

## PROCESOS DE ANIMALIZACIÓN EN *TROYANAS* DE EURÍPIDES<sup>1</sup>

*Elsa Rodríguez Cidre*  
Universidad de Buenos Aires

El presente trabajo tiene por objetivo analizar los mecanismos de animalización en *Troyanas* de Eurípides. A partir de un relevamiento léxico, se trata de estudiar las referencias animales y el campo semántico creado por estas imágenes, en particular uno muy rico ligado a la situación de cautiverio, cual es el de la rapiña y la caza. Este último punto resulta altamente significativo por cuanto la esclavitud que caracteriza a las protagonistas conforma un eje clave de la tragedia. Son ellas, precisamente, las emisoras de las animalizaciones: Hécuba, Casandra, Andrómaca y el coro.

Nuestro rastreo, en el plano nominal, incluye remisiones específicas como κηφήν, zángano, ο σῦς, cerdo, y otras más generales como ὄρνις ο δάκος. Ὀρνις (pájaro en su sentido más general, con fuertes valencias oraculares) es parte de un conjunto más amplio de referencias ornitológicas que incluye a νεοσσός, pichón en nido, y οἰωνός, ave de presa de gran tamaño (también ave agorera y ligada al campo de la mántica). Δάκος, por su parte, conforma un término de sentido amplio que concreta su valencia animal en contexto. La primera definición que da Liddell & Scott es la de animal cuya mordedura es peligrosa. Rodríguez Adrados agrega la acepción de monstruo -en mitología remite principalmente a monstruos marinos y esfinges-, Chantraine, por último, aclara que es la tragedia el género en el que aparece para designar al animal que muerde (no hay citas homéricas

al respecto). La animalización también se produce con referencias indirectas, como πτέρυξ ala, o κλαγγή, en principio cualquier sonido agudo pero que en contexto refiere al chillido de los pájaros. Asimismo, νῶτον lomo animal, y γλῶσσα, lengua, que acompañada del numeral δίπτυχος, remite a la bífida lengua de la víbora. Por último, en el plano verbal trabajaremos con el verbo θηράω, cazar o perseguir bestias salvajes, que luego dará paso metafóricamente a la idea de persecución.

A cargo de Hécuba se hallan las cinco primeras animalizaciones, comenzando por dos de ellas en un mismo contexto, la monodia de los versos 145-152:

τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν.  
 μήτηρ δ' ὥσει τις πτανοῖς  
 ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἄγω  
 κλαγγάν, μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν  
 οἶαν ποτὲ δῆ  
 σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένα  
 ποδὸς ἀρχεχόρου πληγαῖς Φρυγίου  
 εὐκόμπους ἐξήρχον θεοῦς.

(Arde Ilión, gimamos. Y como una madre a sus alados pájaros, que yo iniciaré un chillido, un canto, no el mismo que alguna vez en verdad apoyada en el cetro de Príamo con los golpes que sonaban fuerte de mi pie conductor del coro iniciaba a los dioses frigios).

Hécuba, μήτηρ por antonomasia, presenta a sus hijos como pájaros, ὄρνισιν, para incluirse inmediatamente en la animalización, al compararse con la madre que emitirá pronto un κλαγγάν, chillido. La imagen del ave privada de sus crías configura un *topos* trágico que se actualiza aquí con la reciente destrucción de Troya (τύφεται Ἴλιον) y el próximo sorteo de las cautivas. Ἵρνις remite a una animalización general y no específica, pero las valencias oracular y trenética del

