



Facultade de Filoloxía

Grao en Filoloxía Clásica

ANÁLISIS DE LAS FIGURAS DE SERVIDUMBRE Y ESCLAVITUD EN LA TRAGEDIA EURIPIDEA

Traballo de Fin de Grao

Titora:

M^a Teresa Amado Rodríguez

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'M.ª Teresa Amado Rodríguez', is written over a light grey rectangular background.

Autora:

Tatiana Grela Tubio

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Tatiana Grela Tubio', is written over a light grey rectangular background.

Santiago de Compostela

Curso 2015 - 2016

I. Introducción	3
II. La esclavitud	4
1. Evolución del concepto	4
2. Eurípides y la crítica de la esclavitud	7
3. La nodriza	12
3.1. Medea	12
3.1.1. Argumento de la tragedia	12
3.1.2. Intervenciones de la nodriza	12
3.1.2.1. Prólogo	12
3.1.2.2. Párodos	18
3.2. Hipólito	22
3.2.1. Argumento de la tragedia	22
3.2.2. Intervenciones de la nodriza	22
3.2.2.1. Primer episodio	22
3.2.2.2. Segundo episodio	42
3.2.2.3. Tercer episodio	45
3.3. Andrómaca	47
3.3.1. Argumento de la tragedia	47
3.3.2. Intervenciones de la nodriza	47
3.3.2.1. Cuarto episodio	47
3.4. Ion	51
3.4.1. Argumento de la tragedia	51
3.4.2. Intervenciones de la nodriza	51
3.4.2.1. Éxodo	51
III. Conclusión	57
IV. Bibliografía	60
V. Anexo	64

I. Introducción

En el presente trabajo se llevará a cabo un análisis de la figura de la nodriza a través de sus intervenciones en las tragedias *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca* e *Ion*, únicas obras completas de Eurípides en las que aparece este personaje. Para esta tarea se elaborará una breve introducción al tema de la esclavitud en la antigüedad, al estudio de esta condición y de la realidad que se desprende de las composiciones eurípideas; a continuación, se examinará el papel de cada una de las nodrizas en el marco de su tragedia siguiendo un orden cronológico.

La idea inicial consistía en ofrecer una panorámica de las características y funciones de los personajes serviles en manos del trágico, pero debido a cuestiones de tiempo y espacio el núcleo del trabajo se ciñe al perfilamiento de las nodrizas y a su cometido dentro del desarrollo trágico. Esta elección se debe al peso dramático de algunas de ellas en sus respectivos dramas y a la relación que mantienen con los héroes y heroínas de los mismos, rasgos indispensables para el estudio de un personaje de este tipo.

En la primera parte se expondrá de forma muy esquemática el conflicto alrededor de la situación social del esclavo en el mundo griego y su evolución desde la época arcaica hasta la teorización aristotélica al respecto. Tras esto, se mostrará la otra cara de la moneda y se verá el punto de vista de los trágicos, en particular de Eurípides, y su posición con respecto a los temas seleccionados. Realizada una escueta inmersión en las características de la obra y del pensamiento del dramaturgo que más interesan se examinarán los fragmentos más relevantes de las intervenciones de las nodrizas en cada una de las cuatro tragedias. Finalmente, se presentarán unas conclusiones en las que se recoja el contenido esencial del desarrollo y las nociones básicas extraídas del mismo.

II. La esclavitud

1. Evolución del concepto

La esclavitud no es sólo una de las relaciones más comunes entre individuos en la antigua Grecia, sino una de las más importantes. Este término designaba un amplio abanico de siervos dedicados a multitud de oficios, bien propiedad del Estado, bien de carácter privado. A lo largo de la historia han sido pocas las sociedades con tal actividad esclavista y construidas alrededor de esta, entre ellas la ciudad de Atenas, comparable a algunos períodos de la Italia romana en la Antigüedad o a los estados esclavistas norteamericanos de época moderna (Hornblower – Spawforth 2004:670).

Pero el concepto de esclavitud tenía para los griegos un significado mucho más profundo y complejo del que se podría pensar (Cuffel 1966:323). No hay una sola palabra griega que se corresponda con nuestro concepto de esclavitud (Gschnitzer 1964:4): «Dem Griechischen¹, wenigstens dem Griechischen der älteren und der klassischen Zeit, fehlt eine auch nur annähernde Entsprechung unseres deutschen Wortes, “Sklave”». A esto añade Vlassopoulos (2011:117) que lo que los griegos utilizaban era una serie de términos que permitían calificar a los esclavos desde diferentes ángulos y con distintas connotaciones. El término más común era δοῦλος, el único que derivó en un abstracto δουλεία que describe el concepto general de la esclavitud. Δοῦλος, el que está bajo el control de otro, es el término utilizado como opuesto de ἐλεύθερος, que describe a quien es libre por naturaleza y actúa por su propia voluntad. En términos legales, apunta Finley (1975:88 – 89) que hay dos extremos de libertad, el esclavo como propiedad y el hombre libre, pero entre uno y otro hay una amplia gama de posiciones que a menudo coexisten en una misma sociedad. Es la combinación de derechos o la ausencia de estos la que determina la posición del individuo en ese espectro. ¿Pero cómo comenzó este sistema básico de la Antigüedad griega? Finley (1975:86 – 87) lo explica de este modo:

Cuando cualquier sociedad que podamos conocer llega a una etapa de suficiente acumulación de recursos y de poder en algunas manos (...), de modo que se necesitó una fuerza de trabajo mayor (...), tal fuerza de trabajo se consiguió no mediante la contratación, sino mediante coacción, por la fuerza de las armas o la de la ley y la costumbre.

