

El dos, el tres y el círculo. La forma y el contenido. La obra y la naturaleza (estudio comparativo de h. Ven., Hes. Sc., Batr., Mimn. frs. 1-6 D, E. Tr. y Pl. Phdr.)

Alicia ESTEBAN SANTOS

Summary

Through the analysis of some Greek works from the different literary genres, we observe tendency towards the «architectural» and «geometric» structure of literary work, and, on the other hand, towards the linking of form to meaning. With regard to the form they show preference to tripartite and round structure (*Ringkomposition*), with the essential in the central part. And in relation to the content particular attention is paid to concepts like time, space, movement, reality, god, man, death, love; concepts which usually appear interrelated and establishing oppositions.

En las obras literarias griegas se puede observar desde antiguo una tendencia a la construcción casi «arquitectónica» y «geométrica», de manera semejante a como es en las artes plásticas; es decir, que ésta —la obra literaria— en general se halla dividida según su contenido en partes bien delimitadas también estructuralmente, que guardan una simetría y son proporcionadas en extensión, aunque alterna asimismo, por contraste, una cierta asimetría y desequilibrio para romper el exceso de perfección, que resultaría ya monótono y falta de espontaneidad.

Pero lo que resulta más significativo es que los elementos formales de la obra se adaptan en general al tema o idea que se pretende expresar; es decir, la forma «imita» al contenido. Por ejemplo, cuando la obra se estructura en tres partes para tratar de algo triple, de grupos de tres (ya sean personajes, tipos de cosas, espacios, etc.); o cuando, para sugerir la idea de lo circular (un objeto redondo, el ciclo de la naturaleza¹, etc.), se emplea un tipo de composición literaria

¹ O la «actividad circular del sol», como señala Suárez (1985: 11 y 14ss.) en su estudio de un pasaje de Mimnermo.

también «circular», la *Ringkomposition*, repitiéndose la misma expresión o concepto al principio y al final (de la obra entera incluso o de algún pasaje determinado, para enmarcarlo y darle así un relieve especial, o para, después de un excursus, hacernos volver atrás, a retomar el hilo de una narración que quedó interrumpida). O bien, otro ejemplo de adecuación de la forma sería el hecho de que, para enfatizar que un tema es central, el más profundo e interno, se encierra en el interior o centro de otros temas —cada vez más accesorios y superficiales— que, repitiéndose sucesivamente antes y después en orden inverso, a modo de capas, van envolviendo dicha idea esencial. O bien en el propio texto se lleva a la práctica aquello sobre lo que se está teorizando. O bien algún término, al tiempo que expresa un significado determinado en su contexto particular, está aludiendo en el fondo a una situación o idea general, como es el comenzar con la misma palabra «comenzar» y terminar con «terminar», etc.

Y comprobamos en primer lugar que, respecto a la forma de composición, la preferida es la tripartita —aunque combinándose con secciones bimembres o cuatrimembres— como también en el contenido suele ser el más relevante el tres. Pero asimismo es importante el dos (la oposición de contrarios), del que a menudo deriva el tres² (por oposición doble o por síntesis de tales contrarios).

Pero lo mejor es pasar ya a examinar casos concretos, para lo que iremos recorriendo los distintos géneros literarios:

Un ejemplo muy claro lo tenemos en el *Himno Homérico a Afrodita*³. Este poema trata de la unión de la diosa Afrodita con el mortal Anquises, y, antes de tal unión, la causa y los preliminares y, después, las consecuencias.

El Himno se divide en tres partes, A, B, C (cf. esquema 1), que corresponden a la causa y los preliminares la primera, al suceso —la unión— la segunda y a las consecuencias la tercera. Las tres son muy proporcionadas (entre 90 y 101 versos), y se fraccionan a su vez cada una en dos secciones igualmente muy proporcionadas (todas entre 44 y 53 versos). De tales secciones, las de las partes extremas (A y C) son asimismo trimembres, e incluso a veces con nuevas subdivisiones trimembres, y, aunque no hay ya equilibrio en cuanto a extensión entre los diversos pasajes, existen fuertes relaciones temáticas, bien en paralelo, bien en antítesis.

² García Novo (1996:44), a propósito de la expresión τε καί...καί...(καί), observa que se desarrolla a partir de τε καί como resultado del proceso de una mente analítica que no ve ya simplemente la relación de equivalencia u oposición entre dos (cualidades de un objeto, acciones de un proceso, etc.), sino que existe ya una escala de diferencias, y esto ocurre en un momento en que ya se ha alcanzado la noción de sistema y se concibe cada entidad como parte de un todo.

³ Sobre este poema hemos realizado un análisis minucioso. Cf. Esteban Santos (1983: 159-229).

Sin embargo, en la parte central, B, las dos secciones son, en contraste, cuatrimembres, aunque en sus subdivisiones alterna la bipartición con la tripartición. Pero es, por otro lado, ternaria toda esta pieza B en cuanto a la forma del relato (primero diálogo, después narración y por último de nuevo diálogo, frente a la pieza A, que era puramente narrativa, y a la C, toda ella un discurso). Aquí —en la pieza B— las partes sí son equilibradas en extensión y dispuestas claramente en simetría axial, con marcados paralelos y oposiciones de contenido, aún más notables en la 2ª sección, compuesta con el mayor esmero. Y es que ahí está el centro no sólo estructural y numérico sino también temático, pues se narra la consumación del amor de Afrodita y Anquises, núcleo argumental del poema.

Podemos resumir la trama siguiendo más o menos el esquema: Afrodita, diosa del amor, es la que inspira el deseo en todos los seres (y se especifican tres tipos de seres: dioses, hombres y fieras¹), excepto en las tres diosas vírgenes, a cada una de las cuales dedica una mención relativamente amplia, formando en conjunto un episodio recuadrado en «anillo». El poder de Afrodita alcanza incluso a Zeus, el más grande de los dioses², que, en consecuencia, la castiga con su propio «veneno» (estamos ya en la sección II), infundiéndole también a ella el deseo por un humano, el príncipe troyano Anquises. Así pues, intervienen tres personajes en la acción: Zeus, el sujeto agente, inculcador del amor, causa del suceso; Afrodita, el sujeto paciente o víctima del amor que padece, y Anquises, el objeto de ese amor. Afrodita, enamorada, se embellece (se reviste de sus «armas»³: perfumes, joyas, hermosos atavíos), va al encuentro del hombre, se finge una doncella mortal (parte B, I) y lo enamora a su vez⁴. Se acuestan (sección II,b: centro temático). Después ella ya se muestra a él como diosa. Ante el temor del hombre entonces, Afrodita, como despedida, le dirige un largo discurso⁵ (toda la parte C), construido en círculos concéntricos, repitiendo las mismas ideas —en orden inverso— de principio a fin; pero en contraste, pues

¹ Esta triple división en dioses, hombres y naturaleza se encuentra también en el *Himno a Deméter*, v. 22-3, y en el *Himno a Hermes*, v. 144-5. Cf. Richardson (1974: 154) y Bickerman (1976: 230, n. 5)

² Hace notar Clay (1989: 163) que esta situación en que el dios con mayor *time* está a merced de una divinidad menor amenaza con minar todo el sistema jerárquico del Olimpo en que sólo Zeus distribuye las divinas *timai*. En este Himno como en los otros muestra Clay que la solución de los conflictos que se plantean en cada uno se consigue gracias a un plan de Zeus.

³ La escena de cómo se viste y adorna Afrodita recuerda a las típicas de armamento de un guerrero para la batalla, como hace notar Podbielski (1971: 39).

⁴ Bickerman (1976) comenta especialmente este aspecto del poema, la historia de amor, al estilo de un cuento de hadas, plagado de rasgos milagrosos, o de un idilio pastoril, y que es además Anquises el primer amante romántico en la Literatura europea (pp. 244 ss.).

⁵ Lenz (1975:24-5) indica que este discurso reemplaza un esperado epílogo que nos haga volver al plan de Zeus del que se originó toda la acción.

lo que al inicio presentaba un tono tranquilizador y optimista al término se vuelve más amenazador y sombrío. Y en el centro —como también antes y después— se sitúa el lamento de Afrodita: tú (la vejez y la muerte), yo (el dolor y la deshonra), el hijo (resultado de nuestra unión). En este discurso le cuenta la historia de otros dos troyanos, Ganimedes y Titono, admirados, como él, por los dioses a causa de su belleza y convertidos en inmortales, aunque Titono queda sujeto eternamente a la vejez. No será así para Anquises (sección II), que habrá de morir, de lo cual se queja Afrodita así como de su propia acción —terrible— y de su deshonra al haberse unido a un mortal. Sin embargo Anquises tendrá perpetuidad en su descendencia, pues le anuncia un hijo (que lleva ya «bajo su cintura»), también mortal pero cuyos hijos y los hijos de éstos reinarán sin cesar entre los troyanos. Este hijo será Eneas, al que criarán las ninfas (y se extiende en hablar de éstas, de los pormenores de su existencia, en un largo excursus envuelto en compleja estructura anular⁹). Por tanto, hay tres personajes en la escena: Afrodita, la madre; Anquises, el padre, y Eneas, el hijo, consecuencia del suceso.

En conclusión, es la unión imposible y deshonrosa de dos seres contrapuestos (una diosa y un hombre), que dará como fruto un ser «intermedio»¹⁰, Eneas, mortal él mismo pero inmortal en su descendencia¹¹; alegría para su padre pero dolor y vergüenza para su madre, por haberse ésta acostado con un mortal. Y en analogía a él se va presentando en el Himno a otros seres excepcionales e «intermedios» (es decir, un tercer tipo de seres), con fuertes conexiones y contrastes entre sí y con una vinculación a la trama principal más significativa de lo que parece: las tres diosas vírgenes, excepcionales al poder de Afrodita, al amor¹²; Ganimedes y Titono, humanos excepcionales respecto a la muerte, y aún más Titono, inmortal excepcional respecto a la vejez. Éstos, junto con Anquises, son tres hombres troyanos¹³ excepcionales por su belleza hasta el punto de inspirar amor a los dioses. Por último, las ninfas, que no pertenecen a la

⁹ Cf. Esteban Santos (1983: 196)

¹⁰ Pirenne-Delforge (1989: 196-7) observa el mismo espíritu en el Himno y en el *Banquete* de Platón, en donde se dice que la procreación confiere inmortalidad al mortal (206c) y que el objeto del amor es la inmortalidad (207a), presentándose, pues, el amor como intermediario entre hombres y dioses (202e-203a).

¹¹ Segal (1974), que considera el poema en términos estructuralistas, comenta que Eneas, nacido de una madre inmortal, es mortal pero está cercano al mundo inmortal, y puede servir como figura mediadora en la antítesis entre mortalidad e inmortalidad (p. 209).

¹² Pirenne-Delforge (1989: 195) las pone también en relación con la muerte, porque sienten predilección por acciones de muerte.

¹³ Rudhardt (1991:16) señala otro grupo de tres troyanos, Ganimedes, Tros y Titono, protagonistas de tres episodios consecutivos.

categoría de dioses ni a la de humanos¹⁴; tienen características divinas y viven largo tiempo siempre jóvenes, pero mueren finalmente, con lo que se muestran en antítesis a Ganimedes y, más especialmente, a Titono¹⁵. El tema originario y primordial del amor ha desembocado, pues, en una reflexión sobre la vejez y la muerte¹⁶.

Y podemos observar que tanto el número 3 como lo antitético (es decir, el 2) se halla no sólo en la forma sino también en el contenido del Himno. Y asimismo lo circular, pues la parte central (que lo es también temáticamente) queda recuadrada entre la primera y la tercera, que se conectan entre sí tanto en estructura como en contenidos. Ambas consisten en un relato que se caracteriza por su gran diversidad: ya respecto a los numerosos personajes (la mayoría seres excepcionales) y sus acciones e historias, que se presentan a modo de pequeños cuadros, completos y casi independientes; ya en cuanto a la movilidad en el espacio y el tiempo (el pasado, el futuro, el presente, la eternidad). Mientras que la segunda parte —la central— pinta una escena «en vivo» entre sólo dos personajes, que se encuentran, dialogan, «se unen en amor»; escena que se desarrolla toda en un mismo lugar y en un breve tiempo, como si se tratase de una pieza teatral.

En fin, si el Himno se muestra complejo y «entrelazado» en cuestiones de estilo¹⁷ y estructura, no lo es menos respecto a la trama y los personajes, quedando reflejado así el contenido también mediante la técnica de composición.

Examinemos a continuación otro poema épico arcaico, de temática totalmente diferente al anterior y, sin embargo, con no pocos puntos en común, algunos, precisamente, por la marcada antítesis con el Himno a la diosa. Éste es el ejemplo más evidente no sólo de una construcción tripartita y circular a un tiempo sino además de la adecuación de la forma al contenido y, en especial, de la adecuación de la obra literaria al objeto artístico, material, descrito en ella.

Se trata del supuestamente hesiódico *Escudo de Heracles*¹⁸, obra que cuenta un episodio glorioso de Heracles: su victoria sobre el monstruoso Cieno y sobre el padre de éste, el dios Ares, a los que se enfrenta por mandato de Apolo.

¹⁴ Podbielski (1971:77) ve esta digresión como realización de un aspecto del tema principal: los hombres mortales y su antítesis, la eterna juventud y la inmortalidad de los dioses. Y el espacio que se separa a dioses de humanos se llena con estas criaturas intermedias.

¹⁵ Acerca de las diversas oposiciones que se establecen, cf. Segal (1974).

¹⁶ Señala Podbielski (1971: 201) que en los poemas donde el amor es el tema principal es de regla que aparezca la muerte y la vejez como tema secundario.

¹⁷ En este Himno —mucho más que en los otros— se ha centrado la atención especialmente en el aspecto estilístico. Entre otros estudios, destacan el de Porter (1949), Freed y Bentman (1955), Bellizer (1978).

¹⁸ Para un examen más detenido del poema, cf. Esteban Santos (*Hesíodo...*).