término, evidentes aquí, brindan al texto una considerable riqueza. Por un lado, resulta significativo el uso del verbo ἐξάρχω, habitual en la introducción del *threnos*, para dar lugar a un chillido, el cual se contraponen paratácticamente a un canto ritmado, κλαγγάν, μολπάν. Aclara, a su vez, que esta canción o danza ritmada no será la de antaño, cuando con el cetro de Príamo oficiaba el ritual religioso dando fuertes golpes del pie (el *hapax* εὐκόμπους) al conducir al coro. Hécuba ya no es reina ni conduce a nadie: su fortaleza y su peso se han disuelto en la gracilidad de un ave, así como el canto devino chillido. La contraposición κλαγγάν/μολπάν es crucial. En un contexto de difusas connotaciones frenéticas la μήτηρ animaliza su canto y su persona: ante la imposibilidad de realizar un *threnos* propiamente dicho, Hécuba desestructura el ritual que le es vedado y lo opone a otro bien estructurado del pasado. Por otro lado, la relación con el presagio es clara pues lo que se viene es precisamente el sorteo de las troyanas. En este contexto, el uso de κλαγγάν recuerda que con ese vocablo el coro de *Agamenón* denominaba al discurso profético de Casandra en v. 1152. Por otra parte, ὄρνις aparece también en *Hécuba* referido a Políxena (v. 178): las referencias al mal agüero de versos posteriores en el diálogo de la troyana con su madre, permiten suponer allí que tal animalización aludía al contexto de la funesta noticia que habría de recibir, la de su inminente sacrificio.

Se aproxima el sorteo y Hécuba emite las siguientes palabras al coro en la párodos (vv. 190-193):

φεῦ φεῦ.  
 τῷ δ' ἀτλάμων  
 ποῦ πᾶ γαίης δουλεύσω γραῦς.

ὡς κηφήν, ἀδειλαία,  
 νεκροῦ μορφά,  
 νεκῶν ἀμνηνῶν ἄγαλμα

(layl, layl ¿A quién la desdichada anciana servirá, en qué parte de la tierra, de qué manera como un zángano, la desgraciada, figura de un cadáver, efímero adorno de los muertos?).

Hécuba elige el término κηφήν para su segunda auto-animalización. Esta vez opta por un término poco común y específico en el mundo animal, zángano. Ahora bien, esta referencia genera algunos interrogantes, en función principalmente de su inadecuación al contexto de inminente esclavitud, que Hécuba misma explicita con el verbo δουλεύσω. Ella no se asimila a una abeja reina (pues obviamente ha dejado de serlo) pero tampoco a una abeja obrera, condición que cuadra de manera más certera con la idea de servicio. Hécuba se identifica con un zángano, insecto que tradicionalmente se asocia con la holgazanería y la inutilidad<sup>2</sup>. Creemos oportuno trabajar en un doble registro para interpretar el uso de este peculiar animal en *Troyanas*. Por un lado, analizar la imagen específica del zángano; por el otro, detenernos en la gradación que integra esta referencia en los vv. 191-193. En primer lugar, dado que la connotación de pereza no resulta fructífera aquí, se podría pensar que la remisión al zángano opera sobre su imagen de inútil y bueno para nada. En este sentido, la identificación con el insecto permitiría a este personaje resumir la condición de oxímoron a que ha quedado reducida su existencia: Hécuba, la reina-esclava. Ella se asimila a un animal macho (virilidad que podría relacionarse con su anterior status de gobernante), que es dependiente y carece de aguijón (así como ella ahora es esclava tras ser privada del cetro de Príamo) y que no labra miel en la colmena, lo cual convertiría a Hécuba, no en un parásito de sus dueños griegos, sino más bien en una total inútil para el nuevo rol que le toca llevar adelante. La anciana ha sido siempre reina y no sabe servir, y, dada la avanzada edad, su servidumbre no generará los frutos esperables en otra cautiva, tanto en trabajo como en prole.

En segundo lugar, la referencia al zángano se inscribe en una gradación rica y problemática: ὡς κηφήν, ...νεκροῦ μορφῆ, νεκῶν ἀμενηνῶν. El segundo elemento cuadra con nuestra interpretación de

la remisión animal: Hécuba, figura de un cadáver, con su situación de esclava-zángano, será un muerto en vida, cadáver que remite a su futuro no muy lejano (así como a todos los muertos que llevará en su memoria tras la pérdida de la ciudad). El tercer núcleo es el más complejo. El adjetivo ἀμενηνός (poético en Homero y raro en tragedia) se usa principalmente para fantasmas, sombras, sueños, heridos. Adjunto a ἄγαλμα, resulta un uso particular: una estatua efímera<sup>3</sup>. Pero si tomamos a ἄγαλμα en su sentido de adorno<sup>4</sup>, la pregunta que surge es por qué el zángano deviene efímero adorno de los muertos. En un punto, la reina esclava cumpliría una función útil para sus dueños, la de botín que se ostenta y con el que se adorna la casa en la que ha de servir. Función transitoria, dada la decrepitud que trasluce todo el pasaje.

