

## El prólogo de las *Troyanas* de Eurípides\*

Lucía ROMERO MARISCAL  
*Universidad de Almería*

### *Resumen*

El prólogo de las *Troyanas* de Eurípides ha sido estudiado como un prólogo atípico que ha dado lugar a diferentes interpretaciones. Tras analizar las de Chr. Sourvinou-Inwood y F. M. Dunn, proponemos una lectura que sea sensible tanto a la autoridad narrativa de los dioses como a las desviaciones con las que juega el poeta respecto a la convención dramática de los principios y finales de sus tragedias. Si añadimos a éstas otras innovaciones, como las relacionadas con la tradición mítica, literaria y política, vemos cómo en el prólogo los dioses presentan el tema de la obra, la destrucción de Troya, en términos de fundación, haciendo del espacio troyano una imitación inversa del espacio ateniense en el contexto de las guerras Médicas y de la guerra del Peloponeso.

### *Abstract*

The prologue of Euripides' *Troades* has been considered as an atypical prologue which has given rise to a relatively ample gamut of different interpretations. Based on the analysis proposed by Chr. Sourvinou-Inwood and F. M. Dunn, the present article sets out to outline a reading focused on the narrative authority exerted by the gods as well as to the deviations deployed by the poet from the dramatic conventions concerning both the beginning and the final account in his tragedies. Moreover, it is argued that if further additional innovations are taken into account, such as those connected with the mythic, literary and political tradition, it can thus be seen how the gods introduce in the prologue the main theme of the play, *viz.* the destruction of Troy, in terms of foundation, thereby making the Trojan setting a reversed imitation of Athens in the context of the Persian and the Peloponnesian wars.

*Palabras clave:* Eurípides, *Troyanas*, tragedia, política.

\*. El presente trabajo está realizado en el marco del Proyecto financiado por la DGICYT. PB 2002-00084.

Flor. II., 15 (2004), pp. 315-327.

## I

Las *Troyanas* de Eurípides destacan entre el resto de sus tragedias como ejemplo de experimentación poética especialmente señalado<sup>1</sup>. Última pieza de una trilogía que abarca desde los orígenes de la guerra de Troya hasta su destrucción, *Troyanas* comienza de un modo singular, con el encuentro de dos divinidades que se alían para anunciar acontecimientos que no serán representados a continuación sobre la escena<sup>2</sup>. Esta rara obertura ha suscitado el interés de los críticos por cuanto que determina el modo de comprensión de la obra: de la interpretación de su sentido depende también el sentido del resto del espectáculo, a pesar de que la relación entre ambos se desvanezca desde el momento mismo en que los dioses abandonan el espacio dramático.

De entre las posiciones más comúnmente adoptadas, dos son las que predominan: 1) la de quienes consideran que las palabras pronunciadas por los dioses en el prólogo compensan el sufrimiento de las troyanas con la promesa del castigo que se infligirá a los griegos<sup>3</sup>; 2) la de quienes, por el contrario, consideran que el abandono de los dioses del espacio troyano al principio de la obra destaca de un modo aún más conspicuo el absoluto desamparo de las víctimas de la guerra<sup>4</sup>. Tanto una posición como otra advierten la importancia dramática de este prólogo extraordinario; la diferencia radica, sin embargo, en el modo de entender su relación con el resto del drama.

Al mismo tiempo, ambas posiciones convienen en otra consecuencia: el prólogo de *Troyanas* afecta igualmente a la recepción de la tragedia, estableciendo una

1. Cf. V. DI BENEDETTO, "Introduzione alle *Troiane* di Euripide", en *Euripide. Troiane*, Milano, 1998, pp. 5-7 y 126 nota 1.

2. Cf. R. HAMILTON, "Prologue prophecy and plot in four plays of Euripides", *AJPh* 99.3 (1978), pp. 277-302, especialmente la nota 4 de la página 278.

3. Entre las que destacan G. PERROTTA, "Le *Troiane* di Euripide", *Dioniso* 15 (1952), pp. 237-250, especialmente las páginas 238-239, y Chr. SOURVINOU-INWOOD, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham-Boulder-New York-Oxford, 2003, pp. 350-361.