Respecto a su estructura (*cf.* esquema 2), el poema se compone de tres partes de extensión aproximada (143, 176 y 160 versos) y bien delimitadas en su contenido:

La parte I podemos subdividirla a su vez en el prólogo y en otras tres secciones (A, B, C), entre las que se observa una perfecta simetría axial en cuanto a la forma, porque la primera y la tercera —ambas puramente narrativas— presentan prácticamente igual extensión (21 y 22 versos respectivamente), mientras que la segunda —discursiva— es el doble (44 versos). En el prólogo — que abarca 56 versos— se narra la historia de la madre del héroe, Alcmena, y su unión por un lado con el dios Zeus y por otro con el mortal Anfitríon (tres personajes, por tanto), lo que dará lugar al nacimiento de Heracles (hijo de Zeus) e Ificles (hijo de Anfitríon)¹⁹.

En la sección A, en los tres primeros versos (v. 57-9), son presentados los personajes de la trama principal, resumiéndose en la frase inicial ya la conclusión: «él (Heracles) mató a Cicno». Y a continuación aparecen temas en estrecha conexión con el fundamental, la lucha, repetidos insistentemente en el poema: las armas, el fulgor, el carro y los caballos, el estrépito²⁰. La sección B —un diálogo entre Heracles y su compañero Yolao— consta de tres discursos, conteniendo los tres una exhortación a la batalla. La sección C es una escena típica de armamento. Se explica cómo Heracles va vistiendo sus armas, y de cada una se va haciendo una descripción más o menos extensa, hasta llegar al escudo.

Entonces comienza ya la parte II. Tras la descripción más externa del escudo, de su aspecto general, se pasa, en esta parte central —interna— del poema, a la descripción «interna», pormenorizada del escudo, de cada una de las figuras grabadas en él²¹. Empezando desde el centro del escudo (ἐν μέσσω), van apareciendo diversos seres terribles y belicosos²²: monstruos, los horrores

¹⁹ Este prólogo tiene un carácter especial y no parece ser obra del mismo poeta, sino que éste lo tomó del *Catálogo de las mujeres*, atribuido a Hesíodo; es la llamada *Eca de Alcmena*. El resto del poema es de tono muy diferente: es una escena de batalla (con todos los elementos típicos de las escenas de batalla de la *Iliada*), un relato de guerreros, de hombres.

²⁰ Russo (1950:15) habla del gusto que siente el poeta por los ruidos y el brillo.

²¹ Es semejante a la descripción del escudo de Aquiles en *Iliada* (Σ 478-608). *Cf.* Van Groningen (1958: 115ss.), por ejemplo, que compara la composición de ambos pasajes.

²² La lucha en el poema se encuentra en dos niveles: el de la acción real y el de lo representado en el escudo, en donde las escenas plasmadas son casi todas violentas, al contrario que en el escudo de Aquiles de *Iliada*. Como indica Russo (1950:14ss.), Homero evita el realismo y es muy sobrio en particulares macabros, frente al autor del *Escudo*, que muestra su gusto por lo terrorífico y lo macabro. Fränkel (1975: 108-12) ve en la guerra y la violencia el verdadero tema del poema y de la representación del escudo. Toohey (1988: 28) añade que no sólo la guerra y la violencia sino también la noción de la muerte: que el poema ofrece una serie de variaciones sobre el tema de la muerte.

de la guerra personificados, fieras salvajes, lapitas y centauros luchando. A continuación, se representa a los tres dioses que intervienen precisamente en la acción real del poema: por un lado, a Ares y Atena, ambos —como siempre en la obra— también en actitud guerrera. Por otro lado, en medio del coro de inmortales, (de nuevo ἐν μέσσω), a Apolo, en vivo contraste²⁴, tañendo la cítara deliciosamente. Este pasaje (v. 201-6) es muy significativo. Apolo se muestra como personaje «central»: en el centro del escudo y en el centro del coro de inmortales, así como en el centro del poema. Pero además Apolo se halla tanto en el origen de todo —él impulsó a Heracles— como en el final, pues tras la muerte de Cieno, planeada por él, ordena incluso hacer desaparecer su tumba: borra hasta sus restos²⁵. Sigue otra escena (v. 216-237a) muy importante y también central: composicionalmente, pues se halla como la de Apolo en el centro aproximado del poema²⁶, y por su significado, ya que describe a un personaje, Perseo, puesto en paralelo con Heracles²⁶. Y asimismo central por su situación en el escudo como último cuadro plasmado en el centro. Incluso la propia estructura del episodio lo pone en relevancia, estando enmarcado con repetición al inicio y al término.

Después encontramos tres escenas que se suponen cinceladas en un segundo nivel del escudo, superior (como indica su introductor, ὑπέρ, v. 237, en lugar del antes constante ἐν δέ): la 1ª describe una ciudad de hombres en guerra; en la 2ª, las divinidades espantosas que personifican los horrores de la guerra; la 3ª, una ciudad de hombres en paz²⁷.

²⁴ Como observa Fränkel (1975: 110 s.), se hace más acusada la naturaleza de la guerra gracias a la técnica arcaica de polarización. Van der Valk (1966: 455) señala, por otra parte, la predilección de nuestro autor por los contrastes (respecto a esta escena en particular, p. 460).

²⁵ Cf. Yanko (1986: 44).

²⁶ Toohey (1988: 22) hace notar que el centro de la descripción del escudo está aproximadamente en el v. 228 (hacia el centro del episodio de Perseo), en donde también coincide el centro del poema si excluimos el prólogo, v. 1-56.

²⁷ Vara Donado (1972: 342) señala los puntos de coincidencia entre ambos héroes, también puestos de manifiesto en Teogonía 280-9. Asimismo Toohey (1988: 20ss).

²⁸ Esta parte es la de mayor inspiración homérica, pues pinta escenas semejantes a las del «Escudo de Aquiles» en (Σ 490ss). Andersen (1969), sin embargo, observa que aquí, en donde precisamente es mayor la acumulación de «escenas homéricas», es menor la frecuencia de fórmulas y de frases homéricas, lo que le lleva a pensar en imitación literaria y en la posibilidad de que esa parte haya sido posteriormente añadida a la otra —ya existente— por un imitador de Homero (p. 19 ss.).

Y un último pasaje describe el tercer nivel²⁸, el borde del escudo, ocupado por el Océano como desbordándose.

En el final se van repitiendo frases e ideas del principio, cerrándose así en un anillo el larguísimo excurso e insistiéndose -en esta parte externa del episodio- en la descripción «externa» y general del escudo (al comienzo, v. 141-3, se habló de su forma, su brillo y sus materiales, y ahora, de su tamaño y solidez).

Y entramos ya en la parte III del poema, que se puede dividir en tres secciones y a continuación el epílogo, de manera simétrica -axialmente- a la parte I. Se pasa de nuevo a la narración, y por fin ya la de la acción; pero todavía el momento culminante -la lucha- sigue retardándose, en primer lugar con la aparición de Atena y después con un discurso de Heracles a su rival Cíeno. Ya en la sección B comienza la lucha propiamente, cuerpo a cuerpo. Pero aún se alarga una vez más la trama con una serie de símiles -a modo muy homérico- que sugieren el furor de la contienda para, a continuación, llegar al fin al punto crucial, la batalla, que se narra en sólo 11 versos (v. 413-423). La sección C se dedica al segundo enfrentamiento, contra Ares. Pero una vez más se añaden elementos dilatorios; los mismos que en el anterior: símiles y la intervención de Atenea. Por fin, en 12 versos (v. 451-462) —casi en total equilibrio con respecto al primer combate— se desarrolla este segundo, en parte en paralelismo con el otro, en parte con variaciones.

El resto del poema, a modo de verdadero epílogo, de conclusión, tras la acción nos muestra el destino de todos los personajes: la primera mitad exacta del pasaje narra cómo los personajes vivos van abandonando la escena después de la batalla hacia diversos lugares, mientras que en la segunda se habla del destino del cadáver de Cíeno, cerrándose la obra con el total aniquilamiento de Cíeno: «Su tumba y su túmulo lo quitó de la vista el Anauro... pues así se lo ordenó Apolo...». De modo que no sólo es destruida su vida, por Heracles (lo que es la trama del poema), sino incluso sus despojos y su tumba, y también por orden de Apolo.

En conclusión, observamos en el poema la forma trimembre y a la vez circular, y esto no sólo en composición sino muy especialmente en el contenido: temas, acción, personajes, espacio y tiempo.

De las tres partes en que se divide, la I se inicia con el prólogo, que hace «pareja» con el epílogo, conclusión de la III. Y ambos, prólogo y epílogo, se salen del escenario en que se desarrolla toda la trama, muy teatral: del lugar

²⁸ Pienso que se marca claramente el cambio de niveles o franjas en el escudo mediante el cambio de las partículas introductoras: ἐν δὲ siempre en la parte central, ὑπὲρ para indicar el paso ya a la banda siguiente y περὶ para el contorno. En todo caso, la parte central y la intermedia probablemente estén divididas a su vez en otras varias zonas: 5 además de la central distingue Myres (1941: 26ss.).

(el recinto sagrado de Apolo) y tiempo -presente- únicos; de la acción única (la batalla y sus preliminares), y de los personajes limitados (los dos héroes, los dos enemigos y los dos dioses participantes: tres parejas de personajes). Siguiendo con la Parte I, tras el prólogo comprende a su vez 3 secciones, ya dentro del marco general de la acción, del lugar y del tiempo presente. Asimismo, en simetría, la Parte III ante el epílogo se fracciona en 3 secciones, dentro del mismo escenario y en continuidad inmediata en la acción y en el tiempo con respecto a la Parte I. Queda la Parte II, la central, que tiene un carácter completamente diferente del resto: es una extensísima digresión descriptiva. Sin embargo, muestra algo en común con los extremos, prólogo y epílogo: se sale igualmente del escenario; es decir, de las limitaciones del lugar único, del tiempo presente, de la acción y de los personajes. Pero aún va más allá, porque se sale también de la realidad y del tiempo. Ya no es la narración de sucesos reales (bien sea en el presente o no) y concernientes a los protagonistas, sino de situaciones y personajes no reales, sólo representados, plasmados - además de totalmente ajenos al tema - y atemporales. La descripción del escudo sirve para que el poeta pueda sobrepasar en todos los niveles lo reducido del episodio que ha de narrar, logrando así universalidad²⁷.

Pero de todo lo más significativo es que se puede apreciar un paralelismo entre el poema y el objeto descrito en él (el escudo), pues ambos muestran una construcción simétrica conforme a un mismo esquema geométrico²⁸: una figura circular²⁹ formada fundamentalmente por tres grandes anillos concéntricos, que se corresponden además conceptualmente:

La parte interna del escudo-objeto está ocupada por multitud de seres alegóricos y fabulosos, aunque dando la máxima relevancia al dios Apolo, en el centro mismo del escudo-objeto (que coincide aproximadamente con el del poema) y en el centro del coro de inmortales en el Olimpo, grupo que asimismo se supone circular. También se pone el mayor énfasis en el héroe Perseo (asimismo rodeado por un círculo, pero esta vez no material sino lingüístico: la repetición anular), en paralelo con Heracles. De manera análoga

²⁷ Algo semejante observamos en el H. Afrodita; pero, a la inversa, era la escena central la que - a la manera de una pieza teatral - se situaba en un mismo lugar y tiempo y con personajes muy limitados. También en antítesis el tema era el amor, la «batalla» que había de librar la protagonista, tras haberse vestido (en paralelo al guerrero Heracles) con sus «armas» femeninas.

²⁸ Como señala Myres (1940: 37) con respecto a la disposición de las figuras en el escudo: «arquitectónica conformidad a un esquema geométrico y rítmico».

²⁹ La forma redonda tanto del poema como del objeto - el escudo - simboliza además la concepción de infinito y universal que encontramos en el centro de ambos. Igualmente circular es el escudo de Aquiles en Ilíada. Sobre lo esférico y asimismo en relación con el escudo de Aquiles habla A. Veneri (1984).

la parte central del poema consiste precisamente en la descripción del escudo del héroe Heracles, que nos traslada a un mundo simbólico, fabuloso, que representa el Universo entero y sitúa su núcleo en el cielo. Pieza literaria que también es circular, composicionalmente hablando, dado que está envuelta por diversas repeticiones que enlazan el principio con el final.

En el segundo nivel, intermedio, del escudo se plasma en cambio la vida terrenal y real: a los personajes humanos en sus actividades, la guerra entre otras. En cuanto al poema, en lo que precede y sigue a la descripción del escudo, en una escena continuada -que quedó sólo narrativamente interrumpida por tal descripción y a la que se vuelve en círculo simbólico, lingüístico, por medio de expresiones repetidas- se nos muestra, en la tierra, a los personajes reales de la trama y su acción, destacando los mortales y semihumanos Heracles y Cieno, que guerrearán entre sí.

Por último, brevemente, es descrito el borde del escudo, su parte más externa, el tercer nivel³²: el Océano que rodea todo el escudo -al igual que rodea la Tierra- desbordándose. En el poema, como cerco se nos narran hechos que se salen del escenario y de la actualidad de la acción (e incluso de los personajes): hacia el pasado en el comienzo y hacia el futuro en el final.

Siguiendo aún con la poesía épica, otro ejemplo de estructura ternaria muy proporcionada lo encontramos en la *Batracomiomaquia*³³.

El poema (tal y como ha sido transmitido, sin tomar en consideración las posibles interpolaciones que en él son importante materia de discusión³⁴) consta —como el *H. Afrodita*— de tres partes³⁵ de casi exactamente 100 versos (cf. esquema 3). La primera y la tercera son bímembres —aunque con alguna subdivisión a su vez trimembre—, siendo en ambas la primera sección de casi doble extensión que la segunda. La parte central, por el contrario, es trimembre como el todo y con sus tres

³² Como son también tres los niveles en el homérico escudo de Aquiles. Pero en éste la tripartición anular es tanto en su superficie —en lo visible— como en su grosor, pues está hecho de tres metales distribuidos en cinco capas, en perfecta composición axial o anular (cf. Y 268-275): 1. bronce / 2. estaño / 3. oro / 4. estaño / 5. bronce

Así el oro (el metal más noble, símbolo de la Belleza y de lo Divino) queda en el centro, en el núcleo interno, al igual que se halla lo más noble -el Universo y el Cielo- en el centro de las escenas representadas. Pero en nuestro poema se ha descuidado tan significativo rasgo de la estructura material del escudo.