Las últimas dos animalizaciones de la viuda de Príamo tienen lugar en el primer episodio<sup>5</sup>. Hécuba acaba de enterarse de que en el reparto de esclavas ella ha sido asignada a Odiseo y entonces expresa las siguientes palabras donde el marco de la animalización sigue la forma del lamento (vv. 283-287):

ἰὼ μοί μοι .  
 μυσαρῶ δολίῳ λέλογχα φωτὶ δουλεύειν,  
 πολεμίῳ δίκας, παρανόμῳ δάκει,  
 ὅς πάντα τάκειθεν ἐνθάδ' <ε> στρέφει, τὰ δ' >  
 ἀντίπαλ' αὐθις ἐκείσε διπτύχῳ γλώσσῃ  
 φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάντων.

(¡Ay de mí, de mí Me ha tocado servir a un hombre inmundo y traicionero, enemigo de la justicia, bestia morderora sin ley que da vueltas todas las cosas aquí y allí y las cosas opuestas de nuevo hacia allá con su doble lengua colocando las cosas amigas de antes, enemigas de todo).

Como expresamos en la introducción, el término δάκος es ambiguo. Sin embargo, el empleo de διπτύχῳ γλώσσῃ dos versos después permite desambiguar la bestia mordedora como una víbora, en unos términos que hacen de esta remisión, según Borthwick, un uso esquileo del vocablo δάκος<sup>6</sup>. Hécuba animaliza aquí al πολύτροπος de muchos ardidés, al astuto reflejo humano de Atenea, y la referencia ofídica no resulta inocente. Odiseo siempre dispuso de una doble lengua en el sentido metafórico de la expresión. Pero su flamante esclava emplea la imagen, a la vez, con un doble sentido, discursivo y físico. La valencia ofídica de la lengua bífida se podría sumar a la imagen del ondular, coherente con la idea de trastocamiento y de idas y vueltas que genera el personaje griego: en su reptar, Odiseo ὃς πάντα τάκειθεν ἐνθάδ <εστρέφει, τὰ δ' >/ ἀντίπαλ' αὐθις ἐκείσε. Barlow pone en relación este discurso de Hécuba con dos muertes que tienen a Odiseo por principal operador. Una futura, la de Astianacte, ya que es el rey de Itaca quien persuade a la asamblea de la conveniencia de su ejecución (Tattibio lo relata en el v. 721). Una pasada, fuera de esta obra, en la tragedia *Palamedes*, que antecede a *Troyanas* en la trilogía: allí la falsa acusación de Odiseo deriva en la muerte de Palamedes<sup>7</sup>. Este cuadro permite dibujar en términos más netos la imagen de un Odiseo δάκος, bestia que produce daño con su boca. Pero, a su vez, clarifica el empleo del adjetivo παρανόμῳ, como atributo de δάκος (más allá de la obvia connotación salvaje). En efecto, Hécuba emplea aquí dos calificativos muy importantes: παρανόμος y μυσαρός<sup>8</sup> que Eurípides utiliza también en *Medea*. Allí, παρανόμος es usado por el mensajero en el v. 1121 para describir la acción terrible y fuera de la ley que ha cometido Medea, el asesinato de Creusa y Creonte. Μυσαρός, por su parte, es empleado en dos oportunidades por Jasón en los vv. 1393 y 1406 para dirigirse a una Medea ya infanticida (παιδολέτορ, παιδοφόνου este último en el contexto de la animalización de Medea como leona). Cabría pensar que este discurso de Hécuba que defenestra a su nuevo dueño, señala con el uso de estos adjetivos aquellas dos muertes que hacen de Odiseo un peligroso δάκος.

