

INTRODUCCIÓN

I. PRECEDENTES DEL TEMA DE LA OBRA

Troyanas trata el tema de la destrucción de la antigua ciudad de Troya y la reducción de todos sus habitantes a la muerte o a la triste condición de esclavos. En el fondo subyace un claro motivo épico, pero, como tan frecuentemente ocurre en el mundo del teatro, Eurípides aprovecha ese argumento tradicional, lo adapta a un formato dramático y le añade un nuevo motivo: las funestas consecuencias que acarrea la guerra; y sobre todo profundiza en la degradación moral en que caen los vencedores griegos, llenos de soberbia tras la conquista, soberbia que les arrastra también a su propia ruina. En tal sentido, merece la pena destacar algún pasaje de *Troyanas* que ilustre algunas de las innovaciones que el dramaturgo introduce en su obra respecto del tratamiento anterior. Así, la escena en que se produce el encuentro entre Menelao y Helena, en el episodio tercero (vv. 860-1059), se hace eco de una tradición bien conocida por los poetas líricos y que se remonta a los textos de la épica, como leemos en los testimonios del poeta Íbico y la *Ilias Parva*. El propio Eurípides ya había recurrido a una escena similar en su *Andrómaca* (vv. 627-631), pero ahora en *Troyanas* se aparta de la versión tradicional e introduce al menos tres aspectos novedosos:¹ en primer lugar, Eurípides pospone en esta obra la reunión de Helena y Menelao, cuando ya la ciudad de Troya ha sido saqueada y la propia Helena aparece como una más

¹ Cf. Helena Guzmán, 2006, pp. 210-215.

INTRODUCCIÓN

de las mujeres cautivas; una segunda innovación singular radica en que en *Troyanas* es Helena quien se va a defender a sí misma como si fuera una verdadera sofista, no descubriendo el pecho ante su marido sino recurriendo a un debate y confrontación verbal con Menelao (ταῦτ' ἀμείψασθαι λόγῳ); así Eurípides se aviene a una representación menos visual y menos patética de la escena, haciendo que gane en cambio fuerza su carácter agonístico al emplear un vocabulario propio del lenguaje forense y del mundo de la sofística; y en tercer lugar, el poeta incorpora a la escena la presencia de un nuevo personaje que confiere una fuerza especial al desarrollo de la tragedia: la figura de la reina Hécula. De suerte que el enfrentamiento tradicional entre Menelao y Helena se ve desplazado por la intervención de Hécula, quien sostendrá un vivo enfrentamiento con la pérfida Helena. La defensa de Helena ocupa los versos 914-965, y la contrarréplica de Hécula casi otros tantos versos (969-1032).

La representación de la obra tuvo lugar en marzo del año 415, como parte de la trilogía compuesta por *Alejandro*, *Palamedes* (tragedias solo fragmentariamente conservadas)² y el drama satírico *Sísifo*. Por lo demás, es la única ocasión en que Eurípides compuso una trilogía (más o menos a la antigua usanza esquilea) nucleada en torno al mismo motivo legendario: las sucesivas fases en que tuvo lugar la destrucción de Troya.

De acuerdo con el testimonio de Eliano, *Varia Historia* II 8, Eurípides solo obtuvo el segundo puesto en el concurso dramático, tras Jenocles, quien presentó ese mismo año las tragedias *Edipo*, *Licaón*, *Bacantes* y el drama satírico *Atamante*. Ninguna de estas obras se nos ha transmitido completa. El propio Eliano se preguntaba con extrañeza cómo pudo Jenocles quedar el primero en el concurso frente a una obra como las *Troyanas* de Eurípides, y llega a apuntar como verosímil y quizá algo ingenua explicación, o bien que los miembros del jurado fueran declaradamente ignorantes e insensibles, o incluso que

² De la primera apenas nos han llegado fragmentos en un papiro de Oxirrinco y algunas citas transmitidas por Estobeo. Cf. Collard-Cropp-Gibert (2004) y Koniaris (1973). Respecto a *Palamedes* los fragmentos conservados son aún más magros.

