

# *Agamenón, Medea y Traquinias:* retrato sangriento de tres esposas Heroínas de la mitología griega V

Alicia ESTEBAN SANTOS

Universidad Complutense de Madrid  
aesteban@filol.ucm.es

*Recibido:* 15-01-2014

*Aceptado:* 30-11-2014

## RESUMEN

En base a sendas tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides (*Agamenón*, *Traquinias* y *Medea* respectivamente) vamos a confrontar las figuras de Clitemestra, Deyanira y Medea.

Entre ellas hay importantes puntos en común: las tres son esposas abandonadas, sustituidas por otra mujer más joven, y padecen celos y humillación por ello. Las tres son víctimas de grave injusticia de parte del esposo y han sufrido un inmenso dolor por culpa de él. Ante esto no permanecen pasivas, y con su actuación ocasionan el mayor daño a sus esposos respectivos, siendo ejecutoras de muerte atroz.

Pero existen asimismo grandes contrastes entre unas y otras, que llevan a la conclusión de que la Deyanira de Sófocles ha sido moldeada en antítesis a la Clitemestra de Esquilo y probablemente también a la Medea de Eurípides, lo que viene apoyado por los numerosos rasgos característicos de Eurípides (no solo de *Medea* sino también de otras tragedias) que se encuentran en *Traquinias*.

**Palabras clave:** Deyanira, Medea y Clitemestra; Sófocles, Eurípides y Esquilo; Hombre / mujer; Violencia y mujer; Amor y celos; Tragedia griega; Mitología griega.

## ABSTRACT

Based on tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides (*Agamemnon*, *Trachiniae* and *Medea* respectively), we are going to confront the figures of Clytemnestra, Deianeira and Medea.

Among them there are important analogies: all three are abandoned wives, replaced by a younger woman, and suffer jealousy and humiliation for it. All three are victims of serious injustice from their husband and suffered an immense pain because of him. Consequently, they do not remain passive, and with their action they cause the most damage to their respective husbands, being executors of horrible death.

But there are also great oppositions among them, leading to the conclusion that Sophocles' Deianeira has been shaped in antithesis to Aeschylus' Clytemnestra and probably also to Euripides' Medea. That is supported by the many characteristic features of Euripides (not only from *Medea* but also from other tragedies) that are found in *Trachiniae*.

**Keywords:** Deianeira, Medea and Clytemnestra; Sophocles, Euripides and Aeschylus; Man/woman; Violence and woman; Love and jealousy; Greek tragedy; Greek mythology.

## SUMARIO

1. El mito respectivo. 2. Las tragedias. 3. Confrontación entre las tres esposas: analogías y contrastes. 4. ¿Deya-

nira de Sófocles heredera de Clitemestra de Esquilo y de Medea de Eurípides? 5. Posibles influencias de Eurípides en *Traquinias*.

En base a sendas tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides (*Agamenón*, *Traquinias* y *Medea* respectivamente) vamos a confrontar las figuras de Clitemestra, Deyanira y Medea, tres heroínas esposas de héroes entre los más gloriosos. Pero no se limitan a la simple función de «esposas», sino que las tres tienen el mayor protagonismo y su actuación es decisiva en el desarrollo de la trama, así como sus intensos sentimientos, que las mueven a la acción.

Entre ellas hay importantes puntos en común que nos hacen englobarlas dentro de la misma categoría. Ante todo, son esposas abandonadas y que de una u otra manera son víctimas de grave perjuicio e injusticia de parte del esposo. Las tres sufren o han sufrido un inmenso dolor por culpa de él. Las tres son sustituidas por otra mujer más joven (ellas son algo maduras y con hijos) y padecen celos y humillación por ello. Las tres, a consecuencia de todo lo expuesto, no permanecen pasivas, sino que toman medidas y con su actuación ocasionan el mayor daño a sus esposos respectivos, siendo ejecutoras de muerte atroz<sup>1</sup>.

Pero existen también grandes contrastes entre unas y otras.

Su personalidad respectiva y sus vivencias —que las aproximan entre sí o las distancian— las examinaremos más detenidamente a lo largo del desarrollo de sus mitos y, en especial, del análisis de las tragedias.

## 1. EL MITO RESPECTIVO

Cada una pertenece a un ciclo mítico diferente:

### *Clitemestra*

Es hija de Leda y Tindáreo, reyes de Esparta, y hermana de Helena. Se convierte en esposa del Atrida Agamenón, y su historia, por tanto, se encuadra dentro de los múltiples y complejos mitos del Ciclo troyano y, más concretamente, en la saga de los Atridas. Agamenón, rey de Argos y Micenas, organizó junto con su hermano Menelao la expedición a Troya a causa del «rpto» de la esposa de este, Helena. Tras diez años de guerra, Agamenón regresa victorioso a su patria, y trae consigo una cautiva, Casandra, hija de los reyes de Troya. Clitemestra le recibe con alegría fingida. En realidad tiene

<sup>1</sup> Un estudio reciente que analiza la conexión entre estas tres heroínas, así como con otras mujeres asesinas de la tragedia, es el de Gerolemou (2011).

la intención de asesinarlo, como en efecto hará ella misma<sup>2</sup>, a él y a su concubina Cassandra, con ayuda de su amante, Egisto, con el que ha convivido estos años<sup>3</sup>.

Clitemestra odia a Agamenón desde su partida a Troya, pues él permitió que la hija de ambos, Ifigenia, fuera sacrificada, como requisito exigido por los dioses para que se alzara viento favorable para zarpar hacia Troya<sup>4</sup>. Pero la venganza de Clitemestra contra Agamenón<sup>5</sup> reclamará a su vez otra venganza: la de sus propios hijos, Orestes y Electra, que años después matarán a la madre y a su amante<sup>6</sup>.

### *Deyanira*

Es hija de Eneo, rey de Calidón en la región de Etolia, y de Altea, y hermana de Meleagro. Heracles, tras otros enlaces, la hizo su esposa (su última esposa en la tierra), de modo que la historia de Deyanira corresponde a los mitos —también complejos y variados— del gran héroe Heracles.

Es la versión de Sófocles en su tragedia *Traquinias* la que nos ofrece un relato completo: poco tiempo después de su matrimonio, Deyanira fue raptada por el centauro Neso, que intentó violarla; pero Heracles persiguió al centauro y lo mató con una de sus flechas emponzoñadas con el irremediamente fatal veneno de la Hidra de Lerna. Antes de morir, Neso convenció a la mujer para que conservara su sangre como un supuesto hechizo amoroso. Cuando años más tarde se entera Deyanira de que Heracles, ausente y sin enviar noticias durante largos meses, va a volver al fin, pero trayendo consigo una cautiva como concubina, decide recurrir a aquel objeto mágico

<sup>2</sup> Únicamente hay antes de Esquilo testimonio de que sea ella en persona la ejecutora en la *Pítica* 11 de Píndaro, pues en fuentes anteriores Clitemestra simplemente ayudaba a Egisto. En Homero, en varios pasajes de la *Odisea*, se indica que es Egisto quien mata a Agamenón. Después se ha ido dando cada vez más protagonismo a la figura de Clitemestra, dotándole de los rasgos viriles que la caracterizan ya en Esquilo, a la vez que se rebaja y afemina la de Egisto. La primitiva preeminencia de Egisto sobre Clitemestra se observa en los testimonios iconográficos: por un lado, él es quien hiere a Agamenón; por otro, en un modelo de origen antiguo —anterior a la *Orestía*— se presenta la figura de Egisto en su asesinato como la más relevante, y a él como rey muy poderoso sentado en su trono. Cf. GHIRON-BISTAGNE (1994-5: 61ss.).

<sup>3</sup> La fuente principal es la tragedia de Esquilo *Agamenón*, primera de la trilogía *Orestía*. Pero ya antes se mencionaba brevemente lo esencial del tema en la *Odisea*, en varios pasajes (en cantos 1, 3,4 y 11), y en otros poemas: en los *Nostoi*, en las *Eeas* de Hesíodo, en la *Orestía* de Estesícoro, en la *Pítica* 11 de Píndaro. Más información sobre las fuentes literarias anteriores a Esquilo en AÉLION (1983: II 267ss.), en MARCH (1987: 84ss.), en RAEBURN & THOMAS (2011: XXIIss.). VOGEL-EHRENSPERGER (2012) estudia en profundidad el personaje de Clitemestra en la *Orestía* y en los textos anteriores.

<sup>4</sup> Es representado el tema de Ifigenia en todo su desarrollo en la tragedia de Eurípides *Ifigenia en Áulide*. Pero también se rememora reiteradamente el suceso en *Agamenón* de Esquilo y en *Electra* de Sófocles (vv. 530-76), además de que los dos trágicos escribieron sendas *Ifigenia en Áulide* que se han perdido. Y ya antes aparecía en las *Ciprias*, en las *Eeas* de Hesíodo, en Estesícoro, en la *Pítica* 11 de Píndaro. Más información en AÉLION (1983: I 95ss.).

<sup>5</sup> Hace notar MARCH (1987: 83) que en las versiones más antiguas del mito la culpa de Agamenón en el sacrificio de Ifigenia no estaba aún enfatizada, como en el *Agamenón*, de modo que el motivo de Clitemestra para ayudar a matar a su esposo no era el dolor por la muerte de su hija sino su relación con su amante Egisto.

<sup>6</sup> De esta parte del mito tenemos amplia información gracias a las tres tragedias conservadas: *Coéforos*, *Electra* y *Electra*, de Esquilo, Sófocles y Eurípides respectivamente.

para recuperar el amor de su esposo, y le envía como regalo una túnica untada con la sangre del centauro. Pero no era —lógicamente— sino un engaño: la venganza del centauro desde su tumba. La sangre no ha perdido el efecto del veneno de la Hidra, de la que está impregnada, y, corrosiva, se adhiere la túnica al cuerpo de Heracles causándole atroces dolores en una muerte lenta e inevitable. Al saberlo, Deyanira se suicida.

Pero en la versión<sup>7</sup> más antigua el crimen de ella no se relaciona con la muerte del centauro y, principalmente, no parece involuntario<sup>8</sup>, así que Deyanira sería en origen una esposa asesina, como Clitemestra y Medea y, además, presentaría fuertes analogías con su madre, Altea<sup>9</sup>: Deyanira, asesina de su esposo y Altea, de su hijo, Meleagro<sup>10</sup>, para lo que recurren a un objeto peligroso guardado durante años en secreto en un cofre (respecto a Deyanira en la versión de Sófocles al menos), que un suceso extraordinario empuja a la mujer a sacar a la luz y a utilizar. Además, por la etimología del nombre Δηϊάνειρα y según algunas fuentes literarias e iconográficas, ella muestra carácter de mujer fuerte, guerrera, a modo de amazona<sup>11</sup>

### Medea

Es hija de Eetes, rey de la Cólquide e hijo de Helio el Sol; de modo que ella es sobrina de la diosa maga Circe y de Pasifae (esposa de Minos, rey de Creta) y prima

<sup>7</sup> LÓPEZ FÉREZ (2007: 100ss.) comenta las apariciones más importantes de Heracles y de Deyanira en la literatura griega anterior a Sófocles.

<sup>8</sup> Así en el frg 25 de las *Eeas* o *Catálogo de las mujeres*, atribuido a Hesiodo:

Altea engendró para Eneo a [...] y a la sensata Deyanira, que domeñada por la fuerza de Heracles dio a luz a Hilo, Gleno, Ctesipo y Onites. A éstos dio a luz y realizó acciones terribles, porque una gran ceguera tuvo en su espíritu cuando frotó con veneno la túnica y se la dio al heraldo Liques para que se la llevara. El heraldo al rey hijo de Anfitrión se la entregó, a Heracles, destructor de ciudades. La recibió y al punto el umbral de la muerte se le presentó. Murió (frg. 25 MW, 14ss. Trad. A. Martínez Díez).

Precisamente el siguiente, el frg. 26, trata del amor del héroe por Yole y, a causa de ello, su ataque a la patria de la joven, Ecalia; pero no relaciona esta historia con la de su matrimonio con Deyanira. Se completan los datos en la *Oda* 16, 14ss. de Baquilides, que presenta puntos importantes en común con *Traquinias*:

Abandonó Ecalia, devorada por el fuego, el hijo de Anfitrión, héroe de osados planes [...] Entonces una incombustible divinidad tejió para Deyanira sagaz plan de lágrimas, luego que ella se enteró de la dolorosa noticia, que a Yole de blancos brazos el hijo de Zeus, intrépido en el combate, enviaba como esposa a su brillante casa. ¡Ah, desventurada! ¡Ah, desgraciada! ¡Qué cosa planeó! Los celos de amplia fuerza la perdieron, y también tenebroso velo de lo que vendría después, cuando en el róseo Licormas recibió de manos de Neso el prodigio fatal (Trad. F. García Romero).

Probablemente es más antiguo que la tragedia, aunque es muy debatida la cuestión de la prioridad cronológica y qué poeta puede haber influido en el otro, o incluso si ambos bebían de una fuente común. Cf. KAPSOMENOS (1963: 5ss.), HOEY (1979: 214s.), MARCH (1987: 62-66), PLATTER (1994), NELLI (2006), así como se discute con respecto a otro poema atribuido sin seguridad a Baquilides, el *Frg.* 64, que, transmitido de manera muy fragmentaria, parece narrar el rapto de Deyanira por el centauro y la muerte de éste a manos de Heracles. Véase GARCÍA ROMERO (2002<sup>2</sup>: pp.88s. y 175, n. 76).

<sup>9</sup> Cf. MARCH (1987: 57), NELLI (2006:10s.).

<sup>10</sup> Precisamente el mito se desarrolla en otro epinicio de Baquilides, en la *Oda* 5.

<sup>11</sup> Sobre el tema hay abundantes comentarios. cf., por ejemplo, MARCH (1987: 51s.), DAVIES (1989: 469), PLATTER (1994: 343), CARAWAN (2000: 191ss.) y, recientemente, OBRIST (2011: 177ss.).

de Ariadna, de Fedra y del Minotauro. Se casó con Jasón, legítimo heredero del trono de Yolco en Tesalia, jefe de los Argonautas. Por tanto, esta heroína se encuadra en otro ciclo mítico importante, pleno de aventuras y episodios de todo tipo: el de los Argonautas. Jasón organizó una expedición<sup>12</sup>, en que participaban también otros héroes muy gloriosos, para navegar hacia la lejana Cólquide en busca del vellocino de oro, en misión encomendada por su tío Pelias.