³³ Cf. nuestro estudio sobre el poema: Esteban Santos (1991).

³⁴ Como también la cuestión de la fecha y el autor, en especial durante los siglos pasados, en que se le dedicó más atención a esta obra. Ya más recientemente, de entre los no muy numerosos trabajos, podemos destacar los de Ahlborn (1959 y 1968) y Wölke (1978).

³⁵ Como es opinión común, aunque también hay otras, como la de Herrmann (1973: 37-8), que distingue cinco episodios principales además del prólogo y el desenlace.

secciones (que son muy proporcionadas, de unos 33 versos cada una) de nuevo tripartitas y construidas en paralelo. En esta pieza la elaboración está cuidada, pues, al máximo, y todo se halla en conexión con el contenido, porque aquí se nos presentan en contraste los tres grupos de personajes (ratones / ranas / dioses), y en relación además con los tres distintos escenarios (tierra / agua / cielo). Y se establece una doble oposición en cada uno de estos dos aspectos: en el de los personajes, oposición entre inmortales y mortales, y ya en estos últimos, entre ratones y ranas; respecto a los lugares o escenarios, contraste entre plano superior (cielo) y plano inferior, dentro del que de nuevo se oponen tierra y agua. La vinculación entre forma y contenido, además, queda aquí patente, porque esos tres grupos de personajes (asociados a su vez a los tres escenarios) corresponden a cada una de las tres secciones de la parte central.

Por otro lado, las dos escenas de dioses en el Olimpo (véase esquema 3) están particularmente puestas de relieve —enmarcadas ambas por una triple repetición, y quedando en la segunda escena, además, destacada en el centro la Trase pronunciada por Ares: «Así (por la intervención de los dioses, quiere decir) será dominado el más valiente». Esto nos lleva a la conclusión de que ese tercer grupo de personajes —los dioses—, en apariencia secundario y sólo actuando impacialmente como espectador y árbitro de la contienda entre ratones y ranas, cumple en realidad en la trama una función básica: constatar que de nada vale la fuerza y heroicidad de los mortales, sino que son impotentes ante la voluntad de los dioses, que al fin deciden su destino: en este caso el resultado de la batalla.

Hemos visto en los tres **poemas épicos** de ejemplo que esta estructura en tres partes, ABC, suele ir asociada a un cierto tipo de simetría axial; o bien por una mayor relación temática entre las partes extremas, A y C, o incluso porque se reanuda en C la narración principal interrumpida por un excursus —que constituye el cuerpo central, B—, retomándose el hilo generalmente por medio de repeticiones que nos hacen volver atrás trazando un círculo. Así ocurre claramente en el *Escudo*. También en el *H. Afrodita*, en la sección I de la parte A y en la sección II de la parte C; es decir, en las secciones inicial y final del poema, enmarcándolo a su vez.

O bien la simetría axial consiste en repetición de la misma estructura entre A y C, lo que hace que destaque como diferente, y además como más elaborada, la parte central (central asimismo en contenido). Tal observamos en los tres poemas.

De modo que la estructura ABC a menudo es en cierto modo ABA, como un tríptico.

También la composición en simetría axial la podemos apreciar —aunque de distinta manera — en otro género diferente: en la **poesía lírica**.

Observemos los fragmentos I-6 D de Mimnermo de Colofón³⁶:

Aquí encontramos una serie de anillos temáticos concéntricos (*cf.* esquema 4). La idea básica de la muerte sirve de marco formando el anillo más externo, y además se repite en el centro mismo. Pero notemos que no es la muerte como mal, sino como casi un bien, como un deseo, algo preferible a la vejez. Porque éste es el tema del conjunto de fragmentos (que presentan pese a ser eso, fragmentos, una unidad conceptual y estructural): lo terrible de la vejez y, en contrapartida, la esplendorosa juventud³⁷.

Los otros anillos que van envolviendo el deseo de muerte central aluden a la secuela de desgracias que acarrea la vejez: el 2º habla de lo irreconocible y repulsivo físicamente que ésta hace al hombre, el 3º, insistiendo en la misma idea, de lo odioso y despreciable que él se vuelve al igual que lo es la vejez misma; el 4º, de lo dolorosa que ella es, y el 5º, por fin, que de todo es responsable el dios. Ideas que, además, se repiten aquí y allá y entremezclan, siempre abocando a los horrores de la vejez. Pero se pueden resumir en tres esenciales: 1ª) «La terrible vejez» (ἀργαλέον γήρας, fr. 1, 10; fr. 2, 6; fr. 5, 5-6), odiosa, deshonrosa, fea³⁸, etc., y causante ella a su vez de odio, deshonra y fealdad al hombre, así como de toda serie de desgracias. 2ª) La muerte es preferible a la vejez. 3ª) El dios es el responsable.

Y aún en la parte interna, rodeando inmediatamente el deseo de muerte de la frase central, encontramos dos nuevos anillos en antítesis³⁹. En el segundo anillo, después de dicha frase central, se insistirá otra vez en los males que conlleva la vejez; pero antes se habla de la efímera juventud, sinónimo de cuanto existe de bello y honroso, comparada a la primavera y al sol. Y tal equivalencia (primavera= sol = juventud) se halla enfatizada con repetición anular que encierra nuevamente a su vez la mención de la terrible vejez (γήρας ἀργαλέον, fr. 2 D, 6).

Y aquí aparece además la estructura tripartita, pues son tres grupos de tres versos (fr. 2 D 1-9): los tres primeros terminan con estos tres conceptos positivos

³⁶ Sigo el orden de los fragmentos según Diehl, que es precisamente el que presenta la secuencia de ideas de manera tan esmerada y armoniosa. Para un análisis más pormenorizado, cf. Esteban Santos (1985).

³⁷ Esta antítesis —especialmente respecto a los frs. 1 y 2 D— ha sido comentada por diversos investigadores, como van Groningen (1960: 124), Gentili (1965: 380), Babut (1971: 37), Schmiel (1974), Giannini (1977: 24, 26, notas 15 y 17).

³⁸ Como observa Podbielski (1971: 72), al igual que en el H. Afrodita (v. 244-6), en donde también se habla del eternamente viejo Titono, hay aquí una exagerada acumulación de expresiones peyorativas contra la vejez.

³⁹ Muestra Schmiel (1974: 285) que en este fragmento, 2 D, tanto la parte positiva como la negativa presentan composición anular. También Griffith (1975: 80 y nota 50) respecto a la negativa.

(ὥρη, ἡελίου, ἥβης); los tres centrales, con tres conceptos negativos, en contraste (κακόν, μέλαινα, ἀργαλέον; es decir, lo malo y oscuro frente a lo bello y luminoso), para repetirse en los tres últimos versos los positivos, en orden inverso (ἥβης, ἡέλιος, ὥρης). A continuación, el v. 10, el central de todo nuestro conjunto de fragmentos —así como de éste en concreto— es el que encierra la idea esencial: «(cuando ya ha pasado la juventud) es mejor estar muerto que la vida». Tras eso, seis versos enumeran las desgracias que se originan entonces, quedando envuelto a su vez el pasaje (v. 11-16) en el anillo de los «muchos males»: πολλὰ... κακὰ (prio, v. 11) ... κακὰ πολλὰ (casi fin v. 16) ¹⁰¹.

Pero ya habíamos hallado la contraposición juventud / vejez en el fragmento E: la juventud aquí asociada al amor, a «los dulces dones de Afrodita»; la vejez, como siempre, al dolor, a la fealdad y a la pérdida de amor y de honra. Se le dedican a la descripción antitética de una y otra sendos pasajes en total equilibrio en cuanto a extensión (v. 1-5a y v. 5b-9) y con la misma palabra de conclusión, γυναιξίν. Remata el poeta, en v. 10, con el «estribillo», ἀργαλέον γήρας: «tan terrible hizo la vejez el dios».

Y de nuevo, hacia el final, en el fr. 5, es contrapuesta la juventud (ἥβη τιμήσσα, v. 2) a la vejez (γήρας...ἄτιμον, v. 3-4), calificada con expresiones peyorativas que hacen eco, en triple anillo, a las del fr. 1:

En fr. 1:

... ὃ τ' αἰσχρόν... ἄνδρα τιθεῖ v. 6

... ἐχθρὸς μὲν... ἀτίμαστος δέ... v. 9

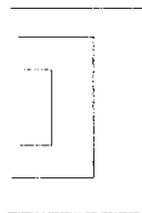
... ἀργαλέον γήρας... v. 10

En fr. 5:

... ἀργαλέον ...γήρας... v. 2-3

ἐχθρόν... καὶ ἄτιμον v. 4a

ὃ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα v. 4b



Y tras dicha antítesis (tres veces repetida), se concluye con el deseo de muerte: «Ojalá... me llegue la hora de la muerte a los sesenta años» (fr. 6 D)

La alusión a la juventud, pues, está únicamente por contraste: no es más que un tránsito, tan fugaz como la luz de un solo día o como la flor de una sola primavera. Un tránsito hacia la vejez, de la cual la muerte es la única redención para el hombre. Ésta parece, por tanto, la idea culminante, por lo que se sitúa al principio y al fin y en el corazón de todos los anillos.

¹⁰¹ Schmiel (1974: 285s.) señala aquí también una tripleidad, en el tema de los males, como asimismo en el fr. 1.

El mismo tema central, la muerte (y a menudo concebido también como una liberación), situado en el eje de la obra así como en los extremos, lo hallamos en la **poesía dramática**.

Me centro en las tragedias de Eurípides¹¹. En los esquemas 5 y 6 aparecen como muestras *Medea*, *Heraclidas*, *Hipólito* y *Troyanas*; pero igual ocurre con todas las demás excepto *Alceste*:

Están compuestas en cierto modo de acuerdo a un esquema de simetría axial¹². Todo gravita en torno a un eje, que formalmente es o bien la parte coral (el estásimo) «central» o bien el episodio «central». Y alrededor de tal eje se van correspondiendo temáticamente —en unas obras más y en otras menos— episodios, escenas de episodios o incluso cantos corales.

Pero no se trata de una simetría perfecta y regular¹³ que divida la obra toda en dos mitades exactamente proporcionadas (en extensión, en estructura escénica, en tema), sino que se suele limitar a ciertos aspectos de contenido, en especial a la relación —mezcla de paralelismos y contrastes— que existe entre los personajes, en sus actitudes y en sus sentimientos. Y, de entre éstos, siempre alguno femenino, muy relevante.

De manera que los personajes y temas en paralelo se encuentran encuadrados en unidades estructurales a su vez paralelas, y, en consecuencia, también suele quedar la esencia del drama —lo más significativo— en el centro, con lo que coinciden el centro temático y el compositivo, así como coincide también, aproximadamente, el centro numérico (cf. fig. 5). Por tanto, la muerte, que es un tema básico, aparece siempre en el centro de la obra (como eje o pivote), y con gran frecuencia asociado a la mujer, autora de la acción, o bien de matar (por

¹¹ Acerca de la muerte como tema importante en Eurípides, cf. Valgilio (1966).

¹² Cf. Esteban Santos («Composición axial...»)

¹³ Como la que ha encontrado —basándose en la secuencia escénica— García Novo (1978) en Edipo en Colono y de Eurípides únicamente en *Orestes* y *Bacantes* (cf. García Novo 1981-1982), siendo las tres obras más o menos de la misma época, tardía (entre el 408 y el 406). Respecto a la marcada simetría de *Bacantes*, cf. también Webster (1967: 282s.), que hace notar que en cada obra de Eurípides se pueden encontrar sutiles simetrías, y de *Bacantes* en particular muestra la secuencia de personajes. Asimismo señala la estructura simétrica de esta pieza Aichele (1971: 62 s.), que observa coincidencias con la de *Medea* (así como con la sofoclea Edipo en Colono), de cuya construcción tan elaborada ya nos ha hablado a su vez Strohm (1957: 103, n. 3 y 168 s.) Por otra parte, Irigoin ha puesto de manifiesto la composición «arquitectónica» de ciertas obras euripideas, en especial en su parte introductoria: así, en *Heraclidas* (Irigoin 1987), construida fundamentalmente sobre un módulo de 7 trimetros y, por lo general, con equilibrio de las diferentes partes, y en *Ifigenia en Aulide* (Irigoin 1988), cuyo inicio, estructurado simétricamente, se basa en el número 11.

También en otras piezas se han encontrado proporción y simetría cuantitativa entre las distintas partes, como en *Troyanas* (cf. Biehl 1982) y *Cíclope* (Biehl 1977).

ejemplo, Medea) o bien de morir (como Macaria en *Heraclidas*⁴⁴), pero generalmente por propia decisión.

Lo podemos ver con especial claridad en *Troyanas*⁴⁵ (cf. esquema 6).

En esta pieza, tanto en el centro como en los extremos, el tema de la muerte⁴⁶ en sus diversas especificaciones va formando anillos de repetición que —de manera paralela a su vez en el prólogo y en el éxodo— envuelven al fin la obra entera en un gran anillo.

El centro estructural es el episodio 2º (v. 568-798), que consta de dos escenas, de las que es protagonista Andrómaca. El centro numérico (v. 667) se halla hacia el final de la primera escena (es decir, bastante aproximadamente en el mismo centro de la parte central), concretamente en la larga resis de Andrómaca dirigida a Hécuba (v. 634-683: ὦ μήτηρ...), en donde habla de su virtud como esposa y del recuerdo imborrable de su esposo muerto.

Andrómaca aquí insiste en el tema de la muerte y en la idea de que morir es preferible a vivir mal. Ya inmediatamente antes (v. 631) había dicho: «Políxena murió con mejor suerte que yo estando viva». A la réplica de Hécuba («el morir es nada, mientras que en el vivir hay esperanzas»), contesta Andrómaca con la citada resis, que comienza insistiendo en su afirmación, ahora en general: «es mejor morir que vivir miserablemente». Después habla de la muerte de Políxena que, por tanto, no conoce ya

⁴⁴ Macaria se ofrece en autosacrificio como, en otras obras eurípideas, personajes del mismo tipo, generalmente doncellas, seres inocentes y frágiles, como indica Alsina (1958: 111), y es el de esta obra, al parecer, el que presenta el modelo (cf. Wilkins, 1990). Aélion (1983: 113-24), por otro lado, habla sobre el sacrificio voluntario de una víctima joven e inocente como tema inexistente antes de Eurípides, con lo que él rompe con la tradición de los sacrificios impuestos que Esquilo había conservado.