INTRODUCCIÓN

fueran manifiestamente corruptos. Un filólogo tan destacado como Wilamowitz³ propuso la idea de que difícilmente iba a obtener Eurípides el primer premio presentando una pieza que podía desencadenar entre el público ateniense ciertos sentimientos de rechazo o indignación. El ambiente social en la Atenas de la época era de suma preocupación, pues el mismo año de la puesta en escena los atenienses estaban preparando la funesta expedición a Sicilia y acababa de tener lugar hacía solo unos meses (diciembre del 416) la ominosa destrucción de la isla de Melos llevada a cabo por la flota ateniense, tan patéticamente descrita por Tucídides en su libro V 85-113.

Ahora bien, no resulta fácil tomar postura ante el debate, tan interesante, acerca de si hemos de ver o no una intencionalidad directa por parte de Eurípides en vincular los hechos históricos del momento con la composición y puesta en escena de la obra. Nos hallamos ante dos alternativas contrapuestas. De una parte hay quienes⁴ interpretan que en *Troyanas* tenemos una obra de contenido básicamente político, filosófico e intelectual (recordemos la famosa expresión que califica a Eurípides de «filósofo de la escena» y su vinculación personal con el mundo ilustrado de los sofistas Anaxímenes, Protágoras, etc.) en la que se analiza el papel que juega en la vida la inestable fortuna de los individuos y de los pueblos, la incertidumbre ante el futuro, o la relación e interferencia de lo divino en el ámbito de lo humano en momentos tan delicados como vivía a la sazón el pueblo de Atenas. En su sugestivo trabajo del año 1976, Rehm ha estudiado una posible vinculación referencial entre el acontecimiento histórico y la escenificación de *Troyanas*. Entre otros paralelismos destaca uno muy cruel y al mismo tiempo dramático. Cuando la Andrómaca de *Troyanas* debe presenciar la muerte de su hijo, despeñado por orden

³ En su monumental obra *Griechische Tragödien Übersetz*, vol. 3, p. 259, Berlín, 1906.

⁴ La discusión moderna es sumamente debatida, bien que no se haya llegado a sustanciar una opinión uniforme. Cf. al respecto trabajos como los de A. van Erp Taalman Kip (1987), o la contribución de J. Hesk, «The socio-political dimension of ancient tragedy», en M. McDonald - J. M. Walton, 2007, pp. 72-91.

INTRODUCCIÓN

de los griegos desde las almenas de Troya, más de un espectador —y alguna que otra de las pocas espectadoras asistentes a la función— podría comprender que esa misma angustia y desesperación fueran las que acababan de vivir muchas mujeres y hombres de la isla de Melos al ver arrasada su ciudad por los atenienses. Para otros estudiosos (Payen, 2005), en cambio, *Troyanas* se instala en un contexto puramente literario, retórico y dramático en el seno de la producción de su autor. No cabría, pues, establecer un paralelismo entre una situación histórica real y la imagen que se trasluce en una obra de teatro, en tanto que en esta prima por encima de todo la ficción dramática.

II. ESTRUCTURA COMPOSICIONAL

La trilogía a la que pertenece *Troyanas* plantea problemas en cuanto a su unidad temática, pues para autores como Barlow (1986) no cabe encontrar en ella una cohesión similar a las antiguas trilogías de Esquilo, si bien —como defiende Scodel (1980)— el hecho de que los espectadores asistieran en una misma sesión a la puesta en escena de las tres obras de la trilogía presentada a concurso debería generar entre ellos una idea de composición más o menos unitaria. Sagazmente nos llama la atención este autor sobre un elemento que aparece de forma constante en las tres: la antorcha, que simboliza la destrucción que se plantea en las tres piezas, y que sería el enlace que conferiría a las mismas la particular percepción unitaria de constituir una trilogía. Podría invocarse también otro aspecto en el que, a nuestro juicio, quizá no se haya reparado suficientemente como es la aparición de los propios personajes que participan en las tres obras. Así la reina Hécuba y la profetisa Casandra juegan un papel importante tanto en *Troyanas* como en *Alejandro*, y lo mismo sucede con otros dos personajes masculinos, Agamenón y Odiseo, a quienes en paralelo volvemos a encontrar tanto en *Troyanas* como en *Palamedes*. Esta comunidad de *synagonistai* debía conferir a las tres piezas la impre-