Las siguientes animalizaciones están a cargo de Casandra. La profetisa, en diálogo con su madre desea demostrar que los troyanos son los verdaderos victoriosos y es en este contexto, primer episodio, que animaliza a Helena. Cabe señalar que existe un interés explícito en Casandra en aclarar que emite estas palabras desde la razón y libre de su locura báquica (vv. 366-367);

οἱ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν,  
θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν.

(estos por una sola mujer y una sola Cipris, **cazando** a Helena, perdieron a muchos).

El empleo aquí del verbo θηράω convierte a Helena en una bestia salvaje, presa de caza, animalización que se refuerza con la unión paratáctica de su nombre propio al participio en cuestión θηρῶντες Ἑλένην. Sin embargo, este mecanismo es sutilmente contrarrestado por una serie de observaciones que relativizan esta animalización, o en todo caso la ubican en la perspectiva de los griegos. En efecto, en el verso anterior Casandra llama a Helena γυναῖκα, mujer y Κύπριν, Cipris. E inmediatamente después aclara que "vino de buena gana y no raptada por la fuerza" γυναικὸς οὐνεκα/ καὶ ταῦθ' ἐκούσης κού βίᾳ λελησμένης (vv. 372-373), Es decir que los griegos toman por bestia salvaje de caza a una mujer que actúa por su βουλή. Y que pronto ejercerá su πειθῶ para esquivar la muerte (en el agón con Hécuba<sup>9</sup>) y posiblemente para volver a Esparta y retomar su posición de reina (punto irresuelto de la trama pero factible en función de la habilidad con que se caracteriza a este personaje y la torpeza con que se dibuja a Menelao<sup>10</sup>). Este juego de animalización a medias permite a Casandra reforzar su tesis de la 'derrota' de los griegos, quienes se presentan como ilusos cazadores de una bestia que no es tal y que, incluso, podrían correr el riesgo frecuente del cazador cazado.

En los versos 437-438, en pleno discurso profético de Casandra en torno de Odiseo, hallamos una referencia a la animalización que se diferencia claramente de lo visto hasta el momento:

Διγυστίς θ' ἢ συῶν μορφώτρια  
Κίρκη  
(y la ligur Circe, la que transforma en cerdos)

En efecto, la profetisa incluye aquí en la enumeración de los peligros que afrontará Odiseo, a la maga Circe y su poder de transformar a los hombres en animales. Se trata de una animalización concreta y no discursiva: los compañeros de Odiseo serán metamorfoseados efectivamente en cerdos, συῶν μορφώτρια - *hapax*-. Siguiendo el relato homérico de K 210-223, sabemos que los poderes de la maga incluyen en su repertorio a leones y lobos, además de los cerdos. Mas la referencia porcina, además de concordar con la tradición épica, permite jugar con la animalización implícita que habilita el nombre mismo de la maga, Circe, relacionado con halcones y aves de presa<sup>11</sup>. En un punto, esta remisión animal del los vv. 437-438, tan literal y plana, nos mantiene en el campo semántico de la rapiña y de la caza que sobrevuela la obra.

Las siguientes animalizaciones, que también presentan una marca diferencial, tienen al coro por emisor. Este ve llegar a la viuda de Héctor transportada en un carro junto con su hijo sobre los despojos de la guerra y le dirige las siguientes palabras en el segundo episodio (vv. 572-576):

ποῖ ποτ' ἀπήνης νώτοισι φέρη,  
δύστανε γύναι, πάρεδρος χαλκείος  
Ἴκτορος ὄπλοις σκύλοις τε Φρυγῶν  
δοριθηράτοις,  
οἷσιν' Ἀχιλλέως παῖς Φθιώτας  
στέψει ναοὺς ἀπὸ Τροίας;  
(¿A -dónde (te) llevan a lomo de carro, mujer infortunada, sentada sobre las armas bronceas de Héctor y los despojos de los frigios cazados por la lanza con los que el hijo de Aquiles desde Troya adornará los templos de Ptía?)