⁴⁵ Aquí, por una parte, los temas de la mujer y de la muerte se evidencian como especialmente significativos, por otra parte, la construcción en paralelo abarca toda la obra. Biehl (1982), en otros aspectos, también ha señalado una forma simétrica, pero en lo referente a la extensión y proporción de ciertas partes según una regularidad aritmética. Sin embargo, la obra ha sido en general criticada por falta de estructuración, como consistente en una serie de escenas inconexas sin una trama continuada. Pero precisamente — como también se ha dicho (cf. Friedrich, 1953: 73-5, Lloyd, 1984) — pienso que hay una relación entre dichas escenas — por oposición entre los diversos personajes femeninos, que se refleja en la estructura formal, siendo Hécuba, por otra parte, el hilo conductor (cf. n. 51). Así, Halleran (1985: 99) observa una conexión entre las entradas de Casandra y de Helena, Relación asimismo entre estas dos escenas así como con la de Andrómaca señala Gellie (1986) en lo que se refiere al tema del matrimonio: la de Casandra, virgen sacerdotisa, la de Andrómaca, devota esposa y madre, y la de Helena, mujer de muchos tp. 114). Cf. también Lloyd (1984: 303). Mientras que Croally (1994: 86 s.) hace énfasis respecto al mismo tema común en el contraste concretamente entre Casandra — que habla de su futuro, de sus extrañas bodas — y Andrómaca, que mira hacia su pasado y a la historia de su matrimonio.

⁴⁶ Sobre el énfasis dado al tema en esta obra así como en *Heraclidas*, *Suplicantes* y *Fenicias*, cf. Esteban Santos («La muerte...»).

ninguno de sus males. A continuación, de sí misma, de sus virtudes como esposa y de su buena reputación, tras lo que pasa a mencionar a su querido esposo, Héctor, muerto. Y ya desemboca en la frase «central», la del centro numérico de la obra y la del centro estructural de la resis: «yo escupo a aquella que rechaza con una nueva unión a su antiguo esposo y ama (φιλει) a otro» (v. 667-8). Es decir, nos encontramos ante un canto apasionado a la fidelidad y al amor —al amor conyugal en concreto¹⁷—, aun más allá de la muerte.

Y de nuevo cita, invocándolo, a su querido esposo Héctor, que está muerto, para luego volver a la muerte de Políxena, que no es peor que sus propios males. Por fin concluye con que para ella no hay esperanza.

Queda evidente la disposición de los temas en anillo, en conexión todos entre sí y con el general de la muerte:

1. En el vivir hay esperanza (dice Hécuba). 2. Es mejor morir que vivir miserablemente. 3. La muerte de Políxena. 4. Sus males (de Políxena). 5. Héctor querido... muerto

centro: «escupo a la que rechaza a su antiguo esposo y ama a otro» 5. Héctor querido... muerto. 4. Mis males. 3. La muerte de Políxena. 2. No es inferior a mis males la muerte. 1. Para mí (viva) no hay esperanza.

Asimismo destaca la antítesis, en el inicio y en el término: «hay esperanza /no hay esperanza», que marca de nuevo el tono amargo — y cada vez más amargo— del pasaje y del todo. Mientras que en el centro queda el tema del amor, rodeado de los anillos (tres) sobre la muerte: la muerte de Héctor, la de Políxena y la muerte en general; es decir, de seres cada vez menos cercanos a ella.

La segunda escena del episodio central está en simetría estructural con respecto a la primera y también presenta gran paralelismo en el contenido¹⁸, pues si antes se trataba de la muerte (pasada) de Políxena, comunicada a su madre, Hécuba, ahora se trata de la muerte (futura) de Astianacte, comunicada a su madre, Andrómaca (esquema 6).

¹⁷ Craik (1990), estudiando las metáforas sexuales en esta obra, concluye (p. 13) con que —al ser vista la guerra desde la perspectiva de las mujeres— trata de «sexo y guerra». Amor y muerte, pues, como decimos.

¹⁸ Webster (1967: 283) observa una fuerte simetría en el motivo de los dos hijos sacrificados que abarca casi la obra entera: (a) Talibio trae noticias poco comprensibles de Políxena. (b) escena de Casandra, (a¹) Andrómaca con noticias de la muerte de Políxena. (c) Talibio con órdenes para la muerte de Astianacte. (b¹) escena de Helena. (c¹) Talibio con el cadáver de Astianacte. Así, antes y después de la escena de Casandra el interés se centra en la muerte de Políxena, y antes y después de la escena de Helena, en la muerte de Astianacte.

Igualmente en ésta hay una larga resis de Andrómaca (v. 740-779), de despedida a su hijo «amadísimo, querido extraordinariamente» (ὦ φίλτατ', ὦ περισσᾶ τιμηθεῖς τέκνον, v. 740). El tema reiterado es el lamento por la muerte inminente del niño: primero dirigiéndose amorosamente a él para anunciarle su muerte (Θανῆ... ἀποκτενεῖ) y después (v. 764ss.), en total contraste, invocando con fuerte odio a los griegos asesinos⁴⁹ (κτείνετ'... Φόβου το Θανάτου θ'... θάνατον) y a la última responsable, Helena, a la que, a su vez, desea la muerte (ὄλοιο). Y en la parte central de la resis se sitúa otro canto de amor —en esta ocasión, de amor materno—, con tiernísimas expresiones hacia su hijo (ὦ... φίλτατον..., v. 757-63):

La simetría axial está muy marcada, como en la otra resis: pero de manera diferente: en lo formal, 17 versos de la primera parte y 16 de la última, además de 7 en el centro, con expresiones amorosas. Respecto al contenido, tanto en las palabras iniciales como en las finales se explicita la muerte del niño (allí en futuro y al término ya en pasado⁵⁰), cuya mención, τέκνον, cierra el primer verso (740) y el de conclusión de la resis (779), trazando un anillo completo. Y, en fin, en ésta como en la otra resis la idea del amor queda en el centro, rodeada por la de la muerte.

Respecto a los extremos de la obra, asimismo es la muerte el tema fundamental:

En el prólogo, en la escena 1ª, Posidón habla de la destrucción de Troya y de la muerte de Príamo y de su familia (Políxena entre otros⁵¹). De modo que también la escena inicial del drama está formando anillos temáticos: el 1º, la

⁴⁹ Croally (1994: 115ss.) señala, entre otras polaridades (hombres y dioses, mujeres y hombres, libres y esclavos, etc.) que se evidencian en esta obra, como también en otras, la importancia de la oposición amigo/enemigo, φίλος/ἐχθρός.

⁵⁰ Acerca de otros significativos contrastes entre pasado y futuro en las escenas de Andrómaca concretamente así como en otras partes de la obra, cf. Croally (1994: 215ss.)

⁵¹ También cita a Helena, a Hécuba y a Casandra. Sin embargo, se omite la muerte de Astianacte e incluso la mención de Andrómaca. Meridor (1989) interpreta este silencio como un efecto de sorpresa buscado por el poeta para —precisamente al contrario que respecto a los otros episodios— no anticipar los trágicos sucesos acerca de Astianacte y hacer de ese episodio un verdadero drama en sí mismo. En efecto, excepto el destino de Astianacte y de Andrómaca, a todo lo demás ya se alude en el prólogo, que, a pesar de su íntima conexión con el todo (cf. Erbse, 1984: 291ss., en relación al prólogo euripideo en general) forma una unidad casi independiente y cerrada. Y es que en esta tragedia se aprecia quizás como en ninguna la autonomía y «vida» propia de las partes, aunque subordinadas al todo. Así también respecto a los episodios y las distintas mujeres que los protagonizan, cuya historia queda completa en cada uno de ellos: Casandra, Andrómaca y Helena, tres mujeres jóvenes. Pero su vínculo en común es la anciana Hécuba (madre, suegra-abuela de su hijo y enemiga respectivamente), siempre presente ante cada una de ellas, que van sucesivamente apareciendo y desapareciendo ya de la escena, con lo que simboliza, pues, Hécuba el todo de la obra (cf. n.45)

destrucción, la «muerte» de la ciudad y el 2º, la muerte de Príamo, enmarcando la muerte de Políxena, en el centro.

En el éxodo, en la última escena, Hécuba se lamenta en diálogo lírico con el coro. En primer lugar, por la destrucción de la ciudad: ἄ δὲ μεγαλόπολις... ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία (v. 1291-2), canta el coro, que después llora por los que murieron (τοὺς θανόντας). Y, a continuación, por Príamo en concreto, tanto en boca de Hécuba como del coro. Se sigue de nuevo con el lamento por la ciudad destruida: πόλις φίλα canta Hécuba; φίλων γὰρ canta el coro, y, más adelante, οὐδ' ἔτ' ἔστιν ἄ τάλαινα Τροία (1323-4), repitiendo exactamente parte de sus palabras iniciales (en v. 1292), en marcado anillo. Y, como remate, termina Hécuba llorando ya por su propio destino (v. 1327-30), invocando a sus miembros, que conducen sus pasos y no ya su espíritu, que se supone muerto como todo alrededor. Y se cierra ya la obra con la mención, por parte del coro una vez más, de la ciudad desgraciada: τάλαινα πόλις (v. 1331). De modo que así queda rodeada en nuevo círculo la queja final de Hécuba.

En resumen, tanto la escena inicial de la obra como la final muestran una construcción en círculo que, en ambas igualmente, insiste de principio a término en la idea de la ciudad destruida. Por tanto, ésta envuelve a su vez la pieza toda.

En cuanto a las dos escenas paralelas que constituyen el centro estructural de la obra, en el centro a su vez de los discursos de Andrómaca —parte esencial de una y otra escena— destaca el tema del **amor**²², asociado al de la **muerte**. Amor que no está ausente tampoco en los extremos, aunque de distinto tipo, volcado esta vez hacia la ciudad, como indican las expresiones de Posidón en el prólogo y del coro y de Hécuba en el éxodo.

De manera que no parece adecuado hablar de falta de unidad en la obra, como se le ha achacado a menudo.

La disposición de los temas, por otro lado, guarda relación con los personajes que pronuncian las palabras respectivas:

Así, la mención de Troya, de la ciudad, que rodea la obra entera — el anillo de mayor amplitud, en lo formal, y que es también lo más general y más extenso en el contenido—, se debe, en el prólogo, a un dios, Posidón. Y

²² Como dice Rodríguez Adrados (1959: 185), «Eurípides buscaba profundizar en el mundo del sentimiento... Con él se abre una fase de erotización de la literatura griega, que antes había sufrido el proceso contrario por el desarrollo de un ideal opuesto». Aunque precisamente en *Troyanas* no se trata como en algunas otras piezas de un sentimiento tumultuoso y desenfrenado que arrastra a qué locuras. Aquí nos muestra el poeta la otra faceta del amor: el legítimo, tranquilo, cotidiano. Esto en cuanto al amor-sexo en concreto; pero además nos ofrece toda una rica gama de otro tipo de afectos, como, en especial, el amor materno. Y tampoco falta la contrapartida, el odio virilento a los enemigos.

en el éxodo se debe al coro: *τάλαινα πόλις* (v. 1331, penúltimo). Es decir, los dos personajes más «grandes», el uno por ser un dios, el otro por ser colectivo, son los que hacen fundamentalmente alusión a lo más «grande». Mientras que los lamentos de Hécula y de Andrómaca (ésta en la parte central), personajes humanos e individuales, «pequeños» pues, hacen especial hincapié en lo más individual, personal y «pequeño»: en sus familiares (sus respectivos esposos, Príamo y Héctor, e hijos, la joven Políxena y el niño Astianacte, el más pequeño, el más querido) y, como es natural, cada una en sí misma (lo más personal), en su propia desgracia pasada y presente y en su desdichado destino para el futuro.

Pero no sólo en la poesía sino también en la **prosa** se utilizan recursos semejantes para poner de relieve la idea esencial. Así en el *Fedro* de Platón³⁴.

Este extenso diálogo está compuesto (cf. esquema 7) todo él de principio a fin de modo que los diversos temas que se suceden van repitiéndose después en orden inverso envolviendo así el tema central por el contenido como también lo es en la estructura: queda situado en el interior de la serie de círculos concéntricos.

Estos anillos temáticos son nueve. El más externo lo es también conceptualmente, pues se refiere al escenario del diálogo, al conjunto de circunstancias accesorias: el paisaje³⁴, la hora del día, el calor, la charla intrascendente. Pues se trata de un paseo, un viaje, de ida al campo, a las afueras de la ciudad —incluso en eso es exterior— en el mismo comienzo de la obra, y de vuelta a la ciudad al final de ésta³⁵. Se inicia el Diálogo con las palabras «¿a dónde y de dónde?», y poco después «vayamos», y termina

³⁴ Sobre estos aspectos de la obra, cf. Esteban Santos (1992 y 1994)

³⁵ Este es el único diálogo platónico que se sitúa en un escenario tal, en medio del campo, y que hace hablar a Sócrates con un lenguaje lírico no habitual en él, como indica Cornford (1987: 88), Pfister (1922: 1196) hace notar que las escenas paisajísticas sirven de marco externo al principio y al final de cada una de las dos partes del Diálogo. Pero Gil (1970: XV) señala que la función del paisaje no se reduce a un mero marco convencional y pasivo de la acción, sino que aparece en los momentos principales del diálogo subrayando las distintas fases de su desarrollo. También Motte, (1971) insiste en la importancia del elemento paisajístico en el *Fedro*, pues afirma (p. 425) que las praderas y jardines son un microcosmos que refleja la armonía celeste y también un símbolo (p. 430) del mundo interior, el del poeta y después el del filósofo, presa de la fascinación de la Belleza y de la Verdad.