4. Entre las que señalamos a R. MERIDOR, "Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades*", *Phoenix* 38 (1984), pp. 205-215, especialmente las páginas 206, 210-211, 213 y F. M. DUNN, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York & Oxford, 1996, pp. 101-114.

distancia teórica<sup>5</sup> infranqueable entre los personajes del drama y los espectadores o, si se prefiere, entre el mundo de la ficción de la tragedia y el mundo real del público. Las troyanas ignoran los planes punitivos de los dioses contra los griegos, la nueva alianza favorable a los vencidos que ha tramado Atenea<sup>6</sup>, de ahí su desesperanza en medio del sufrimiento; el auditorio, por el contrario, cuenta con esta información desde el principio. El conocimiento de los designios de los dioses por parte de los personajes, por un lado, y de los espectadores, por otro, no converge nunca, ni siquiera al final de la obra<sup>7</sup>, lo que incita a la diferencia<sup>8</sup>: Atenas –el público ateniense– se distancia, así, de Troya, cuya alteridad queda destacada por este conocimiento privilegiado que inhibe cualquier suerte de identificación.

El propósito de este artículo es analizar estas dos formas interpretativas del prólogo de *Troyanas* según los trabajos de Chr. Sourvinou-Inwood y de F. M. Dunn, como los exponentes más representativos de cada una de ellas respectivamente, para ofrecer finalmente nuestro propio análisis e interpretación a partir de estas consideraciones y de las palabras y el tenor del comienzo y el final de *Troyanas*.

## II

Chr. Sourvinou-Inwood defiende la interpretación de un prólogo que podríamos calificar de *pregnante*. En su opinión, Eurípides transmite al inicio de la obra un mensaje clarísimo de retribución por el comportamiento sacrílego de los griegos<sup>9</sup>. Este mensaje opera sobre la recepción del resto del drama por el espectador de un modo opuesto al de la experiencia trágica de los personajes. Las dudas de fe de las troyanas, sus reproches a los dioses por el abandono de su ciudad y por su negligente indiferencia respecto de los asuntos humanos, quedan refutadas por el espectáculo de los dioses en el prólogo y por el eco de sus palabras, que, por el contrario, se quejaban de la negligencia humana respecto de lo sagrado y prometían

5. Empleamos el término “teórico” en el sentido de J. P. EUBEN, *The Tragedy of Political Theory. The Road not Taken*, Princeton, 1990, p. 56, quien lo emplea en clara alusión al conocimiento que permite el teatro en tanto que lugar de observación y reflexión.

6. E. Tr. 65: τοὺς μὲν πρὶν ἐχθροὺς Τρῶας εὐφρᾶναι θέλω.

7. F. M. DUNN, *op. cit.*, p. 109.

8. Chr. SOURVINOU-INWOOD, *op. cit.*, p. 361.

9. Chr. SOURVINOU-INWOOD, *op. cit.*, p. 350.

su intervención para castigarla<sup>10</sup>. Para Sourvinou-Inwood, este introito dramático desempeña una función tranquilizadora para el espectador que se niega sin embargo a los personajes, cuyo error sobre este punto es su tragedia: los dioses velan por un orden en el mundo e imparten justicia<sup>11</sup>. La percepción del público de lo que ocurre en la tragedia está enmarcada y configurada por el plan establecido por los dioses en el prólogo conforme al cual los griegos serán castigados; esto destacará como un modo de refutación de los excesos patéticos de los protagonistas trágicos y anulará toda forma de subversión del discurso religioso de la polis.

Para F. M. Dunn, el prólogo de *Troyanas* se articula según los rasgos y elementos característicos más bien de los epílogos de las tragedias eurípideas, como si de un final anticipado se tratara en una obra de destrucción donde nada ocurre más allá del espectáculo de la desolación de una ciudad que ha dejado de serlo. Este final invertido y anómalo del principio se corresponde también con el final mismo de la obra, igualmente atípico: *Troyanas* es la única pieza en la que el coro enfila el éxodo en metros líricos<sup>12</sup>. Además, frente a los finales típicos de las tragedias de Eurípides, que suelen quedar abiertos –pues constituyen más bien una pausa hacia otra acción del mito que se anuncia tendrá lugar fuera de escena<sup>13</sup>–, *Troyanas* termina de un modo más bien abrupto, en el que parece olvidarse por completo el anuncio adelantado al principio de lo que habrá de suceder finalmente.