El coro realiza en pocos versos dos animalizaciones pero éstas se efectúan sobre objetos y no sobre personas: el carro en el que son transportados Andrómaca y Astianacte y los despojos que este mismo carro lleva. En el primer caso, se produce un desplazamiento entre las mulas que presumiblemente arrastran el carro y éste que recibe aquí un lomo: el término νῶτα (plural trágico), frecuente en Homero respecto de hombres o animales, es asignado aquí al carro. En el segundo caso, hallamos una hipálage: πάρεδρος χαλκείος Ἴκτορος σκύλοις τε φρυγῶν δοριθηράτοις. Aquí encontramos nuevamente, pero en una forma compuesta, el verbo θηράω, ya analizado en el discurso de Casandra con la forma δορι- empleada a menudo en el registro trágico para designar a cautivas. El efecto que producen estas imágenes resulta particularmente interesante. Carro y despojos, continente y contenido, son animalizados, rodeando a los desvalidos sobrevivientes de Héctor. ¿Se genera así una posible animalización de la viuda y el huérfano? Más bien parece producirse un efecto inverso de reificación: mientras los objetos son animalizados, las personas allí envueltas quedan cosificadas. Así como Neoptólemo usará estos despojos (a excepción del escudo de Héctor que devendrá féretro para Astianacte), para adornar los templos de Ptía, el coro ve a Andrómaca como un despojo, cazado también a punta de lanza, que habitará, no el templo, sino los lechos del hijo de Aquiles.

Andrómaca también hace uso de las animalizaciones y ello sucede en el segundo episodio (vv.749-751), dirigiéndose a Astianacte:

ὦ παῖ, δακρύεις εἰσθάνη κακῶν σέθεν;  
τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχη πέπλων,  
νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτνων ἐμάς;

(Oh hijo, lloras. ¿Percibes tus males? ¿Por qué te aferras a mis manos y te adhieres a mis peplos, como un pichoncito cayendo en mis alas?)

Taltibio le acaba de dar la noticia de que van a despeñar a su

pequeño hijo desde las murallas de Troya. Ante este dolor inconsolable, Andrómaca presenta a su hijo como un pichón en el nido, νεοσσός. Recordemos que cuando aparecen ambos en el carro, el coro describe al niño acompañando la palpitación del pecho de su madre (vv.570-571). Ahora bien, la acción que usa Andrómaca para este pichón es la de caer en sus alas, πτέρυγας ἐμάς. Esta caída, dada por el participio ἐσπίτνων, presagia claramente (de nuevo la valencia oracular del ave) aquélla que terminará con la vida de Astianacte. La contraposición entre esa caída futura y fatal con el cobijo que aquí dan las alas maternas sólo sirve para remarcar la futilidad de las acciones del niño tendientes a aferrarse a su madre (siendo pichón en el nido aún no sabe volar así como Astianacte es incapaz de defenderse por sí mismo<sup>12</sup>). De hecho, pocos versos después (755-56), Andrómaca explicitará el destino que le espera al pichón λυγρὸν δὲ πῆδημ' τράχηλον ὑψόθεν / πεσῶν ἀνοίκτως, πνεῦμ' ἀπορρήξεις σέθεν. Nuevamente nos encontramos con una madre pájaro, a la que pronto se le arrebatará la cría. Siguiendo a Loraux, podemos suponer aquí la presencia de un lamente frenético, difuso como ocurre con todo *threnos* en *Troyanas*<sup>13</sup>.

La última animalización está a cargo del coro y ello ocurre en el segundo estásimo, mientras los griegos están despeñando a Astianacte (vv. 827-832):

ἀ δέ σε γειναμένα πυρὶ δαίεται  
 ἠμόνες δ' ἄλιαι  
 ἱακχον οἰωνός οἱ-  
 ον τεκέων ὑπερ βοᾶ.  
 ὧ μὲν εὐνάτορας, ἄ δὲ παιδας,  
 ἄ δὲ ματέρας γεραιάς.