Ya Lebeck (1972: 280ss.) indica que el Diálogo empieza y termina como un *περιπατος*, y señala la relevancia del movimiento en el prólogo y en el episodio central. El movimiento es, en efecto, un concepto muy significativo en esta obra y en la filosofía platónica toda. Friedländer (1. 1969: 64-5) hace notar que el dirigirse a la visión de la Idea es representado siempre a través del símil de un camino (así también en la *República*, en el *Banquete* y en el *Fedón*) y que la vida del filósofo es una peregrinación hacia el objetivo supremo: dicha visión de la Idea

precisamente de nuevo con «vayamos». Y tal tema configura también anularmente tanto el prólogo como el epílogo, repitiéndose en cada uno de ellos a su vez. Es realmente como un marco que rodeara la pintura o como la cáscara o la piel en torno a la carne, que es la conversación filosófica entre Sócrates y su discípulo Fedro.

El segundo tema, que ya da pie a tal conversación, es el del logógrafo, el escritor de discursos, Lisías concretamente, cuyo nombre abre y concluye toda la discusión. De ahí se origina el tercer tema, el discurso mismo (λόγος), desarrollado con gran amplitud, pues determina especialmente toda la segunda parte de la obra al ser ahí el asunto sobre el que versa la discusión; mientras que en la primera parte, compuesta fundamentalmente de tres discursos, se aplican en la práctica las teorías que después se expondrán.

El cuarto tema gira en torno al amor⁵⁶ (ἔρως), que motiva los tres discursos que se pronuncian en la primera parte del Diálogo. Y en el tema del amor se inserta el de la locura (el quinto anillo), porque amor equivale a locura; mientras que en el sexto anillo se trata del alma para aclarar la cuestión de la locura, cuyo hilo interrumpe.

Y ya dentro del pasaje del alma --el fundamental-- se van englobando otros temas derivados: la vida de los dioses en el séptimo anillo y, en el octavo, el viaje de sus almas hacia el exterior del cielo --arriba, transpasando la bóveda del cielo-- para después regresar de nuevo al interior. Y entre la ida y la vuelta, ya en el núcleo del Diálogo, es descrito el punto de destino de dicho viaje: el lugar supraceleste, en donde reside la Realidad del Ser. Pero incluso este pasaje último está trazando un círculo sobre sí mismo (el noveno anillo), con la repetición al principio y al final de τὸν τόπον («el lugar»), que es la palabra temática. Y este lugar celeste al que se le da el máximo relieve, en el centro mismo de los sucesivos círculos, se pone en conexión y antítesis con el lugar terreno⁵⁷, el «escenario» de la acción, el marco exterior descrito precisamente en ambos extremos de la obra, así como están vinculados los viajes paralelos de ida y vuelta en ambos (el terrenal, en sentido horizontal, y el celeste, en sentido vertical).

⁵⁶ El tema del amor en esta obra está tratado con una gran profundización psicológica y riqueza de matices, como hace notar Lasso de la Vega (1959).

⁵⁷ Al igual que en el lugar celeste se complacen las almas de los dioses ante el espectáculo del Ser, en el lugar terreno se embelesan los hombres con todos sus sentidos en la contemplación de la belleza. Quizás porque les acude entonces el recuerdo de la Belleza de allí, la verdadera, de la que ésta --aquí, en el mundo de imágenes y apariencias-- no es más que un reflejo. Se encuentra, pues, aquí implícita la contraposición entre el mundo sensible y el inteligible. Ya indica Vries (1969: 25) que el elogio de la belleza del lugar en la introducción anticipa el papel que la belleza tiene en el segundo discurso de Sócrates. Cf. también Motte (1963: 474; 1971: 426 y 432) y Philip (1981: 465ss.).

Y aún más: no sólo se opone el pasaje central a los extremos en cuanto al lugar y la acción sino también respecto al tiempo⁵⁸; pues en aquél —en el cielo— se trata de la eternidad, mientras que en éstos —en la tierra— la limitación del tiempo que se consume, fugaz, se pone de relieve en las referencias (más o menos implícitas) a la hora del día, que va avanzando. Así, el prólogo se desarrolla por la mañana y el epílogo al atardecer. En cuanto al pasaje central, visto desde la perspectiva externa, «desde la tierra», se desarrolla al mediodía. De modo que nos imaginamos el sol brillando en lo alto del lugar terreno, al igual que resplandece la Verdad en la cumbre suprema, por encima del mismísimo cielo. Y aquí la mención de la hora no sólo se explicita sino que es insistentemente reiterada, pues se repite cuatro veces μεσημβρία. Es decir, como vimos en el *Escudo de Heracles*, la palabra «centro», μέτρον, marca el centro de la obra.

Observemos además la estructura temaria⁵⁹ por un lado y la adecuación de la forma al contenido por otro. Porque nos encontramos con tres grupos de tres anillos temáticos cada uno. Los 3 más externos en la composición de la obra lo son también con respecto al contenido: el lugar terreno, el escritor de discursos, el discurso. Los 3 intermedios se refieren al interior del hombre: amor, locura, alma. Por fin, los 3 internos —yendo más allá incluso del hombre y adentrándose ya en lo casi impenetrable, inaccesible al ser humano— abarcan lo concerniente a los dioses y, en fin, al lugar celeste, en donde reside el propio Ser, la Verdad en sí.

Por tanto, los temas, que van emanando unos de otros y envolviéndose, se hacen cada vez más profundos y trascendentes a medida que avanzan hacia el centro, hacia lo «profundo» del esquema formal; más elevados a medida que asciende de la tierra al cielo, e incluso —ya en el cielo— al lugar supraceleste, sede de la Realidad.

Pero los nueve anillos de los que hemos hablado son temáticos; se refieren, pues, al contenido. Respecto a la forma, la obra se estructura en dos partes⁶⁰ equilibradas

⁵⁸ El tiempo es un factor importante también en otros Diálogos, como por ejemplo en el *Critón*, según pone de manifiesto García Novo (1990: 127-8). En el *Timeo* (37c-39d), por otra parte, se describe incluso la erección del tiempo por el demiurgo. Como señala Gadamer (1979: 11) en Platón se encuentra por primera vez planteado de manera explícita el problema de que es el tiempo. En lo que respecta al *Fedro*, aparece sutilmente enfatizada la figura del sol rotante (las repeticiones de «amanecer», «mediodía» y las frecuentes alusiones al calor), lo que pienso que podría estar sugiriendo el eterno renacer del alma en sucesivos cuerpos —de igual manera el sol muere cada anochecer para siempre resucitar en un nuevo día. Asimismo se insiste en el paso del tiempo en el *Fedón*, en donde resulta significativa la equivalencia anochecer = muerte.

⁵⁹ Pfister (1922) considera fundamentalmente trimembre la estructura de la obra.

⁶⁰ Sin embargo, hay otras interpretaciones respecto a la distribución de las partes de la obra: Cappelletti (1984: 26 ss.), por ejemplo, lo considera organizado como un drama en tres actos: en el primero (consistente en el prólogo y los dos primeros discursos) se plantea el problema del amor según los métodos de la retórica, mientras que en el segundo acto (el último discurso), se plantea

en extensión pero en total asimetría por lo demás: la primera es compleja, compuesta fundamentalmente de tres discursos que alternan con pasajes más bien breves de diálogo. Y es compleja también por la multiplicidad de temas, aunque destaca el del amor, ἔρωσ. La segunda parte, por el contrario, es uniformemente dialogada y versa toda sobre un tema único —el discurso, λόγος⁶¹— con lo que, además, se opone en cuanto exposición teórica a la primera parte, en que se llevaban a la práctica los distintos modos de discurso⁶².

Así pues, vemos cómo se conjugan en esta obra el dos (la antítesis, a todos los niveles⁶³), el tres (los 9 temas en 3 grupos de 3, los 3 pasajes —inicial, central y final— en conexión, los 3 discursos, etc.) y el círculo.

Respecto a esto último, en fin, la idea del círculo, del ir y volver (que es precisamente el tema concreto en el viaje —terrenal— de los extremos y en el del centro, el celeste) es muy significativa en relación al contenido último de la obra. Pues alude al eterno ciclo del alma rotante, que se une en la tierra a un cuerpo que nace para después, al morir éste, separarse de él y subir al cielo (en donde gira, además, en torno al Ser), bajando más adelante de nuevo a la tierra para unirse a otro cuerpo. Y así una y otra vez... De modo que, paradójicamente, la muerte -- la muerte del cuerpo— es la verdadera Vida para el alma, liberada entonces de lo que la esclaviza y envilece. Esto, en la primera parte del Diálogo, y en la segunda, que trata del discurso, también se muestra circular el método dialéctico⁶⁴, y análogo al viaje del alma, pues consiste en la ascensión desde la pluralidad hasta lo Uno y de ahí de nuevo el descenso hacia lo múltiple⁶⁵.

según el método dialéctico o filosófico. En el tercer acto se confrontan los dos métodos y se contraponen la retórica a la filosofía.

⁶¹ Y son ἔρωσ y λόγος precisamente dos conceptos en fuerte contraste: la pasión y la razón. Ya Gijl (1957: XXIV) señaló «la aparente antinomia entre la primera parte del Diálogo con sus arrebatos poéticos y la fría discusión lógica que ocupa la segunda». Sin embargo, también tienen sus puntos de conexión. Así, Babut (1987) muestra una serie de rasgos que relacionan —a lo largo del Diálogo— los dos temas, el Amor y la Retórica.

⁶² Señala Diès (1972: 419) que los tres discursos son ejemplos, el primero de falsa retórica, el segundo de retórica formalmente buena y el tercero, un modelo de retórica: bueno no sólo en lo formal sino realmente.

⁶³ Cf. Esteban Santos (1992).

⁶⁴ Es precisamente en el Fedro en donde se encuentra la descripción más elaborada y exacta que Platón haya dado del método dialéctico, como explica Robin (1966⁹: CLIII ss.), Sobre tal método, cf., por ejemplo, Labordiere (1978: 121 ss., 149 ss. y passim), y en el Fedro concretamente, Sinaiko (1965: 22-118).

⁶⁵ Así pues, en la obra predomina la concepción circular en todo, tanto en lo formal, en la disposición de los temas, como en las ideas: los viajes (terreno y celeste) de ida y vuelta; el tiempo (cf. n. 58), marcado por el curso del sol ascendente y descendente (cf. Dumont [1986: 89-111] sobre la circularidad del tiempo en Platón); las almas de humanos y dioses girando en el cielo (247d 4-5

CONCLUSIONES

Tras haber ido examinando estas muestras no sólo de poesía Épica sino también de los otros géneros poéticos, Lírica y Dramática, así como, incluso, de prosa, podemos llegar a la conclusión de que entre los griegos la obra literaria suele con frecuencia ser construida, al igual que la obra plástica, según un esquema de simetría y de proporciones. Pero esto no se refiere sólo a la forma sino aún más en especial al contenido, y de tal modo que ambos — forma y contenido— se asemejan: el tema induce a la manera de estructurar y él es sugerido, enfatizado por ésta.

Y hemos observado en todas las obras analizadas la casi constante distribución ternaria, o en el todo o al menos en ciertas partes: ya en lo formal, ya respecto a temas, personajes u otros aspectos del contenido. Y, por otro lado, predomina también la composición circular, que de alguna manera suele equivaler, derivar o combinarse con la tríada. Pero tanto lo trimembre como lo anular puede adoptar muy diversas configuraciones:

Así, por ejemplo, simplemente, cuando en una obra estructurada en tres partes (a menudo equilibradas en extensión) se enlazan bajo algún aspecto la primera y la tercera y queda destacada, «recuadrada», la central, en forma A B A (cf. esquema 8 a). De este modo se nos presentan el *Himno a Afrodita* y la *Batracomiomaquia*.

O cuando se conectan los pasajes extremos, claramente marcados como «prólogo» y «epílogo», y éstos a su vez con la parte central. Tal construcción, además, con frecuencia se encuadra dentro de una tripartición general de la obra, del tipo A B A que acabamos de ver. Es el caso del *Escudo* (cf. esquema 8 b).

O, avanzando aún más en complejidad, la especial vinculación del centro y los extremos se suma a una composición de la obra toda mediante círculos concéntricos, de modo que la idea esencial queda bien envuelta y, además, enfatizada al reiterarse (mediante antítesis o paralelismo) en el cerco externo. Así en los fragmentos de Mímmerno y en las tragedias de Eurípides (cf. esquema 8 c).

E incluso llegan a estar en ocasiones enmarcados en anillo por su parte cada uno de esos tres pasajes en conexión, como ocurre en *Troyanas* y en el *Fedro* (cf. esquema 8 d). Al igual que se suelen encuadrar otros diversos pasajes dotados casi

y *passim*): el amor y la belleza, que rebotan y vuelven a su punto de partida (255c-d), y, por último, también el método dialéctico. Se puede apreciar, por tanto, una analogía entre el método dialéctico y el sol. Así, Robin (1966⁶: LXXXV-VI, nota 1) señala un sincronismo entre las revoluciones astronómicas y el ejercicio del pensamiento puro, y afirma que el estudio de la astronomía es una vía de ascensión hacia la dialéctica.

de autonomía, como una obrita completa en sí misma. lo que se puede observar aquí y allá en todas las obras comentadas.

¿Y por qué esa tendencia a lo triple y a lo circular? Porque quizás todo en la naturaleza lo es:

¿No es el espacio tridimensional? ¿Y el tiempo, concebido como pasado, presente y futuro? Y, en el hombre, el alma, como explica Platón. Y lo es la generación misma, la sucesión de los seres vivos: el hijo es el tercero, la síntesis, el resultado de la unión de la madre y el padre. Y el generarse de los acontecimientos: causa > suceso > consecuencia. O, en un plano todavía menos físico, los argumentos: tesis /antítesis > síntesis. Sin el tercero no habría continuidad.

Por otro lado, todo es circular a la vez: la continuidad significa círculo, o más bien espiral. El hijo será germen de otro hijo, y cada suceso de otro suceso y cada idea de una nueva idea (como explica Platón precisamente en el *Fedro*, 277a, respecto al método dialéctico). Circular es la naturaleza, el tiempo, con el devenir de las estaciones y el propio curso del día. Es nacer, morir, renacer, como también las almas en el *Fedro*. Y circular es los astros en el espacio, como asimismo su disposición en torno a su sol y su eterno (o casi eterno) movimiento rotativo. Y aun dentro de los seres vivos, el proceso vital general, y en tres etapas: incorporar el agente externo, asimilar, eliminar residuos, con lo que el círculo enlaza a su vez al individuo con el conjunto, al «interior» con el «exterior». Y aun es circular el elemento casi mínimo de todo, el átomo, a la manera del sistema solar; es decir, asemejándose también en la naturaleza lo más grande y lo más pequeño, como en la obra el todo y sus partes, la forma y el contenido.