¹ Por el contexto original, se entiende la lengua griega.

Los conceptos de libertad y esclavitud sufrieron, como afirma Daitz (1971:217), fuertes transformaciones desde los tiempos de los poemas homéricos hasta la época de la tragedia eurípidea. En la era arcaica la esclavitud se aceptaba como un simple hecho y apenas tenía importancia, la mayor parte de los esclavos habían sido individuos libres sometidos a causa de factores externos a ellos — piratería, conquistas militares —. Con el desarrollo de la actividad comercial en épocas posteriores aparecen los esclavos por deuda, ciudadanos que, al no poder devolver un dinero que les ha sido prestado, se ofrecen a sí mismos y a sus familias en pago. En época de Solón, cuando la esclavitud se tomaba como algo peor que la muerte (Schlaifer 1936:185), este abolió la esclavitud como pago de deudas; aun así, siguió existiendo oficial y extraoficialmente en muchos lugares (Finley 1975:91).

Al contacto con el mundo persa el mundo griego responde con el primer sentimiento de panhelenismo, nacido de la necesidad de unirse para la supervivencia; como consecuencia de esta conciencia y orgullo patriota comienza a distinguirse entre griego y no griego, entre heleno y bárbaro. La esclavitud, que antes había sido considerada producto del azar, ahora se presenta como resultado de la naturaleza: los griegos compararon su sistema político, en el que no sirven a ningún hombre sino a un conjunto de leyes, con la monarquía absoluta de los pueblos bárbaros, en la que un rey legisla sin consultar a nadie. Así pues, como concluye Daitz (1971:218), «it is a relatively short jump to the conclusión that Hellene: barbarous = free (ἐλεύθερος): slave (δοῦλος)». Tras la victoria griega en las Guerras Médicas y el consecuente desarrollo urbano que implicó para Atenas, la esclavitud recibió un estímulo lo suficientemente potente como para ocupar aquellos campos para los que el trabajo dependiente resultaba inadecuado. A falta de un libre mercado laboral, aclara Finley (1975:92 – 93), fue importada fuerza de trabajo esclava, «sólo cuando la fuerza interna ya no fue suficiente».

La esclavitud era, por tanto, una marca de inferioridad, pero así como los habitantes del sur esclavista estadounidense basaban esa inferioridad en una cuestión de raza, los griegos debían explicar el sometimiento de otros griegos de otro modo; y puesto que las circunstancias no podían ser la raza o el cuerpo — pues con frecuencia algunos esclavos tienen cuerpos y almas de libres (*Política* I, 5, 1254b) — la desventaja debía residir en el alma (Cuffel 1966:330).

Hasta finales del siglo V a.C. no hubo ningún intento de formulación teórica sobre la esclavitud, tan sólo algunas teorías populares como las de Heráclito, los Pitagóricos, Gorgias o Jenofonte. Schlaifer (1936:202) resume la situación inmediatamente anterior a la formulación aristotélica del siguiente modo:

By the middle of the fifth century, then, three assumptions were being generally made: certain tasks were fit only for slaves; certain men were fit only for these tasks; all barbarians fell within this class of men (...). It remained only to explain the bases of the last two assumptions, and after a beginning made by Plato this explanation was elaborated by Aristotle.

Platón creía, como muchos, que la esclavitud venía dada por la naturaleza de cada individuo, pero su concepción del esclavo difería de la de muchos. En *República*, III, 415, lleva a cabo una recreación del mito hesiódico de las edades para fundamentar las tres clases de su ciudad ideal: de oro serían los gobernantes, de plata los auxiliares y de hierro y bronce los campesinos y artesanos. Así que para él los trabajadores forman parte de la ciudadanía y tienen voluntad propia, aunque no pueden llevar a cabo actividades reservadas para los gobernantes o los auxiliares. Los esclavos, entonces, serían aquellos sin derechos, carentes de la parte más esencial del alma (Schlaifer 1936:191).

En el caso de Aristóteles, puesto que el esclavo no afecta directamente al estado en cuanto a que no es un ciudadano, lo expone como un asunto de interés doméstico, ya que pertenece al ámbito del οἶκος. El esclavo es una posesión animada de acción², parte de la propiedad de su amo, «el que por naturaleza no pertenece a sí mismo, sino a otro» (*Política*, I, 4). Su labor es completamente física, la marca definitiva del esclavo es la falta de capacidad de deliberación. Un esclavo participa de la razón lo suficiente para conocerla pero sin llegar a poseerla (*Política*, I, 5), su virtud reside en saber obedecer a su amo y cumplir con su deber. Entre amo y esclavo hay un interés común que complementa al del otro, «the one to rule, the other to obey» (Cuffel 1966:331), y si ambos cumplen con su papel su relación es armoniosa. La esencia de la teoría aristotélica sobre la esclavitud queda recogida de este modo por Schlaifer (1936:197):

The natural slave is a being having that part of the soul which shares in reason to the extent of perceiving it; he lacks that part which possesses reason fully and

² Para más información sobre las posesiones e instrumentos que componen la propiedad, véase Aristóteles, *Política*, I, 4.

enables moral choice neither a man, who is distinguished by full possession of the soul, nor a beast, which is distinguished by its absence, but is *sui generis*. His whole function is to be a tool and possession of his master; considered in this aspect he is a part of his master, and, since he performs only physical tasks, a art only of the master's physical nature. But since he is a self-acting tool, he differs from other tools, and even in his actions in that capacity employs his ψυχή.