(y la que te engendró se consume en el fuego y las costas marinas chillaban como un pájaro grita por sus crías, aquí por sus maridos, allá por sus hijos, allá por sus ancianas madres)

Las troyanas se dirigen a un antiguo habitante de Troya que comparte lechos con Zeus y ha vuelto la espalda a su ciudad. Se trata

de Ganimedes, efebo escanciador de los dioses tras su rapto a manos de Zeus, descendiente de Dárdano y perteneciente a la estirpe real de Troya<sup>14</sup>. Las troyanas recriminan al hijo de Laomedonte no haber hecho nada por su ciudad a pesar del lugar privilegiado que ocupa en el Olimpo. En este contexto, el coro animaliza por tercera vez un objeto, en este caso a partir de un símil entre las costas marinas de Troya y un οἰωνός, ave de presa de gran tamaño.

En función del receptor del discurso, es dable pensar que la opción por el ave de presa remita al águila que raptó a Ganimedes (sea por mandato de Zeus, sea el dios mismo metamorfoseado). Si excluimos esta referencia urania y nos mantenemos en el plano humano, la elección de un ave de presa plantea una importante diferencia con las anteriores remisiones ornitológicas, en las cuales se resaltaba la dimensión del desvalimiento. Pero aquí es un ave de presa de gran tamaño la presentada como víctima que llora por sus crías y con la cual se compara a las costas marinas.

Animalizar las costas resulta significativo en varios puntos. Por un lado, ellas constituyen la escenografía de la trama y su animalización en ave gimiente produce un efecto de inundación sonora de toda la escena. Por otro, constituyen un lugar liminal por excelencia: para las troyanas sobrevivientes representan el último punto de contacto entre el hogar destruido y el extranjero adonde irán a habitar. En este sentido, si Troya ha sido arrasada, se entiende que quienes la suplantán en el *threnos* sean las costas. La ciudad, descrita en términos maternos en el v. 827, γειναμένα, está siendo consumida por el fuego y las costas terminan configurando una suerte de último reducto troyano desde el cual, echando la vista atrás, las mujeres podrían llorar a sus muertos. Así, la opción por οἰωνός puede remitir a la ciudad guerrera vencida, ave de rapiña que debe soportar que sus hijos sean a su vez pasto de las fieras, manteniéndose así la referencia ornitológica en el registro trenético. Pero este ave también tiene, como dijimos, una valencia de presagio. En tal caso, se podría pensar el carácter liminal de estas costas/pájaro, no solo en su dimensión espacial, sino también

temporal. Desde esta perspectiva, las costas separan el pasado de devastación del futuro que les cabe a estas mujeres en tanto esclavas de los griegos. El grito del αἰωνός, entonces, podría a la vez servir de *threnos* por los muertos y de presagio para las supervivientes.

Para concluir, podemos decir que *Troyanas* presenta, dentro de un Corpus de referencias acotado, un rico tratamiento de los procesos de animalización, tanto en diversidad de mecanismos como en grados de intensidad, y en este sentido, se puede hablar de cierta originalidad en la forma en que esta tragedia elabora las animalizaciones. En efecto, hallamos por un lado una serie de mecanismos relativamente tópicos, como los que implican la animalización del victimario en bestia salvaje o los que recalcan en la imagen del ave y la cría para introducir el registro trenético. De ello encontramos ejemplo en otras obras eurípideas como *Hécuba* o *Andrómaca*. Son imágenes "tradicionales" aunque no carentes de fuerza dramática (como en *Astianacte*-νεοσσός) o de complejas connotaciones (como en el juego intertextual de *Odiseo* como δᾶκος παρανόμος), Pero junto a ellas, hallamos también un conjunto de remisiones que generan en el lector/espectador cierto efecto de desconcierto, en el sentido de obligarlo a ensayar otros niveles de interpretación a fin de asir correctamente la imagen. Este conjunto incluye operaciones muy diversas, como la animalización de objetos -a cargo del coro-; la 'falsa' animalización, Helena en boca de Casandra, o la incongruencia entre el animal elegido y el contexto en que se aplica como el ave de rapiña para víctima o la esclava-zángano.