Una vez allí, el rey Eetes les impone pruebas irrealizables, que, sin embargo, logran superar gracias al auxilio y a las magias de Medea, enamorada de Jasón. Se apoderan del vellocino y huyen acompañados de Medea, que, siempre en ayuda de Jasón (como constantemente a lo largo del viaje), llega incluso a asesinar a su propio hermano para retrasar a su padre Eetes. Ya en Grecia, Jasón acude ante Pelias para entregarle el vellocino a cambio de su reino, usurpado a su padre. Pero no sólo se lo niega —incumpliendo su promesa— sino que ha matado mientras a la familia de Jasón. De nuevo Medea, en defensa de su amado, recurre a su magia, a su astucia y a su espíritu criminal, pues provoca de manera espantosa la muerte de Pelias. Y, en consecuencia, tienen que volver a huir, hasta que son acogidos en Corinto. Allí transcurren unos años tranquilos y felices; tienen dos hijos. Pero un día el rey de Corinto ofrece al héroe la mano de su hija<sup>13</sup>, y él acepta, y permite además que Medea sea expulsada con sus hijos. Terrible será la venganza de Medea: matará a su rival, la princesa, y al padre, y, a continuación, a sus propios hijos según la versión innovadora de Eurípides<sup>14</sup>.

## 2. LAS TRAGEDIAS

Las respectivas tragedias nos sitúan ya en el final de las largas y complejas historias, próximas al desenlace tan funesto, aunque en las partes iniciales de cada obra se informa en resumen de la serie de sucesos anteriores.

### AGAMENÓN DE ESQUILO

#### *Intervención de la heroína en la tragedia*

La figura más relevante es la de Clitemestra, que oscurece la del héroe que da nombre a la tragedia, su esposo, y, además, tiene una intervención mucho más amplia que él.

<sup>12</sup> La expedición es narrada detalladamente por Apolonio de Rodas en su poema *Argonáutica*. Anteriormente contamos con otra fuente literaria importante del mito, la *Pítica* 4 de Píndaro, aparte de obras perdidas de ciclos épicos (como las *Corintiacas* de Eumelo y *La toma de Ecalia* de Creófilo) y breves menciones sobre el tema. Para información sobre los antecedentes, cf. AÉLION (1983: II 291ss.), GRIFFITHS (2006: 14ss.).

<sup>13</sup> Circunstancia de la que arranca la trama de la tragedia de Eurípides.

<sup>14</sup> Es una cuestión muy debatida la de si esta innovación (el hecho de que sea Medea la asesina de sus hijos, que no se encuentra en las fuentes anteriores) es del propio Eurípides o si él lo ha tomado de otra obra perdida, de la tragedia de Neofrón concretamente. Acerca de las fuentes del mito, cf. MASTRONARDE. (2002: 44ss., y 57ss. sobre Neofrón en particular).

Ya en el prólogo —pronunciado por el vigía— se la menciona: ella ha ordenado que acechen la señal del triunfo de Agamenón, para prorrumpir entonces en gritos de alegría y victoria. También se la nombra en la extensa párodo, en la que se refieren los antecedentes, pues se habla de la expedición a Troya y, principalmente, del sacrificio de Ifigenia. He ahí la clave del odio de Clitemestra hacia Agamenón, el hecho pasado causa y desencadenante de los sucesos futuros, que nos anticipa el coro en su predicción.

Aparece Clitemestra en escena en el inicio del episodio 1.º, que consiste en su diálogo con el Corifeo (toma la palabra en v. 264). En el episodio 2.º, al llegar un heraldo que confirma que Agamenón regresa victorioso, ella en una larga resis (28 versos) manifiesta no sólo su alegría (como ya anteriormente, en el episodio 1.º) sino también, incrementando la expresión de sus supuestos sentimientos, declara su respeto y dulzura hacia el esposo, así como insiste en su fidelidad y lealtad:

... Voy a apresurarme a recibir en su regreso a mi marido, merecedor de mi respeto, pues, para una esposa ¿qué luz más dulce de ver que ésa: abrirle la puerta al marido, cuando regresa de una campaña? [...] Cuando llegue encontrará en su palacio una esposa fiel, tal cual la dejó... leal con él y hostil con los que mal lo quieren [...] que ni el placer de otro hombre ni habladurías sobre mi honra conozco... (vv. 600ss. Trad. B. Perea Morales)

*In crescendo*, en el siguiente episodio, el 3.º, ya ante Agamenón, en otra resis mucho más extensa aún (59 versos), le hace —de manera muy exagerada— toda serie de halagos, homenaje y, principalmente, reiterada manifestación de amor y de tremendo dolor en su ausencia:

Tengo enfermos mis ojos de acostarme al amanecer por pasarme la noche llorando el que la antorcha que me había de anunciar tu regreso jamás se encendiera. [...] Ahora ya, después de haber soportado todos estos dolores, con el corazón libre de angustia, puedo llamarle a este hombre perro guardián de los establos, cable salvador de la nave, firme columna de un alto techo [...] Ahora, mi esposo querido, desciende ya de este carro sin poner en el suelo tu pie [...] ¡Que quede el camino cubierto de púrpura...! (vv. 856ss.)

Toda su actitud es fingida, naturalmente, llegando a extremos de cinismo, pues expresa exactamente lo contrario de lo que siente. Miente astutamente porque sigue un plan premeditado para poder lograr su objetivo de venganza. Muestra su falsedad, pero también su inteligencia y sagacidad.<sup>15</sup>

En el episodio 4.º Agamenón ha salido y Clitemestra se queda a solas con la cautiva Casandra, concubina de Agamenón. Le ordena que marche tras él, pero como ella ni habla ni obedece, Clitemestra le dirige las últimas palabras, despectivamente, y se va.

Sigue la larga e impresionante escena de Casandra, tras la cual y tras haberse escuchado las voces de Agamenón mientras es asesinado, reaparece Clitemestra con los cadáveres de Agamenón y Casandra, y ahora ya se muestra —ante el coro— tal cual

<sup>15</sup> Igual que Medea, recurre a ardidés y a la hipocresía para cumplir su venganza y asesinar, como ya ha sido reiteradamente comentado. Cf. AÉLION (1983: II 289ss.).

es: se ha quitado la máscara y confiesa orgullosa su crimen, recreándose en él con sadismo, e incluso reconoce su falsedad anterior:

No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno [...] Aquí estoy en pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo que no pudiera evitar la muerte Agamenón ni defenderse. Lo envolví en una red, como para peces, un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído le di el tercer golpe como ofrenda de gracias al dios de los muertos. (vv. 1372ss.)

Continúa hablando, alternando su intervención con los cantos del coro: se defiende altanera con la justificación reiterada de que así ha vengado el sacrificio de su hija, Ifigenia. Además, menciona sin disimulo la protección de su amante Egisto, mientras que, por otra parte, insulta con desprecio el cadáver de Casandra:

¡Por Justicia —la vengadora de mi hija—, por Ate y Erinis, en cuyo honor degollé a ése (Agamenón); no abriguéis la esperanza de que el miedo vaya a poner su pie en mi palacio, mientras encienda el fuego de mi hogar Egisto, bien dispuesto hacia mí como antes, pues es para mí un no pequeño escudo de valor! Ahí yace el ofensor de esta esposa, el deleite de las Criseidas al pie de Ilio, y también esta prisionera, su adivina y compañera de lecho, profetisa que con él compartía fielmente su cama, pero que frecuentaba igualmente los bancos de los marineros... (vv. 1432-1447)

En el último episodio aparece Egisto en escena. Expone sus razones de venganza para haber contribuido al asesinato de Agamenón, y discute violentamente con el coro. Clitemestra permanece en silencio hasta que ante las mutuas amenazas se interpone para poner paz (vv. 1654ss.). Clitemestra cierra la obra con dos versos dirigidos a Egisto, que confirman su unión con él y su carácter de reina, mujer poderosa y enérgica<sup>16</sup>:

<sup>16</sup> Es una mujer que reivindica su derecho a ser tratada como igual, y a la que se tacha de viril. Abundan los comentarios sobre la cuestión. Por ejemplo, AÉLION (1983: II 269ss.) insiste en que su deseo de dominar, su temperamento viril y enérgico, se muestran constantemente en el *Agamenón*. McCLURE (1999: 70s.), en su trabajo sobre los discursos en el drama, dice de los de Clitemestra en *Orestía* que derivan de su poder, de la autoridad política, masculina, conferida a ella en ausencia del marido, y que casi exclusivamente se dirigen a una audiencia de varones, pues intenta con su palabra ejercer control sobre los hombres; aunque —añade— estos aspectos masculinos de su oratoria están combinados con otros femeninos, como la persuasión seductiva y el disimulo y engaño, tópicos en la mujer. FOLEY (2001: 201ss.) señala que la Clitemestra del *Agamenón* (a diferencia de la de Eurípides en *Electra*) pide ser juzgada en los mismos términos que un hombre y que sea visto su crimen desde una perspectiva diferente a la condicionada por su papel social como mujer. ZEITLIN (1996= 1978) pone de manifiesto la misoginia de Esquilo a lo largo de toda la *Orestía*, en la que se retrata a Clitemestra como «monstruosa andrógina» que rompe las normas sociales. RABINOWITZ (2004: 51s.) observa que ella rechaza cualquier contacto con el mundo de las mujeres, a diferencia de Medea —análoga en otros aspectos—, que habla con otras mujeres como una mujer. Cf. también BETENSKY (1978), RABINOWITZ (1981), WINNINGTON-INGRAM (1983), RAEBURN & THOMAS (2011: LXVIIIss.). En palabras de KITTELÄ (2009: 125), «She has committed hubris and transgressed the norms and customs of her society by desiring (political) power. Clytemnestra wants to rule her house, children, lover and her city».

No tengas en cuenta esos estúpidos ladridos. Yo y tú, como dueños de este palacio, los pondremos en orden (vv. 1672s.)

Nos interesa ahondar en algunos puntos: en su encuentro con el esposo, en su encuentro con la rival y en su reacción triunfal tras el desenlace sangriento.

### *Encuentro entre los esposos: figura del esposo*

AGAMENÓN no aparece hasta la mitad de la obra, episodio 3.º (central), v. 810, y pronuncia primero una larga resis antes de que entre Clitemestra. Después habla más brevemente en respuesta a la de ella, tan prolongada que él mismo lo comenta: «largamente te has extendido» (v. 916). Su actitud hacia su esposa es fría, sin ninguna muestra afectiva, aunque llevan diez años sin verse. Ante los exagerados elogios y manifestaciones de amor de Clitemestra, él se limita casi a reprochárselos y a discutir con ella sobre la conveniencia de caminar o no sobre la alfombra púrpura: «No es propio de una mujer estar deseosa de discusión» (v. 940), le objeta. Sin embargo, se deja convencer por ella y pisa la púrpura. Al fin, antes de salir de escena muestra su interés hacia Casandra —a la que lleva con él en el carro—, pues le pide a Clitemestra que la acoja y trate bien:

«Acoge en palacio benévolamente a esta extranjera, [...] porque nadie lleva por su gusto el yugo de la esclavitud. Ella, como flor escogida de entre muchas riquezas, un regalo que me ha hecho el ejército, ha venido conmigo» (vv. 950-5).

Agamenón no interviene más en la acción (concluye su escena en v. 957), sino que únicamente se le oyen dentro sus gritos y exclamaciones mientras es asesinado (v. 1343 y v. 1345).

### *Encuentro entre las dos rivales: figura de la rival*

CASANDRA<sup>17</sup> es hija de los últimos reyes de Troya, Príamo y Hécuba. Tras la toma de Troya, Agamenón la ha elegido como botín de guerra y la ha llevado consigo a su patria.

Agamenón ha entrado en el palacio, el coro ha cantado el estásimo 3.º y entonces se han quedado a solas (exceptuando al coro) la esposa y la concubina. Clitemestra habla, pero Casandra guarda silencio. La reina da órdenes a la esclava y le reprocha que sea orgullosa. Se impacienta porque no obedece: «No dispongo de tiempo para perderlo con esta mujer aquí fuera» (vv. 1055s.). Y al final, más altanera aún: «No voy a rebajarme dirigiéndole más la palabra» (v. 1068), como colofón, tras haber mostrado su falta de compasión y de comprensión ante la situación terrible de la cautiva:

<sup>17</sup> Sobre este apasionante personaje destacan los estudios de NEBLUNG (1997) y de MAZZOLDI (2001).

«Sin duda está furiosa y sólo le presta atención a sus insanos pensamientos, pues llega aquí luego de haber dejado tras ella una ciudad recién conquistada y no sabe aún soportar el freno sin que su rabia arroje espuma sanguinolenta» (vv. 1064-7).

Pero cuando verdaderamente Clitemestra manifiesta su odio y desprecio a la rival es después de haberla asesinado, ensañándose con su cadáver en el ardor de los celos y de la sed de venganza ya satisfecha:

Ahí yace el ofensor de esta esposa... y también esta prisionera, su adivina y compañera de lecho, profetisa que con él compartía fielmente su cama, pero que frecuentaba igualmente los bancos de los marineros (vv. 1438ss.)

En lo que respecta a la perspectiva de la otra, de Casandra, también siente lógico odio y desprecio por la futura asesina de Agamenón y de ella misma, como bien sabe por su poder de adivinación. Ella ve la matanza en sus delirios proféticos y la describe, como también ve, en un futuro lejano, a sus vengadores, los hijos matricidas<sup>18</sup>:

*¡Miserable!, ¿vas a llevar a cabo eso? ¿Después de lavar en el baño al marido que compartía su lecho contigo? [...] ¡Ah, horror, horror! ¿Qué veo aquí? ¿Una red, acaso, de Hades? [...] ¡Ya está cayendo en la bañera llena de agua! ¡Te estoy contando la mala fortuna de un baño que ha dado la muerte a traición!* (vv.1107ss.: parte lírica)

[...] ¡Oh, Apolo Licio, ay, ay de mí! ¡Esta leona de dos pies, que con un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar!... Mientras afila el puñal contra el marido, se está jactando de que va a hacerle pagar con la muerte el haberme traído! [...] ¡Y ahora el adivino que me hizo adivina me ha conducido a este terrible infortunio mortal!... Pero no moriremos sin que los dioses tomen venganza por nosotros, pues otro vengador nuestro vendrá a su vez, un vástago matricida, que tomará por su padre venganza (vv. 1257ss.)