INTRODUCCIÓN

sión de ser partes consecutivas de un todo orgánico desarrollado en progresivas etapas narrativas, con evocaciones, anticipaciones y suspensiones graduales que actuarían como hilo conductor de las tres piezas.

Por lo que se refiere a la propia estructura de la obra su análisis ha atraído la atención de diversos estudiosos en época reciente (Helena Guzmán, 2006), disertación doctoral más que estimable, que nos ha servido como lectura de referencia muy provechosa. Con anterioridad, para Romilly (1970) o Lesky (1972) la obra carece de una verdadera estructura propia (en tanto que en ella abundan escenas poco conexas entre sí) y en la que no cabe encontrar sino la presencia constante de la reina Hécuba, auténtica heroína de la pieza. Aunque queremos dejar constancia del análisis de estas dos grandes personalidades de la filología clásica, se nos permitirá al menos apuntar nuestra opinión de que es un asunto de proporciones, pues a nuestro juicio sí creemos encontrar una cierta trama común entre las distintas escenas referenciadas. Es verdad que *Troyanas* no es una obra comparable con *Edipo Rey*, quizá prototipo de una pieza con estructura rotunda y casi perfecta, pero no por ello carece de una propia arquitectura dramática sostenida. En similares términos a Romilly y Lesky la analiza Biehl (1989), aunque postulando que el eje vertebrador de la obra hay que encontrarlo en la presencia de los tres personajes claves del drama: Casandra, Andrómaca y Hécuba. Otros analistas (Conacher, 1983; Barlow, 1986) inciden en parecidas interpretaciones, aunque naturalmente con matices. Esta interpretación de Biehl nos parece más atinada en su conjunto, como más arriba adelantábamos.

También se ha argumentado en contra de la unidad estructural de la obra el hecho de que el coro carezca de una función precisa o que sus intervenciones parezcan demorarse en descripciones minuciosas sobre la conquista de Troya, circunstancia que puede parecer impropia para reflejar el estado anímico de un grupo de mujeres que han visto la ruina de su ciudad y su reducción a la condición de esclavas. Es cierto, sin duda, que el coro de *Troyanas* da a veces la impresión de

estar «distráido» o ausente de la trágica situación ante la que se halla; no obstante, creemos que esta licuefacción del coro es un rasgo bien conocido y característico de nuestro autor, especialmente en una de sus obras de madurez (véase al respecto la opinión de Kitto, 1939, y Lee, 1976).

La sinopsis de la estructura de la obra es la siguiente:

El **Prólogo** se inicia con unas palabras del dios Poseidón, narrando la historia de la ciudad de Troya desde su fundación hasta la ruina actual. En unas tiendas están recluidas las mujeres y princesas troyanas, convertidas ya en prisioneras. Se suma ahora la diosa Atenea que viene a pactar con Poseidón el castigo que ella quiere infligir a los griegos en su regreso. Es el castigo que la diosa desea imponer a los griegos por no haber condenado el sacrilegio que cometió Ayante contra la princesa Casandra en un templo de Atenea. Este prólogo pertenece, pues, a un tipo muy característico de los prólogos de Eurípides en los que intervienen personajes dramáticamente secundarios (Poseidón y Atenea en este caso, que apenas vuelven a reaparecer en la obra), al estilo de los prólogos de *Alceste*, *Hipólito* o *Ión*.⁵ A continuación la reina Hécuba entona una monodia en metros anapésticos en tono quejumbroso contra las veleidades de fortuna. Hace su entrada un primer semicoro de mujeres troyanas (vv. 98-151), atraídas por los lamentos de la reina, con quien entablan un diálogo lírico.