F. M. Dunn destaca cómo Eurípides ha desplazado al prólogo, mediante la

10. Chr. SOURVINO-U-INWOOD, *op. cit.*, p. 358.

11. Chr. SOURVINO-U-INWOOD, *op. cit.*, pp. 350 y 360. La autora parece olvidar, sin embargo, que, como han explicado otros estudiosos, los dioses no reaccionan en aras de una justicia que compense los excesos padecidos por las troyanas, sobre todo por Casandra, violada por Ayante Oileo con la aquiescencia de los griegos, sino en aras del respeto a sus propios fueros divinos (E. *Tr.* 69-71). Por otra parte, el castigo que sufrirán los griegos lo compartirán igualmente las troyanas, que al final de la obra se embarcan con ellos. *Cf.*, entre otros, R. MERIDOR, *art. cit.*, p. 209.

12. En *Troyanas* no se da el típico cambio de trímetros yámbicos recitados por un personaje (con frecuencia una divinidad) a dímetros anapésticos recitados por el coro en su marcha de éxodo, sino que éste se emprende bruscamente, a instancias de Taltibio, que obliga a Hécuba y las troyanas a que abandonen el espacio troyano del que éstas se despiden entre lágrimas y gestos rituales de duelo.

13. F. M. DUNN, *op. cit.*, pp. 23-24.

presencia de una divinidad semejante al *theos apo mechanês* común a muchas otras piezas, los recursos distintivos del final de una tragedia: la profecía y la etiología de acontecimientos y realidades más allá de la escena<sup>14</sup> y la conclusión moralizadora sobre los acontecimientos del drama<sup>15</sup>. El final de *Troyanas*, sin embargo, carece de estos elementos, anticipados en el prólogo<sup>16</sup>.

F. M. Dunn considera que este desplazamiento retórico marca un hiato profundo entre el principio y el resto de la obra<sup>17</sup>; su yuxtaposición acentúa el dolor inconsolable de las mujeres, para el que no se ofrece, tampoco, al final una explicación

14. Sobre la profecía de los versos 75-94, al modo de las profecías de otros epílogos de Eurípides, cf. F. M. DUNN, *op. cit.*, pp. 66-67 y, sobre todo, pp. 105-106; sobre la referencia etimológica de los versos 9-14, semejante al *aition* característico de muchos finales euripideos, cf. J. R. WILSON, “The Etymology in Euripides, *Troades*, 13-14”, *AJPh* 89 (1968), pp. 66-71, quien, debido precisamente a la similitud de esta etimología con las propias de los epílogos euripideos –referidas a personas o sucesos que tienen lugar en el futuro o más allá de los límites de la obra– considera esta referencia etimológica una interpolación “cult” de fecha imprecisa, y, especialmente, F. M. DUNN, *op. cit.*, p. 48 y, sobre todo, pp. 106-107. Sobre la aceptación de estos versos en el texto, cf. L. PARMONTIER, “Notes sur les *Troyennes* d’Euripide”, *REG* 36 (1923), pp. 46-61, especialmente las páginas 46-49, y E. CERBO-V. DI BENEDETTO, “Note alle *Troiane* di Euripide”, en *Euripide. Troiane*, *op. cit.*, p. 128 nota 7.

15. Sobre la conclusión moralizadora de los versos 95-97, cf. F. M. DUNN, *op. cit.*, p. 108 y D. KOVACS, “Euripides, *Troades* 95-7: Is sacking cities really foolish?”, *CQ* 33 (1983), pp. 334-338, quien discute la edición textual de estos versos y su interpretación misma, negando el compromiso moral de los dioses con los hombres. En opinión de D. Kovacs, Posidón no condena con estas palabras las guerras de conquista o el comportamiento de los vencedores, sino la estupidez humana que hace que el mismo que acaba de triunfar fracase al momento siguiente. Contrarios a esta opinión serían, en cambio, E. Cerbo-V. Di Benedetto, quienes relacionan estos versos con A. *Pers.* 807-812 y con los enfrentamientos bélicos en los que se encuentran implicados los atenienses por las fechas de la representación. Cf. E. CERBO-V. DI BENEDETTO, *op. cit.*, p. 136 nota 31.

16. Otros rasgos típicos de muchos finales euripideos, como el de la remisión a la voluntad de Zeus y sus designios, no sólo no se citan al final de *Troyanas*, sino que se ponen seriamente en cuestión, mientras que en el prólogo Atenea deja claro a Posidón que cuenta con el beneplácito y la ayuda de su padre para llevar a cabo el castigo que planea imponer a la armada griega con la colaboración del dios del mar.