Es decir, en el *Agamenón* están las tres fases de asesinatos encadenados, consecuencia cada uno del siguiente: como recuerdo del pasado, el de Ifigenia por Agamenón, su padre; en el presente, el de Agamenón y Casandra por Clitemestra (el desarrollo de la trama), y como visión profética del futuro, el de Clitemestra, perpetrado por sus propios hijos, Orestes y Electra.

Las referencias de Casandra a Agamenón, por otra parte, indican un sentimiento positivo hacia él: respeto, solidaridad, dolor por su desgracia: alude a Agamenón como «el noble león» (v.1259); y ese plural, ese «nosotros» (en vv. 1279-1281), que incluye la muerte en común, la venganza en común, parece expresar una unión e identificación entre ella y el hombre, que no es sentido ahora como enemigo sino como compañero, cuya muerte llora:

¡Ea! Voy a llorar dentro del palacio mi muerte y la de Agamenón. (*Agamenón* 1313-4).

<sup>18</sup> Como indica RAEBURN & THOMAS (2011: LIX s.), «Cassandra's function within the trilogy is... to use her prophetic vision to present this imminent catastrophe as one of a series governed by divine forces».

*Desenlace sangriento y triunfo; figura del amante*

El desenlace de la tragedia nos presenta a Clitemestra victoriosa por completo: se ha vengado de su marido, que había matado a su hija querida; se ha vengado de la cautiva que le provoca celos y es para ella motivo de ultraje; muerto el rey, ella se convierte en la reina y puede conservar así el poder, y, muerto el esposo, puede conservar a su amante. Solo una sombra en el futuro: la predicción de Casandra; pero Clitemestra la ignora y aún, durante unos años, gozará de su triunfo.

En lo que respecta a Egisto, él le ofrece la seguridad y protección de un varón enérgico y arrogante —un rey tiránico a su lado— que hace retroceder a los enemigos y evitará las justas represalias del pueblo.

Y él en efecto muestra ese comportamiento (vv. 1617ss.), hasta tal punto que la pérfida Clitemestra resulta mucho más compasiva y tolerante —y también menos soberbia— que Egisto, pues, conciliadora, se interpone entre él y el coro para evitar más daños. Muestra ahora la «viril» Clitemestra (una vez conseguidos todos sus objetivos) un espíritu más «femenino» y suave:

¡De ningún modo, oh el más querido de los varones, hagamos nuevos males!... ¡Ya hay bastantes desgracias! ¡No nos bañemos en sangre! Y vosotros, ancianos, marchad ya a esas casas que os fijó el destino, antes que padezcáis las consecuencias de esta situación. (vv. 1654ss.)

Las palabras de vv. 1434ss. también indican la relación íntima en buena convivencia entre Clitemestra y Egisto. Además, cuando ella se dirige a él le llama «queridísimo» (ὦ φίλτατε, v. 1654)

Egisto interviene sólo en el último episodio, como Agamenón únicamente en el central, algo más extenso que este. En una larga resis explica por qué ha participado en la muerte de Agamenón (que él presume de haber urdido: v. 1604 y 1609): porque es el tercer hijo de Tiestes, que se comió a sus propios hijos servidos en banquete por su hermano Atreo, padre de Agamenón, y cumple así la venganza por el atroz crimen familiar. Pero necesita recurrir al engaño y a la mediación de una mujer, que es quien ejecuta la acción.

*TRAQUINIAS DE SÓFOCLES**Intervención de la heroína en la tragedia*

También es la mujer, Deyanira, el personaje más atrayente en esta tragedia, con protagonismo casi absoluto en los dos primeros tercios, mientras que el último tercio se dedica al esposo, Heracles, que ya aparece en escena<sup>19</sup>.

En el prólogo ella misma narra con gran expresividad y sentimiento los sucesos del pasado: el origen de su matrimonio y, después, su vida, que es una continuidad de in-

<sup>19</sup> Un estudio muy minucioso sobre estos dos personajes en confrontación es el de LÓPEZ FÉREZ (2007).

fortunios, frustración e incertidumbres, pues siente la constante ausencia de su esposo y la preocupación por él, expuesto siempre al peligro. Sin embargo, no alude para nada a las posibles infidelidades de este ni a sus propios celos.

DEYANIRA. ... Desde que he sido unida a Heracles como esposa elegida, alimento siempre temor tras temor en mi preocupación por él. Una noche trae consigo sufrimiento y la noche siguiente lo quita. Hemos tenido hijos a los que él, como un labrador que adquiere un campo distante, sólo ha visto una vez en la siembra y en la recogida. Tal es el destino que hace a este hombre marcharse continuamente del palacio y volver a él, siempre al servicio de alguien. (Sófocles, *Traquinias* 27ss. Trad. Assela Alamillo).

Sus palabras siguientes ya se refieren al momento actual (vv. 36ss.). Ya aquí da muestras Deyanira de su «ingenuidad», puesto que, mientras sufre por la suerte de su esposo, él —sin enviar noticias— se ha hallado ocupado durante largo tiempo en asediar y devastar Ecalia para conseguir a otra mujer, Yole.

Pero, siguiendo con el relato del pasado, que será a la larga la causa del desastre final, de nuevo es Deyanira quien cuenta los hechos, más adelante, cuando ya sabe qué retenía a su esposo y decide intervenir:

DEYANIRA. ... Tenía yo, desde hace tiempo, un regalo de un viejo centauro, oculto en un cofre, regalo que cogí de las mortales heridas de Neso a punto de morir. Éste transportaba sobre sus brazos por una paga a los hombres sobre el río Eveno [...] También a mí —cuando, por mandato de mi padre, seguía por primera vez a Heracles en calidad de esposa— llevándome en sus hombros, una vez que estaba en medio de la travesía, me tocó con sus insolentes manos. Entonces yo grité y el hijo de Zeus, volviéndose rápidamente, de sus manos soltó una flecha que le atravesó el pecho hasta las entrañas. Y el centauro al morir dijo sólo: «Hija del anciano Eneo, en esto vas a sacar provecho, si me obedeces... Si tomas en tus manos sangre coagulada de mis heridas, en donde la hidra de Lerna bañó sus flechas envenenadas de negra hiel, tendrás en ello un hechizo para el corazón de Heracles, de modo que él no amará más que a ti a ninguna mujer que vea. Habiendo reflexionado sobre esto, impregné esta túnica [...] Si con filtros y hechizos puedo aventajar a esta joven ante Heracles, para esto tal acción está pensada. (vv. 555ss.)

Deyanira se ha referido al intento de violación del centauro Neso y a cómo la defendió entonces su esposo, luchando contra el centauro y dándole muerte. Ocurrió en un tiempo pasado, cuando ella era joven y se la disputaban por su belleza: primero, por conseguirla, combatió Heracles con el río Aqueloo; después, por protegerla, con el centauro Neso. Pero ahora es por amor a otra mujer por lo que emprende guerras contra un pueblo entero. Por otra parte, en esta narración ya se adelanta el futuro: el fatal desenlace por causa de la túnica envenenada.

Pero continuemos con los acontecimientos que se van desarrollando en la trama, en el presente:

Angustiada por no saber de Heracles desde hace quince meses, Deyanira manda a su hijo Hilo que vaya en busca de su padre, porque ahora se cumple un plazo crucial, según las instrucciones del propio héroe al partir, que le entregó una tablilla con un

testamento y le advirtió que, si transcurría ese tiempo sin noticias, significaría probablemente su muerte. Marcha Hilo y poco después llega un emisario de Heracles, Licas, que le comunica que Heracles, vencedor en la guerra contra Ecalia, volverá muy pronto, y le muestra como botín de guerra a un grupo de prisioneras que trae con él. Deyanira se siente muy feliz por el triunfo de su esposo y su pronto regreso. Sin embargo, no deja de fijarse en las pobres cautivas y de compadecerse de ellas, en especial de una, Yole, que destaca por su mayor dignidad y quizás también tristeza. A ella se dirige, incluso, pero sin obtener respuesta:

DEYANIRA. A mí me ha entrado una fuerte compasión cuando he visto a estas desdichadas en tierra extranjera, sin casa y sin padres, desterradas, que antes, tal vez, eran de familias libres y ahora, sin embargo, soportan una vida de esclavas ¡Oh Zeus, que alejas los males! ¡Ojalá nunca te vea avanzar con esta actitud contra mis hijos y, si algo hicieras, que no sea estando yo con vida! Tanto es mi temor al ver a éstas. ¡Oh infortunada! ¿Quién eres entre estas jóvenes, aún doncella o ya con hijos? Por tu aspecto pareces alguien de noble linaje. [...] Al mirarla, por ella sentí más compasión que por éstas, en cuanto que ella también es la única que sabe mantenerse con compostura. (vv. 298ss.).

DEYANIRA. Dejémosla tranquila y que entre, así, en la casa del modo más agradable posible, y que no reciba otra pena, además de las desgracias que ya tiene, por lo menos por mi parte, porque es suficiente la actual (vv. 329ss.).

Su carácter bondadoso y compasivo queda de manifiesto. Poco después le informa otro mensajero de que esa cautiva es la amante de Heracles, que, dominado por la pasión, arrasó su patria y mató a su familia para llevársela. Ni siquiera entonces se deja llevar Deyanira por la ira contra la mujer inocente, sino que —con su natural mesurado— sigue mostrando piedad hacia ella, e incluso comprensión hacia el esposo infiel. Simplemente, hará todo lo posible por recuperarle dentro de los límites de lo decoroso. Si traspasa esos límites es por error, por ignorancia, y también por simpleza.

Así se describe a sí misma para convencer al heraldo de Heracles, Licas, de que le cuente la verdad:

DEYANIRA. No me ocultes la historia, pues hablarás a una mujer prudente y que sabe que la naturaleza humana no se complace siempre con las mismas cosas. Porque quien con Eros se enfrenta de cerca, no razona con cordura. [...] De manera que, si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal, estaría muy loca, o si lo hiciera a esta mujer, que no es cómplice de nada perjudicial para mí. [...] ¿Acaso no desposó ya Heracles a otras muchas? Y ninguna soportó de mí una mala palabra ni un reproche, y tampoco ésta, aunque esté totalmente consumida por su amor, ya que yo sentí mucha compasión precisamente por ella cuando la vi, porque su belleza arruinó su vida, y, sin querer, la desgraciada asoló y esclavizó la tierra de los suyos. (vv. 437ss.).

Cuando ya el hombre se ha ido, su queja es algo más agria, pero sigue sin mostrar ni odio ni furor, sino amarga tristeza, en una visión muy realista de su propia circunstancia:

DEYANIRA. Ahora somos dos las que esperamos los abrazos bajo la misma manta. ¡Semejante paga me envía Heracles, el que llamábamos leal y noble, por la larga vigilancia de su casa! Y yo no puedo irritarme con el que muchas veces ha recaído en este mal. Y, por otra parte, el vivir con esta joven en el mismo lugar, ¿qué mujer podría hacerlo compartiendo el mismo esposo? Yo veo, en un caso, una juventud en pleno vigor, mientras que, en el otro, algo que se marchita. De una suele el ojo arrebatar la flor, pero se aparta de la otra. Y, por esta razón, yo temo que Heracles sea llamado mi esposo, pero sea amante de la más joven. Pero no conviene, como dije, que se enoje la mujer que es sensata (vv. 539ss.).

Deyanira recurre a un hechizo amoroso sin sospechar las fatales consecuencias. Entrega al heraldo, como regalo para Heracles, una túnica impregnada de la sangre del centauro Neso, emponzoñada a su vez con el veneno de la Hidra de Lerna, pues Heracles lo mató con sus flechas untadas en dicho veneno infalible. Verdaderamente muestra la mujer con ello de nuevo su ingenuidad. Demasiado tarde se da cuenta, al comprobar casualmente su efecto corrosivo, de que era absurdo pensar que el centauro, a punto de morir por causa de ella, pensara en ayudarla, en vez de en vengarse; pero ella, sin reflexionar, siguió su consejo engañoso. Expresa su determinación de suicidarse si ha ocasionado daño a Heracles:

Sin embargo está decidido: si Heracles sufre desgracia, con el mismo golpe moriré yo también con él, pues no es soportable que viva con mala reputación quien estima no haber nacido con malos sentimientos (vv. 719ss.).

Es su propio hijo, Hilo, quien le trae la funesta noticia: después de ponerse la túnica, Heracles, devorado por su veneno, muere lentamente entre espantosos dolores. Muestra indignación y odio hacia su madre, culpable, según piensa él:

Has sido sorprendida, madre, habiendo tramado y realizado tales cosas contra mi padre, por las que ojalá Justicia vengadora y la Erinis te hagan pagar (vv. 807-809).

Tras la narración de su hijo, Deyanira, en total silencio, destrozada, se retira para cumplir con lo que ya había decidido<sup>20</sup>. De su muerte da amplia información la nodriza, a modo de relato de mensajero, así como de la reacción del hijo:

NODRIZA. ... Con una espada de doble filo se ha herido en el costado, bajo el corazón y el diafragma. Al verla, el hijo estallaba en sollozos... informado demasiado tarde por los de la casa de que lo había hecho involuntariamente, por recomendación del Centauro. Y, entonces, el desventurado hijo no cejaba para nada en sus lamentos, gimiendo sobre ella [...] se lamentaba muchas veces de cómo irreflexivamente la había herido

<sup>20</sup> Recuerda a Yocasta en *Edipo Rey*, otra esposa y madre de tragedia sofoclea que ha cometido un grave delito involuntariamente. LORAUX (1989: 44ss.), efectivamente, asocia a ambas en su manera de morir: en silencio, retirándose al interior de la casa (lugar propio de la mujer), al tálamo, en donde antes de darse muerte recuerdan su vida anterior.

con una perversa acusación, llorando porque de los dos al mismo tiempo, del padre y de aquélla, iba a quedar huérfano. (vv. 930ss.).

### *Encuentro entre los esposos: figura del esposo*

Con el relato de la muerte de Deyanira, concluyen dos tercios de la tragedia, con protagonismo de la esposa. El último tercio se dedica al esposo, HERACLES, que ya interviene en la acción, en plena agonía. De modo que en realidad no hay en la tragedia «encuentro entre los esposos» propiamente, pues no aparecen juntos en escena. Su encuentro —su funesto encuentro— es a través de la túnica emponzoñada que ella le envía por medio de un emisario.