Pero no todo el mundo seguía esta línea de pensamiento. Aristóteles da pie a una de las teorías acerca de la esclavitud, pero siempre hubo oposición frente a la creencia de que los esclavos son hombres carentes de una parte del alma, controversia a la que el propio filósofo hace referencia (*Política*, I, 6). Esta fue volviéndose cada vez más compleja y a finales del siglo V a.C. estaban perfectamente diferenciados los defensores de la esclavitud natural y los que proponían libertad para todos (Schlaifer 1936:202).

2. Eurípides y la crítica de la esclavitud

Resulta imposible seguir los argumentos de las críticas pero sí es cierto que muchos escritores protestaron contra el concepto de esclavitud tal y como se estaba entendiendo. La respuesta de los trágicos, dice Cuffel (1966:327 – 329), no se parecía a la dada por los filósofos. Para Esquilo era una aflicción a la que se estaba destinado, Sófocles sigue a Esquilo y según parece acepta la existencia de hombres esclavos y libres por naturaleza. Eurípides va un paso más allá y reconoce la libertad de expresión de los esclavos. La condición de esclavo implica callar los pensamientos propios e incluso cuando el siervo está en lo correcto su categoría le impide expresarse con libertad. Y añade:

The position of the tragedians and the poets who preceded them³, that slavery was an imposition of fate, was increasingly departed from. After the tragedians there are no really cogent assertions of the slaves' entire and equal humanity until Epictetus. There was no wholesale condemnation of slavery.

Eurípides es uno de los autores que ha reivindicado con más fuerza la posibilidad de encontrar esclavos que a menudo son mejores que sus amos y manifiesta que, en estos casos, la esclavitud es una injusticia. Pero no es arriesgado decir que a

³ Por el contexto original, se entiende una referencia a las demás expresiones del pensamiento griego. Cf. Cuffel (1966:329).

pesar de esto creyese que sí había algunos individuos naturalmente adecuados para la servidumbre (Schlaifer 1936:199). Lo que sí está claro es que Eurípides plasma en su obra la voluntad de reflejar la realidad experimentada por sus contemporáneos, una temeridad que provocó el rechazo de muchos de ellos y que se nutrió básicamente de tres innovaciones ideológicas que anuncian el posterior helenismo: el realismo burgués, la retórica y la filosofía (Jaeger 1983:313 – 315). De estas, la primera es la que más interesa en el presente trabajo. El aburguesamiento era a los griegos de la Atenas del siglo V a.C. como la proletarización a la Europa del siglo XX y el dramaturgo lo introduce a través de personajes de estatus social bajo sobre una escena que convencionalmente había sido aristocrática. Esto implicó, en ocasiones, una aproximación de la tragedia a la comedia que provocó grandes críticas entre el público ateniense, pero también supuso un marco perfecto para presentar las dudas, los conflictos y la sensible intelectualidad del autor. Montanari (2003:315) expone esta innovación del siguiente modo: «il cittadino di umile condizione, la donna, lo straniero, il servo, l'emarginato sono figure che acquistano un ruolo nuovo e spesso centrale nei drammi di Euripide».

Como se comentará más adelante a propósito del análisis, muchos estudiosos, entre ellos Jaeger, Lesky y Arteta, ven en Eurípides al “creador de la patología del alma” (Arteta 1984:37), pues hace de sus personajes la expresión de varios puntos de vista acerca del problema humano que expone en el teatro. Con respecto a estos personajes de menor clase social, los esclavos a los que Eurípides proporciona las palabras que su condición les ha negado, asegura Finley (1975:113):

La psicología del esclavo es compleja y, al menos para la antigüedad, probablemente impenetrable. Un buen análisis tendría que considerar el desarraigo del esclavo, tanto de su patria como de su gente (...).

Sin embargo, su segunda afirmación es matizable. La complejidad de la mente de un esclavo es equiparable a la de cualquier hombre libre o a la del propio conflicto sobre su estatus social, pero se presenta como algo mucho más oscuro precisamente porque ha estado silenciada para el mundo fuera de sus ámbitos de vida. Sí es cierto que si se estudia el esclavo como objeto vendido o intercambiado, como mero peón o trabajador dependiente, hay que tener en cuenta ese desarraigo del que habla Finley, pero ese no es el caso que ocupa estas páginas. Dentro de la obra de Eurípides, con el

foco sobre ese realismo burgués acuñado por Jaeger (1983:313) y la voz que ofrece el dramaturgo a los personajes humildes, las nodrizas suponen una de las pruebas más tangibles de todo cuanto se ha explicado hasta ahora y, como se apreciará en el análisis, uno de los rasgos que da sentido a su papel es el vínculo que las une emocionalmente a sus amos. Por tanto, el requisito de Finley no se aplica aquí.