## 1. NOTAS

1 Este texto se enmarca en un proyecto financiado por la Fundación Antorchas, Argentina y se basa sobre una ponencia leída en el XII Congreso de la Federación Internacional de Estudios Clásicos (FIEC), Ouro Preto, Brasil, 2004. La edición base es la de Murray.

2 Así aparece en Hesíodo, quien hace alusión a estos animales en sus dos obras. En *Op.* 303-307 los presenta en contraposición con las abejas como haraganes, y en *Th.* 594-602 carga aún más las tintas, los zánganos/mujeres son parásitos, un verdadero mal para las abejas/hombres. Heródoto utiliza el término para referirse a los persas (Hdt.7,61) mientras que Aristófanes sigue la línea hesiódica en *V.* 1114, aunque sus dardos no se dirigen hacia la mujer sino hacia Cleón y el sistema de tribunales atenienses. En Eurípides hallamos este animal en dos ocasiones, aquí y en *Ba.* 1365. En esta última, Cadmo, una vez oídas las palabras proféticas de Dioniso y en diálogo con Agave se presenta a sí mismo como un zángano y a su hija como un cisne. Para Liddell & Scott el uso eurípideo de κηφήν remite a la decrepitud. Para Barlow (1997) en *Troyanas* apunta a la dependencia de los esclavos mientras que Perdicoyanni considera que en el caso de Bacantes sigue operando la idea de pereza (no opina acerca de *Troyanas*).

3 Cf. Barlow. (1971:115) "These similes underline an idea, the capriciousness of fortune, the debility of Hecuba and the demands of labour to be made on her. This is also the function of certain recurring metaphors which are not specifically linked to descriptive imagery".

4 Si bien el término suele aludir a la estatua reservada a los dioses en función de las ofrendas y, a partir de Heródoto, representa la estatua en tanto elemento para la adoración (y así aparece en *Andr.* 115, 246, 859 y *Hec.* 560) no creemos que ese sea su valor aquí. Nos parece mejor tomar el sentido general de adorno. De hecho, las otras tres veces que aparece el vocablo en esta tragedia es con esta acepción: v. 451 en función de los adornos del *evohé* de los cuales Casandra se despoja; v.1212 y v.1220, para los adornos fúnebres que Hécuba coloca a su nieto. Y en *Hec.* 461, el coro llama a las ramas de la palmera y del laurel adorno del parto de los hijos de Zeus (Artemis y Apolo). En todo caso, ἄγαλμα funciona como adorno en situaciones críticas: parto, ritual

fúnebre, abandono del culto.

5 Dejamos de lado una posible animalización en el v. 260, también del primer episodio. Hécuba está preguntando a Taltibio por la suerte de cada una de las cautivas, y al referirse a Polixena, emplea νεοχμὸν τέκος, pequeña cría. Se trata de un vocablo ambiguo puesto que τέκος puede ser tanto cría humana como animal. Pero si recurrimos a la intertextualidad y recordamos la serie de animalizaciones que experimenta Polixena en *Hécuba*, sobre la base de la imagen de crías arrebatadas de sus madres, es dable interpretar τέκος aquí como cría y suponer la presencia de una animalización.

6 Cf. Borthwick, (1967:22) "Similarly when Eurípidēs (*Tro.* 284) calls Odysseus παρανόμῳ δάκει the area of meaning is narrowed immediately by the following διπτύχῳ γλώσσῳ -he is the 'spotted snake with double tongue". También Barlow (1997): "such an extended and abstract character sketch as this, by one character describing another person, is rare in Greek tragedy".

7 "*Troades* is not 'about' the *Alexander* or the *Palamedes*, but it does have special echoes, parallelisms of character and language, and plot developments which place it in a kind of dramatic dialogue with the two previous plays", Scodal. (1980:65).

8 Palabra que proviene de μύθος, suciedad en sentido moral, abominación, que se aplica sobretodo a crímenes y sacrilegios por oposición a μίσημα. Cf. Chantraine.