Concluye la obra cuando Heracles es arrojado a la pira, atendido por su hijo Hilo, al que pide que acabe con su sufrimiento. Se queja, a gritos, de sus dolores, y lanza improperios contra Deyanira, como causante de ellos:

HERACLES. ¡Ay, hijo! Compadece a tu padre, saca la espada, hiéreme bajo la clavícula. Remedia el sufrimiento con el que tu madre impía me ha irritado, a la que ¡ojalá yo viera caer así, de la misma manera que me destruyó! [...] Nunca ni la esposa de Zeus ni el odioso Euristeo me impuso algo semejante a esto; red tejida por las Erinias, que la traidora hija de Eneo echó sobre mis hombros, por la que perezco. Pues, adherida a mis costados, está devorando la carne desde lo más profundo y ... ha bebido ya mi vigorosa sangre. [...] Y esto ni la lanza, ni el ejército de los Gigantes, ni la violencia de las Fieras [...] me lo hicieron nunca. Mientras que esta mujer, siendo hembra y sin tener, por tanto, la naturaleza de un hombre, sola, me ha aniquilado sin la espada. ¡Oh muchacho! Sé para mí un verdadero hijo y no respetes más el nombre de tu madre. Tú mismo con tus manos trayéndola, pónmela en mis brazos, para que sepa claramente si tú sientes más dolor ante mi desfigurado cuerpo que ante el de ella, cuando la veas maltratada con justicia. (vv. 1035ss.).

Hilo le explica entonces lo sucedido: la muerte de su madre y el motivo de que le diera la túnica (vv. 1130ss.).

No se muestra a través del texto el gran héroe (al que se califica a menudo como «el mejor de los hombres») en absoluto como un buen esposo. En un principio, se enfrentó por Deyanira a seres monstruosos, como el río Aqueloo y el centauro Neso. Aunque, ¡con cuantísimos monstruos se va enfrentando Heracles aquí y allá, por distintos motivos y en defensa de los más diversos personajes! Es esto, al fin y al cabo, su «oficio»: matador de monstruos, por antonomasia. ¡Y cuántas batallas ha emprendido! La última, contra toda una ciudad, que ha destruido y sembrado en ella la muerte simplemente para satisfacer su lujuriosa pasión hacia una joven<sup>21</sup>. Más adelante, a lo largo de su matrimonio con Deyanira, las propias palabras de ella denotan claramente la soledad de la esposa y la poca atención de parte de él, siempre lejos y, además,

<sup>21</sup> Observa SEGAL (1995: 37), respecto a las analogías en las circunstancias de las dos mujeres conquistadas por Heracles: «The battle between Heracles and Achelous over Deianeira (497-530) is closely echoed in the battle of Heracles and the Oechalians over Iole (856-861) [...] Both women are prizes of the spear (513 and 860). Of both women it is said that their beauty has destroyed them (25 and 465)».

entretenido en otros amores. Y ya su actitud final, al enviarle a la concubina a casa, a modo de regalo, tras larguísima ausencia sin dar noticias, es la culminación. También evidencia Heracles, en sus últimos momentos, falta de todo afecto y comprensión cuando sólo manifiesta su odio contra ella (odio lógico por otra parte), sin reflexionar en la posible causa de su acción criminal y en su propia parte de culpa; y exige a su hijo que —perdiéndole todo respeto a la madre— la lleve a la fuerza para que él pueda castigarla, y que así le demuestre que le prefiere a él, su padre, antes que a su madre (en paralelo a Orestes). No quiere casi ni escuchar las razones de su hijo, ni, cuando éste le cuenta ya el suicidio de Deyanira y su error involuntario, denota el más mínimo dolor y compasión por ella; sólo por sí mismo.

### *Encuentro entre las dos rivales: figura de la rival*

YOLE es hija de Éurito, rey de Ecalia, y de Antíoque o Antíope. Heracles, enamorado de ella, para conseguirla luchó con su padre en una competición de arco, pues Éurito había ofrecido al vencedor la mano de su hija. Pero, aunque ganó Heracles, Éurito se negó a dársela, por miedo a que enloqueciera de nuevo y la matara a ella o a sus hijos, como ocurrió en el matrimonio de Heracles con Mégara. Más adelante volvería el héroe con un ejército para atacar Ecalia, asesinar al rey y a su familia y llevarse cautiva a Yole, a la que enviaría a su casa como su concubina o nueva esposa<sup>22</sup>.

Yole sólo interviene en la acción como personaje mudo<sup>23</sup>, pero se dicen datos muy significativos: que ella, en silencio, no cesa de llorar, y que es por amor a ella por lo que Heracles atacó la ciudad, al no poder persuadir al rey Éurito para que le entregara su hija. Así se lo narran a Deyanira dos servidores diferentes:

LICAS. Nunca se ha hecho oír ni mucho ni poco [Yole], sino que, angustiada siempre por el peso de la desgracia, derrama lágrimas, infeliz, desde que abandonó su patria. (vv. 324ss).

MENSAJERO. Por causa de esta joven [Yole] aquél [Heracles] destruyó a Éurito y a Ecalia la de altas torres, y Eros, el único de los dioses, le cegó para emprender esta lucha [...] Y llega, como ves, enviándola a esta casa, ni irreflexivamente, señora, ni como una esclava —no supongas eso ni sería verosímil, ya que está inflamado de pasión (vv. 354ss.).

<sup>22</sup> Del mito de Yole, se han perdido las fuentes más antiguas, pues hubo, principalmente, un poema épico sobre el tema, el *Saco de Ecalia*, atribuido a Creófilo de Samos (contemporáneo de Homero, parece ser) o incluso a Homero por otros. También es muy posible que se tratara en la *Heraclía* de Paniasis de Halicarnaso, de principios del s. v a.C., y por Ferecides, de la primera mitad del s. v a. C. Se menciona el asunto en el frg 26 MW de las *Eeas* o *Catálogo de las mujeres*, poema atribuido a Hesíodo. Es *Traquinias* la fuente principal conservada sobre el episodio de Ecalia, Pero en *Traquinias* no se habla claramente de la primera etapa del enfrentamiento de Heracles con el rey de Ecalia, en la que compitió y ganó en un concurso con el arco para obtener la mano de Yole. De esta parte del mito nos informa con más precisión, ya en época tardía, Apolodoro en su *Biblioteca mitológica* II 6, 1. En *Hipólito* de Eurípides se menciona en un estásimo el episodio de Ecalia (vv. 545ss.).

<sup>23</sup> En su estudio de los silencios significativos en esta tragedia, ROOD (2010: 345) dice respecto al de Yole: «the play contains one of extant tragedy's important, non-speaking characters, Iole, who plays a major part in the action but never breaks her silence».

Se insiste en ello en otros pasajes de la obra:

MENSAJERO. Por el deseo de ésa [Yole] toda la ciudad fue sometida, y no fue la lidia [Ónfale] la que le dominó, sino la pasión que brotó por ella (vv. 432ss.).

LICAS.- Un tremendo deseo de ésta invadió a Heracles y, por causa suya, fue devastada enteramente con la lanza la Ecalia paterna (vv. 475ss.).

El dolor y la repugnancia de Yole, que se lamenta sin consuelo de las desgracias sucedidas, coincide con el que se refleja también en otras fuentes más tardías<sup>24</sup>.

También sabemos por *Traquinias* el destino posterior de Yole: Heracles, moribundo, le pidió a su hijo Hilo que se casase con ella<sup>25</sup>. Este protestó, indignado, pero finalmente accedió al ruego de su padre:

HERACLES. Te encomiendo lo siguiente, hijo. Cuando yo muera, tómala por esposa y no desobedezcas a tu padre. Que ningún otro de los hombres que no seas tú la reciba nunca, a ella, que se ha acostado junto a mí, sino que tú mismo, oh hijo, cultiva este lecho. [...]

HILO. ¡Ay de mí! [...] ¿Quién podría soportarlo? ¿Quién, cuando ella es la única causante de la muerte de mi madre y de que tú estés como estás? [...] Sería preferible que muriera, oh padre, a convivir junto con los que son más odiados. (vv. 1224ss.)

### *Desenlace sangriento doble*

En esta tragedia el desenlace es trágico y funesto para ambos cónyuges: no hay triunfo de ninguno frente al otro, pues la muerte del esposo de manos de la esposa es totalmente involuntaria y provoca su infortunio, hasta el punto de llevarla al suicidio.

### MEDEA DE EURÍPIDES

#### *Intervención de la heroína en la tragedia*

Ella da nombre a la tragedia y es protagonista absoluta, presente prácticamente todo el tiempo, excepto en el prólogo —en el que, por otro lado, es ella el tema— y en una parte del último episodio, en donde también es ella el centro de la acción.

<sup>24</sup> La situación de Yole es análoga a la de otras cautivas botín de guerra: a la hija de Príamo, Casandra, en especial, a quien también, tras la destrucción de su ciudad y la matanza de su familia, lleva su amo victorioso a casa ante la esposa legítima, con lo que la cautiva a la larga ocasiona a su raptor la muerte procedente de su propia casa, como señala SEGAL (1995: 77). Algo semejante es el caso de la viuda de Héctor, Andrómaca (en la *Andrómaca* de Eurípides), quien convive con Hermíone, la esposa legítima de su amo Neoptólemo (otro destructor de Troya, como Agamenón), ocasionando sus celos y su furor criminal, como en Clitemestra. Asimismo esas circunstancias provocan finalmente la muerte del esposo inducida por la esposa celosa.

<sup>25</sup> Acerca de ese «transpaso» o legado de su concubina, adquirida como botín de guerra, del padre moribundo al hijo, cf. WOHL (1998: 3ss.).

El prólogo comienza con una larga resis de la nodriza, que narra primero el pasado: lo esencial de la historia de Medea y su relación con Jasón; después informa de la situación presente: la desesperación de Medea porque Jasón se ha casado con la princesa de Corinto; y, por último, anticipa el futuro, pues la nodriza expresa sus temores acerca de la violenta reacción de su ama en venganza. Al final del prólogo —tras un diálogo de la nodriza con el pedagogo que asimismo versa sobre ella— y durante la párodo, se la oye lamentarse, fuera de escena, en manifestación de su inmenso dolor:

*¡Ay, desgraciada de mí e infeliz por mis sufrimientos!*  
*¡Ay de mí, ay de mí! ¿Cómo podría morir?* (vv. 96ss. Trad. A. Medina González)

También Medea anticipa ya en sus quejas y maldiciones el desenlace:

*¡Ay, sufro, desdichada, sufro infortunios que merecen grandes lamentos! ¡Ay, hijos malditos de una odiosa madre, así perezcáis con vuestro padre y toda la casa se destruya!* (vv. 111ss.)

Después aparece, y desde entonces la impresionante personalidad de esa mujer<sup>26</sup> llena toda la escena: sus sentimientos, sus maquinaciones, su acción; su situación de marginada, por otra parte<sup>27</sup>. La nodriza en el prólogo ya nos revela su manera de ser: una naturaleza fiera como una leona, de alma orgullosa que no soporta el ultraje. Sospecha que su ama no se resignará y que se vengará de manera terrible.

En Medea en principio (prólogo y episodio 1.<sup>º</sup>), aunque furiosa, predomina el abatimiento y el llanto: se queja en larga resis ante el coro de mujeres corintias —sus amigas— de su desgracia actual, de la situación de inferioridad de la mujer en general y de su situación particular de inferioridad como extranjera:

Nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. [...] Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón [yendo a ver a algún amigo o compañero de edad]. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. [...] Pero el mismo razonamiento no es válido para ti y para mí. Tú tienes aquí una ciudad, una

<sup>26</sup> Son muy cuantiosos los trabajos que se les ha dedicado —en especial en las últimas décadas— al personaje de Medea (analizado desde distintas perspectivas: su compleja personalidad ante todo, sus aspectos míticos y literarios, la faceta realista de su historia) así como a su gran influjo en la posteridad. Entre ellos contamos con bastantes libros colectivos y Coloquios: las Actas de Coloquio (sobre Medea en el drama antiguo y moderno) editadas por da ROCHA PEREIRA en 1991, el volumen 45 de *Pallas* (VV.AA., 1996), los volúmenes editados por CLAUSS y JOHNSTON (1997), por GENTILI y PERUSINO (2000), por A. LÓPEZ y A. POCIÑA (2002), por F. De MARTINO (2006), por SUÁREZ DE LA TORRE y FIALHO (2006).

<sup>27</sup> Es ese otro tema de esencial relevancia respecto a Medea: su situación de marginada, su condición de extranjera, bárbara, y ello, unido a sus características propias, la hacen prototipo del «Otro». En palabras de Blondell (1999: 154): «Eurípides' Medea, then, the barbarian, female, witch, and murderer of her own children, is the quintessential transgressive outsider».

casa paterna, una vida cómoda y la compañía de tus amigos. Yo, en cambio, sola y sin patria, recibo los ultrajes de un hombre que me ha arrebatado como botín de una tierra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente en que pueda encontrar otro abrigo a mi desgracia (vv. 230ss.)

Cuando a continuación, en la 2.<sup>a</sup> escena del episodio 1.<sup>o</sup>, interviene el rey Creonte para expulsarla de Corinto, ella empieza a mostrarse falsa: simula docilidad ante él y no ceja hasta conseguir un día más de permanencia en Corinto. La 3.<sup>a</sup> escena presenta —en simetría— otro monólogo de Medea, en que ya se yergue fiera, dispuesta a la venganza sea como sea, aunque la lleve a la destrucción.

Su ira y su ansia de venganza van *in crescendo*. En el episodio 2.<sup>o</sup> —de escena única— se enfrenta violentamente a Jasón, (es el agón de la tragedia) en intercambio de duros reproches. Así se dirige a él Medea:

¡Oh colmo de maldades!, no encuentro en mi lengua mayor insulto para tu cobardía. ¿Vienes ante nosotros, vienes como nuestro peor enemigo?... No, ni arrojo ni audacia es mirar de frente a los amigos después de haberles hecho un mal, sino el mayor de los vicios que el hombre puede albergar: la desvergüenza. Pero has hecho bien en venir. Yo aliviaré mi alma con mis injurias y tú, al oírme, padecerás. Comenzaré a hablar desde el principio. Yo te salvé [...] Y a cambio de estos favores, ¡oh el más malvado de los hombres!, nos has traicionado y has tomado un nuevo lecho, a pesar de tener hijos. (vv. 465ss.)