Ahora que se ha expuesto la relación del autor con respecto al problemático asunto de la esclavitud, queda un punto por tratar: la relación de la esclavitud con la cuestión del género, interesante puesto que las nodrizas son mujeres y esclavas. La mayor parte de los estudios sobre la esclavitud y su contraposición con la libertad evitan abordar el tema desde un punto de vista sexual, en cierto sentido lógico si al hablar de esclavos hablamos de propiedades. Pero para estudiosos como Rabinowitz (1998:57) el género del individuo y su posición en la sociedad son categorías interconectadas. Si se sigue la línea aristotélica, un esclavo es un esclavo, sin importar su sexo; pero en el momento de poner sobre la escena una situación concreta el personaje necesita un género y una procedencia, no puede encarnar la abstracta δουλεία sin más. Pero, ¿por qué mujeres? ¿Por qué esclavas?

Por un lado, el tratamiento de la condición femenina en la tragedia de Eurípides ha sido polémico desde el primer momento. Es común la acusación de misoginia que Aristófanes lanzó a Eurípides en varias ocasiones y que los biógrafos de este recogieron sin más. Aulo Gelio en sus *Noches Áticas* (XV, 20) atestigua las habladurías sobre el odio recíproco entre el dramaturgo y las mujeres, aunque asegura no saber si se trata de aversión natural o es por haber tenido dos esposas a la vez⁴. Pero la crítica moderna ve insostenible esta teoría y recalca la voluntad del autor de «diseñar un ideal femenino diferente» (Alsina 1956:447 – 453). Y tal y como afirma Arteta (1984:49) parece imposible negar la especial mirada que dirige el autor hacia el alma de la mujer.

Por otro, los esclavos en la tragedia, como apunta Rabinowitz (1998:66) no suponen una clase real en la sociedad griega, su cometido es responder a los deseos y a los miedos del autor y de su audiencia. Estos miedos se reducen en el temor a ser esclavizado y el temor a que los esclavos se revelen contra sus amos, pues tal y como afirma Cuffel (1966:325) «No one (...) could ever be quite sure of being safe from

⁴ Aulo Gelio es el único que habla de las dos esposas simultáneas de Eurípides, el resto de fuentes recogen dos esposas sucesivas, Melitea y Corina.

capture and subsequent slavery». Al presentar personajes femeninos en esta situación, el público recuerda que los hombres no son esclavizados, como en el caso de las mujeres troyanas, a causa de un conflicto bélico; y por otro lado, aunque así fuese, Eurípides presenta personajes como Andrómaca, que demuestran que incluso tras haber sido subyugado se puede mantener la nobleza (Rabinowitz 1998:59).

Pero son las siervas de origen humilde las que nos atañen aquí. Para calmar el miedo a la sublevación de los sometidos, el dramaturgo añade alianzas y vínculos entre mujeres de distinta posición social, como la que existe entre Andrómaca y su antigua esclava o entre cualquier nodriza y su señora. Una vez más, se rechaza la propuesta del desarraigo de Finley (1975:113).

Y si el sexo determina la condición de esclava en las condiciones de dramas con un contexto bélico, la edad determina la forma en que servirá a sus amos. Es claro el ejemplo de Hécuba, quien por su edad avanzada llevará a cabo algún trabajo de carácter no sexual. Comparándolo con la obra fragmentaria *Hipsípila* no sería desacertado deducir que Hécuba, a pesar de que sus años le impedirían amamantar, podría terminar ejerciendo la labor de una nodriza, lo cual la acerca a las que se verán en el apartado siguiente.

Así pues, aun tratándose de ejemplos de mujeres nobles caídas en desgracia, hay bastante información aplicable a las nodrizas de origen humilde. Son mujeres que forman parte del οἶκος, que carecen de nombre pero no de personalidad y que en su mayoría han acompañado a las heroínas de las que cuidan desde siempre. Su sexo y su edad avanzada las limitan a ejercer una función no sexual dentro de la casa en la que sirven y en ocasiones se ocupan de varias generaciones. Destaca en Eurípides el uso de figuras de servidumbre como esta, que aconsejan y guardan los secretos de sus señores, y añaden Medina González y López Férez (1991):

Los esclavos en estos casos tienen iniciativa propia, no son una figura de relleno, aunque no llegan a alcanzar una auténtica personalidad (...). Adoptan posturas racionalistas e incluso sostienen sus puntos de vista frente a sus amos. Eurípides deja traslucir la influencia que ejercieron sobre él las teorías de Hipias y Antifonte acerca de la infundada diferenciación entre libres y esclavos, griegos y bárbaros.