Acto seguido aparece en escena un segundo semicoro con el que se formaliza la **Párodo** de la obra, formada por dos parejas estróficas (vv. 169-175 = 190-196 y 197-213 = 214-229) de gran colorido y sonoridad. Las jóvenes cautivas van a ser sorteadas de inmediato, y para ellas su mejor destino sería la ciudad de Atenas, «la feliz tierra de Teseo»; y el más infausto, que las conduzcan a Esparta, «mansión de la odiosa Helena».

El **Episodio primero** se abre con la presencia del mensajero Taltibio, que anuncia que ya ha tenido lugar el sorteo y la distribución

⁵ Cf. Helena Guzmán, 2006, pp. 28 ss.

INTRODUCCIÓN

de las cautivas (vv. 235-307): Agamenón ha elegido a Casandra como nueva amante, aunque ella es virgen sacerdotisa del dios Apolo; Taltibio comunica con veladas palabras a Hécuba que su otra hija, Políxena, cuidará de la tumba de Aquiles; de hecho Políxena ha muerto al principio de la obra, aunque de manera irónica se la presenta como si aún estuviese con vida; la viuda de Héctor, Andrómaca pasará a ser propiedad de Neoptólemo, el hijo de Aquiles. Finalmente, la propia Hécuba tendrá que asumir su destino acompañando a Odiseo. Concluye el estásimo con la aparición de Casandra, que entona en forma de monodia en versos docmíacos y yámbicos (308-340) el canto nupcial de lo que serán sus funestas bodas con Agamenón. Pronostica que una peor suerte aguarda a los ahora vencedores griegos que a los infelices troyanos.

En los versos 511-567 el coro entona su **primer Estásimo**. Evoca el famoso incidente del Caballo de Troya y los momentos de euforia inicial de los habitantes de la ciudad, transformados luego en un escenario de horror cuando los guerreros griegos salen de su escondite. El patetismo llega al máximo cuando el coro refiere el pánico que experimentan los niños, asidos a los vestidos de sus madres, y el espanto y desolación de las muchachas que han quedado privadas de sus jóvenes maridos. El corifeo anuncia entonces la aparición de Andrómaca, a quien acompaña su pequeño e indefenso hijo.

Episodio segundo. En un diálogo lírico muy dolido y trágico (amebeo en los vv. 577-594) Andrómaca y Hécuba continúan intercambiándose información del cruel destino de los vencidos. Más adelante, de nuevo Taltibio transmite una horrible noticia: Odiseo ha convencido al ejército de que el hijo de Héctor y Andrómaca, el pequeño Astianacte, debe morir despeñado desde las murallas de su ciudad. En su larga resis de unos cincuenta versos la noble Andrómaca afirma que prefiere morir a hacer frente a su nueva vida como prometida esposa de Neoptólemo; al tiempo repite sus acusaciones contra Helena. Por su parte, Hécuba intenta convencerla de que lo mejor, en las presentes circunstancias, es aceptar el destino (ἐνδόντες

τύχη). Vuelve a aparecer el mensajero Taltibio (vv. 709-779) para anunciar la muerte de Astianacte.

Estásimo segundo (799-859 en ritmo dáctilo-epitríptico). La actual destrucción de la ciudad evoca al coro aquella otra ruina de Troya en los lejanos tiempos del rey Telamón y el héroe Heracles. De nada sirvió ni evitó la destrucción de su ciudad que el troyano Ganimedes, hijo del troyano rey Laomedonte, fuera el escanciador divino de Zeus. Más que en ningún otro pasaje el autor colorea el texto de matices que evocan el fuego devastador, el resplandor de las llamas, el humo que asciende por encima de las murallas.