17. F. M. DUNN, *op. cit.*, p. 109.

que le otorgue algún sentido<sup>18</sup>. Por supuesto, esa falta de sentido expresada supuestamente a través de esta retórica dramática es inadmisibles para Chr. Sourvinou-Inwood, quien hace de la tragedia de Eurípides una suerte de teodicea pública, claramente inteligible a los espectadores de la Antigüedad<sup>19</sup>. Pero, si dejamos aparte la búsqueda de sentido al dolor –sobre el que explora constantemente la tragedia antigua en una irreductible variedad de modos y que el propio F. M. Dunn integra en la apuesta dramática, también excepcional en esta ocasión, de la llamada trilogía troyana–, el análisis textual de este autor da pie a otro tipo de consideraciones que afectan particularmente a esta tragedia.

En nuestra opinión, *Troyanas* es una tragedia excepcional, porque comienza con el fin de una ciudad y culmina de un modo absoluto en lo que al espacio político se refiere: su escena se abandona para siempre y se desintegra en total consunción. La continuidad hacia el futuro se plantea, excepcionalmente, en el prólogo<sup>20</sup>, al que sucede, sin embargo, el dolor solitario de las víctimas de guerra y la destrucción del espacio troyano, que va progresivamente convirtiéndose en un desierto inhabitable. El final vuelve al momento del principio: la inminencia de la partida de un espacio que ha sido paulatinamente abandonado, primero por los dioses y luego, poco a poco, por los hombres.

El efecto de estos desplazamientos poéticos en una tragedia que empieza por el final y termina por el principio se consuma, además, en el extrañamiento producido por otro tipo de desviaciones que destacan también en esta rara obertura: la variación

18. F. M. DUNN, *op. cit.*, pp. 109-110. Algo parecido viene a decir también V. DI BENEDETTO (*op. cit.*, p. 84) en su introducción a la obra: “E con l’avviarsi di Ecuba e del Coro la scena si svuotava: con la sensazione che tutto era finito senza il conforto del rito, senza conclusioni gnomiche, senza anticipazioni di nuovi esiti. Solo morte e desolazione”.

19. Cf. las críticas a F. M. Dunn de Chr. SOURVINOU-INWOOD, *op. cit.*, pp. 414-422, quien traduce la inteligibilidad antigua por medio de lo que ella denomina *filtros*, valores básicos culturales que configuraban la percepción del público en su mayoría. Cf. Chr. SOURVINOU-INWOOD, *op. cit.*, pp. 291-2, 414-5, 495-6, 517.

20. Aunque este futuro sea también, como veremos, el de una destrucción. El poeta no ofrece referencia alguna a las continuidades, estableciendo un final absoluto a la materia mítica de Troya. En este sentido esta obra es única no sólo entre las tragedias de tema troyano de Eurípides sino también de los demás trágicos.

de la tradición mítica y el provocador empleo del imaginario poético con el que se construyen los mitos fundacionales y la identidad de Atenas.

### III

Desde los primeros versos Posidón se declara aliado constante de la ciudad de la que se hace fundador y protector<sup>21</sup>. Al insistir sobre la construcción de las murallas, símbolo del poder de la ciudad y de la delimitación fortificada de su espacio, Posidón expresa su vinculación originaria con el territorio político de Troya. Esta relación del dios con la ciudad es, sin embargo, contraria a la tradición literaria más famosa de la guerra de Troya, de la que Eurípides se aleja deliberadamente. En la *Iliada* atribuida a Homero Posidón se hace enemigo de los troyanos a raíz, precisamente, de la construcción de las murallas<sup>22</sup>. La variante desempeña una función dramática fundamental: suscita el interés por la novedad en la presentación de una materia común<sup>23</sup>.

Cuando el prólogo crea la expectativa del fin con la despedida formal del dios<sup>24</sup>, aparece Atenea, por quien Posidón se ha confesado vencido en el enfrentamiento por la ciudad<sup>25</sup>. La sorpresa aumenta cuando la diosa dirige una amistosa salutación al dios del mar, reconociendo el poder de la divinidad y los lazos de

21. E. *Tr.* 4-7, 23-25 y 45-47.

22. Por culpa del rey Laomedonte, quien no pagó a los dioses el salario convenido por su esforzada tarea, como el propio dios explica en *Il.* XXI 435-460. Posidón aparece también como aliado de los aqueos, y de Atenea, en XIV 357-378, XV 213-217, XX 34 y XXIV 26-30.