A pesar de no apoyar el alegato de la falta de personalidad de los esclavos, tal y como se verá más adelante, esta cita destaca la tesis fundamental de este apartado: la función de los esclavos sobre la escena cambia y evoluciona en esta etapa del siglo V y la tragedia eurípidea da sobrada muestra de ello. La crítica que lleva a cabo el dramaturgo se manifiesta en forma de palabras en boca de los miembros silenciados de la sociedad, que no sólo se permitirán decir unas cuantas verdades sino que también conducirán parte del peso de la trama.

3. La nodriza

A continuación se analizarán todas las intervenciones del personaje de la nodriza en las tragedias *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca* e *Ion*. Para el texto griego se utilizará la edición del texto griego de D. Kovacs (1994 – 2001) para *Medea*, *Hipólito* y *Andrómaca*, la edición de G. Murray (1981) para *Ion*; las traducciones serán las de J. A. López Férez (1985 – 2010) y J. M. Labiano (1999 – 2012) y podrán consultarse en el Anexo I.

3.1. *Medea*

3.1.1. Argumento de la tragedia:

Tras llegar a Corinto, Jasón se promete en matrimonio con la hija de Creonte, rey de la ciudad, y Medea está a punto de ser desterrada. No obstante, el rey acepta su súplica y le permite quedarse un día más, con lo que Medea puede poner en marcha cuanto ha tramado. Envía a sus hijos con regalos para la princesa Glauce, que muere nada más hacer uso de ellos. Del mismo modo, mueren los niños y el rey Creonte, que entra en contacto con las prendas al abrazar el cadáver de su hija. Tras esto, Medea escapa en un carro de serpientes aladas rumbo a Atenas, donde se casa con Egeo, quien le había ofrecido asilo al saber de su agravio.

3.1.2. Intervenciones de la nodriza:

3.1.2.1. Prólogo:

El prólogo comienza con el monólogo con el que la nodriza abre la obra (1 – 48) y prosigue con el diálogo entre la nodriza y el pedagogo (49 – 95). El monólogo puede dividirse en dos fases, una primera (vv. 1 – 15), en la que la nodriza sitúa al auditorio y lo pone en antecedentes, y una segunda (16 – 48), en la que se centra en la situación presente. El discurso comienza con una contextualización en los antecedentes míticos del punto en el que se sitúa la tragedia.

ΤΡΟΦΟΣ

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τιμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
ἀνδρῶν ἀριστέων οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος
Πελία μετήλθον. (vv. 1 – 6)

Estos antecedentes pertenecen a conjuntos de mitos que han sido reelaborados constantemente, pero el núcleo ha permanecido intacto. Eurípides fija la variante del mito menos conocida y a la hora de analizarlo es necesario tener en cuenta su manejo de la tradición, su originalidad, y su labor de recapitulación e innovación (Nápoli 2003:57).

οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ Μήδεια
πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἴωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος:
οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
πατέρα κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν <φίλων
τε τῶν πρὶν ἀμπλακοῦσα καὶ πάτρας.> <καὶ
πρὶν μὲν εἶχε κἀνθάδ' οὐ μεμπτὸν βίον> ξὺν
ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν φυγὰς
πολίταις ὧν ἀφίκετο χθόνα
αὐτῷ τε πάντα ξυμφέρουσ' Ἰάσονι: (vv. 7 – 13)

Por primera vez se presenta como sierva de Medea, lo cual permite comenzar a situarla en la obra. De todas las nodrizas a analizar aquí, esta es la única encargada de pronunciar el prólogo; Eurípides le da un lugar en la obra en el que solían aparecer dioses o personajes aristocráticos, por lo que se deduce que los personajes de clase social baja empiezan a ganar peso.

En estos versos continúa su narración de lo ocurrido en el pasado, y recalca dos puntos que serán muy importantes en el desarrollo de la tragedia: que Medea se aleja de su patria y que el corazón es el que la mueve a todo ello. Tras esto, ahora que los oyentes han escuchado una historia que les era bien conocida, se cierra la primera parte del monólogo con una máxima:

ἥπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆ. (vv. 14 – 15)

Estos versos tienen forma de *sententia*, muy típicas en personajes de edad avanzada que están capacitados para emitirlos por su experiencia vital. En este caso expone una concepción del matrimonio que da pie a la crítica que la nodriza presenta sobre la conducta de Medea, «que es la única que no acepta la visión tradicional de la mujer sometida a los dictados del esposo» (Nápoli 2003:66).

A continuación, la nodriza inicia la segunda parte de su monólogo, y, puesto que ya ha resumido el curso que han seguido los acontecimientos, es momento de volver al

presente y de marcar fuertemente el contraste entre la situación anterior y la actual para llamar la atención sobre lo que está por venir:

νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.
προδοῦς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ'
ἐμὴν γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
γῆμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυμνᾷ χθονός. (vv. 16 – 19)

El comienzo de verso y de oración con un adverbio de tiempo νῦν y una partícula disyuntiva δε señala una oposición frente al contexto anterior. Es una fórmula que marca un punto de inflexión en la narración, cambia las nociones de tiempo que se ilustran además en los verbos que la siguen — νοσεῖ frente a todos los aoristos anteriores — y atrae la atención del oyente al implicar un giro narrativo. Nada más establecer la adversativa procede a señalar cuál es el momento en el que comienza la desgracia de la casa en la que sirve y resalta el hecho de que Jasón ha traicionado a su esposa e hijos, aunque esta condena se verá más adelante.