9 "Helen's speech is thus framed by the Trojan women's fear of her erotic and rhetorical power", Croally. (1994:145).

10 "What happened to Helen? Some scholars think she will survive, some that she will be killed. But there is no firm evidence in the text for either position, although Menelaus is the judge and he does say that Helen is guilty. However, the two options between which is that he will take Helen back to Argos and live happily with her as his wife. This is Homer's account in *Odyssey 4*. It will not really do simply to assert that the audience will remember Homer and therefore assume that Helen has won, nor that we can ignore Homer altogether. As Cassandra's criticism of the greeks, the Euripidean version must necessarily and permanently grate against the mythical and literary traditions, leaving the

question unresolved", Croally (1994: 158-59).

11 "En el sentido de la semejanza entre las aladas Sirenas y Circe, también es significativo constatar que el nombre de esta última está emparentado con el de las aves rapaces -halcón-... El empleo de *kirke* como nombre del 'ave de presa', está atestiguado por Eliano, *Historia de los animales*, 4,5,58", "Le nom de la magicienne Ξίρκκη doit être tiré de κίρκος", Chantraine, Iriarte (2002: 57, n.209).

12 Para la edad variable de Astianacte de acuerdo con las escenas, cf. Dyson & Lee 2000:24.

13 Cabe señalar que Andrómaca utiliza νεοσσός, en *And.* 441 para referirse a Moloso: el mismo término, la misma madre, el mismo peligro, pero diferente niño pues éste es el hijo del hijo del asesino del padre de aquél. En las palabras que le dirige Andrómaca a Taltibio en los vv. 774-777 hallamos una posible animalización de los vencedores griegos: < ἄλλ' > ἄγετε φέρετε ῥίπτει' εἰ ῥίπτειν δοκεῖ / δαίνυσθε τοῦδε σάρκας. ἔκ τε γὰρ θεῶν / διολλύμεσθα παιδί τ' οὐ δύναίμεθ' ἀν/θάνατον ἀρῆξαι. "vamos, lleváoslo, tiradlo si lo habéis decidido. **Repartíos sus carnes**. Si la perdición nos viene de los dioses, es imposible apartar de mi hijo la muerte". Si la acción de repartir carne humana implica la imagen de un banquete de fieras, como en el v. 450 respecto del cadáver de Cassandra, podemos suponer aquí una animalización. Pero se trataría de un mecanismo demasiado sutil como para incorporarla a nuestro rastreo.

14 The sight of suffering which the metaphors of groaning beaches and children looking like lost fledglings underline, makes a strong contrast to the initially decorative picture of Ganymede who is a classic example of frivolous and heedless divine behaviour", (Barlow 1971: 116).

#### BIBLIOGRAFÍA:

BARLOW S.A. (1971) *The Imagery of Eurípidēs. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Londres.

BARLOW S.A. (1997) *Trojan Women*, Warminster Aris & Phillips, England,

- BORTHWICK, E.K. (1967) "Trojan leap and Pyrrhic dance in Eurípides' *Andromache* 1129-41", *JHS* 87, pp. 18-23.
- CHANTRAINE, P. (1999) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque* Paris.
- CROALLY, NT. (1994) *Eurípidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge University Press.
- DYSON M. & LEE, K.H. (2000) "The funeral of Astyanax in Eurípides' *Troades*", *JHS* 120, pp. 17-33
- IRIARTE, A. (2002) *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid.
- LIDELL & SCOTT. (1968), *Greek-English Lexicon*, Oxford.
- LORAU N. (1989) *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid.
- MURRAY G, (1957-1958) *Euripidis Fabulae*, t. II, Oxford Clarendon Press,
- PERDICOYIANNI H. (1992) *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*, Les Editions Historique Stefanos Basilopoulos, Atenas.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F, (dir.) (1997) *Diccionario griego-español*, vol. V, C.S.I.C, Madrid.
- SCODEL, R. (1980) *The Trojan Trilogy of Euripides*, Hypomnemata LX, Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht.