, al punto, entra Taltibio en escena para describir el desarrollo del sacrificio honorable de la joven. Tras su narración, la anciana madre pide a una de las

³⁰ Otra forma de considerar estos versos, tal y como hacen Rosivach (1975: 359) y Collard (1991: nota a vv. 482-484), sería la de entender la construcción ἀλλά-/ξασ' Ἄιδα θαλάμους como «recibiendo un tálamo a cambio del Hades» (vv. 482-483), lo que podría remarcar la preferencia de las mujeres de evitar la muerte convirtiéndose en esclavas en Europa. Sin embargo, nos unimos a la opinión de Biehl (1997: 113) de considerar que el coro no está remarcando su preferencia por la vida sino el cambio en su estatus de mujer libre a mujer esclava, algo que consideran igual que la muerte.

³¹ Cf. Romero Mariscal (2003: 51), quien plantea que esta tragedia invierte la polaridad de Europa contra Asia vigente en Esquilo y Heródoto.

³² Compartimos la interpretación que hace Mossman (1995: 78), quien afirma que la diferencia entre el punto de vista de Políxena sobre el cautiverio y el del coro simplemente cambia en cuanto al tono de expresión, y rechazamos la de Rosivach (1975: 359), quien piensa que el coro aquí se opondría a la actitud de Políxena, que corresponde a una moral aristocrática y que prefiere la vida de esclava antes que la muerte.

³³ Cf. Wach (2012: 59-62), sobre la modalidad de enunciación de este estásimo.

³⁴ El altar sacrificial es uno de los pocos lugares en donde los personajes femeninos pueden disponer de virtud ante la visión pública (cf. Scodel 1996: 112). Esta naturaleza pública del sacrificio se ve enfatizada por la presencia de toda la armada griega (vv. 521, 530 y 541). Polixena es consciente de ello (παρθένους τ' ἀπόβλεπτος, v. 355) y trata de mantener cierto control sobre la visualización de su cuerpo.

esclavas coger una vasija con agua para lavar el cadáver (vv. 609-610) y es en este momento, vacía la escena, en el que interviene el coro con el segundo estásimo.

3.1.2. El segundo estásimo

Este canto está situado en un momento clave de la obra, exactamente entre las dos partes de la acción de *Hécuba*, conectando a la vez la muerte de Políxena y el descubrimiento de la muerte de Polidoro con la venganza de la heroína³⁵. Un factor esencial vincula estas dos partes: tanto el sacrificio de Políxena como la venganza de Hécuba surgen de un mismo principio moral, la necesidad de honrar las obligaciones hacia los *philoí* tras su muerte. Los griegos, por una parte, necesitan honrar a Aquiles con la sangre de la joven, mientras la anciana necesita castigar a Poliméstor por no haber respetado el principio de *xenia*. En cierta manera saca una lección de la muerte de Políxena que modifica el tipo de lamento de las cautivas, pero también avanza el dolor que Hécuba va a experimentar tras el conocimiento de la muerte de su hijo, pudiendo sugerir la diferencia fundamental entre esta muerte y la de los otros muertos en la guerra de Troya, diferencia que justificaría la búsqueda de reparación por parte de la reina.

Este segundo estásimo de *Hécuba* muestra una faceta distinta del coro con respecto al primer canto. Las troyanas sacan a la luz por primera vez la idea de una cierta responsabilidad de Troya en su fatídico destino, idea ausente en el canto precedente, ya que era visto como un horror absoluto. Las troyanas parece que reconozcan dicha responsabilidad, aun remarcando su inadmisible crueldad, aportando un resumen de la guerra desde sus orígenes hasta las últimas consecuencias. El foco lo sitúan en otro punto de la guerra, en su inicio, y ello marca, en nuestra opinión, un cambio en el posicionamiento de las mujeres ante la desgracia que les ha sido impuesta.

Compuesto por una estrofa, una antístrofa y un epodo, el canto está estructurado temáticamente en dos partes. En la primera (vv. 629-649), el coro se remonta a los orígenes de su desgracia remarcando dos momentos clave en la historia de la guerra de Troya: la marcha de Paris a Grecia tras equiparse con naves (vv. 631-637) y el episodio aún anterior del Juicio de Paris (vv. 644-646). Las mujeres nada mencionan sobre el hecho anterior de que su señora fuera advertida de no dar a luz a Alejandro, por lo que también en Hécuba parece haber habido un deseo de pasar por encima del destino. Es destacable que el autor parezca aquí haberlo olvidado para focalizarse en el dolor de las cautivas. En la segunda parte del canto (el resto del epodo), la referente al duelo compartido entre las troyanas y las griegas, el coro imagina los gemidos y gestos de lamento de las mujeres espartanas. Igualmente, este canto está marcado por un doble movimiento de extensión: extensión en el tiempo, puesto que se remonta a las causas de la guerra (primera parte), y extensión en el espacio, puesto que las tristes consecuencias de la guerra son representadas a través del lamento que provoca en tierra troyana, pero también en suelo griego (segunda parte)³⁶.

Las troyanas, al remontarse a los orígenes de la guerra, evidencian la responsabilidad de Paris, un troyano, en el devenir de este conflicto bélico. La lógica de castigo

³⁵ Stinton (1965: 23 ss.) estudia este canto con respecto al contexto de la acción y le adjudica relevancia dentro del drama, puesto que se halla entre la muerte de la hija y el descubrimiento del cuerpo del hijo de la heroína. Además lo compara con *Andrómaca* vv. 274 ss.

³⁶ Sobre la estructura del canto entre pasado/futuro y entre Troya/la Hélade, cf. Zeitlin (1996: 201-202) y Gellie (1980: 42-43).

por el rapto de Helena permite al coro entonces identificar las causas de la catástrofe y conectar su desgracia presente con un origen que la ha hecho inevitable³⁷. En cambio, se remarca la terrible desproporción de las causas y las consecuencias: la destrucción de toda una raza por el crimen de un solo hombre, Paris (quizás un juez mediocre en la disputa de tres diosas caprichosas) y el resonar de un mismo duelo, el de mujeres griegas y troyanas, en las dos costas del mar Egeo por culpa de dos personas³⁸. El reconocimiento del carácter necesario de la guerra de Troya no hace desaparecer el sentimiento de asombro e incomprensión del coro ante la amplitud de la destrucción.

Dentro del contexto de la acción dramática, la actitud de las cautivas corresponde a lo que ven producirse en el segundo episodio: la muerte heroica de Políxena. Los griegos, tras el sacrificio honorable de la joven, muestran una mayor solidaridad hacia las otras cautivas, en particular hacia Hécuba y esta a su vez, tras entender la necesidad de los griegos de honrar a sus muertos, deja la cólera a un lado y se centra en el interés por llevar a término su plan futuro, que pasa por conseguir el beneplácito de Agamenón.

El tercer episodio de *Hécuba* es rico en acontecimientos: después de conocer la muerte de su hijo y la traición de Poliméstor, Hécuba se dirige a Agamenón y le suplica que le ayude a castigar al traidor. Al exigir a Agamenón que se implique y que se convierta en su τιμωρός³⁹, le está indicando la obligación que tiene como ciudadano, pero también como jefe, de velar por el cumplimiento de estas leyes básicas. Subyace aquí la idea de que la democracia ateniense no es tanto un régimen político como un modo de organización social. Por ello Agamenón reconoce, inmediatamente después de manifestar compasión por lo sucedido, su propia obligación en su respuesta (vv. 852-853):

καὶ βούλομαι θεῶν θ' οὔνεκ' ἀνόσιον ξένον / καὶ τοῦ δικαίου τήνδε σοὶ δοῦναι
δίκην.

Y quiero por los dioses y por la justicia proporcionarte frente al impío huésped esa reparación.

Asume su responsabilidad, pero también es consciente del riesgo que corre de ser difamado y ya lo ha sido antes, cuando los Teseidas denunciaron que anteponía el amor por Casandra⁴⁰ al deber con Aquiles; y ahora manifiesta temor a una difa-

³⁷ El hecho de ir al origen del problema es una característica común de los estásimos, cf. Kranz (1933: 25).

³⁸ El reconocimiento de esta desproporción entre causa y consecuencia de la guerra de Troya que engloba a Paris y Helena es un *tópos* literario. Vemos un paralelo de estos versos en la narración del primer estásimo de *Agamenón* (vv. 427-455), en la que el coro expresa el dolor de Grecia por las pérdidas de hijos y esposos a causa de la guerra de Troya cuyo responsable es Paris. En la primera parte del estásimo, el coro celebra el saqueo de Troya (vv. 355-426) y describe el *páthos* de Menelao por la pérdida de Helena como el mal a pagar. Sin embargo, aun remarcando la justicia de la guerra, la muerte de los helenos es un precio muy caro que tienen que asumir.

³⁹ Los términos τιμωρός/τιμωρεῖν, utilizados en varias ocasiones por Hécuba en este agón con Agamenón (vv. 749, 757, 789 ss., 843 y 882), han adquirido un significado técnico con el que se refieren a la busca de justicia en defensa de una persona perjudicada en sus derechos. Cf. Doganis (2007: 140 ss.), para el uso de τιμωρεῖν como equivalente de δίκην λαβεῖν. Cf. también Gernet (2001: 141), quien estudia los términos de esta familia semántica e insiste en la idea de límite, de restricción que convierte en legítima una venganza.

⁴⁰ Hécuba le pide a Agamenón que le tienda su «mano vengadora» (vv. 842-843) como agradecimiento por la compañía que le ofrece su hija Casandra, y, en consecuencia, por los nuevos vínculos de parentesco que esta unión establece, por los cuales Polidoro se convierte de facto en «cuñado» (v. 834) de Agamenón. Hécuba confía en

mación similar (vv. 855-856 y 861-863)⁴¹. Finalmente, el Atrida acepta ser su confidente y le desea éxito en su plan, pues es de justicia la reparación o castigo por el incumplimiento de los derechos relativos a la *polis*.

Una vez recibido el favor de Agamenón, Hécuba envía entonces a su sirvienta a buscar a Poliméstor. El coro canta el tercer estásimo en el lapso de tiempo necesario para que la sirvienta vaya y traiga al rey tracio, junto con sus hijos, al campamento griego⁴².

3.1.3. El tercer estásimo

Se trata del estásimo más largo de la obra, un canto en gran parte narrativo donde el coro expresa de nuevo su propia desgracia, pero en esta ocasión contando el preciso momento del ataque de los aqueos. Lo que nos interesa es saber el motivo de esta narración, definir qué etapa plantea dentro de la progresión del coro en la obra y qué relación tiene este canto con la acción en curso.

Las mujeres se remiten, en el centro de su canto, al momento justo anterior al ataque griego. Eurípides lo desarrolla a través de una imagen doméstica, el reencuentro de los esposos en su tálamo después de un banquete colectivo. Las troyanas reviven a través de su canto ese momento, definido y descrito por detalles precisos: los gritos de ataque de los guerreros en emboscada, la rápida huida hacia los templos y la consecuencia de su captura, el exilio. Creemos conveniente preguntarnos sobre la construcción narrativa del canto y especialmente la insistencia en el momento particular de paz engañosa vivido en Troya bajo un ambiente doméstico⁴³.

Este tercer estásimo está compuesto por dos pares de estrofas seguidos por un epodo. Cada estrofa corresponde a una etapa dentro de la narración de las troyanas y a lo largo del canto esta narración está enfatizada a través de numerosos mecanismos que aumentan el *páthos*: el juego del tiempo, la insistencia sobre detalles íntimos para acercar la escena al espectador, el recurso del discurso directo para expresar los gritos de guerra de los aqueos y los efectos de ritmo que subrayan la contraposición del paréntesis de la supuesta paz y el pánico por el asalto nocturno contra la ciudad. El metro que predomina es el dáctilo-epitrito: Eurípides parece

que, si Agamenón acepta su condición de pariente, se sienta obligado a intervenir, pues, en efecto, era deber de los familiares más allegados vengar la muerte de un pariente. Cf. Oller (2007: 66).

⁴¹ Tradicionalmente se ha considerado que en estas palabras Eurípides está caracterizando al Atrida como un cobarde que vacila en la encrucijada de intereses privados y públicos. Esta es la opinión, entre otros, de Schmid & Stählin (1940: 466) y Kovacs (1987: 102-103), quienes indican que los motivos por los que Agamenón está dispuesto a ayudar se basan en su relación amorosa con Casandra y aluden a una actitud débil del héroe. Sin embargo, nos unimos a la opinión de Morenilla (2008: 274), quien señala que no se debe confundir el hecho de vivir sujeto a la opinión de los demás o ser esclavo del afán de popularidad con ser consciente, como sería el caso de Agamenón en esta tragedia, de la importancia que tiene en una sociedad como la griega del siglo V a.C. el prestigio personal y las graves implicaciones de una política difamatoria.

⁴² Salen de la escena la sirvienta y, según Collard (1991: nota a vv. 902-904), también los personajes mudos que se llevarían el cuerpo del muchacho, puesto que considera que podría ser reconocido, en caso de seguir en escena, por el rey tracio y no tendría sentido el diálogo posterior con Hécuba (vv. 986 ss.). Ley (2007: 108) asegura que el cadáver de Polidoro debía en ese momento ser trasladado fuera del espacio de representación teatral a través de un *ekkýklima*. Los vv. 1287-1288 podrían constatar que los dos cuerpos, el de Polixena y el de Polidoro, estarían juntos y fuera de la escena.

⁴³ Mossman (1995: 89) propone una interpretación que sugiere una pertinencia temática entre la trama de *Hécuba* y esta escena doméstica, pero creemos que esta hipótesis se queda en la superficie de la cuestión.

preferir este metro para la narración del pasado heroico en contraposición con el presente desdichado⁴⁴.

La narración de las mujeres traza las etapas de dicha separación definitiva: los últimos momentos en su ciudad, su huida y finalmente su exilio a bordo de las naves aqueas. Dentro de la ficción teatral, enuncian una nueva interpretación del episodio de la *Ilioupersis* (destrucción de Ilión), vista como un castigo que responde a un delito inicial, el rapto de Helena. Esto aporta un carácter de *anáγκη* a la caída de la ciudad y, como consecuencia, a su exilio.

La primera antístrofa y la segunda estrofa contienen la evocación, a través de dos imágenes, del momento de paz nocturna y engañosa⁴⁵ que ellas viven antes del ataque definitivo, puesto que piensan que los aqueos se han retirado al mar y que la guerra finalmente ha concluido. La primera consiste en la imagen del esposo sobre el lecho nupcial cayendo rendido al sueño tras los cantos y las danzas (vv. 914-920):

μεσονύκτιος ὠλλύμαν / ἦμος ἐκ δείπνων ὕπνος ἠδὺς ἐπ' ὄσσοις / σκίδναιται,
 μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιῶν / θυσιᾶν καταπαύσας / πόσις ἐν θαλάμοις⁴⁶ ἔκει- /
 το, ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ.

En el instante en el que, después del banquete, un sueño dulce se derrama sobre los ojos e incluso después de los cantos, tras hacer cesar el sacrificio que conduce la danza, mi esposo yacía en el tálamo, y la lanza colgada en su clavija.

En la segunda, las cautivas se representan a ellas mismas arreglándose el cabello por la noche, justo antes de encontrarse con su esposo (vv. 923-927)⁴⁷:

ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις / μίτραισιν ἐρρυθμιζόμεν / χρυσέων ἐνόπτρων λεύσ- /
 σουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς, / ἐπιδέμμιος ὡς πέσοιμ' ἐς ἐνᾶν.

Y yo arreglaba mis trenzas, con sus lazos atados, mirándome en los innumerables reflejos de espejos dorados, para caer luego rendida en mi lecho sobre las sábanas.

Las imágenes domésticas encarnan el sentimiento de paz encontrada por la calma, el sueño y el orden restablecido, que se opone a la ansiedad y confusión de la batalla; las armas están guardadas y las troyanas pueden entregarse a un ritual de coquetería como es el de peinarse antes de ir a dormir junto con sus esposos⁴⁸. En la evocación de este momento cuando las mujeres se meten en la cama al creer que era una noche de paz después de diez años de guerra, hallamos una resonancia irónica

⁴⁴ Es el metro usado también en otros dos estásimos de sus obras en los que se evoca la toma de Troya, cf. *Troyanas* vv. 511 ss. e *Ifigenia en Aulide* vv. 751 ss. Este tercer estásimo de *Hécuba* fue el primero catalogado por Kranz (1933: 235-241) como estásimo ditiámbico debido a su carácter ornamentado.

⁴⁵ Cf. Assaël (1983: 320-321), sobre la simbología de la noche en Eurípides.

⁴⁶ En este estásimo las referencias al lecho funcionan como bisagra entre los dos estados de las mujeres: el último momento de libertad y seguridad da paso a la esclavitud y la pérdida.

⁴⁷ Cf. Collinge (1954), Skutsch (1957) y Collard (1991: nota a vv. 924-925), entre otros, para una discusión de los vv. 925-926. Podemos ver, tal y como afirman entre otros Zeitlin (1996: 201) y Collard (1991: nota a v. 926), una connotación erótica en este pasaje. Cf. también Eurípides, *Alceste* v. 1059 y *Helena* v. 1093.

⁴⁸ La escena se halla suspendida en el tiempo: los verbos están en imperfecto, pero el efecto de la descripción con el empleo de participios en presente parece fijar los acontecimientos dentro de una duración indeterminada. Es interesante comparar este estásimo con el de *Troyanas* vv. 511 ss. (especialmente, vv. 551 ss.). En la obra posterior Eurípides elige concentrarse en las celebraciones públicas: la entrada pública con el caballo y el culto público a los dioses. Sin embargo, en *Hécuba*, el poeta nos muestra la calma privada antes de la destrucción final.

hacia lo que está por llegar (vv. 921-922): ναύταν οὐκέθ' ὄρων ὄμιλον / Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα («sin ver aún el tropel de marineros que estaba invadiendo ya Troya, la de Ilión»). Los hombres troyanos se preparan para dormir sin ser conscientes del peligro que corren. Eurípides, al igual que Homero en *Iliada* nos permitía ver a Héctor y a Andrómaca juntos antes de separarse para siempre, en este pasaje nos dibuja la intimidad y normalidad del hogar justo antes de que desaparezcan mediante el relajamiento de los hombres en su vigilancia, el hecho de abandonar las armas y abandonarse al sueño.

El detalle del espejo del oro⁴⁹, donde ven reflejado su rostro mientras se arreglan el pelo, no es anodino: el espejo está dentro del imaginario griego ligado a la idea de ilusión⁵⁰. En este pasaje podríamos tener tal connotación: el espejo reafirma la intimidad de la alcoba y la perspectiva de la inmediatez del sueño, aunque en el exterior se encuentre la amenaza real, el ataque de los griegos. Muy pronto las mujeres tendrán que deshacerse de los objetos lujosos y sus cabellos quedarán enmarañados y teñidos de ceniza.

Creemos que es significativo que las mujeres evoquen este momento de reunión inminente que finalmente no se efectúa, puesto que resalta la necesidad del ataque aqueo. Del mismo modo que las troyanas no pueden gozar de una noche de paz en el lecho conyugal, los griegos no podrán disfrutar de un momento análogo con sus respectivas esposas hasta destruir Troya, condición *sine qua non* para su vuelta. Asimismo, la separación de los esposos se refleja en una última imagen: la mujer que los vencedores arrebatan a su enemigo para hacerla esclava en tierra extranjera. Dentro de Troya, esta metonimia tiene una connotación particular ya presente en *Iliada*: la concepción del rapto de las troyanas como respuesta al rapto de Helena⁵¹. Con la finalidad de subrayar la simetría entre los dos raptos, Eurípides hace alusión a las dos travesías por el Egeo: la de Helena con Paris y la del retorno de los griegos con su botín de cautivas (vv. 939-940).

También crea el poeta un contraste, parecido al de *Iliada* entre Paris/Helena y Héctor/Andrómaca, entre los matrimonios honorables destrozados, dejando al coro de mujeres sin sus esposos, y la impiedad de la unión entre el boyero y la espartana. Asimismo, la imagen de las mujeres apartadas de las costas viendo el cuerpo yacente de sus esposos evoca también el primer estásimo, pero encontramos el mismo tema con ciertas variaciones: mientras en los vv. 444 ss. el coro se lamentaba por los hijos y los padres, aquí sufre la pena de ver muerto al esposo con quien no ha podido siquiera compartir una noche en su tálamo. En el primer canto, las troyanas imaginan un viaje que las lleva de Asia a Grecia, aquí ya ha sido completado un viaje, el de Troya al Quersoneso. La separación de su esposo, de su ciudad y de su tierra es tan terrible que el coro no puede sino desearle a Helena que no regrese a

⁴⁹ Todo en esta narración parece indicar que hablan las mujeres de los mejores hombres; los reflejos infinitos de espejos dorados conforman una buena imagen de la abundancia que las rodeaba. Esta escena pomposa e íntima de la mujer mirándose en el espejo dorado podría evocar los aposentos reales de Helena retratados en *Iliada* 3.382 y 6.321 ss. Eurípides caracteriza la coquetería de la bella Helena a través de sus dorados espejos (cf. *Troyanas* v. 1107, *Orestes* v. 1112), marca también de la falta de moderación en Oriente. Cf. *Hipólito* v. 740 y *Hécuba* vv. 152 ss. y vv. 467-469, para algunos ejemplos en los que se hace patente el interés de Eurípides por los efectos de luz.

⁵⁰ Sobre las connotaciones generales del espejo en el ideario griego, cf. Frontisi-Ducroux & Vernant (1997). Sobre el uso del espejo en la antigüedad, cf. Seisdedos (1993: 64).

⁵¹ Eurípides evoca en los vv. 943-849 el pasaje esquileo en el que se hace alusión al funesto crimen de Paris y Helena, cf. *Agamenón* vv. 1455-1461. También en *Andrómaca* vv. 103-105 el autor evocaría la obra de Esquilo.

casa (vv. 950-952): ἄν μήτε πέλαγος ἄλιον ἀπαγάγοι πάλιν, / μήτε πα- / τρῶον ἴκοιτ' ἐς οἶκον («A esta, ¡ojalá no la lleve de vuelta el abismo del mar y ella no llegue a la casa paterna!»).

El coro parece mostrar una perspectiva diferente a la del primer y segundo estásimo respecto a la catástrofe. El sentimiento de cierta lógica en la desgracia troyana en este tercer estásimo se afirma y se precisa, puesto que en el canto precedente predominaba la sensación de desproporción entre el delito y la punición. Se reconoce así una forma de justicia en la toma de la ciudad, lo que es de importancia crucial dentro del contexto de la acción que está en curso. Las troyanas leen en su propia historia la posibilidad de castigo y de reparación; posibilidad que se hará efectiva con el exitoso plan de Hécula. A través de los acontecimientos se identificará una justicia en la obra que determinará la capacidad de la heroína para actuar en un mundo donde los culpables son castigados, donde su punición es necesaria. Asimismo, las mujeres cantan su propia catástrofe asumiendo al lado de la que fuera su reina una nueva posición que hará de ellas unas justicieras.

Paris y Poliméstor son ambos culpables de una falta impía. Así pues, no sería lógico que las troyanas negaran la justicia del castigo a Paris, como a su vez es lógico que pretendan hacer justicia contra Poliméstor. Al reconocer la responsabilidad en su desgracia, ellas van a ejecutar la justicia contra aquel que se ha beneficiado injustamente de su propio mal.

Pero el paralelo va aún más lejos: la forma con la que Hécula va a castigar el crimen análogo al que cometió Paris es parecida a la toma de Troya. El castigo que pone en escena Eurípides es improbable y extraordinario⁵², también heroico, pues bebe de tres paradigmas. Dos son evocados en otros pasajes del texto: la venganza de Clitemnestra contra Agamenón (v. 1279⁵³) y la estratagema de Odiseo contra Polifemo⁵⁴. El tercero es la destrucción de Troya y es a partir de la narración del coro en el tercer estásimo, justo antes de la ejecución del castigo, la que anticipa, a modo de prefiguración, la forma que este va a tomar. Importante efectivamente es la semejanza con dicha destrucción a través de ciertos trazos que son recordados por el coro y a través de los cuales el espectador, al oírlos precediendo a este episodio, detectará en el plan de la anciana una grandiosidad épica. Eurípides podría así hacer una sutil alusión a tres episodios míticos famosos, hazañas sorprendentes dentro de la crónica troyana: la muerte de Agamenón, la ceguera de Polifemo y la toma de Troya.

El coro establece en este canto ciertas analogías con las circunstancias del ataque griego que deben ser remarcadas. Por una parte, el efecto sorpresa, determinante en la emboscada de los griegos, jugará el mismo rol en la ejecución del plan de la heroína. Poliméstor será atacado bruscamente y sin previo aviso cuando baje su vigilancia, puesto que, como las troyanas en su momento, piensa que está rodeado

⁵² Cf. Tetstall (1954: 340-341), quien subraya lo poco común de este castigo llevado a cabo por una mujer anciana y la sorpresa que ello debió causar en el público asistente a la representación.

⁵³ La venganza contra Poliméstor y la muerte de Agamenón tienen numerosos paralelismos. Con respecto al coro, los dos pasajes están precedidos por una breve intervención cantada por el coro (*Hécula* vv. 1024-1034, *Agamenón* vv. 1331-1342) y se introducen comentarios en trímetros con la reacción del corifeo (*Hécula* vv. 1042-1043, *Agamenón* vv. 1346-1371). Sobre las similitudes y diferencias entre las dos tragedias y en particular de la heroína en ambos poetas, cf. Thalmann (1993: 126-159).

⁵⁴ Cf. *Odisea* 9.364-479, en donde Odiseo ciega a Polifemo como castigo por no haber respetado los deberes de hospitalidad. No podría Eurípides hacer mención en esta obra de su drama satírico *Cíclope* al ser este posterior a la representación de *Hécula*. Hageroy (1999: xviii) establece paralelismos en el modo de actuar del héroe homérico y la heroína eurípidea.

por *phíloi*. El rey tracio dejará sus armas ante la ilusión de una falsa seguridad y en su narración del ataque sorpresa de las troyanas se evidenciará una aproximación implícita a la descripción de la destrucción de Troya en este canto.

Por tanto, este tercer estásimo está íntimamente ligado a la venganza de Hécuba y al espectáculo que Eurípides ha querido crear alrededor de ella. En la ficción trágica, el coro enuncia aquí una narración de la ruina de Troya. Se trata fundamentalmente de un canto de lamento sobre el destino de su patria. La deformación que presenta el *goós* en el canto trágico es capital para lo que va a suceder a continuación: anuncia el desarrollo sobre la escena de una nueva etapa dentro de la épica que será el castigo de Hécuba.

4. Conclusiones

En *Hécuba*, la reina troyana empleará todos sus recursos para lograr que Poliméstor sea castigado por el crimen que ha cometido, un crimen que merece una doble condena: en primer lugar, por haber matado a un niño a sangre fría, pero, sobre todo, por haber transgredido las normas que unían al rey tracio con Priamo y bajo cuya protección Polidoro había sido mandado a Tracia. El castigo de Poliméstor, por tanto, daría respuesta a los dos cargos que se le imputan: con una sanción conforme a la ley de la hospitalidad, que Poliméstor ha quebrantado, y con la venganza de la madre por la muerte con alevosía de su hijo. Hécuba se muestra muy hábil al trasladar la consideración del crimen de Poliméstor al ámbito divino, puesto que el Tracio ha quebrantado un acuerdo privado cuyo garante era, en última instancia, Zeus *Xénios*. Esto le permite dirigirse a Agamenón de igual a igual, además de por su condición de pariente por su relación con Casandra, porque todos los humanos, independientemente del estatuto libre o esclavo de cada uno, están sometidos a la fuerza de los dioses y de la ley (*vóμος*), que los gobierna también a ellos. En nombre de esa ley, Hécuba no pide venganza a Agamenón, sino solicita que intervenga para que aquellos que asesinan a sus huéspedes y aquellos que osan apropiarse de las ofrendas divinas paguen la pena que les corresponde.

Hemos podido constatar, principalmente a lo largo de los tres estásimos de la obra, los diferentes aspectos sobre la guerra que canta el coro en una dirección y con una finalidad determinada. En el primer estásimo las troyanas expresan un sentimiento de incomprensión absoluta sobre la catástrofe. Este canto está entonado bajo la forma de encomio y está cargado de horror hacia Grecia, hacia los dioses y hacia ese estatus insoportable que les hace ser la celebración viviente de sus enemigos vencedores. Nada justifica su desgracia; es una catástrofe incomprensible. El segundo estásimo aporta un cambio notable: es la primera vez que aparece en boca de las troyanas el reconocimiento de una responsabilidad de Troya en la destrucción de su ciudad y esta surge como respuesta al rapto de Helena. El sentimiento de terror permanece presente, pero sobre todo por la desproporción entre el crimen individual de Helena y Paris y la destrucción general. Será el tercer estásimo clave para entender la progresión en el canto del coro. Esta vez también se describe la toma de Troya, pero las mujeres se remontan a la noche misma del ataque y reconocen una mayor relación con el rapto de Helena. La lógica de justicia que las troyanas evidencian en las circunstancias de la destrucción de su ciudad habilita la reparación de Hécuba, ya que ella, junto a sus compañeras, harán servir el mismo principio en la elección y la ejecución de su plan.

El destino de Troya permanece durante toda la obra como una desgracia insostenible para las cautivas, pero vemos cómo de un estésimo a otro ellas pasan de un sentimiento de incompreensión por lo absurdo de la guerra a la identificación en cierta medida de un castigo lógico en la destrucción de su ciudad. No importa si encuentran así algún tipo de consuelo, sino que las consecuencias se inscriben directamente en la esfera de la acción dramática.

A fin de aportar una justa interpretación de estos cantos, tenemos que huir del estigma generalizado que afirma que estos estésimos son únicamente el “telón de fondo” de la acción dramática, un medio para recordar ocasionalmente la dimensión colectiva de la desgracia troyana más allá del dolor particular de Hécuba. Cada canto se inscribe dentro de un contexto particular que es el suyo y no funciona plenamente sino dentro de este contexto. Hemos remarcado que Eurípides se sirve de la herencia poética y no reduce sus cantos a una simple forma convencional, sino que retoma y hace propio un conjunto de códigos según diferentes modalidades y lo presenta en la enunciación de su coro trágico.

El coro expresa su lamento de forma diferente en función de su posición con relación a los códigos poéticos a los que su canto hace referencia. En el primer estésimo, los códigos de la poesía de celebración, himnicos en particular, son utilizados para formular un encomio caricatural de Grecia que sirve para alejar irónicamente toda posibilidad de felicidad en un futuro: el porvenir no tiene nada que ofrecer a las troyanas sino la exclusión de una Europa que ellas obtendrán como triste alternativa al reino del Hades. En el segundo estésimo, la expresión de la desproporción entre los orígenes y las últimas consecuencias de la guerra de Troya es evidente en el tono paródico que emplean al describir la hazaña de Paris. Las troyanas mezclan en su canto el estilo de la poesía ditirámbica o épica (que sirve para evocar el pasado) y el lamento explícito sobre la comprensión de su desgracia presente; dos polos temporales que refuerzan la ironía y la amargura de sus palabras. En el tercer estésimo, las troyanas entonan un nuevo “canto de Troya”. Su *Ilioupersis* es patética y nada irónica, pues se apropian de las características intrínsecas de la épica al remarcar los valores tradicionales de este género; ellas cuentan la destrucción de su ciudad para subrayar la necesidad de una justicia superior.

La función de los estésimos dentro de la acción dramática no está encorsetada por unas convenciones propias a la tragedia que limitan la libertad del dramaturgo, sino que el autor se apropia de algunas convenciones poéticas externas a este género, conocidas por su público e inscritas en la enunciación del coro trágico. El personaje-coro de la acción dramática se manifiesta como un coro no solo adoptando mecánicamente las convenciones preestablecidas, sino posicionando su canto en las convenciones existentes, tanto acercándose como alejándose de ellas. En *Hécuba*, el efecto de la ironía es clave y aporta luz a múltiples problemas de interpretación relativos no solamente a los estésimos, sino a todos los episodios que estos acompañan en la dinámica general de la obra.

Bibliografía

- ABRAHAMSON, E.L. (1952), «Euripides' Tragedy of *Hecuba*», *TAPA* 83: 120-129.
 ASSAËL, J. (1983), «Euripide et la poésie des étoiles», *LEC* 58 (4): 309-332.
 ASSAËL, J. (2001), *Euripide, philosophe et poète tragique*, Lovaina, Peeters.

- BAÑULS, J.V. & MORENILLA, C. (2008), «El poder político o el arte de hacer real lo posible el Agamenón de la *Hécuba* de Eurípides y algunas recreaciones posteriores (Séneca, Gelli y Pérez de Oliva)», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica* 6: 7-35.
- BARLOW, S. (1971), *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bristol, Bristol Classical Press.
- BELFIORE, E. (2000), *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- BIEHL, W. (1997), *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe. Ein Beitrag zum Verständnis der Komposition*, Heidelberg, Winter.
- COLLARD, C. (1991), *Euripides. Hecuba*, Warminster, Aris & Phillips Ltd.
- COLLINGE, N. E. (1954), «*Hecuba* 925-26», *CPh* 49: 35-36.
- DI BENEDETTO, V. (1971), *Euripide: teatro e società*, Turin, Einaudi.
- DOGANIS, C. (2007), *Aux origines de la corruption. Démocratie et délation en Grèce ancienne*, Paris, PUF.
- FRONTISI-DUCROUX, F. & VERNANT, J. P. (1997), *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- GELLIE, G.H. (1980), «*Hecuba* and Tragedy», *Antichthon* 14: 30-44.
- GERNET, L. (2001) [1917], *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Étude sémantique*, Paris, Albin Michel.
- GREGORY, J. (1999), *Euripides Hecuba. Introduction, text & commentary*, Atlanta, American Philological Association.
- GRUBE, G.M.A. (1941), *The Drama of Euripides*, Londres, Methuen.
- HARDER, R.E. (1993), *Die Frauenrollen bei Euripides*, Stuttgart, B. Metziersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- HEATH, M. (1987), «*Jure principem locum tenet: Euripides' Hecuba*», *BICS* 34: 40-46.
- HOSE, M. (1990-1991), *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart, Teubner.
- KOVACS, D. (1987), *The Heroic Muse. Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press.
- KOVACS, D. (1995), *Euripides. Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann.
- LESKY, A. (1958), *Geschichte der griechischen Literatur*, Berna, Francke Verlag.
- LEY, G. (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, Chicago, University of Chicago Press.
- LUSCHNIG, C.A.E. (1976), «*Euripides' Hecabe. The Time is Out of Joint*», *CJ* 71: 227-234.
- MASTRONARDE, D.J. (2010), *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press.
- MICHELINI, A. N. (1987), *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- MITCHELL-BOYASK, R. (2006), *Hecuba*, Newburyport, Focus Classical Library.
- MORENILLA TALENS, C. (2001), «*Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática*», en F. De Martino & C. Morenilla Talens (eds.), *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante Editori: 317-337.
- MORENILLA TALENS, C. (2008), «*Sobre el prestigio y la difamación: el Agamenón de Hécuba*», en F. De Martino & C. Morenilla Talens (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*, Bari, Levante Editori: 255-296.

- MOSSMAN, J. (1995), *Wild Justice: A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford, Oxford University Press.
- NORDHEIDER, H.W. (1980), *Chorlieder des Euripides in ihrer dramatischen Funktion*, Frankfurt, Peter D. Lang.
- NUSSBAUM, M.G. (1986), *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OLLER GUZMÁN, M. (2007), «Matar al huésped en la *Hécuba* de Eurípides», *Faventia* 29 (1): 59-75.
- PERDICOYIANNI, H. (1993), «Le vocabulaire de la douleur dans l'*Hecube* et les *Troyennes* d'Euripide», *LEC* 61: 195-204.
- POHLENZ, M. (1930), *Die griechische Tragödie*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner.
- POHLENZ, M. (1961), *La tragedia greca*, Brescia, Paideia.
- PUCCI, P. (2016), *Euripides' Revolution under Cover: An Essay*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- RECKFORD, K. (1985), «Concepts of Demoralitation in the *Hecuba*», en P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham, Duke University Press: 112-128.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010), *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba (Argentina), Ediciones del Copista.
- ROMERO MARISCAL, L. (2003), *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*, Granada, Universidad de Granada.
- ROSIVACH, V.J. (1975), «The first stasimon of the *Hecuba* 444 ff.», *AJPh* 116: 349-362.
- SCHMID, W. & STÄHLIN, O. (1940), *Geschichte der griechischen Literatur* (I.4), München, C.H. Beck.
- SEISDEDOS, A. (1993), «Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico de Eurípides», *Helmantica* 44: 51-71.
- SKUTSCH, O. (1957), «*Hecuba* 923-6», *CPh* 52: 173.
- SCODEL, R. (1996), «*Dómon ágalma*: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object», *TAPA* 126: 111-128.
- SORKIN, N. (1993), *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Nueva York, Cornell University Press.
- STINTON, T.C.W. (1965), *Euripides and The Judgement of Paris*, Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- TARKOW, T.A. (1984), «Tragedy and transformation. Parent and child in Euripides' *Hecuba*», *Maia* 36: 123-136.
- TETSTALL, R. (1954), «An Instance of 'Surprise' in the *Hecuba*», *Mnemosyne* 7: 340-341.
- THALMANN, W.G. (1993), «Euripides and Aeschylus: The Case of the *Hekabe*», *ClAnt* 12 (1): 126-159.
- TOVAR, A. (1960), *Eurípides. Tragedias. Las Bacantes. Hécuba*, Barcelona, Alma Mater.
- WACH, A. (2012), *L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans Hécube et Les Troyennes d'Euripide*, Tesis doctoral presentada en las Universidades de Lille y de Trento.
- ZEITLIN, F. (1996), *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press.