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη βοᾷ
μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς πίστιν
μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται οἷας
ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.
κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν, τὸν
πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον ἐπεὶ
πρὸς ἀνδρὸς ἦσθητ' ἠδικημένη, οὔτ' ὄμμ'
ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον: ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων, ἦν μή
ποτε στρέψασα πάλλευκον δέρην αὐτὴ πρὸς
αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώξη φίλον
καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὐς προδοῦσ'
ἀφίκετο μετ' ἀνδρὸς ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας
ἔχει. ἔγνωκε δ' ἡ τάλαινα συμφορᾶς ὑπο
οἶον πατρῶας μὴ ἀπολείπεσθαι χθονός. (vv. 21 – 35)

A lo largo de estos versos la nodriza describe el estado en el que se encuentra Medea: afligida, dejándose enfermar y cediendo al llanto, sin inmutarse ante las palabras de quienes tratan de calmarla y lamentando haber abandonado su hogar. Apunta Nápoli (2003:67) que en el verso 26 podría encontrarse una de las claves de la tragedia, pues la causa de los sufrimientos de Medea reside en su percepción con respecto al ultraje recibido. En otras palabras, se trata de profundizar en el sentimiento de reivindicación de los derechos personales, no simplemente de una traición de tipo amoroso.

στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρῶσ' εὐφραίνεται.
 δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλευῆσιν νέον:
 βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
 πάσχουσ' (ἐγὼ δὲ τήνδε) δειμαίνω τέ
 νιν μὴ θηκτὸν ὥσθ' ἴσθ' ἥπατος
 [σιγῇ δόμους εἰσβάσ', ἴν' ἔστρωται λέχος,]
 ἢ καὶ τυράννους τόν τε γήμαντα κτάνη
 κᾶπειτα μείζω συμφορὰν λάβη τινά.
 δεινὴ γάρ: οὔτοι ῥαδίως γε συμβαλὼν
 ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικος ἄσεται. (vv. 36 – 45)

Al proseguir con la descripción del estado de Medea y sobre todo de su actitud, la esclava utiliza la primera persona para cerrar este monólogo de un modo singular: por primera vez, exceptuando el deseo con el que comienza el prólogo, expresa sus propios pensamientos, en este caso sobre su señora. Admite que tiene miedo a cuanto pueda hacer, pues debido a su situación la conoce realmente bien, y además es la única que permanece junto a Medea tras la traición de Jasón. La nodriza se convierte en el instrumento utilizado por el trágico para ofrecer una caracterización exhaustiva que permita al público dilucidar la imagen de la heroína antes de que esta salga a escena, puesto que se trata de alguien muy cercano a Medea. O, en palabras de Llagüerri Pubill (2014:97), «la única que puede informar al espectador con todo detalle sobre el estado anímico de Medea es una persona implicada emocionalmente con ella, y que ostente un profundo conocimiento de su interior: la nodriza».

Aquí se anuncia todo cuanto ocurrirá en la tragedia y lo que se muestra después de este punto es el cumplimiento de las predicciones que la nodriza hace a lo largo del prólogo. Finaliza su intervención con tres versos que enlazan con la segunda parte del prólogo, el diálogo con el pedagogo.

ἀλλ' οἶδε παῖδες ἐκ τρόχων πεπαυμένοι στείχουσι,
 μητρὸς οὐδὲν ἐννοοῦμενοι κακῶν: νέα γὰρ
 φροντὶς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ. (46 – 48)

Una vez más, se sirve de su erudición para cerrar cuanto ha dicho con una *sententia*. Entra entonces en escena el pedagogo, que trae consigo a los hijos de Medea, y comienza el intercambio dialógico entre los dos esclavos. Nada más aparecer, el pedagogo se dirige a la nodriza del siguiente modo:

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ

παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς,
 τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν
 ἔστηκας, αὐτῇ θρεομένη σαυτῇ κακά;

πῶς σοῦ μόνη Μήδεια λείπεσθαι θέλει; (vv. 49 – 52)

Con estos versos indica no sólo la edad avanzada de la mujer, sino también que lleva muchos años sirviendo en la casa de Medea. Apunta Llagüerri Pubill (2014:89) que no se sabe a ciencia cierta si se trata de la nodriza de la heroína, de la de sus hijos o incluso de ambos, pues no hay ninguna ocasión en toda la tragedia en la que aparezca designada con el término τροφός, aunque la tradición posterior así lo recogió. A partir del texto de Eurípides sólo puede afirmarse con seguridad que es una esclava que lleva años al servicio de Medea y así lo hacen notar el pedagogo, el coro y el vínculo que une a la sierva con su ama. A esto, responde la nodriza:

ΤΡΟΦΟΣ

τέκνων ὀπαδὲ πρέσβυ τῶν Ἰάσονος,
χρηστοῖσι δούλοις ξυμφορὰ τὰ δεσποτῶν
κακῶς πίτνοντα, καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται.
ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκ' ἀλγηδόνοσ
ὥσθ' ἴμερός μ' ὑπῆλθε γῆ τε κοῦρανῶ
λέξαι μολούση δεῦρο δεσποίνης τύχας. (vv. 53 – 58)