Episodio tercero (vv. 860-1059). Entra en escena el rey Menelao. Viene decidido a recuperar a su mujer, Helena, y a castigarla por haber causado tantas desgracias en contendientes de uno y otro bando. Habla con Hécuba, quien le conmina a que dé muerte a Helena, y que así sirva su castigo como ejemplo a las mujeres que como ella se comporten. Aparece a continuación Helena, lujosamente ataviada, muy a despropósito de como debía, e intenta no solo defender su conducta (la culpa habría que imputársela a la diosa Afrodita, que fue la que hizo que ella se enamorara de Paris) sino inculpar a la reina Hécuba de haber engendrado a Paris y no haber dado muerte a un niño que había nacido con presagios de un infausto destino. Hécuba sostiene que Helena no merece el menor atenuante en su culpabilidad y exige que Menelao la lleve de vuelta a Argos y que allí muera.

Estásimo tercero. Compuesto por dos parejas estróficas (vv. 1060-1117) supone el cierre de la acción dramática. El coro retoma la dura evidencia: Troya está en ruinas. El coro recrimina duramente a Zeus por haber permitido la destrucción de su ciudad y termina su actuación deseando que la(s) nave(s) de Menelao sufran alguna tempestad y no culminen el regreso a Grecia con Helena. En el verso 1062 se utiliza el verbo προδίδομι «entregar a traición» aplicado a Zeus, que así encarece la desidia con que el padre de los dioses ha permitido la ruina de Troya. Queda aún por contar el triste destino que aguarda al cadáver del joven Astianacte. Nacido para rey, ahora yace muerto, pendiente de ser sepultado en el escudo de su valeroso padre,

INTRODUCCIÓN

Héctor. Hécuba aún interviene para lamentar la triste suerte de su nieto y atacar con duras palabras el comportamiento de los griegos, que tan cruelmente han decidido el infausto final de Astianacte, último y único representante de la estirpe real de Troya. Hécuba arremete de nuevo y por última vez contra los griegos, unos auténticos bárbaros (1158) «aqueos, mejor ponderados por la fuerza de vuestras lanzas que por vuestra sensatez», e ironiza sobre el epigrama que debería presidir la tumba de su nieto: «¿A este niño lo asesinaron un día los aqueos por miedo? ¡Qué vergüenza de epigrama para Grecia!».

Éxodo. Finalmente el coro entona su canto de despedida (vv. 1287-1332) en dos parejas estróficas. La ciudad arde en llamas; Hécuba aún mantiene vivo el recuerdo de su esposo, Príamo, mientras proclama que ya no existe Troya. Va a ser ella la encargada de enterrar a Astianacte, en vez de hacerlo su propia madre, Andrómaca, que ha de partir de inmediato con Neoptólemo como esclava a Grecia. Entre sollozos, la anciana reina Hécuba —ahora esclava— se dirige con pasos vacilantes a la nave de Odiseo.

III. NUESTRA EDICIÓN

La presente edición, deudora naturalmente de las diversas y sabias que la han precedido en las principales colecciones académicas, en especial las de Murray y luego Diggle en Oxford University Press, la de Biehl en Teubner y la de Kovacs en la colección Loeb, incorpora algunas de las pertinentes aportaciones de otra serie de filólogos, estudiosos y comentaristas que han contribuido a mejorar el texto de nuestra pieza. Antes de comenzar nuestro trabajo para la presente edición espigamos del repertorio de *l'Année Philologique* de los 25 últimos años cualquier trabajo que a nuestro juicio pudiera servirnos para una mejor fijación del texto. En la bibliografía y en el correspondiente aparato crítico aparecen citadas o recogidas un total de casi cincuenta contribuciones, a veces muy minuciosas y casi siempre muy provechosas. Además de quedar abrumado ante tanta exhaustividad