Porque es común además en la obra literaria griega que, más allá del tema concreto y particular de la obra, estén latentes ciertos conceptos universales que son puestos de relieve sutilmente: tiempo, espacio, movimiento, realidad, así como — en relación a los personajes o seres vivientes— hombre, dios, muerte. Y es este último, la **muerte**, quizás de los más enfatizados: a menudo central, a menudo en conexión con el —aparentemente antitético— **amor** y, paradójicamente, no considerado como algo negativo sino en cierto modo deseable, preferible al menos a horrores mayores, como la vejez o la desgracia total o el deshonor o la impureza del ser. Es, en fin, la muerte concebida como una liberación del mal y no el Mal supremo. Y es que ¿no es la muerte al fin y al cabo la esencia del hombre, cuyo sinónimo es «mortal»? Así pues, casi siempre un fondo de gran amargura y pesimismo.

Estos conceptos, por un lado, aparecen a menudo interrelacionados, como espacio y tiempo, o espacio y personajes, o, lógicamente, personajes y muerte. Y, por otro lado, se suelen presentar cada uno en sus facetas contrarias, e incluso, frecuentemente, en doble oposición que da lugar a un tercer elemento; es decir,

estableciéndose una segunda oposición dentro de uno de los miembros de la primera. Por ejemplo:

Fuera de tiempo (=ETERNIDAD)/ Dentro del Tiempo (=ACTUALIDAD /NO ACTUALIDAD): en *Escudo*, por ej., (y en *Fedro*)

Tiempo actual (=PRESENTE)/ Tiempo no actual (=PASADO/ FUTURO): así en *Escudo*.

Espacio superior (=CIELO)/Espacio inferior (=TIERRA/ AGUA): en *Escudo* y especialmente en *Batracomiomaquia*.

Inmortales (=DIOSES)/ Mortales (=RATONES/RANAS), en *Batracomiomaquia*.

O bien el tercer elemento surge de la síntesis o mezcla —o del estado intermedio— de los dos contrarios. Por ejemplo:

Dioses Inmortales/ Hombres Mortales > Hijos semidivinos (Héroes): Eneas en *H. Afrodita*, etc.

Dioses Inmortales/ Hombres Mortales > Seres «intermedios» (Ganimedes, Titono, Ninfas, por ej., en *H. Afrodita*).

Dioses (=INMORTALES) / Animales (=MORTALES) > Hombres (INMORTALES de alma, MORTALES de cuerpo), en *Fedro*.

Vida / Muerte > Vejez: en Mimnermo, en *H. Afrodita* (historia de Titono).

De modo que de la antítesis, de la dualidad, se origina a menudo la tríada, y de ésta a su vez el círculo; por ejemplo, cuando se conectan el primero y el tercer elemento destacándose así el que queda en medio. Y el círculo, por otro lado, suele proliferar en nuevos círculos, en sucesivas capas que van emanando las unas de las otras y rodeándose. Y esto corresponde a los distintos temas, cada vez más superficiales y externos a medida que se alejan de ese centro en el que se encierra la idea esencial, la más interna y profunda. Así pues, imita, como decíamos, la forma al contenido, y la obra literaria a la propia naturaleza, en la que todo está así configurado, por medio de capas envolventes: de la superficie al núcleo, de la piel al corazón.

Alicia Esteban Santos
Universidad Complutense
Facultad de Filología

BIBLIOGRAFÍA

1. **HIMNO A AFRODITA** (e *Himnos Homéricos*)

- BICKERMAN, E. (1976): «Love story in the Homeric hymn to Aphrodite». *Athenaeum* LIV, 229-254.
- CLAY, J. S. (1989): *The politics of Olympus. Form and meaning in the major Homeric hymns*. Princeton.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1983): *Himnos Homéricos «Majores» I: análisis estilístico y estructural*. Madrid.
- FRIED, G.— BENTMAN, H. (1955): «The Homeric Hymn to Afrodite». *CJ* 50, 153-9.
- LENZ, L. (1975): *Der homerische Aphroditehymnus und die Aristie des Aineias in der Ilias*. Bonn.
- PELLEZIER, E. (1978): «Tecnica compositiva e struttura genealogica nell' Inno omerico ad Afrodite». *QUCC* 27, 115-144.
- PIRENNE-DELFORGE, V (1989): «Conception et manifestations du sacré dans l'Hymne homérique à Aphrodite». *Kernos* II, 187-197.
- PODBIELSKI, H. (1971): *La structure de l'Hymne homérique à Aphrodite à la lumière de la tradition littéraire*. Wrocław.
- PORTER, H. N. (1949): «Repetition in the Homeric Hymn to Aphrodite». *AJP* 70, 249-272.
- RICHARDSON, N. J. (1974): *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford.
- RUDHARDT, J. (1991): «L'hymne homérique à Aphrodite». *MH* XLVIII, 8-20.
- SEGAL, C. (1974): «The homeric Hymn to Aphrodite: a structuralist approach». *CW* 67, 205-212.

2. **ESCUDO**

- ANDERSEN, L. (1969): «The Shield of Heracles -problems of genesis». *C&M* 30, 10-26
- ESTEBAN SANTOS, A. (*Hesíodo...*): «El escudo: un poema circular», en *Hesíodo*, ed. A. Bernabé (en prensa).
- MYRES, J. L. (1941): «Hesiod's Shield of Herakles: its structure and workmanship». *JHS* 61, 17-38.
- RUSSO, C. F. (1950): *Hesiodi Scutum*, Florencia.
- TOOHEY, P. (1988): «An (Hesiodic) danse macabre. The Shield of Heracles». *ICS* 13, 19-35
- van der VALK, M. (1966), «Le Bouclier du Pseudo-Hésiode». *REG* 79, 450-81.
- VARA DONADO, J. (1972), «Contribución al conocimiento del Escudo de Heracles: Hesíodo, autor del poema». *CFC* 4, 315-65.
- YANKO, R. (1986), «The Shield of Heracles and the legend of Cygnus». *CQ* 36, 38-59.

3. **BATRACOMIOMAQUIA**

- AHLBORN, H. (1959): *Untersuchungen zur pseudohomerischen Batrachomyomachie*. Diss. Göttinga.
- AHLBORN, H. (1968): *Pseudo-Homer, der Froschmäusekrieg*, Berlín (edición).

- ESTEBAN SANTOS, A. (1991): «Ratones, ranas y dioses: el esquema ternario de la *Batracomionomachia*», *CFC (Estudios griegos e indoeuropeos)* I, 57-71.
- HERRMANN, L. (1973): *Babrius et ses poèmes*. Bruselas.
- WOLKE, H. (1978): *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*. Meisenheim am Glan.

4. MIMNERMO

- ESTEBAN SANTOS, A. (1985): «Estructura y estilo en los fragmentos de Mimnermo sobre la vejez», *Eclás XXVII* N° 89, 21-32.
- GENTILI, B. (1965): «Mimnermo», *Maia* XVII, 366-87.
- GIANNINI, P. (1977): «La giovinezza ignara del bene e del male», *QUCC* XXV, 23-7.
- GRIFITH, M. (1975): «Man and the leaves: a study of Mimnermos fr. 2», *CSCA* VII, 73-88.
- SCHMIEL, R. (1974): «Youth and age: Mimnermus 1 and 2», *RFIC* CII, 283-9.
- SUÁRIZ de la TORRE, E. (1985): «El viaje nocturno del sol y la Nanno de Mimnermo», *Eclás XXVII* N° 89, 5-20.

5. TROYANAS (y tragedia)

- AÉLION, R. (1983): *Euripide héritier d'Eschyle*, II. París.
- ACHELLE, K. (1971): «Das Epeisodion» en *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, ed. W. Jens, Munich, pp. 47-83.
- ALSIÑA, J. (1958): «Studia Euripidea III. El problema de la mujer en Eurípides», *Helmiántica* IX, 87-131.
- BIEHL, W. (1977): «Die quantitative Formgestaltung der trimetrischen Stücke in Euripides' *Kyklops*», *Hermes* CV, 159-175.
- BIEHL, W. (1982): «Quantitative Formgestaltung bei Euripides. Die Trimeterzenen der *Troades*», *Philologus* CXXXVI, 19-43.
- CRAIK, E. (1990): «Sexual imagery and innuendo in *Troades*», en *Euripides, Women and Sexuality*, ed. A. Powell, Londres-N. York, 1-15.
- CROALLY, N. T. (1994): *Euripidean polemic*, Cambridge.
- ERBSE, H. (1984): *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlín- Nueva York.
- ESTEBAN SANTOS, A. («Composición axial...»): «Composición axial en Eurípides: en torno a la mujer y la muerte», *Actas del Congreso Internacional de Teatro Griego de Marzo 1995, Madrid* (en prensa).
- ESTEBAN SANTOS, A. («La muerte...»): «La muerte como idea central en Eurípides», *Actas de las V Jornadas Internacionales de Estudios Actuales sobre Textos Griegos (la Tragedia) de Octubre 1995, Madrid* (en prensa)
- FRIEDRICH, W. H. (1953): *Euripides und Diphilos*, Munich.
- GARCÍA NOVO, E. (1978): *Estructura composicional de «Edipo en Colona»*, Madrid.
- GARCÍA NOVO, E. (1981-2): «Simetría estructural. Importancia de la escena en la Tragedia griega», *Habis* XII, 43-57, y XIII, 17-33.
- GELLE, G. (1986): «Helen in the *Trojan Women*», en *Studies in honour of T. B. L. Webster* I, Bristol, 114-121.

- HALLERAN, M. R. (1985): *Stagecraft in Euripides*, Londres-Sydney.
- IRIGOIN, J. (1987): «La composition des *Héraclides* d'Euripide», en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. della Corte*, Urbino, I, 157-164.
- IRIGOIN, J. (1988): «Le prologue et la parodos d'*Iphigénie à Aulis*», *REG* CI, 240-252.
- LLOYD, M. (1984): «The Helen scene in Euripides'*Troades*», *CQ* XXXIV, 303-313.
- MERIDOR, R. (1989): «Euripides'*Troades* 28-44 and the Andromache scene», *AJPh* CX, 17-35.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1959): «El amor en Eurípides», en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 181-200.
- STROHM, H. (1957): *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich.
- VALGIGLIO, E. (1966): *Il tema della morte in Euripide*, Turin.
- WALBSTER, T. B. L. (1967): *The Tragedies of Euripides*, Londres.
- WILKINS, J. (1990): «The state and the individual: Euripides'plays of voluntary self-sacrifice», en *Euripides, Women and Sexuality*, ed. A. Powell, Londres-N. York, 177-194.

6. **FEDRO** (y filosofía)

- BABUT, D. (1987): «Δεῖν... πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον συνεστάναι. Sur quelques énigmes du Phèdre» *BAGB*, 256-284.
- CAPPELLETTI, A. J. (1984): «Temas y problemas del Fedro de Platón» *RVF* XVIII, 19-100.
- CORNFORD, F. M. (1987): *Principium sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought* Cambridge University Press 1952 (citado por la trad. esp. Madrid 1987).
- DIES, A. (1972): *Autour de Platon*, París 1972 (1926).
- DUMONT, J. P. (1986): «Temps, image et existence chez Platon», en *Politique dans l'Antiquité* Lille.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1992): «Interior/exterior: antítesis en la temática y en la estructura del Fedro», *CFC* (estudios griegos e indoeu.) 2, 165-185.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1994): «Diálogo en la hierba: función de la introducción y del escenario del Fedro», *Homenaje a L. Gil*, Madrid.
- FRIEDLÄNDER, P. (1969²): *Platon I: Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*, Berlín 1954² (citado por la trad. ingl. Nueva York 1969²).
- GADAMER, G. (1979): «El tiempo y el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger», en *El tiempo y las filosofías* Salamanca 1979 (París 1978).
- GARCIA NOVO, E. (1990): «Ocaso y alba de Sócrates», *CFC* XXIV, 127-134.
- GIL, L. (1957): *Platón: Fedro* (edición bilingüe) Madrid 1957 (reimpr. 1970).
- LABORDERIE, J. (1978): *Le dialogue platonicien de la maturité* París 1978.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1959): «El eros pedagógico de Platón», en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 105-148.
- LEBECK, A. (1972): «The central myth of Plato's *Phaedrus*» *GRBS* XIII, 267-290.
- MOTTE, A. (1963): «Le pré sacré de Pan et des Nymphes dans le Phèdre de Platon» *AC* XXXII, 460-476.
- MOTTE, A. (1971): *Prairies et jardins de la Grèce antique*, Bruselas.

- PFISTER, F. (1922): «Ein Kompositionsgesetz der antiken Kunstprosa» *PhW* XLII, 1195-1200.
- PHILIP, A. (1981): «Récurrences thématiques et topologie dans le Phèdre de Platon» *RMM* LXXXVI, 452-476.
- ROBIN, L. (1966^o): *Platon. Oeuvres complètes* (Tomo IV 3^a parte. *Phèdre*), Paris 1966 (1933).
- SINAIKO, H. (1965): *Love, Knowledge, and Discourse in Plato*. Chicago.
- de VRIES, G. J. (1969): *A commentary on the Phaedrus of Plato*. Amsterdam.

7. *Varia*:

- FRÄNKEL, H. (1975): *Early Greek Poetry and Philosophy*, Oxford 1975 (trad. inglesa), 108-12.
- GARCÍA NOVO, E. (1996): «Analysis and synthesis of reality in the Presocratics, the *Corpus Hippocraticum* and Plato», en *Hippokratische Medizin und antike Philosophie*, ed. R. Wittern-P. Pellegrin, Hildesheim, 37-52.
- van GRONINGEN, B. A. (1958): *La composition littéraire archaïque grecque*. Amsterdam.
- VENERI, A. (1984): «Tra storia e archeologia. Il ἱερός κύκλος in Omero. Σ 504». *SMEA* 25, 349-356.