Se relaja la tensión en el episodio 3.<sup>o</sup>, pues es ahora con un amigo con quien dialoga Medea: Egeo, el rey de Atenas, que jura acogerla en su patria y defenderla de sus enemigos. Este es el centro compositivo de la tragedia<sup>28</sup> y es en contenido el punto de inflexión, la μεταβολή τῆς τύχης. De modo que en la 2.<sup>a</sup> escena de este episodio Medea —con la confianza de tener un salvador y un refugio— ya se siente fuerte, y así se lo declara, en un nuevo monólogo (el segundo de Medea sobre sus planes de venganza), a sus amigas y confidentes, las mujeres del coro. Entonces planea sagazmente, estratégicamente como ante un tablero de ajedrez, su venganza concreta. Pasa así de ser perseguida a ser perseguidora:

¡Bella es la victoria, amigas, que obtendremos sobre nuestros enemigos! Ya estamos en camino de conseguirla. Ahora tengo la esperanza de que mis enemigos pagarán su castigo [...] Suplicaré a Jasón que venga ante mi vista. Cuando haya venido, le diré dulces palabras: que estoy de acuerdo con él, que apruebo la boda regia que ha realizado, a pesar de traicionarnos, que su decisión es beneficiosa. [...] Ahora, sin embargo, cambio mis palabras y rompo en sollozos ante la acción que he de llevar a cabo a continuación, pues pienso matar a mis hijos; nadie me los podrá arrebatarse y, después de haber hundido toda la casa de Jasón, me iré de esta tierra, huyendo del crimen de mis amadísimos hijos y soportando la carga de una acción tan impía. No puedo soportar, amigas, ser el hazmerreír de mis enemigos. [...] Que nadie me considere poca cosa, débil e inactiva, sino de carácter muy distinto, dura para mis enemigos y, para mis amigas, benévola; la vida de temperamentos semejantes es la más gloriosa. (vv. 765ss.)

<sup>28</sup> Cf. ESTEBAN SANTOS (2014). También BUTTREY (1958).

En el episodio 4.º —de escena única— se enfrenta de nuevo con Jasón; pero ya no hay improperios ni dureza, sino que ella se disculpa y se muestra dócil, «razonable» y arrepentida de su actitud anterior. Como con Creonte, finge hipócritamente (de manera exagerada incluso) para convencerle<sup>29</sup> y poder lograr el objetivo que ha urdido en su plan: hacerle entregar a su rival un peplo y una corona de fatídico embrujo:

Jasón, te suplico que perdones mis anteriores palabras. Debes soportar mis arrebatos de cólera, pues muchas veces nos hemos dado pruebas recíprocas de cariño. Yo he reflexionado conmigo misma y me he dirigido los siguientes reproches: ¡insensata!, ¿a qué esta locura y hostilidad contra los que han meditado bien? ¿Por qué ser enemiga de los soberanos de esta tierra y de mi esposo, que hace lo más útil para nosotros, tomando por esposa a una princesa y pretendiendo engendrar hermanos para mis hijos? (vv. 870ss.)

El episodio 5.º presenta el cumplimiento de la venganza de Medea: primero el pedagogo, cuando llega con los niños ante ella, le informa de que ya están entregados los regalos funestos a la princesa, la nueva esposa de Jasón. Todo está en marcha, por tanto, y no habría ya posible vuelta atrás. Medea llora entonces, porque eso significa que tampoco puede dejar de realizar la segunda —espantosa— parte de su plan. Sigue un muy largo monólogo en que se expresan sus terribles vacilaciones: ¿mata a sus hijos como tiene proyectado o cede al impulso de su corazón y a su amor de madre? En su angustia, una y otra vez, tan pronto domina el orgullo y el afán de venganza como la ternura maternal y la certeza de su propio futuro sufrimiento y soledad, privada de sus niños. Pero vence al fin el orgullo, la pasión, como ella dice, que es más fuerte que sus reflexiones<sup>30</sup>.

En la segunda parte de este episodio es un mensajero quien se presenta ante Medea, para narrar los tremendos sucesos en palacio, que ella escucha con sádico placer, según sus propias palabras. Tras el relato, ya sin vacilar se dispone a ejecutar el último crimen, a pesar de su dolor, pues su naturaleza la arrastra a él, como necesario, y también porque teme las crueles represalias de los corintios que podrían ensañarse demasiado con sus hijos si los dejase allí vivos<sup>31</sup>. En el estásimo 5.º, que sigue, se escuchan dentro los gritos de horror de los niños, mientras son asesinados por la madre, cuya presencia después, en episodio 6.º, el último, ya no es «humana», «con los pies en la tierra», sino que interviene desde lo alto, como *dea ex machina*. En el desenlace ella

<sup>29</sup> Las dotes de persuasión de Medea —en vinculación con el engaño, como otra manifestación más de su sabiduría y habilidad— son esenciales para el desarrollo de los acontecimientos, como observa BUXTON (1982: 153-170), que trata ese aspecto también en otras tragedias.

<sup>30</sup> Hay numerosos estudios sobre ese apasionante monólogo, como el de FOLEY (2001: 244ss.) —con comentario de las diversas interpretaciones propuestas— y, más recientemente, el de PADUANO (2006). Y, naturalmente, sobre el tema del asesinato de los niños —como eje del mito de Medea en Eurípides— y la búsqueda de explicaciones para ello. Así, por ejemplo, el trabajo de CORTI (1998), que lo analiza desde la perspectiva psicológica, considerando teorías de Freud, y examina también el tratamiento del tema en las versiones más representativas posteriores a Eurípides.

<sup>31</sup> En efecto, existía otra versión de la muerte de los hijos correspondiente a ese temor de Medea. Así, Pausanias II 3. 6 indica el lugar en donde están en Corinto las tumbas de los hijos de Medea, de los que se dice que fueron apedreados por los corintios por llevar los regalos a la princesa.

huye triunfante en el carro alado de su abuelo Helio, y se desarrolla la tercera escena con Jasón, ahora, lógicamente, en expresión del máximo odio mutuo.

Como en el caso de las otras dos heroínas, conviene insistir en algunos puntos: en su encuentro con el esposo, en su encuentro con la rival y en su reacción tras el desenlace sangriento:

#### *Encuentro entre los esposos: figura del esposo*

De las tres tragedias es esta en la que el enfrentamiento es más relevante y virulento. Jasón aparece en tres escenas, siempre en diálogo con Medea. La primera abarca entero el episodio 2.º, y constituye el importante agón de la tragedia, en el que discuten violentamente los antiguos esposos. La segunda se extiende a lo largo de todo el episodio 4.º, también de escena única, pero ahora el diálogo se mantiene de manera pacífica, pues Medea finge hipócritamente y simula estar arrepentida de su actitud anterior. La tercera, en el episodio 6.º, el último, de nuevo se desenvuelve en un clima de violencia y de intensísimo odio, tras haber matado Medea a los hijos. Jasón —desesperado ante la matanza de sus hijos— lanza contra Medea toda serie de insultos y maldiciones, mientras que ella sigue culpándole a él de su propio crimen, como último responsable. Dice Jasón:

¡Oh ser odioso, oh, con mucho, la más abominable para los dioses, para mí y para toda la raza de los hombres! [...] No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto, y, sin embargo, antes que con ellas preferí casarme contigo —unión odiosa y funesta para mí—, leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila. (vv. 1325ss.)

Pero él —aunque intervenga en menos de la mitad de la obra—, lo llena todo; es la razón de la trama y la continua obsesión de la protagonista, cuyas acciones mueve.

En cuanto a su personalidad, Eurípides traza un retrato de Jasón totalmente negativo: traidor, cínico e hipócrita, interesado, egoísta también con sus hijos, pues consiente en que sean desterrados junto con la madre. Incluso los dos esclavos le censuran duramente. Con razón se le califica reiteradamente (por boca de Medea principalmente, por supuesto) como «el más malvado de los hombres».

#### *Encuentro entre las dos rivales: figura de la rival*

La nueva esposa de Jasón —cuyo nombre es CREUSA (o Glauce, según otras versiones)— es la hija de Creonte, el rey de Corinto. Ella es, por tanto, una mujer poderosa, una princesa que en su momento habrá de convertir a Jasón en rey de Corinto. Según las propias palabras de Jasón, su matrimonio no ha sido motivado por el amor, sino por el interés. Ella, en cambio, sí parece enamorada de Jasón, conforme a la descripción que el mensajero hace de su reacción al verle. Porque Creusa es un personaje que no interviene en la acción, pero que es retratada magníficamente en el relato del mensajero, que nos muestra varios rasgos significativos de ella: 1.º, enamorada; 2.º, algo egoísta

y celosa de los hijos del esposo; 3.º, de carácter más bien colérico; 4.º, interesada; 5.º, coqueta. Pero tampoco es un retrato peyorativo, sino realista:

MENSAJERO. La señora que honrábamos ahora en tu lugar lanzó a Jasón una mirada apasionada, pero luego ocultó sus ojos y volvió hacia atrás su blanca mejilla, molesta ante la entrada de tus hijos. Y tu esposo intentaba aplacar el furor y la cólera de la joven, diciéndole: «¿No vas a ser acogedora con mis seres queridos? ¿Cesarás en tu furor, considerando amigos a los que antes lo eran de tu esposo? ¿No vas a aceptar los regalos y pedir a tu padre que, en consideración a mí, libere a mis hijos del destierro?» Y ella, cuando vio el regalo, no se resistió, sino que concedió todo a su esposo y, antes de que se hubieran alejado mucho de la casa el padre y los hijos, tomando los abigarrados peplos se los puso y, colocándose la corona de oro sobre sus bucles, adorna su cabello delante de un brillante espejo, sonriendo. Y después, levantándose de su trono, pasea por la habitación, caminando graciosamente, rebosante de alegría por los regalos, y una y otra vez dirige hacia atrás su mirada curiosa sobre sus talones, poniéndose de puntillas. (vv. 1144ss.)

El encuentro entre las dos rivales no se produce propiamente, sino sólo a través de la túnica emponzoñada que Medea envía a la otra por medio de sus hijos y su esposo como emisarios. Su efecto espantoso lo describe con enorme plasticidad el mensajero (vv. 1167ss.).

### *Desenlace sangriento y triunfo: figura divina de la heroína*

Medea lleva a cabo victoriosa los asesinatos proyectados en cumplimiento de su venganza: la muerte no de su esposo —como se esperaría, a semejanza del caso de Clitemestra, por ejemplo—, sino de su rival y de sus propios hijos, para así causar a Jasón el máximo dolor, soledad, destruyendo su futuro y toda esperanza. Ella, mientras, escapa triunfante, poderosa, en un carro alado (muestra de su naturaleza divina como nieta de Helio), que la lleva hacia Atenas. Allí la espera el rey Egeo, a cuya hospitalidad se acoge y con el que contraerá matrimonio, en oposición a Jasón, que ha visto destruido el suyo.

### **3. CONFRONTACIÓN ENTRE LAS TRES ESPOSAS: ANALOGÍAS Y CONTRASTES**

Entre estas tres heroínas protagonistas de sendas tragedias hay importantes puntos en común, así como también grandes contrastes.

En estrecha analogía, las tres son esposas asesinas, que provocan una muerte de manera macabra a sus esposos o a los seres más cercanos a ellos, de modo que les causan el mayor daño posible. Esto ha venido motivado por el gran sufrimiento que ellos a su vez les habían ocasionado previamente a ellas. Las tres son mujeres abandonadas por sus esposos, que las ha sustituido por otra más joven, de modo que se sienten dolidas y, además, humilladas. Ante tal situación, en respuesta al comportamiento in-

justo y egoísta del hombre, no permanecen pasivas, limitándose al llanto, sino que se deciden a actuar.

Aunque ella tenga más protagonismo que él en la obra respectiva, toda la trama, la acción y el sentimiento intenso de la heroína giran en torno al hombre: la una, CLITEMESTRA, movida por el odio y las otras dos, por el amor; pero mientras que DEYANIRA intenta un medio de recuperar a su esposo, MEDEA persigue ya solo la venganza.

Además de los aspectos y circunstancias que unen a las tres, hay otros que relacionan más estrechamente a solo dos de ellas frente a una tercera en clara contraposición. Se pueden destacar algunas cuestiones en una rápida mirada a las tragedias:

#### A. CLITEMESTRA Y MEDEA FRENTE A DEYANIRA

1. CLITEMESTRA y MEDEA son sagaces, astutas; urden estrategias inteligentes y engaños muy bien planificados.  
Pero Deyanira, algo simple e ingenua, adopta un plan irreflexiva e imprudentemente, sin haber comprobado previamente sus posibles efectos. Por otra parte, es ella la que se deja engañar: por el heraldo de Heracles, Licas (¿quizás por orden de Heracles?), con respecto a las cautivas, y, muy en especial, antes, por el centauro Neso.
2. Hipocresía de CLITEMESTRA, que finge ante el pueblo y ante su esposo.  
Hipocresía de MEDEA, que finge ante el rey Creonte y ante su esposo.  
Pero DEYANIRA no finge hipócritamente, aunque también hace su acción en secreto, como es lógico.
3. CLITEMESTRA y MEDEA odian a la rival y la asesinan de forma macabra.  
Pero DEYANIRA siente compasión por la rival y no la ataca<sup>32</sup>.
4. CLITEMESTRA y MEDEA cometen sus asesinatos con verdadera premeditación y alevosía, con saña.  
Pero DEYANIRA mata involuntariamente, por haber sido víctima de un engaño, y nunca alberga sentimientos de odio y venganza.
5. CLITEMESTRA y MEDEA tras los asesinatos ya se muestran tal como son: los confiesan orgullosas, recreándose en ellos con sadismo. Se sienten triunfantes. Se apoyarán en otro esposo.  
Pero DEYANIRA está arrepentida y avergonzada. Lamenta su crimen —involuntario— hasta el punto de suicidarse, incapaz de afrontar la situación.
6. Aparece CLITEMESTRA en escena en el inicio del episodio 1.º, que consiste en su diálogo con el Corifeo (toma la palabra en v. 264)  
También MEDEA aparece en el inicio del episodio 1.º, que consiste en su monólogo ante el Coro (toma la palabra en v. 215).  
Pero DEYANIRA es quien inicia la tragedia y pronuncia el prólogo.

<sup>32</sup> DOUTERELO (1997) 205 comenta acerca del amor de Deyanira en *Traquinias*: «En cuanto al tema de los celos, hay que decir que nuestra protagonista no se deja arrastrar por este sentimiento, al contrario que la Medea eurípidea que, presa de los celos, comete en venganza un acto criminal contra sus propios hijos; en *Las Traquinias*, [...] Deyanira, más que celos hacia Yole, siente temor de no atraer ya sexualmente a su esposo».

7. A la inversa, CLITEMESTRA y MEDEA intervienen hasta el final de la tragedia. Pero DEYANIRA ya no está presente en el último tercio.