Aquí es ella quien caracteriza a su compañero de esclavitud y emite otra máxima en la que resalta una virtud propia de los buenos esclavos: su participación en las desgracias de sus amos (vv. 54 – 55), clasificada por Arteta (1984:52) como una crítica social ante una de las situaciones condenadas por el dramaturgo:

Eurípides arremete contra todas las diferencias artificiales — dado que sólo son tales de nombre, por nomos o convención — impuestas en virtud del nacimiento (hijos legítimos y bastardos), de fronteras estatales (griegos y bárbaros), condiciones económicas (ricos y pobres), de derecho de conquista (libres y esclavos) o de cualquier otra consideración social (nobles y plebeyos).

Se sucede entonces el parlamento entre ambos esclavos, en el que el pedagogo confiesa a la anciana que ha oído rumores sobre la expulsión de Medea y sus hijos por parte del rey. Ante esta noticia, la mujer pregunta sobre la actitud de Jasón, y el esclavo, legitimado por su experiencia, responde con una frase de carácter sentencioso:

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ

παλαιὰ καινῶν λείπεται κηδευμάτων,
κοῦκ ἔστ' ἐκεῖνος τοῖσδε δώμασιν φίλος. (vv. 76 – 77)

La nodriza admite entonces que no hay salvación, que esta segunda desgracia sobre la que ya tenían lo destruye todo definitivamente. El anciano le pide silencio sobre esto y la nodriza se dirige a los niños:

ΤΡΟΦΟΣ

ὃ τέκν', ἀκούεθ' οἷος εἰς ὑμᾶς πατήρ;
ὄλοιτο μὲν μή: δεσπότης γάρ ἐστ' ἐμός:
ἀτὰρ κακός γ' ὢν ἐς φίλους ἀλίσκεται.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ

τίς δ' οὐχὶ θνητῶν; ἄρτι γινώσκεις τόδε,
ὡς πᾶς τις αὐτὸν τοῦ πέλας μᾶλλον φιλεῖ,
[οἱ μὲν δικαίως, οἱ δὲ καὶ κέρδους χάριν]
εἰ τοῦσδε γ' εὐνής οὔνεκ' οὐ στέργει πατήρ; (vv. 82 – 88)

Jasón es condenado tanto por la nodriza como por el pedagogo (Nápoli 2003:68) y es incluido por este último en el grupo de quienes se aman a sí mismos por lucro personal. Entre ambos, consiguen crear una atmósfera de simpatía hacia su señora, a pesar de que la aparición de las potenciales víctimas de esta en escena subraya los terribles acontecimientos futuros ya insinuados por la nodriza en el monólogo inicial, tal y como afirma Allan (2008:37). El prólogo se cierra con estos versos:

ΤΡΟΦΟΣ

ἴτ', εὖ γὰρ ἔσται, δωμάτων ἔσω, τέκνα.
σὺ δ' ὡς μάλιστα τοῦσδ' ἐρημώσας ἔχε
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη.
ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ', ὡς τι δρασείουσαν: οὐδὲ παύσεται
χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκήψαί τι.
ἐχθρούς γε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι. (vv. 89 – 95)

La anciana insta al pedagogo a llevarse a los niños lejos, pues por su cercanía sabe lo terrible que puede llegar a ser Medea y presiente que pronto intentará algo. Resulta llamativo que cierre el prólogo del mismo modo que lo empezó, con un deseo, al principio con un irrealizable referente al pasado y ahora temiéndose un oscuro futuro próximo.

Puede decirse que todos los sucesos necesarios para el desarrollo de la acción dramática han tenido lugar antes del comienzo de la misma; la *rhexis* de la nodriza permite la recuperación del plano mítico externo en el que se desarrollan las cuestiones previas al propio personaje y construye además el ámbito de verdadero interés para la tragedia, el interior dramático en el que avanza la conformación del personaje de Medea. Pero lo verdaderamente relevante para este trabajo es el hecho de que durante casi cien versos todo el peso dramático ha estado sobre los hombros de dos personajes de la clase servil, lo que se corresponde con el realismo burgués (Jaeger 1983:313) del

que Eurípides se sirve para la formación de un drama progresivamente modernizado de acuerdo con los tiempos en que fue escrito o, más bien, con los que estaban por llegar.

3.1.2.2. Párodos:

La párodos se extiende del verso 131 al 213 y comienza con la intervención verbal de Medea, que todavía no sale a escena. Una vez más, la nodriza insiste a los niños para que se alejen de su madre, y hace hincapié en el carácter pasional y hostil de la mujer.