23. Cf. Ch. SEGAL, "Tragic beginnings: narration, voice, and authority in the prologues of Greek drama", *YCS* 29 (1992), pp. 107 y 110.

24. El verso 45 suena a auténtica despedida de la ciudad: ἀλλ' ὦ ποτ' εὐτυχοῦσα χαίρει μοι πόλις. Esta técnica de una despedida interrumpida no es, sin embargo, infrecuente en tragedia, como señala O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, pp. 162-163 y 299-300.

25. E. *Tr.* 23-24 (vencido por Hera y Atenea) y 46-47 (Atenea es la causante de la perdición de la ciudad amurallada por el dios). Como destacan E. Cerbo-V. Di Benedetto (*op. cit.*, p. 131 nota 21), "Dopo le parole di commiato di Poseidone, che aveva attribuito proprio ad Athena la responsabilità della rovina di Troia (vv. 46-47), l'ingresso della dea sembra assumere una valenza sinistra: nel successivo dialogo con Poseidone, Athena dichiarerà, invece, la sua ostilità nei confronti dei Greci e la sua intenzione di punirli, con accenti non privi di ironia tragica rispetto alle sventure dei Troiani".

familiaridad que los unen<sup>26</sup>. Atenea quiere deponer toda confrontación con el dios y unirse a él en un nuevo proyecto común de destrucción. Para persuadirlo, Atenea declara que desea favorecer a los troyanos. La unión de estos dos dioses que colaboran para impedir el regreso desde Troya vuelve a representar una curiosa variante en la presentación de la materia troyana<sup>27</sup>.

En nuestra opinión, la elección de los dos dioses que se disputaron la fundación y el patronazgo de la ciudad de Atenas<sup>28</sup>, junto con la detallada descripción del espacio político arrasado y del castigo que amenaza los *nostoi*, abundan en el sentido de una retórica dramática que desplaza a los límites de esta tragedia elementos centrales del discurso político ateniense y de sus mitos fundacionales, –que se representan al revés, en términos de destrucción.

En el imaginario mítico ateniense, Atenea, tras vencer a Posidón, acoge en el recinto sagrado de la Acrópolis a la divinidad vencida con la que se reconcilia para bien de la ciudad<sup>29</sup>. En *Troyanas* la reconciliación de estos dos dioses se obra para desgracia de unos mortales. Un nuevo signo de excepcionalidad. Como señalara G. M. Grube, *Troyanas* es la única obra de Eurípides en la que se produce una reconciliación entre unos dioses ¡cuyo solo propósito es infligir aún más daño a los hombres!<sup>30</sup>.

Previamente, Posidón ha descrito la escena que representa el espacio troyano como un espacio de desolación sobre el que los griegos han ejercido toda suerte de violencia<sup>31</sup>. Los términos en los que ésta se describe y ubica dan cuenta del alcance

26. E. Tr. 48-50.

27. Que la reconciliación entre estos dioses fuese probablemente invención de Eurípides lo creen también E. CERBO–V. DI BENEDETTO, *op. cit.*, pp. 132-133 nota 24.

28. Cf. Apollod. *Bibliotheca* III 14. 1.

29. El precio de esta reconciliación lo pagará Erictonio o, mejor, Erecteo, que será luego honrado como Posidón-Erecteo en el recinto sacro de la diosa poliádica. Cf. I. BONNEFOY (ed.), *Diccionario de las mitologías, vol. II: Grecia*, Barcelona, 1996, pp. 71-73 (ed. orig. Paris, 1981). Eurípides muestra interés por este mito ateniense, al que dedicó una obra, *Erecteo*, y alguna otra referencia en otra tragedia de tema ateniense como *Ión* 277-284.

30. G. M. A. GRUBE, “Euripides and the Gods”, en E. SEGAL (ed.), *Euripides. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, 1968, p. 40 (ed. orig. London, 1941).

31. E. Tr. 15-47. Para un análisis detallado de la descripción que del espacio troyano realiza Posidón, *uid.* el excelente comentario de W. BIEHL, *Euripides: Troades*, Heidelberg, 1989, especialmente las páginas 98-99 y 112-113.



extremado de la misma, una violencia que se impone incluso sobre altares y recintos sagrados con la soberbia y la audacia más propias del fundador que del aniquilador. De nuevo el desplazamiento se torna en inversión, pues, como señalara M. Detienne, en el acto de crear-fundar se requiere desmesura, abuso, *hybris*<sup>32</sup>. En Troya, los griegos han extremado hasta tal punto esta insolencia, que no sólo han obligado a Posidón a abandonar la *erêmia* en la que ha quedado convertido el lugar<sup>33</sup>, sino que han provocado la irritación de Atenea, que se siente ofendida por la absoluta falta de consideración hacia sus templos<sup>34</sup>. El fuego que arde desde el principio de la obra<sup>35</sup> y sobre el que se insiste también al final<sup>36</sup>, que arrasa hasta los altares de los dioses<sup>37</sup>, es una lamentable inversión del fuego sacrificial y purificador con el que queda consagrado y señalado el nuevo espacio religioso que se implanta en los dominios de la fundación.

*Troyanas* es el espectáculo de una ciudad cuya destrucción se representa en términos de fundación<sup>38</sup>. Si el conflicto y la violencia preceden al acto de fundar, aquí se lleva a cabo una reconciliación antes de la destrucción total. De Troya no quedará nada y tanto sus supervivientes como sus vencedores también perecerán.

32. M. DETIENNE, *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*, Madrid, 2001, pp. 137 y 263 (ed. orig. Paris, 1998)

33. Posidón califica en términos morales y religiosos, a modo de *gnômê* de la que se hace *exemplum* la escena troyana descrita por él, esta *erêmia*: es una ἐρημία κακή que contamina (νοσεῖ) todo lo relacionado con los dioses (τὰ τῶν θεῶν) e impide su culto. Cf. E. Tr. 26-27.

34. E. Tr. 69: οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς. Cf., además, los versos 85-86. Al señalar la indiferencia del conjunto de los aqueos respecto al sacrilegio de Ayante, Eurípides se separa de la tradición épica de la *Ilioupersis* del Ciclo (Procl. Chr. 15-16 Bernabé), según la cual los griegos trataron de lapidar al impío, pero éste se refugió en el templo de la diosa, por lo que hubo de ser ella quien lo castigara después.

35. E. Tr. 8-9.

36. E. Tr. 1260-1264, 1274, 1279, 1295-1301.

37. E. Tr. 1060-1076.

38. El final de la obra supone, en un sentido parecido, una peculiar imitación de las tradiciones cosmogónicas: los elementos primordiales no dan origen sino fin a Troya, que se derrumba entre tierra, agua, fuego y aire por un terremoto, un maremoto y el incendio que reavivan los soldados, convirtiendo la ciudadela en cenizas que se esparcen por el éter. Cf. E. Tr. 1318-1321 y 1325-1326.

Para nosotros es significativo que el prólogo de *Troyanas* señale algunos de los momentos más característicos del tema de la Iliupersis, del que, como ha destacado G. Ferrari, hace Atenas un paradigma mítico de reflexión política y un análogo imaginario de su propia historia. Esos momentos, los representados con mayor frecuencia en las artes decorativas y los que gozaron de un mayor desarrollo en la tradición literaria, fueron sobre todo dos: la muerte de Príamo junto al altar de Zeus Herkeios y violación de Casandra, aferrada a la imagen de Atenea en el templo de la diosa<sup>39</sup>. Semejantes ejemplos de fuerza indiscriminada convierten la Iliupersis, tras la experiencia de las guerras médicas, en metáfora del exceso que deviene en sacrilegio<sup>40</sup>.

Lo llamativo de estas figuraciones es la refutación de lo que respondería a la lógica de los tópicos de la representación: si los troyanos constituyen la quintaesencia de la alteridad, la imagen por excelencia de lo bárbaro, los aqueos de la Iliupersis aparecerían como el emblema negativo de la identidad griega, expuesto en los frisos y paredes de los edificios institucionales más significativos<sup>41</sup>, en los objetos ornamentales<sup>42</sup> y en las recitaciones públicas épicas, líricas y dramáticas<sup>43</sup>. Por el

39. En el desarrollo de *Troyanas* apenas volverá a aludirse a la muerte de Príamo (vv. 481-483) y la violación de Casandra no se menciona más, como si se hubiera olvidado o nunca hubiera ocurrido (vv. 253-254). La obra se concentra en otro motivo particularmente doloroso de la Iliupersis que suele aparecer mezclado con estos dos, sobre todo con el del asesinato de Príamo: la muerte de Astianacte.

40. Empleamos el término *metáfora* como lo hace G. Ferrari, a quien se debe esta constatación, aunque podríamos glosar también la idea en términos de “modelo conceptual”, como prefiere M. DETIENNE, *op. cit.*, p. 253. Cf. G. FERRARI, “The Iliupersis in Athens”, *HSCPh* 100 (2000), pp. 119-150, especialmente las páginas 121-122.

41. Especialmente en las pinturas murales de Polignoto en la *Stoa Poikile*, de ca. 460-450 a. C., y en la serie de metopas de Fidias en la cara norte del Partenón, terminado ca. 432 a. C. Cf. G. FERRARI, *art. cit.*, pp. 120-121, 123.

42. En general, cf. M. J. ANDERSON, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford, 1997, pp. 179-265 y S. WOODFORD, *The Trojan War in Ancient Art*, London, 1993 e *Images of Myth in Classical Antiquity*, Cambridge, 2003, pp. 68-70 (sobre la muerte de Príamo) y 78-80 (sobre la violación de Casandra).

43. En los poemas del *Ciclo*, que podían haber sido recitados en las Panateneas, si aceptamos la tesis de J. BURGESS, “Kyprias, the *Kypria*, and Multiformity”, *Phoenix* 56. 3-4 (2002), 234-245, especialmente la página 240; en la *Iliupersis* de Estesícoro y en la poesía de Alceo (fr.

contrario, Atenas, que cultiva con elaborado primor una retórica política de celebración en la que ostenta el papel de modelo de Grecia, exhibe en la cara norte del Partenón, por encima del antiguo templo de Atenea incendiado por los persas, los crueles excesos de la Iliupersis. La alteridad deviene identidad en la similitud entre el espacio troyano y el espacio ateniense en el contexto de una guerra de conquista memorable por la violencia del saqueo y el sacrilegio. Al convertirse el episodio de la Iliupersis en paradigma de belicosidad extremada, Atenas construye sobre este referente la imagen que hace representable su experiencia reciente de la invasión persa; Troya se hace imagen de Atenas al padecer la *hybris* del enemigo y se convierte en *exemplum* de sus devastadoras consecuencias<sup>44</sup>.

Eurípides juega con este nivel de identificación al describir con detalle la desolación de la Iliupersis en el inicio de su obra. Pero al desviarse de los modos comunes de (re)presentación del mito troyano, el poeta modula la proyección de la identidad con desplazamientos significativos que fuerzan a un modo nuevo de contemplación crítica.

La contrapartida de la Iliupersis era el castigo impuesto por los dioses en los *nostoi*<sup>45</sup>, entre los que destaca el de Odiseo, que le valdrá el título de *πολύτλας*. De no ser por la ayuda de Atenea, Odiseo habría perecido víctima de la cólera de Posidón y no habría regresado jamás a Ítaca. De esta Atenea salvadora, que logra ganarse la aquiescencia de Posidón para restituir a Odiseo en su reino y sojuzgar la insolencia de los pretendientes, hace también Atenas una "lectura" de autocelebración institucional en las recitaciones oficiales de las Panateneas. Como ha señalado E. Cook, Atenas extraía de la *Odisea* una lección protodemocrática de justicia divina y responsabilidad humana que asemejaba la relación de conflicto entre Atenea y Posidón con su propio *mythos* fundacional y con el culto de Posidón y Erecteo en la acrópolis, en cuyo templo se guardaba el olivo de Atenea para beneficio de la ciudad<sup>46</sup>. Eurípides, en

19-28 Page) y de Esquilo (especialmente relevantes son las analogías que destaca G. Ferrari entre *Persas* y *Agamenón*). Cf. G. FERRARI, *art. cit.*, p. 143-145 y M. J. ANDERSON, *op. cit.*, p. 105-132.

44. G. FERRARI, *art. cit.*, pp. 126-127, 139, 150.

45. "The sack of Troy is the point at which the gods withdraw their support and destroy them". G. FERRARI, *art. cit.*, pp. 129.

46. E. F. COOK, *The Odyssey in Athens. Myths of cultural Origins*, Ithaca, 1995.

cambio, une a estos dos dioses desde el principio del motivo del regreso para provocar un δύσνοστος a todos los griegos sin excepción<sup>47</sup>.

#### IV

Eurípides vincula a la imagen primera de destrucción de la ciudad la promesa de destrucción de sus vencedores. Es la suya una poética extremada de la desolación que cobrará inmediatamente expresión a través del lamento. Su Iliupersis trágica es un dilatado epicedio por la ciudad y sus víctimas, que se presenta con todo su horror desde el principio<sup>48</sup>. Como se ha señalado, es una tragedia excepcional por cuanto es la única que muestra la dureza de los dioses en relación no sólo con los hombres, sino con una ciudad, un ejemplo extremo de hostilidad divina contra toda una comunidad humana<sup>49</sup>. *Troyanas* es la representación imaginaria del fin de lo político, de un espacio sin dioses. La desconsideración de los espacios sagrados obliga a las divinidades a abandonar las ciudades, lo que implica su entera destrucción.

Las consideraciones de Chr. Sourvinou-Inwood y de F. M. Dunn no tienen, en definitiva, por qué ser excluyentes. La primera destaca la autoridad narrativa (y religiosa) de los dioses y la importancia crítica de la promesa que contraen sobre el castigo de los griegos; el segundo subraya los desplazamientos retóricos que hacen que esta pertinencia narrativa de los dioses y sus proféticas revelaciones cobren valor

47. Entre ellos Odiseo, como profetizará luego Casandra, y como cabría esperar después de haber asistido a la representación de *Palamedes*, el sabio inocente que muere por medio de Odiseo. Que el prólogo de *Troyanas* persigue esta relación con el castigo por la injusta muerte de Palamedes se ve sobre todo en los versos 89-91, posible alusión a la venganza de Nauplio en las costas cafreas. Cf. E. CERBO-V. DI BENEDETTO, *op. cit.*, p. 135 nota 30.

48. Ya en el prólogo iniciado por Posidón es posible detectar algunas alusiones al lamento, como el *tópos* del contraste entre el pasado y el presente, la llamada de atención sobre una Hécuba postrada y bañada en lágrimas o la enumeración de los familiares de Hécuba que acaban de morir. Cf. A. SUTER, "Lament in Euripides' *Trojan Women*", *Mnemosyne* 56. 1 (2003), pp. 1-28, especialmente la página 7.

49. Cf. R. PARKER, "Gods Cruel and Kind", en Chr. PELLING (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, 1997, pp. 151 y 154. R. Parker coincide con una línea fecunda de estudios donde los reproches a los dioses (de los que *Troyanas* cuenta con algunos ejemplos especialmente dolorosos) se consideran exclusivos del discurso trágico en contraposición con el discurso político.

añadido por su semejanza con los finales de muchas tragedias euripídeas, como si culminaran desde el principio un argumento que no sólo presentan sino también valoran.

Finalmente, nosotros hemos visto cómo el prólogo anticipa el desarrollo de la obra mediante estrategias poéticas significativas: la innovación respecto a la tradición épica y el modo insólito de presentación de unos temas, la *Ilioupersis* y los *nostoi*, tan representativos para la ciudad ateniense, fuerzan a una nueva forma de contemplación de un *mythos* paradigmático del enfrentamiento bélico.

Por las fechas del estreno, Atenas, inmersa en la guerra del Peloponeso, ha visto y ha dado lugar, a su vez, a un tipo de incursión, cuyos efectos devastadores son análogos a los descritos y condenados por Posidón en esta obra: los de la guerra de exterminio<sup>50</sup>. Contra éstos y otros abusos de lo político fueron llevadas a escena las *Troyanas*.

50. Toda la crítica relaciona esta tragedia con las circunstancias históricas de la época. Si bien los acontecimientos de Melos y Sicilia han sido los más destacados, a pesar de la inmediatez respecto a la fecha del estreno de la obra en la primavera de 415 a. C., todo el curso de la guerra en general parece influir poderosamente en esta pieza, que ha sido entendida inequívocamente como un drama antibelicista. Cf., entre otros, E. DELEBECQUE, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951, pp. 245-262, R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes*, Bruxelles, 1962, pp. 507-538, A. M. VAN ERP TAALMAN KIP, "Euripides and Melos", *Mnemosyne* 40 (1987), pp. 414-419, P. GREEN, "War and Morality in fifth-century Athens: the case of Euripides' *Trojan Women*", *AHB* 13, 3 (1999), pp. 97-110 y V. DI BENEDETTO, "Introduzione", *op. cit.*, pp. 47-48 y 73.