#### B. MEDEA y DEYANIRA FRENTE A CLITEMESTRA

1. MEDEA y DEYANIRA aparecen llorando y sufriendo desde el comienzo de la obra, como tema fundamental.  
Pero no así CLITEMESTRA.
2. Las historias de MEDEA y DEYANIRA son narradas con gran expresividad y sentimiento en sendas resis iniciales del prólogo: la referencia a su soltería y la casa paterna, el origen de su matrimonio y, después, su vida en común con el esposo y los hijos de ambos; hasta centrarse en el presente, en una situación angustiosa. Pero en el prólogo del *Agamenón* no se narra la historia de CLITEMESTRA, ni tampoco en otros pasajes.
3. MEDEA y DEYANIRA aman a sus esposos, y sufren el terrible dolor de los celos y de haber sido abandonadas por ellos.  
Pero CLITEMESTRA odia a su esposo y goza con su amante, aunque también tiene celos de la rival.
4. Las tres ocasionan la muerte recurriendo a un tejido<sup>33</sup> que aprisiona: DEYANIRA y MEDEA, de manera muy similar, haciendo vestir a la víctima (el esposo y la rival respectivamente) con una túnica impregnada de veneno fatal, mágico, que se le adhiere al cuerpo y le corroe, produciendo la muerte entre horribles dolores.  
Pero CLITEMESTRA envuelve a la víctima (el esposo) en una red que lo inmoviliza, en el baño, para poder herirle con un puñal, el arma homicida.

#### C. CLITEMESTRA y DEYANIRA FRENTE A MEDEA

1. Ante CLITEMESTRA y DEYANIRA, la señora respectiva, llega la extranjera, la esclava cautiva —antes princesa en su patria—, traída por su esposo como concubina<sup>34</sup>. Aunque Clitemestra habla con desprecio a la cautiva, Casandra, que no contesta, y Deyanira habla con compasión y simpatía a la cautiva, Yole, que no contesta tampoco.  
Pero MEDEA es la extranjera —antes princesa en su patria—, en cierto modo concubina, mientras que la rival, la nueva esposa, es la señora<sup>35</sup>. Las tres causan la muerte y ocasionan gravísimo daño a su esposo:

<sup>33</sup> Acerca del tejido como otro punto de coincidencia entre las tres mujeres, cf. Iriarte (2002: 161s.).

<sup>34</sup> La situación es análoga también —en la *Andrómaca* de Eurípides— a la de Hermíone con la cautiva Andrómaca, concubina de su esposo Neoptólemo, a la que intenta matar, como Clitemestra.

<sup>35</sup> Ella se queja de esa situación, de modo que parece en cierta manera análoga a la de Casandra y Yole: «Recibo los ultrajes de un hombre que me ha arrebatado como botín de una tierra extranjera» (*Medea* 255s.).

2. CLITEMESTRA y DEYANIRA matan a su esposo, y lo hacen por medio de un tejido, envolviéndolo en él<sup>36</sup>: DEYANIRA, en una túnica impregnada de veneno corrosivo, y CLITEMESTRA, en una red que lo inmoviliza (ἀμφίβληστρον, v. 1382), pero en *Traquinias* Heracles también designa como red (ἀμφίβληστρον, v. 1052) la túnica, y en *Agamenón* CLITEMESTRA compara la red con un vestido (εἴματος, v. 1582). Pero MEDEA no mata a su esposo, sino a sus seres más queridos.
3. Las tres tienen hijos varones:  
CLITEMESTRA y DEYANIRA se ven amenazadas por sus hijos, que pretenden vengar al padre. Aunque de hecho Clitemestra será asesinada finalmente por su hijo, Orestes (como narra en su profecía Casandra), mientras que a Deyanira la perdonará su hijo, Hilo —al saber su ausencia de culpa—, a pesar de que el padre le incita a la venganza; pero de todas maneras, ocasionará el suicidio de la madre con sus duros reproches.  
Pero MEDEA, a la inversa, amenaza y asesina a sus hijos.

#### 4. ¿DEYANIRA DE SÓFOCLES HEREDERA DE CLITEMESTRA DE ESQUILO Y DE MEDEA DE EURÍPIDES?

Pero quizás lo más relevante, esencial, no son los sucesos, sino la personalidad de las heroínas tal como las retratan sus poetas trágicos respectivos, que han creado con sus importantes innovaciones tres personajes femeninos magistrales.

Vimos, en resumen, que:

- DEYANIRA y MEDEA (además de que recurren a una túnica mágica de funesto efecto, de igual modo) tienen sentimientos similares, pues aman a sus esposos y padecen el terrible dolor de ver que ellos prefieren a otra mujer; mientras que CLITEMESTRA odia a su esposo y es otra la causa de su pesar (aunque también él es el culpable).
- Para CLITEMESTRA y DEYANIRA es paralela su situación, ya que sufren el mismo tipo de ultraje final del esposo (el soportar que él lleve como concubina a casa a una bella cautiva, botín de guerra) y le ocasionan igualmente la muerte. Pero es distinto el caso de MEDEA, que no es la señora, sino la refugiada extranjera ante la princesa rival, y que no es a su esposo a quien mata.

Sin embargo, lo que más destaca es que CLITEMESTRA y MEDEA son entre sí mucho más semejantes en personalidad: mujeres terribles<sup>37</sup>, vengativas y abiertamente asesinas; mujeres inteligentes y maquinadoras; mujeres rebeldes; mujeres audaces, resueltas y enérgicas con algunos rasgos viriles<sup>38</sup>. Se opone a ellas la bondadosa

<sup>36</sup> WOHL (1998: 8): «The robe she (Deianeira) gives Heracles evokes the robe in which Clytemnestra kills Agamemnon».

<sup>37</sup> Para un examen más detenido de Medea y de Clitemestra, de sus historias y sus personalidades en paralelo, cf. ESTEBAN SANTOS (2005).

<sup>38</sup> Como vimos con respecto a Clitemestra, también el carácter varonil de Medea ha sido motivo de frecuentes comentarios. MOREAU (1994-5: 181ss.) señala que Eurípides acentúa la virilidad de ella en de-

DEYANIRA, mansa, discreta y temerosa, demasiado ingenua y crédula, que se deja engañar y que, por otra parte, suele aceptar resignada las infidelidades del marido (mientras que las otras, encolerizadas, no las toleran y se vengan con creces). Sin malicia, su única falta es desear recobrar el amor de su esposo; pero lo intenta con mucha torpeza.

La Deyanira de Sófocles se muestra como una esposa opuesta en carácter y sentimientos a Medea por una parte y a Clitemestra por otra, pero funesta de igual manera que ellas, aunque involuntariamente.

Deyanira es el estereotipo de mujer sumisa, mientras que Clitemestra y Medea son el reverso de ese estereotipo<sup>39</sup>. Cuando en algún momento estas aparecen en tal actitud, es solo porque están fingiendo y siguen un plan premeditado y urdido con gran sagacidad.

Resulta evidente, reiterado a lo largo de la tragedia, cómo Deyanira muestra su comportamiento moderado y resignado; sus buenos sentimientos; su piedad hacia la rival cautiva; su espíritu comprensivo hacia el esposo y nada vengativo; su arrepentimiento por el mal causado; su ausencia de rebeldía; su miedo continuo<sup>40</sup> y su falta

---

trimento de la de Jásón, en contra de la versión más corriente: de Píndaro, etc. Sin embargo, en oposición a Clitemestra, destaca en ella también una faceta muy femenina, y «feminista».

<sup>39</sup> Como indica BARLOW (1989: 158ss.), que compara a Deyanira con Andrómaca y la contrasta sobre todo con Clitemestra, por la distinta manera de recibir una y otra al esposo y a la concubina (p. 170, n.1). También, y muy especialmente, presenta Deyanira puntos en común con Penélope (cf. SEGAL [1981: 82s.], SEGAL [1995: 65], FOWLER [1999: 163s.], LÓPEZ FÉREZ [2007:111]), otra mujer moderada que, igualmente enamorada, sufre la larga ausencia de su esposo aventurero y vive en angustiosa y continua espera, siempre llorando en su lecho vacío. También coincide en la relación con su hijo adolescente, pues ambas son madres de un hijo varón que ya entra en la edad adulta y que muestra una actitud de reproche hacia ella. Deyanira envía a su hijo Hilo en busca del padre desaparecido, a la inversa que Penélope, pues es el hijo de ésta, Telémaco, quien marcha sin el consentimiento de ella en busca del padre desaparecido, Odiseo. Y en ambas obras el personaje de la nodriza es intermediario, pues en *Odisea* 2. 349ss. Euriclea está informada del viaje de Telémaco (pero Penélope no) y en *Traquinias* 49ss. es la nodriza quien sugiere la idea a Deyanira. Otro motivo en común es el cumplimiento de un plazo, pues en una y otra obra se señala que ahora es el término del tiempo que indicó el esposo al marchar, pasado el cual ya parece probable su muerte (*Od.* 18.269s. y *Tr.* 164ss.). En fin, el esposo de Deyanira, como el de Penélope, vive otras historias de amor en sus continuas aventuras. Pero la diferencia radica, ante todo, en el sentimiento del esposo respectivo: el frío Heracles retrasa voluntariamente su regreso a casa y ha sustituido a Deyanira por otra mujer, y Odiseo, en cambio, siempre añora su patria y va dejando a las otras mujeres ansioso volver con Penélope. Los celos de Deyanira ocasionan el desastre -la muerte del esposo-, aunque sin pretenderlo; pero no parecen existir celos en Penélope, y sólo desea y causa el bien a su esposo. Acerca de Penélope y su confrontación con otras heroínas míticas, cf. ESTEBAN SANTOS (2013: 164ss.; con respecto a Deyanira en concreto, p. 168). Parece existir una influencia del personaje de la *Odisea* en el de Sófocles. En la *Odisea*, por otra parte, se insiste en el contraste entre Penélope y Clitemestra, como sin duda en *Traquinias* lo hay entre esta y Deyanira (análoga a su vez a Penélope, como acabamos de comentar). Alguna comparación también se puede establecer, por otra parte, entre Deyanira y otras esposas de tragedia, como Alcestitis, Hermione de *Andrómaca*, Fedra.

<sup>40</sup> LÓPEZ FÉREZ (2007: 114 y n. 108) señala este aspecto de Deyanira: «En los cuarenta y ocho versos del prólogo la heroína recurre a seis vocablos del campo semántico del miedo para hablarnos de sus temores pasados, presentes y futuros. En toda la obra, en efecto, a modo de topos reiterativo, vemos reflejados los distintos matices y momentos del miedo: el Coro, por su parte, manifiesta asimismo sus temores».

de valor o de energía para afrontar las consecuencias de sus actos<sup>41</sup>; su ingenuidad y credulidad extremas; su pasividad y poca iniciativa y, cuando al fin idea un plan, está mal urdido y lo lleva a la práctica irreflexiva y temerariamente, de modo que está destinado al fracaso. Todo parece a propósito puesto por el autor en total antítesis a la naturaleza y conducta de Clitemestra<sup>42</sup> y de Medea, pues indica expresamente con respecto a Deyanira las cualidades del tipo de mujer contraria a estas heroínas terribles.

Y aún más quizás destaca su oposición a Medea, totalmente desmesurada por un lado y muy sabia<sup>43</sup> por otro, pero tan enamorada, tan desdichada y tan abandonada como Deyanira. Ambas recurren en su acción estratégica a un objeto mágico que produce los mismos efectos atroces, ante los que reaccionan de muy distinta manera, según sus diversos caracteres y propósitos: la una lo usó creyéndolo inofensivo pero eficaz hechizo amoroso; la otra, en venganza premeditada, pues la sabia Medea es bien consciente de ello, mientras que la cándida Deyanira no lo sabe y ocasiona por tanto el resultado opuesto al pretendido, y al fin su propia destrucción.

Medea es osada y atrevida como nadie, por un lado, y, por otro, se insiste en que inspira miedo y es terrible (δεινί)<sup>44</sup> mientras que de Deyanira se reitera que es temerosa; Medea es fiera como una leona y pronta a desencadenar su furia tremenda e imparable, dominada por el odio, mientras que Deyanira es incapaz de encolerizarse, de sentir odio y de vengarse. Todo lo referente a Deyanira (carácter, comportamiento, estrategia) parece casi una parodia de lo de Medea; es tan extrema en un sentido como Medea en el contrario.

Así, Deyanira repetidamente en la tragedia se califica a sí misma como mujer moderada y manifiesta explícitamente su comprensión y carácter apacible:

Pues hablarás a una mujer prudente (no mala). [...] De manera que, si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal, estaría muy loca, o si lo hiciera a esta mujer (vv. 438ss.)

Y yo no puedo irritarme con el que muchas veces ha recaído en este mal (vv. 543s.)

Pero no conviene, como dije, que se enoje la mujer que es sensata (vv. 552s.)

No es soportable que viva con mala reputación quien estima no haber nacido con malos sentimientos (721s.).

En especial, vv. 582s. parece expresado aludiendo a Medea:

<sup>41</sup> Aunque también, por otra parte, como indica LÓPEZ FÉREZ (2007: 141), «Deyanira tiene un comportamiento valiente hasta el final; se quita la vida de modo varonil, con una espada. Cuando sabe que ha sido víctima del engaño de Neso, no pide comprensión alguna a las mujeres del Coro».

<sup>42</sup> Ya HOEY (1979: 216s.) hizo notar esa Deyanira de Sófocles contrapuesta a la Clitemestra de Esquilo, como una mujer con personalidad y actitud diferente en una situación análoga, cuando, al contrario, se esperaba que reaccionara igual que ella, asesinando al esposo, siguiendo la tradición y conforme a la etimología de su nombre.

<sup>43</sup> Acerca de la cualidad de sabia, característica fundamental de Medea en la tragedia de Eurípides, cf. LÓPEZ FÉREZ (2002).

<sup>44</sup> Sobre la insistencia en el temor que inspira Medea, cf. ESTEBAN SANTOS (2014).

¡Ojalá no sepa yo nunca malos ardides (o «perversas audacias»: κακὰς δὲ τόλμας), ni los llegue a aprender! Aborrezco a las que los llevan a cabo (vv. 582s.)