ESQUEMA 1

«HIMNO a AFRODITA» (esquema de estructura y contenido)

A. PRESENTACIÓN DE AFRODITA

(Narración)
(v. 1-91: 91 v.)I. AFRODITA INSPIRADORA DEL AMOR I. DIALOGO
(v.1-44: 44 v.)

- a) Introducción: el poder que ejerce Afrodita sobre todos (v. 1-6: 6v)
 - 1.º Dioses
 - 2.º Hombres
 - 3.º Fieras
- b) Excurso: tres excepciones (v. 7-33: 27 v.)
 - 1.º Atena (v. 8-15: 8v.)
 - 2.º Ártemis (v. 16-20: 5v.)
 - 3.º Hestia (v. 21-32: 12 v.)
- c) Vuelta al poder de Afrodita sobre todos, incluso Zeus (v. 34-44: 11v.)
 - 1.º Los otros, dioses y hombres (v. 34-35: 2v.)
 - 2.º Zeus (v. 36-40: 5v.)
 - 3.º Hera (v. 40-4: 5v.)

B. UNIÓN DE AFRODITA Y ANQUISES

(discursos + narración + discursos)
(v. 92-190: 99v.)

I. DIALOGO (v. 92-142: 51v.)

- d) Discurso de Anquises (v. 92-106: 15 v.)
 - 1.º Invocación (v. 92-9: 8v.)
 - 2.º Promesas (v. 100-102a: 2 y 1/2v.)
 - 3.º) Súplica (v. 102b-106: 4 y 1/2 v.)
- b) Discurso de Afrodita: relato de su identidad y familia (v. 107-16: 10v.)
 - 1.º Sus padres (v. 108-12: 5v.)
 - 2.º Su nodriza (v. 113-16: 4v.)
- c) Sigue el discurso: relato de cómo llegó hasta allí (v. 117-30: 14v.)
 - 1.º El rapto (v. 117-21: 5v.)
 - 2.º El viaje (v. 122-5: 4v.)
 - 3.º Revelación del motivo del rapto (v. 126-30: 5v.)
- d) Fin del discurso (v. 131-42: 12v.)
 - 1.º) Súplica (v. 131-9: 8v.)
 - 2.º) Promesas (v. 139-42:4v.)

C. SEPARACIÓN: DISCURSO DE AFRODITA

(discurso)
(v. 191-291: 101v.)

I. NO TEMAS. OTROS MORTALES AMADOS DE LOS DIOSES (v. 191-238: 48v.)

- a) No temas. Tú, el hijo, yo (v. 191-9:9v.)
 - 1.º «Confía y *no temas*, pues no hay temor de que sufras mal de los dioses» (v. 192-5: 4v.)
 - 2.º Tú tendrás un hijo... que reinará siempre (v. 196-7: 2v.)
 - 3.º Eneas, porque me invandió un terrible dolor (v. 198-9: 2v.)
- b) Excurso de Ganimedes (v. 200-117:18v.) (Inmortal y eternamente joven. En cuatro pasajes: 2, 5, 8 y 3v.)
- c) Excurso de Titono (v. 218-38: 21v.) (Inmortal y eternamente viejo. En tres pasajes: 7, 8 y 6v.)

FUTURO

II AFRODITA PRESA DEL AMOR (v. 45-91: 47v.)

- a 1.) Zeus infunde el deseo en el corazón de Afrodita (v. 45-52: 8v.)
- b1.) Anquises, pastor en el Ida (v. 53-7: 5v.)
- c1.) Afrodita se engalana (v. 58-67: 10v.)
- a2.) Afrodita infunde el deseo en las fieras del Ida (v. 68-74: 7v.)
- b2.) Anquises, pastor en el Ida (v. 75-80: 6v.)
- c2.) Se le aparece Afrodita engalanada (v.81-91: 11v.)

- a) Reacción y discurso de Anquises (v. 143-54: 12v.)
(Valor: desafío a los dioses)
 - 1.º Introducción (v. 143-4: 2v.)
 - 2.º Repetición «épica» de las palabras de Afrodita (v. 145-8: 4v.)
 - 3.º Desafío (v. 149-54:6v.)
- b) La unión (v. 155-67: 13v.)
(Escena narrativo-descriptiva: actitud sumisa de Afrodita: mención de fieras salvajes; descripción de cómo la desnuda Anquises)
 - 1.º Entran en el lecho: descripción de éste (v. 155-60: 6v.)
 - 2.º Consumación: descripción de cómo desnuda el hombre a la diosa (v. 161-7:7v.)
- c) Epifanía (v. 168-79: 12v.)
(Escena narrativo-descriptiva. más un breve discurso: mención de animales domésticos; descripción de cómo se viste Afrodita; actitud de mando de ésta)
 - 1.º Cuadro pastoril (v. 168-71: 4v.)
 - 2.º Epifanía (v. 172-5: 4v.)
 - 3.º Discurso de Afrodita (v. 176-9: 4v.)
- d) Reacción y discurso de Anquises (v. 180-90: 11v.)
(Temor, súplica de no sufrir daño de los dioses)
 - 1.º Narración: el miedo de Anquises (v. 180-4: 5b.)
 - 2.º Discurso de Anquises (v. 185-90: 6v.)

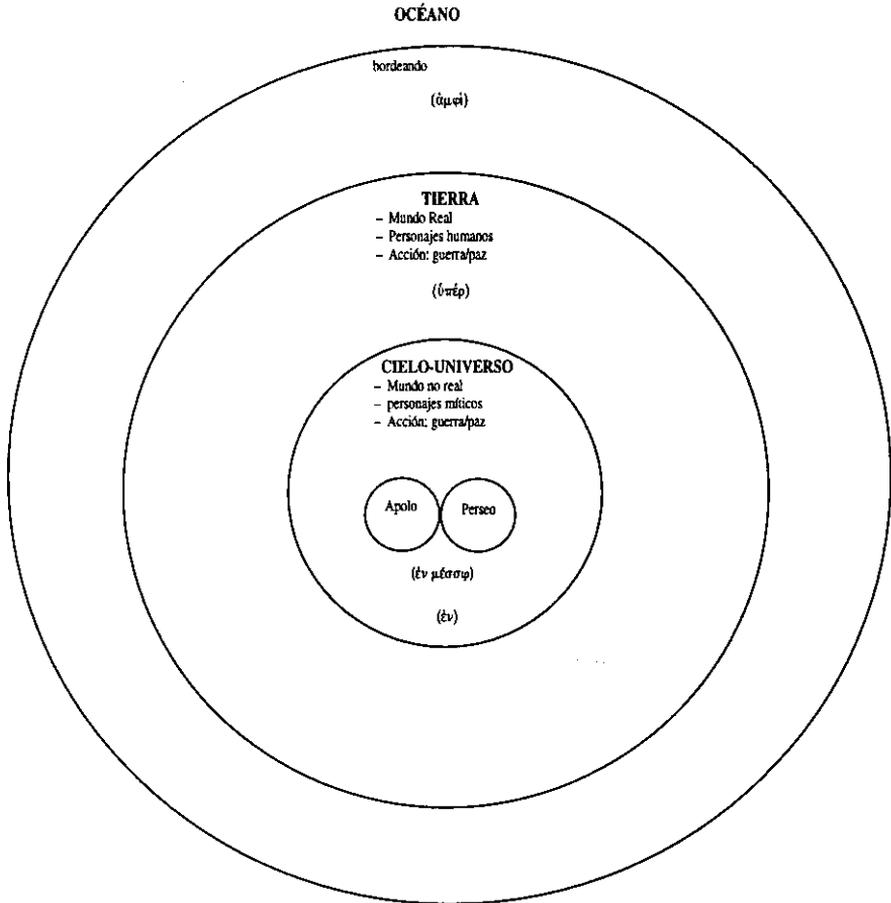
II TÚ, YO, NUESTRO HIJO. TEME A LOS DIOSES (v. 239-91: 53v.)

- a) Lamento de Afrodita (v. 239-55: 17v.)
 - 1.º Tú, la vejez. Yo, el dolor (v. 239-46: 8v.)
 - 2.º Yo: deshonor por tu causa. El hijo (v. 247-55: 9v.)
- b) Excurso sobre las ninfas que criarán al hijo (v. 256-73: 18v.)
(Ni mortales ni inmortales. En dos pasajes de 8 y 10v.)
- c) El hijo, yo, tú. Teme a los dioses (v. 274-91: 18v.)
 - 1.º El hijo, yo, tú (v. 274-80: 7v.)
(Al hijo yo te lo llevaré. Te alegrarás de verlo)
 - 2.º Teme a los dioses (v. 281-91: 11v.)
(Si alguien te pregunta quién es la madre... si te jactas de haberte unido a Citera... Zeus te herirá con un rayo. *Teme* la cólera de los dioses)

VERSOS DE CIERRE
(v. 292-3: 2v.)

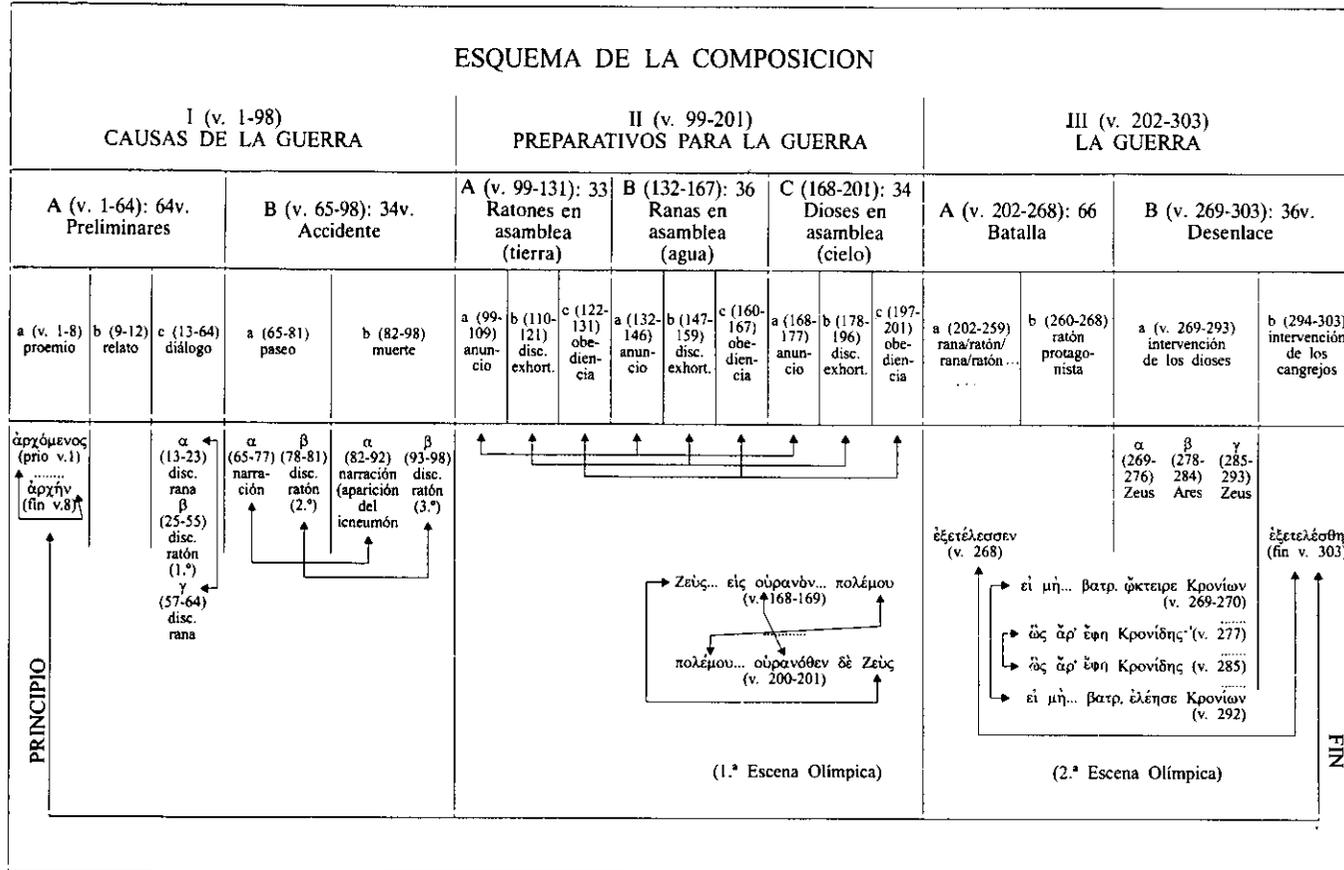
ESQUEMA 2
«El Escudo de Heracles»

2. ESCUDO (objeto: obra figurada)



ESQUEMA 3. LA «BATRACOMIOMAQUIA»

ESQUEMA 3. La «Batracomiomaquia»



ESQUEMA 4: Mimnemo, frs. 1-6/D

ESTRUCTURA GLOBAL

I (1 D.)

	Τίς δέ βίος, τί δέ τεργνὸν ἄτερ γρουσῆς Ἀφροδίτης;	
	τεθναίνῃ, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,	1. Deseo de muerte
	κρυπταδὴ φιλότης καὶ μέλιχα δῶρα καὶ εὐνή.	
	οἷ' ἤβης ἀνθεα γίνεταί ἀρπαλέα	
5	ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθη	
	γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν κομῶς καὶ καλὸν ἀνδρα τιθεῖ.	2. Irreconocible y repulsivo hace
	αἰεὶ μιν φροσὰ ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,	al hombre
	οὐ δ' αὐγάς προσορῶν τέρπεται ἡελίου,	3. Odioso y deshonroso
	ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν·	4. La dolorosa vejez.
10	οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.	5. Dios responsable
	2 (2 D.)	
	'Ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη	
	ἔαρος, ὅτ' αἰψ' αὐγῆσ' αὖξεται ἡελίου,	primavera =
	τοῖσ' ἴκελοι πῆχυιον ἐπὶ χρόνον ἀνθεσιν ἤβης	sol =
	τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακόν	juventud
5	οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναί,	responsable
	ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γῆρας ἀργαλέου,	la dolorosa vejez
	ἢ δ' ἔτερη θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίνεταί ἤβης	
	καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆς κίδναται ἡέλιος.	
	Αὐτὰρ ἐπὶν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,	
10	αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίωτος·	1. Deseo de muerte
	πολλὰ γάρ ἐν θυμῷ κακὰ γίνεταί· ἄλλοτε οἶκος	
	τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει·	
	ἄλλος δ' αὐτὰ παιδίων ἐπιδύεται, ὧν τε μάλιστα	muchos males =
15	ἰμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Ἀἴδην·	vejez
	ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὐδὲ τίς ἐστὶν	
	ἀνθρώπων, ᾧ Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδῶ.	
	3 (3 D.)	
	Τὸ πρὶν ἐὼν κάλλιστος, ἐπὶν παραμείψεται ὥρη,	
	οὐδὲ πατὴρ παισίν τίμιος οὔτε φίλος.	
	4 (4 D.)	
	Τιθωνῷ μὲν ἔδωκεν ἔχειν κακόν ἀφθιτον <ὁ> Ζεὺς	
	γῆρας, ὃ καὶ θανάτου ὄγιον ἀργαλέου.	5
	5 (Thgn. 1017-9 y 5 D.)	
	{Αὐτίκα μοι κατὰ μὲν χροίην ῥέει ἄσπετος ἰδρώς,	Thgn. 1017
	πτοιῶμαι δ' ἔσορῶν ἀνθος ὀμηλικῆς	1018
	τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν, ἐπεὶ πλέον ὠφελεν εἶναι·}	1019
1	ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίνεταί ὥσπερ ὄναρ	
	ἤβη τιμήσσα· / τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον	
	γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίγ' ὑπερκρέμαται,	4
	ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἀτίμον, ὃ τ' ἀγνωστον τιθεῖ ἀνδρα,	3
5	βλάπτει δ' ὀφθαλμούς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.	2
	6 (6 D.)	
	αἱ γὰρ ἄτερ νοῦσων τε καὶ ἀργαλέων μελεδῶνων	
	ἔξηκονταετὴ μοῖρα κίχου θανάτου.	1

54 321

ESQUEMA 5: Tragedias de Eurípides (muestra)

MEDEA (1419 v.: centro en v.709)

PRÓ-LOGO	PAR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º	EST. 2º	EPISODIO 3º (V.663-823) (central)	EST. 3º	EPISODIO 4º	EST. 4º	EPISODIO 5º	EST. 5º	ÉXODO	
...Medea ESPOSA hora	CORO 1	...Medea- Creonte Creonte daña a Medea	CORO 2 Nin- guna tierra acoge- rá a Medea	Medea - Jasón ESPOSA / ESPOSO <i>enemigos</i>	CORO 3	Medea-Egeo -suplica -acepta -promete {1/2.v.709}	Medea-Corifeo -planea -venganza	CORO 4	Medea - Jasón ESPOSA-ESPOSO "amigos"	CORO 5 Atenas acoge- rá a Medea	...Mens. - Medea el mensajero na- rra que Medea daño a Creonte	CORO 6	...Jasón ESPOSO hora
						CENTRO: planes de muerte							
A	B		C	D	●		D	C	B		A		

HERACLIDAS (1056 v.: centro en v.528)

PRÓ-LOGO	PÁR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º		EST. 2º (V.608-629)	EPISODIO 3º		EST. 3º	EPISODIO 4º	EST. 4º	ÉXODO
Yolao... ANCIANO dice que Euristeo (TIRANO) quiere matarlos (abre)	CORO 1	CORO 2	Yolao - Demof. (2 personajes masculinos, amigos)	Yolao - Demof. - Macaria (aparece un 3º personaje, mujer, HIJA de Heracles, dispuesta al sacrificio, dulce y sumisa) {1/2:v.528}	CORO 3 (central): muerte y gloria de Macaria CENTRO: muerte	Serv. - Yolao (2 personajes masculinos, amigos)	Serv. - Yolao - Alcmena (aparece un 3º personaje, mujer, MADRE de Heracles, dispuesta al sacrificio, vengativa y orgullosa)	CORO 4	CORO 5	...Alcmena ANCIANA dice que maten a Euristeo (TIRANO) (cierra)
A	B		(a+b)		●		B		(a+b)		A	

HIPÓLITO (1466 v.: centro en v. 733)

PRÓ-LOGO	PÁR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º	EST. 2º (v.732-775)	EPISODIO 3º	EST. 3º	EPISODIO 4º	EST. 4º	ÉXODO
Afrodita... DIOSA (AMOR) Provoca la tragedia y causa el deshonor de Hipólito por ANTI- AMOR	CORO 1	Nodriza - Fedra MADRE - HIJA "madre" habla con su "hija" y es informada de su desgracia (muerte) por AMOR (en 1 escena)	CORO 2	...Nodriza - Hipólito... "madre", amigas, habla con Hipólito y provoca la muerte de su "hija", sin quererlo por AMOR (en 3 escenas)	CORO 3 (central): muerte de Fedra {1/2: v.733} CENTRO: muerte	...Teseo - Hipólito PADRE - HIJO padre, enemigo, habla con su hijo y provoca su muerte, queriendo por ANTI-AMOR (en 3 escenas)	CORO 4	Teseo - Mensaj. padre habla con mensajero y es informado de la desgracia de su hijo (muerte) por ANTI-AMOR (en 1 escena)	CORO 5	...Ártemis... DIOSA (ANTIAMOR) "soluciona" la tragedia y devuelve el honor a Hipólito por AMOR
A	B		C	●		C	B	B		A

ESQUEMA 6: «Troyanas»

TROYANAS (1334 v.: centro en v.667)

PRÓ-LOGO	PÁR.	EPISODIO 1º	EST. 1º	EPISODIO 2º (v.566-798) <i>(central)</i>	EST. 2º	EPISODIO 3º	EST. 3º	ÉXODO
...Hécuba	CORO 1 -Héc. lamentos	.. Casandra..	CORO 2	Andrómaca - Hécuba Andrómaca, amiga, comunica a Hécuba, MADRE, la muerte - pasada- de su hija (Polixena) (1/2.v.667)	Talibio - Andrómaca Talibio, enemigo, comunica a Andrómaca, MADRE, la muerte futura- de su hijo (Astianacte)	.. Helena	CORO 4	...Héc., - coro lamentos <i>diálogo lírico</i>
<i>estructura compleja: recitado + lírico</i>	<i>diálogo lírico</i>	<i>estructura compleja: recitado + lírico</i>		<i>CENTRO: recitado</i>		<i>estructura compleja: recitado + lírico</i>		<i>estructura compleja: recitado + lírico</i>
A	B	c	●	c	B	A		

PRINCIPIO (Posidón)

tema: MUERTE

1. muerte de mi CIUDAD τήνδε Τρωϊκήν χθόνα ...των ἑμῶν Φρυγῶν πόλει ...δῶλαε	4 7 9
2. muerte de Príamo πέπτωκε Πρίαμος...θανὼν CENTRO: muerte de Polixena τέθνηκε...Πολυξένη	17 40
2. muerte de Príamo φρουδος δὲ Πρίαμος	41
1. muerte de mi CIUDAD χαῖρέ μοι, πόλις ...εἰ σε μὴ διώλεσεν	45 46

CENTRO (Andrómaca)

tema: MUERTE - AMOR- MUERTE (conyugal)

Escena 1ª

1. hay esperanza ἔνεισιν ἔλπιδες	633
2. es mejor morir que vivir mal κρείσσον ἔστι κατθανεῖν	637
3. muerte de Polixena κεῖνή (641)... τέθνηκε	642
4. sus males (de Polixena) τῶν αὐτῆς κακῶν	642
5. Héctor querido...muerto Ἕκτορος φίλον κάρη ... τῷ θανόντι	661 663
CENTRO: "escuro a la que rechaza a su antiguo esposo y ama a otro" (v. 667-8: centro numérico de la obra)	
φιλεῖ	668
5. Héctor querido...muerto ὦ φίλ' Ἕκτορ ...δῶλας	673 677
4. mis males τῶν ἑμῶν...κακῶν	679
3. muerte de Polixena Πολυξένης δλεθρος	680
2. no es inferior a mis males la muerte (v. 679-81)	
1. para mí no hay esperanza ἐμοὶ γάρ οὐδ' ἔστι ζυνεσθιν ἐλπίς	681 682

tema: MUERTE - AMOR - MUERTE (maternal)

Escena 2ª

A. 1. (v. 740-756: 17 versos): oh hijo queridísimo... morirás ὦ φίλτατ' ... τέκνον θανῆ (741)... ἀποκτενεῖ	740 742
2. (v. 757-763: 7 versos): CENTRO (CANTO DE AMOR) oh queridísimo... abrázame φίλτατον	757
B. 1. (v. 764-775: 16 versos): oh griegos inventores de males κακά ᾧ ποῦ ματαῖς αὐτοῦ παιδὸς κτείνετ' oh hija de Tíndaro... has nacido de...males...	764 765 766 769
jojalá muertas! δαίσιον he perdido a mi hijo θάνατον...	772 777
ἀπολέσασα τομαυτῆς τέκνον	779

FINAL (Hécuba - coro)

Tema: MUERTE

1. muerte de la CIUDAD Χο. ἂ δὲ μεγαλόπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔσ' ἔστι Τροία	1291 1292
2. los que han muerto Χο. τοὺς θανόντας	1304
3. muerte de Príamo Ἐκ. Πρίαμε Πρίαμε οὐ μὲν ὀλόμενος Χο. θάνατος...σφαγαίσι	1312-3 1316
1. muerte de la querida CIUDAD Ἐκ. πόλις φίλα Χο. φίλαν γὰν ...οὐδ' ἔσ' ἔστι ἂ τάλαινα Τροία	1317 1319 1323-4
4. "muerte" (espiritual) de Hécuba Ἐκ. μέλα, φέρετ' ἑμὸν... 1329-30	
1. (muerte) de la CIUDAD Χο. ἰὼ τάλαινα πόλις	1331

Eidos, el nes, el círculo...

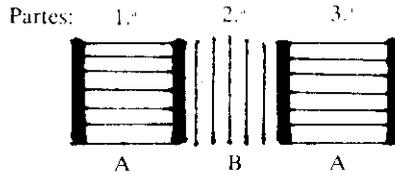
ESQUEMA 7: *Pedro*

	ESTRUCTURA GENERAL: <i>el dos-la</i> (mitéses)		
	PARTE I (227a-257b)		PARTE II (257c-279c)
FORMA	mixta: 3 discursos entre breves diálogos		uniforme: diálogo
TEMA	mixto (fundamentalmente <i>ἔραος</i>)		uniforme: <i>λόγος</i>
FINALIDAD	práctica		teórica
	PASAJES PARALELOS: <i>el tres</i> (la doble oposición)		
	PRÓLOGO (227a-230e)	PASAJE CENTRAL (241-256)	EPILOGO (279d-e)
FORMA	diálogo	discurso	diálogo
ESTRUCTURA	marco externo	núcleo interno	marco externo
CONTENIDO	aspectos externos (físicos, etc.)	aspectos internos (psíquicos, ontológicos)	aspectos externos (físicos, etc.)
LUGAR	tierra	cielo	tierra
TIEMPO	finito: actualidad	infinito: eternidad	finito: actualidad
MOMENTO	la mañana	El mediodía	el atardecer
ACCIÓN	viaje al exterior (de la ciudad)	viaje al exterior (del cielo)-viaje al interior (del cielo) (hacia arriba) (hacia abajo)	viaje al interior (de la ciudad)
SENTIDO	horizontal	vertical	horizontal
PERSONAJES	hombres, cuerpos	dioses, almas	hombres, cuerpos
PLANO HUMANO	realidad, vida	idealidad, muerte	realidad, vida
PLANO ONTOLÓGICO	apariciencia (mundo sensible)	Realidad, Vida (mundo inteligible)	apariciencia (mundo sensible)

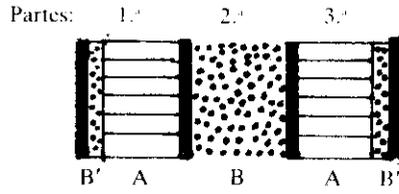
ESQUEMA TEMÁTICO: *el círculo* (etamarque de la idea esencial)

- 1) Viaje (ida) (lugar terreno): *ποι και πόθεν*; (227a 1; prio)... ἴωμεν (229a 1)
- 2) Logógrafo: *παρά Λυσίου* (227a 2)
- 3) Discurso: tema *λόγος* (227b-228c)
 - 4) Amor: *ἔρωτι κίος* (227c 5), tema *ἔραος* (231a-244a)
 - 5) Locura: tema *μανία* (244a-245b)
 - 6) Alma: tema *ψυχή* (desde 245c)
 - 7) Dioses: *τὸ τῶν θεῶν γένος*... (246d 7-247b 6)
 - 8) Viaje (ida): *ἔξω πορευθεῖσαι*... *ἔξω τοῦ οὐρανοῦ* (247b 7-c2)
 - 9) Lugar celeste: *τὸν τόπον... τὸν τόπον* (247c 3-d 1)
 - 8) Viaje (vuelta): *...εἰς τὸ εἶδω τοῦ οὐρανοῦ... ἦλθεν* (247d-e 4)
 - 7) Dioses: *...θεῶν βίος* (247e 5-248a 1)
 - 6) Alma: tema *ψυχή* (hasta 249d)
 - 5) Locura: tema *μανία* (249d 4-e 3)
 - 4) Amor: tema *ἔραος* (asociado a la belleza y al alma) (249 e-257b)
- 3) Discurso: tema *λόγος* (257c-279b 3)
- 2) Logógrafo: *Λυσία* (279b 3)
- 1) Viaje (vuelta) (lugar terreno): *ἴαμεν... ἴαμεν* (279b 4-c 8: fin).

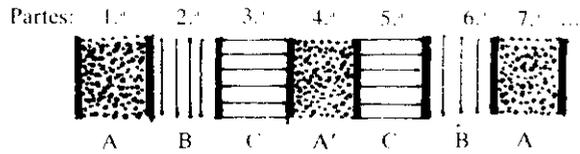
a) H. Afrodita, Batracomiomaquia



b) Escudo



c) Mírmemo: frs. 1-6 D, Tragedias de Eurípides



d) Troyanas, Fedro