τόλμα, τολμάω se refieren a la audacia, de la que Medea es maestra, y en su tragedia ella a su vez lo aplica a sí misma (v. 394): «los mataré y recurriré a la audacia más extremada» (τόλμης). Y cuando confiesa por primera vez al coro su intención de matar a sus hijo, la reacción de este, horrorizado, es «¿Te atreverías a matar a tu simiente, mujer?» (v. 816), τολμήσεις, y más adelante, en el estásimo 3.º, de nuevo en interrogante que indica el horror y pasmo califica ese acto de «terrible audacia» δεινὰν... τόλμαν, v.859. Y ella misma en el famoso monólogo, en medio de sus vacilaciones, aludiendo al crimen de sus hijos también usa el verbo: «Tengo que atreverme», τολμητέον, v. 1051. En las escenas finales es Jasón quien por tres veces la acusa horrorizado de su audacia, pero se usa τλήναι, en v. 1326, 1328 y 1340.

Deyanira llama a su marido «el hombre mejor de todos» (πάντων ἀρίστου φωτὸς, v. 177), mientras que Medea muy reiteradamente le califica como «el peor de los hombres» (κάκιτος ἀνδρῶν, v. 229, etc.).

Deyanira lo invoca: ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν, v. 232, prio., y Medea: ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, v. 488, ὦ παγκάκιστε, v. 465.

Declara al heraldo Licas que no reprocha nada a su esposo, ni tampoco a la nueva esposa, y parece sincera, porque en efecto no toma ninguna represalia contra ella, pero es absolutamente falso en el caso de Medea cuando le indica a Creonte que no tiene nada contra su hija ni contra él.

Destaca su actitud tan compasiva ante las cautivas en general («A mí me ha entrado una fuerte compasión cuando he visto a estas desdichadas en tierra extranjera, sin casa y sin padres, desterradas», vv 298ss.), y, además, en particular, hacia Yole, a la que distingue entre todas; pero no se le ocurre sospechar, ni tiene celos en principio. Y resulta muy notable cómo —ante el silencio persistente de la esclava en respuesta a sus amables palabras— ella reacciona de nuevo compasiva, comprensiva y benévola: «Dejémosla tranquila y que entre, así, en la casa del modo más agradable posible, y que no reciba otra pena, además de las desgracias que ya tiene, por lo menos por mi parte, porque es suficiente la actual» (vv. 329ss.).

Es —en esta cuestión— exactamente al contrario que Clitemestra con respecto a Casandra (en casi la misma situación), a la que primero habla ya con aspereza («no seas demasiado orgullosa», v. 1039), y, después, ante el silencio de ella<sup>45</sup>, impaciente y despectiva: «No dispongo de tiempo para perderlo con esta mujer aquí fuera» (vv. 1055s.). Y al final, más altanera aún, sin la más mínima compasión: «Sin duda está furiosa y sólo le presta atención a sus insanos pensamientos, pues llega aquí luego de haber dejado tras ella una ciudad recién conquistada y no sabe aún soportar el freno

<sup>45</sup> ROOD (2010: 358) comenta los silencios igualmente de Yole y de Casandra, pero observa que el gran paralelismo en la actitud entre ambas cautivas en las respectivas tragedias desaparece cuando Casandra, sola ya en escena, rompe su silencio.

sin que su rabia arroje espuma sanguinolenta. No voy a rebajarme dirigiéndole más la palabra» (v. 1064-8).

Pero Medea es ella misma —invirtiendo la situación— una de esas «desdichadas en tierra extranjera, sin casa y sin padres, desterradas» (cf. *Medea* 255ss.), que merecen compasión, y la obtiene, en efecto, de las mujeres del coro<sup>46</sup>.

El dolor y añoranza que Deyanira muestra por la ausencia de su esposo, la inquietud por los peligros que él corre y la alegría al ser informada de su regreso victorioso de la guerra, son análogos a los que finge Clitemestra, y, por otra parte, es comparable su sufrimiento al real de Medea, también por el abandono del esposo. Pero la reacción de una y otra ante ello es opuesta: Deyanira, sin cólera ni rencor ni deseo de venganza, solo ansía recuperar a su esposo; pero el objetivo de Medea es la venganza, que se extiende a todos los relacionados con su desgracia, llena de odio.

De modo que el personaje de Deyanira parece modelado por el autor en antítesis a las otras dos esposas —a su vez con grandes paralelismos entre sí, ambas mujeres terribles—, porque resulta demasiado comprensiva, sumisa y simple, y parece una explicación para ese carácter algo extremo el hecho de que su figura se opone intencionadamente a la de las dos mujeres más extremas de la mitología. Y sin embargo, curiosamente, causa el mismo desastre familiar<sup>47</sup>, al tomar una iniciativa para «manipular a su esposo» —lo que no es adecuado en la mujer<sup>48</sup>— y al actuar con imprudencia y simpleza<sup>49</sup>.

Así pues, para su Deyanira —tan diferente a la tradicional— Sófocles parece haberse inspirado, por una parte, por paralelismo, en heroínas épicas<sup>50</sup>: en las dos espo-

<sup>46</sup> Indica MOREAU (1996: 106ss.) que son los hombres los que expresan su rechazo hacia Medea, que no acepta la suerte que ellos le han fijado, mientras que las mujeres (las corintias del coro y también la nodriza) sienten simpatía y piedad por ella —al contrario que por Jasón— en unión solidaria de las mujeres, todas oprimidas. Y, por otra parte, Deyanira, al igual que Medea en este caso, es apoyada en solidaridad por esas mujeres amigas del coro y por la nodriza.

<sup>47</sup> No olvidemos que en la Deyanira del mito originario, al parecer, su crimen fue intencionado y que ella era una esposa asesina análoga a Clitemestra.

<sup>48</sup> OBRIST (2011:184) indica que «más allá de las cualidades positivas destacadas —como esposa y madre— que despiertan simpatía en el auditorio, en *Traquinias* Deyanira es un personaje que invade en el mundo de los hombres y esto ya la convierte en un ser transgresor».

<sup>49</sup> En ese aspecto es opuesta a Penélope, sin embargo, que es sabia y astuta y urde planes premeditados con reflexión, al igual que Clitemestra —su prima— y que Medea. Penélope es la «mujer perfecta»: ama a su esposo, le es fiel, le espera paciente, es comprensiva... y, además, es inteligente y no se deja engañar, sino que es ella quien engaña a los pretendientes, mientras que a Deyanira la engaña su «pretendiente» el centauro Neso. Y tanto la una como la otra se valen de un tejido (motivo recurrente con respecto a diversas heroínas, incluyendo a Clitemestra, que recibe a Agamenón con una alfombra púrpura [*Agamenón* 855ss.], y le envuelve en una red para matarlo [*Agamenón* 1382s., 1492; *Coéforos* 981ss.]): Penélope, como recurso inteligente de su engaño, con un tejido que hace y deshace para contener a los pretendientes; pero Deyanira, creyendo ingenuamente las mentiras del suyo y siguiendo sus instrucciones con la mayor torpeza.

<sup>50</sup> Al igual que Tecmesa de *Ayante* al parecer ha sido creada por él a partir de las épicas Andrómaca y Briseida (pues no aparece ni en *Iliada*, ni en los fragmentos del Ciclo Troyano, ni en Esquilo). Cf. KAMERBEEK (1963: 10).

sas homéricas principales, Andrómaca y, especialmente, Penélope, y, por otra, por antítesis, en las esposas trágicas Clitemestra y Medea<sup>51</sup>, tomando rasgos de unas y otras.

Y, en suma, vemos en *Traquinias* influencias del *Agamenón*<sup>52</sup> y también bastante posibles de *Medea*<sup>53</sup> (del 431 a. C.), lo que sería relevante para establecer su cronología, porque la fecha de *Traquinias* es incierta: sin datos esclarecedores, las opiniones de los estudiosos oscilan<sup>54</sup> entre considerarla de la última época de Sófocles (al ver en ella, por ejemplo, influencias de *Heraclès* de Eurípides, del 421 a. C.) o bien de las más antiguas, como *Ayante* y *Antígona*, de alrededor del 440 a. C.; opinión esta última que es la más difundida actualmente<sup>55</sup>. Podría alegarse que fuera a la inversa: *Medea* influida por *Traquinias*; pero el carácter de Medea en la tragedia de Eurípides (heredado muy probablemente a su vez del de la Clitemestra de Esquilo<sup>56</sup>) es esencial y propio de ella, mientras que el de Deyanira parece ser muy diferente al tradicional. Además, otros varios aspectos de *Traquinias* son análogos no solo a *Medea* sino también a otras tragedias de Eurípides.

## 5. POSIBLES INFLUENCIAS DE EURÍPIDES EN *TRAQUINIAS*

**5.1.** Examinemos —aparte de la figura de la heroína— otras analogías notables de *Traquinias* con respecto a *Medea* en concreto:

- En la resis inicial del prólogo se narra la historia de la protagonista: primero, del pasado, de la vicisitudes del matrimonio de la heroína, y después, situándose ya en el presente, su circunstancia angustiosa actual, por causa del esposo. Y es puesto el relato en *Medea* en palabras de la nodriza, personaje-tipo que precisamente en *Traquinias* asimismo interviene en el prólogo.
- La nodriza en *Medea* narra en el prólogo todo el proceso de la vida de la protagonista, su ama, y en *Traquinias* (vv. 899ss.) relata detenidamente el proceso de la muerte de su ama, Deyanira, igualmente en ambos casos lamentándose de su dolor y estableciendo un diálogo lírico con el coro.

<sup>51</sup> Dice SEGAL (1995: 65) de Deyanira: «Endowed with the soul of a Penelope, she executes, unwittingly, the deed of a Clytaemnestra or a Medea».

<sup>52</sup> Como ha sido reiteradamente indicado por los comentadores.

<sup>53</sup> Algunos investigadores han señalado la relación de *Traquinias* con *Alceste*, con *Medea* o con *Heraclès* (cf. SCHMID-STÄHLIN [1934: 375, 383ss.]), mientras que otros han rebatido la posible influencia de dichas tragedias de Eurípides en la de Sófocles, que consideran anterior. Cf. REINHARDT (1991 [=1933]: 55ss. y notas pp. 323ss.) acerca del tema. También KAPSOMENOS (1963: 18-38) discute argumentos diversos que se han dado sobre la cuestión. Esta doble influencia en Sófocles de Esquilo y de Eurípides —para crear una obra en réplica a la de ellos, a la de Eurípides en especial— sería en cierto modo comparable a la que se observa en *Electra*, señalada por MARCH (1987: 99ss.).

<sup>54</sup> SCHWINGE (1962) expone ampliamente el debate sobre la fecha y sobre la relación con diversas tragedias de Eurípides. Cf. también HOEY (1979), EASTERLING (1982: 19-23), SILK (1985: 8). Más recientemente, SARAVIA (2007: 121ss.) presenta un resumen de distintas teorías sobre la datación y otros aspectos importantes de la tragedia.

<sup>55</sup> Pero, como observa SEGAL (1995: 28), ninguna evidencia es decisiva.

<sup>56</sup> Cf. AÉLION (1983: II 267).

- El coro en una y otra tragedia está compuesto por las mujeres del lugar en donde reside la protagonista: las mujeres corintias en *Medea*, a las que ella misma nombra así en su invocación al aparecer en escena por primera vez (v.214), y las jóvenes traquinias, que dan título a la obra de Sófocles. Esas mujeres del coro de igual modo en ambas tragedias hacen el papel de amigas (como φίλαι las invocan reiteradamente una y otra en las respectivas tragedias), confidentes y cómplices de la protagonista, ante las que esta se desahoga con sus lamentos, les expone sus planes a escondidas y pide que le guarden el secreto.
- La protagonista vive exiliada por seguir al esposo y ha sido acogida junto con él por el rey del lugar: Medea en Corinto (como se indica reiteradamente, por ejemplo, en el prólogo, v. 10) y Deyanira en Traquis (v. 39). Aunque es diferente la situación de una y otra, puesto que Medea es bárbara y siente su marginación como extranjera, pero Deyanira es respetada como señora de alto rango (δέσποινα).
- El instrumento de muerte de que se sirven ambas es muy similar: el vestido mágicamente envenenado, corrosivo. En los dos casos los terribles efectos, prácticamente iguales (aunque más fulminantes en *Medea*) son descritos a la protagonista con todo detalle en un típico «relato de mensajero», cuya función ejerce el hijo, Hilo, en *Traquinias* (749ss.) y un sirviente de Jasón en *Medea* (1136ss.).

## 5.2. Analogías de *Traquinias* con respecto a las tragedias de Eurípides en general:

Pero no solo con *Medea* vemos en *Traquinias* aspectos en común, sino también con otras tragedias de Eurípides (principalmente con las más antiguas conservadas, y de ellas, en particular, con *Alceste* y, sobre todo, con *Hipólito*<sup>57</sup>):

- En otras tragedias de Eurípides de las primeras épocas (aunque no en *Medea* precisamente) encontramos la estructura en díptico, tan comentada respecto a *Traquinias*<sup>58</sup>. Es muy característico en Eurípides una marcada división en dos partes —en especial en lo que respecta al protagonismo—, por la muerte o desaparición de escena de un personaje femenino relevante hacia la mitad y la aparición de un personaje masculino importante en la segunda mitad: en *Alceste* (muere Alceste y aparece después Heracles), en *Hipólito* (muere Fedra y aparece después Teseo), en *Andrómaca* (desaparece de escena Andrómaca y aparece después Orestes), en *Hécuba* (muere Polixena y aparece después Agamenón, y también el traidor Poliméstor), en *Heracles*, (aparece Heracles hacia la mitad de la obra —y también Teseo, hacia el final— y muere Mégara, aunque en este caso ella coincide algo en escena con Heracles, su esposo, que la mata involuntariamente, a la inversa de lo que sucede en *Traquinias*).

<sup>57</sup> Pero en estas no nos detenemos ahora, porque serán objeto de un estudio más detenido, en preparación.

<sup>58</sup> Ese es uno de los aspectos que induce a numerosos investigadores a poner *Traquinias* en relación con *Ayante*, y considerarla de época próxima y, por tanto, de las primeras tragedias conservadas de Sófocles.

— Otra cuestión que nos parece del mayor interés y que relaciona *Traquinias* con las tragedias de Eurípides es la forma del prólogo: el prólogo de *Traquinias* es totalmente al estilo de los de Eurípides, y es el único con tales características de entre los de las tragedias conservadas de Sófocles<sup>59</sup>. Los prólogos Eurípides los utiliza siempre en las 17 tragedias (excluimos el dudoso *Reso*) conservadas enteras, y de una manera muy uniforme y elaborada —a diferencia de Esquilo y Sófocles—, siguiendo con frecuencia un esquema regular. Están compuestos en general de dos partes al menos, aunque en algunas tragedias pueden ser más complejos: larga resis inicial (de unos 50 versos casi siempre, en especial en las de las primeras épocas) seguida de un diálogo con un personaje que entra después en escena (también de unos 50 versos lo más a menudo). Y, respecto al contenido, los prólogos suelen ser muy ricos: en primer lugar, al ponernos en antecedentes del tema, pues se trata de una resis explicativa en que se narran hechos del pasado, de la historia de los protagonistas, y, por otra parte, anticipan a menudo la acción de la obra. El tiempo es un factor importante y enfatizado en los prólogos —con la sucesión de pasado, presente y futuro con frecuencia (como en *Medea*)—, y asimismo el lugar, porque prácticamente siempre se indica en concreto. Por ejemplo, en *Medea*: «en esta tierra corintia» (τήνδε γῆν Κορινθίαν, v. 10), y generalmente con ese mismo tipo de expresión, «en esta tierra...»

Con tales características es exactamente el prólogo de *Traquinias*, a diferencia de los otros de Sófocles, en que suele presentarse de inicio el diálogo de dos personajes, o el primero pronuncia una resis (pero más breve que las de Eurípides) dirigida al otro personaje. Y se distingue en *Traquinias* —como en las tragedias de Eurípides— la sucesión de tiempos: el pasado lejano, de la soltería de Deyanira; su boda con Heracles; sus años de matrimonio y los hijos nacidos, y el momento actual, con el temor de que algo malo pueda sucederle al esposo. También se indica el lugar preciso, al modo de los prólogos de Eurípides: «en esta Traquis» (ἐν Τραρχίῃ τῆδ', v. 39). Mientras que en otras tragedias de Sófocles cuando se concreta el lugar de la acción en el inicio es porque llega un viajero de fuera y le informa otro del lugar en donde se encuentra o lo comenta él mismo, como en *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*.

— La vinculación activa de la mujer y la muerte, que con gran frecuencia se manifiesta enfatizada hacia el centro de la tragedia, con cierta simetría axial, es un rasgo propio de Eurípides<sup>60</sup>. En *Traquinias* se aprecia también de manera relevante: la mujer provoca la muerte de su esposo, el gran héroe, y de sí misma. El centro estructural de la tragedia, y también numérico, es el breve estásimo 2.º (vv. 633-662), que, precisamente, en ironía trágica, celebra el regreso de Heracles victorioso a casa, tras larga espera de su angustiada esposa, y reiteradamente expresa el deseo de que llegue al fin, lleno de pasión hacia Deyanira,

<sup>59</sup> Se ha achacado tal rasgo en *Traquinias* al hecho de que Sófocles hace uso en ella del modo primitivo de los prólogos, con una resis explicativa, al que volvió Eurípides con regularidad. Pero, precisamente el que lo haga Sófocles en esta tragedia en particular podría ser por influencia de Eurípides.

<sup>60</sup> ESTEBAN SANTOS (1998)

gracias a la túnica. Ese canto coincide con el momento en que Heracles viste la túnica; es decir, con los sucesos exactamente contrarios, que se producen a raíz de esa acción: él no regresará nunca a casa, y los efectos de la túnica son el odio hacia Deyanira y la muerte. Justo antes y después del estásimo habla Deyanira expresando un temor (δέδοικα... μή, v. 630s. y 663), y su acción en el episodio anterior había consistido en preparar la prenda hechizada y, tras confiar esperanzada el secreto a las mujeres del coro, entregársela al emisario Licas para Heracles. Mientras que después del estásimo 2.º, central, ella revela a sus amigas sus temores ante el efecto nocivo que ha comprobado en el supuesto filtro amoroso, a continuación de lo cual llega Hilo y narra la espantosa situación de Heracles, agonizante por causa de la túnica.

- Con respecto a contenidos, destaca en *Traquinias* la mirada compasiva del poeta hacia la mujer desdichada, débil, víctima de los abusos del varón, como es, por un lado, Deyanira, y, por otro, las cautivas. Principalmente, el tema de las pobres cautivas es muy del gusto de Eurípides (aunque también aparece en Sófocles en *Ayante: Tecmesa*). Así, sobre todo, en *Troyanas*, *Hécuba*, *Andrómaca*, esencia de la trama, y también en otras tragedias eurípideas el coro es de mujeres esclavas (*Ion*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena*, *Fenicias*). Yole de *Traquinias* es paralela a Casandra, a la del *Agamenón* de Esquilo, por una parte, como vimos, y, por otra, más en particular casi, por su propia actitud, a la Casandra de *Troyanas* de Eurípides, pues ambas muestran rechazo hacia sus amos respectivos, a diferencia de otras cautivas que se acomodan a su situación y viven con ellos una buena relación «conyugal», como Briseida con Aquiles y Tecmesa con Ayante (y la propia Casandra, en cierta manera, en *Agamenón*). Y es significativa la breve mención de Yole en un estásimo del *Hipólito* 299ss.
- El coro de mujeres amigas, confidentes, cómplices de la protagonista, compañeras de desdichas, o que al menos la compadecen en su desgracia y se solidarizan con ella. Aunque también está en *Electra* de Sófocles<sup>61</sup>, es más característico de las tragedias de Eurípides: *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Ion*, *Troyanas*, *Electra*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena*, *Fenicias* (en parte), *Orestes*, *Ifigenia en Áulide* (en parte).
- La presencia «maternal» de la nodriza o sirvienta que sufre vivamente por su ama, la aconseja como una madre a veces, con una visión realista y práctica y, a la vez, algo sentenciosa. Así, en *Medea*, *Hipólito* (muy en especial), *Andrómaca* (por partida doble: en la primera parte, la esclava compañera de Andrómaca, su antigua ama, y en la segunda, la nodriza de Hermíone). En otras tragedias de Eurípides es la propia madre la que comparte los sufrimientos con su hija: *Hécuba*, *Troyanas*, *Ifigenia en Áulide* (*Fenicias* en parte). En algunas es otra mujer quien ayuda generosamente a los protagonistas: *Suplicantes*, *Ion*, *Helena*, *Heraclidas* (de manera algo especial).

<sup>61</sup> Tragedia perteneciente a la última etapa del poeta y probablemente influida por Eurípides. Cf. MARCH (1987: 118.).

— En general, la intervención destacada e implicación personal en las desdichas de sus amos (o de otros) de los sirvientes, tanto femeninos como masculinos (mensajeros, ancianos ayos o pedagogos, etc.), es rasgo relevante en Eurípides.

Todos estos aspectos nos llevan, en suma, a considerar una probable influencia de la tragedia *Medea* de Eurípides en *Traquinias* de Sófocles, que habría sido compuesta, por tanto, en una época posterior al 431 a. C.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AÉLION, Rachel (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*. Paris.
- BARLOW, Shirley A. (1989), «Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*», *G&R* 36.2: 158-171.
- BETENSKY, A. (1978), «Aeschylus' *Oresteia*: the Power of Clytemnestra», *Ramus* 7:11-25.
- BLONDELL, Ruby (1999), «Medea», en R. Blondell, M.-K. Gamel, N. S. Rabinowitz, B. Zweig (edd.), *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, New York: Routledge: 147-216.
- BUTTREY, T.V. (1958), «Accident and Design in Euripides' *Medea*», *AJP* 79: 1-17.
- BUXTON, Richard (1982), *Persuasion in Greek Tragedy*, Cambridge.
- CARAWAN, Edwin (2000), «Deianeira's Guilt», *TAPhA* 130: 189-237.
- CLAUSS, J. J. – JOHNSTON, S. I. (edd.) (1997), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton.
- CORTI, Lillian (1998), *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Westport – London.
- DAVIES, Malcolm (1989), «Deianira and Medea: a Foot-note to the Pre-history of two Myths», *Mnemosyne* 42, 3-4: 469.
- DOUTERELO, Ester (1997), «El léxico y el tema del amor en las *Traquinias* de Sófocles», *CFC (G)* 7:195-206.
- EASTERLING, P. E. (1982), *Sophocles Trachiniae*, Cambridge.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (1998), «Composición axial en Eurípides: en torno a la mujer y la muerte», en E. García Novo, I. Rodríguez Alfageme (edd.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid: 99-120.
- (2005), «Mujeres terribles. Heroínas de la mitología griega I», *CFC (G)* 15: 63-93.
- (2013), «Penélope, una mujer extraordinaria», en F. García Romero, P. González Serrano, F. Hernández Muñoz, O. Omatos (edd.), *Homenaje a la Prof. Penélope Stavrianopulu*, Berlin: 157-173.
- (2014), «La *Medea* de Eurípides: Composición triádica y simétrica en función del contenido», *Minerva* 27: 53-76.
- FOLEY, Helene (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton and Oxford.
- FOWLER, R. L., (1999), «Three places of the *Trachiniae*», en J. Griffin (ed.), *Sophocles revisited. Essays presented to Sir H. Lloyd-Jones*, Oxford: 161-175.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (2002<sup>2</sup>), *Baquilides, Odas y fragmentos*, Madrid: Ed.Gredos.
- GENTILI, BRUNO – PERUSINO, Franca (edd) (2000), *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venecia.
- GEROLEMOU, Maria (2011), *Bad Women, Mad Women: Gender und Wahnsinn in der griechischen Tragödie*, Tübingen: Narr Verlag.
- GHIRON-BISTAGNE, Paulette (1994-5), «Clytemnestre, l'épouse infidèle», *CGITA* 8: 53-81.

- GRIFFITHS, Emma (2006), *Medea*, London and New York: Routledge.
- HOEY, T. F. (1979), «The Date of the *Trachiniae*», *Phoenix* 33 (3): 210-32.
- IRIARTE, Ana (2002.), «Las “razones” de Medea», en A. López – A. Pociña (edd.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: 157-169.
- KAMERBEEK, J. C. (1963<sup>2</sup>=1953), *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part I: The Ajax*. Leiden.
- KAPSOMENOS, Stylianos G., (1963), *Sophokles' Trachinierinnen und ihr Vorbild. Eine Literaturgeschichtliche und textkritische Untersuchung*, Atenas.
- KITTELÄ, Sanna-Ilaria (2009), «The Queen Ancient and Modern: Aeschylus' Clytemnestra», *New Voices in Classical Reception Studies* 4, 123-137.
- LÓPEZ, Aurora – POCIÑA, Andrés (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2002), «Nueva lectura de *sophía-sophós* en la *Medea* de Eurípides», *Eikasmos* 13: 41-61.
- (2007), «Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos», *CFC (G)* 17: 97-143.
- LORAUX, Nicole (1989 [= 1985]), *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Buenos Aires: Visor (trad. española).
- MARCH, Jennifer (1987), *The creative poet. Studies on the treatment of myths in Greek Poetry (BICS. Supplement 49)*. Londres.
- MCCLURE, Laura (1999.), *Spoken like a Woman : Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton.
- MARTINO, F. de (ed.) (2006), *Medea: teatro e comunicazione*, Foggia.
- MASTRONARDE, D. J. (2002), *Euripides. Medea*. Cambridge.
- MAZZOLDI, Sabina (2001), *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'ellenismo*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- MOREAU, Alain (1994-5), «Médée ou la ruine des structures familiales», *CGITA* 8: 173-194.
- (1996), «Médée bouc émissaire?», *Pallas* 45: 99-110.
- NEBLUNG, Dagmar (1997), *Die Gestalt der Cassandra in der antiken Literatur*, Stuttgart: B. G. Teubner.
- NELLI, M.<sup>a</sup> Florencia (2006), «El mito de Heracles en Baquilides. Su relevancia para el análisis de *Traquinias* de Sófocles», *Synthesis* 13, 1: 79-93.
- OBRIST, Katia (2011), «*Deyanira, asesina de Heracles*: un estudio de la coagulación mítica en “*Traquinias*”», «Heracles, Deianeira, and Nessus: Reverse Chronology and Human Knowledge in Bacchylides 16», *AJPh* 115 (3): 337-49.
- PADUANO, G. (2006), «Variazioni sul grande monologo di *Medea*», en F. de MARTINO (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Foggia: 497-522.
- PLATTER, Charles (1994), «Heracles, Deianeira, and Nessus: Reverse Chronology and Human Knowledge in Bacchylides 16», *AJPh* 115 (3): 337-349.
- RABINOWITZ, Nancy (1981), «From Force to Persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as Cosmogonic Myth», *Ramus* 10:159-191.
- (2004), «Politics of inclusion/exclusion in Attic tragedy» , en F. McHardy, E. Marshall (edd.), *Women's Influence on Classical Civilization*, London and New York: 40-55.
- RAEBURN, David & THOMAS, Oliver (2011), *The Agamemnon of Aeschylus: A Commentary for Students*, Oxford and New York: Oxford University Press.

- REINHARDT, Karl (1991 [=1933] ), *Sófocles*. Barcelona.
- DA ROCHA PEREIRA, M.<sup>a</sup> Helena et al. (ed.) (1991), *Medeia no drama antigo e moderno: actas do Coloquio sobre Medeia*. Coimbra.
- ROOD, Naomi (2010), «Four Silences in Sophocles' *Trachiniae*», *Arethusa* 43.3: 345-364.
- SARAVIA de GROSSI, María Inés (2007), *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata: EDULP.
- SCHMID, W. – STÄHLIN, O. (1934), *Geschichte der griechischen Literatur*, 7.1.2, München.
- SCHWINGE, E. R., (1962), *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*, Göttingen.
- SEGAL, Charles (1981), *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*, Cambridge (Mass.).
- (1995), «Myth, Poetry, and Heroic Values in the *Trachinian Women*», en *Sophocles' Tragic World*, Cambridge(Mass.): Harvard University Press: 26-68.
- SILK, M. S. (1985), «Heracles and Greek Tragedy», *G&R* 32, 1: 1-22.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. – FIALHO, M. C. (coords.) (2006), *Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medéia*. Valladolid.
- VV.AA. (1996), *MÉDÉE ET LA VIOLENCE*, *Pallas* 45.
- VOGEL-EHRENSPERGER, Verena (2012), *Die übelste aller Frauen?: Klytimestra in Texten von Homer bis Aischylos und Pindar*, Basel: Schwabe Basel.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WOHL, Victoria (1998), *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press.
- ZEITLIN, Froma I. (1996= 1978), «The Dynamics of Misogyny in the *Oresteia*» en *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Civilization*, Chicago: 87-119. Antes en *Arethusa* 11 (1978): 149-154.