ΤΡΟΦΟΣ

τόδ' ἐκεῖνο, φίλοι παῖδες: μήτηρ
κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον.
σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἴσω καὶ
μὴ πελάσητ' ὄμματος ἐγγυὸς μηδὲ
προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ'
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς αὐθάδους.
ἴτε νυν, χωρεῖθ' ὡς τάχος εἴσω:
δῆλον ἀπ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον νέφος
οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει μείζονι
θυμῷ : τί ποτ' ἐργάσεται
μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος
ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν; (vv. 98 – 110)

Eurípides insiste en el sentimiento de angustia y temor, odio, orgullo y especialmente en la venganza, «alcanzando notables cotas de sobriedad y transparencia en el tratamiento del motivo de la mujer bárbara que se sabe traicionada por el hombre a quien ha seguido ciegamente y de quien está profundamente enamorada» (López Férez 2010:158). Al fin y al cabo, la acción de este drama está subordinada al desarrollo progresivo de la pasión terrible de Medea y la condena de esa misma pasión como fuente de catástrofe, su triunfo sobre la razón y cuantos males acarrea supondría el primer sentido de la tragedia, lo que la convierte, en opinión de Nápoli (2003:71), en un drama de tesis.

Medea maldice a sus hijos, les desea la misma muerte que a su padre, y refuerza todas las referencias que la nodriza ha ido haciendo sobre las intenciones de la de la Cólquide hacia los niños (vv. 31 y 91 – 93). La anciana, en cambio, trata de hacerle entrar en razón, lamentándose por los niños:

ΤΡΟΦΟΣ

ἰὼ μοί μοι, ἰὼ τλήμων.
τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας
μετέχουσι; τί τούσδ' ἔχθεις; οἴμοι,
τέκνα, μή τι πάθηθ' ὡς ὑπεραλγῶ. (vv. 115 – 118)

Su discurso se ve cargado de *sententiae* que condenan la actitud de Medea:

δεινὰ τυράννων λήματα καί πως
ὀλίγ' ἀρχόμενοι, πολλὰ κρατοῦντες
χαλεπῶς ὀργὰς μεταβάλλουσιν. (vv. 119 – 121)

τῶν γὰρ μετρίων πρῶτα μὲν εἰπεῖν
τοῦνομα νικᾷ, χρῆσθαί τε μακρῶ
λῶστα βροτοῖσιν: τὰ δ' ὑπερβάλλοντ'
οὐδένα καιρὸν δύναται θνητοῖς (vv. 125 – 128)

En opinión de Llagüerri Pubill (2014:120) la nodriza podría estar contrastando de forma implícita en estos versos su propia actitud con la de su señora, identificándola con los atributos que definen a un τύραννος e identificándose a sí misma como alguien sumiso, partidario de la igualdad y de la moderación. Sin embargo, no parece tanto un contraste entre el exceso y lo moderado, sino más bien una continua batalla dialógica entre quien todavía se rige por la razón y quien sufre la pasión desatada.

La nodriza busca evitar a toda costa que Medea lleve a cabo sus planes, pues sabe que de hacerlo cometerá uno de los peores crímenes para la sociedad griega: verter la sangre de su propio linaje. Para ello se desvincula de su señora, manteniéndose firme en una personalidad propia; Eurípides la dotó de genio y profundidad, independientemente de que se tratase de un personaje de rango social menor. En cuanto entra el coro, la anciana asume que la casa está ya destruida, pues el núcleo familiar constituido por Jasón y Medea ya no existe:

ΧΟΡΟΣ

οὐδὲ συνήδομαι, ὦ γυναῖ, ἄλγεσι
δώματος, ἐπεὶ μοι φιλία κέκραται.

ΤΡΟΦΟΣ

οὐκ εἰσὶ δόμοι: φροῦδα τάδ' ἦδη.
τὸν μὲν γὰρ ἔχει λέκτρα τυράννων,
ἢ δ' ἐν θαλάμοις τήκει βιοτήν
δέσποινα, φίλων οὐδενὸς οὐδὲν
παραθαλπομένη φρένα μύθοις.(vv. 136 – 143)

En este momento, el coro comienza su estrofa clamando a Zeus al tiempo que Medea invoca a Temis y a Ártemis, continúa maldiciendo a Jasón y a Glauce, y se lamenta de estar lejos de su patria. La nodriza vuelve a dirigirse al coro y afirma una idea ya antes repetida:

οὐκ ἔστιν ὅπως ἔν τινι μικρῷ
δέσποινα χόλον καταπαύσει. (vv. 171 – 172)

La imagen de la cólera indomable es un *continuum* a lo largo de la tragedia que la esclava de Medea se encarga de fijar desde el principio y precisamente ahora que se acerca el final de su intervención verbal vuelve a insistir en ello. Las mujeres del coro le exigen entonces que vaya a buscarla al interior del palacio:

ἀλλὰ βᾶσά νιν δεῦρο πόρευσον
οἴ-κων ἔξω: (vv. 180 – 181)

Estos versos son la referencia textual por la que se entiende que la nodriza abandona la escena nada más pronunciar su último parlamento, que se examinará a continuación:

ΤΡΟΦΟΣ

δράσω τάδ': ἀτὰρ φόβος εἰ
πείσω δέσποιναν ἐμήν:
μόχθου δὲ χάριν τήνδ' ἐπιδώσω.
καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης
ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις
μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆ. (vv. 184 – 189)

Acepta la orden pero no sin dejar dos cosas claras antes de irse: teme no poder hacer nada con respecto a su señora, tal y como ha dicho en repetidas ocasiones, y sabe que las siervas, las de su condición, están recibiendo miradas furibundas por parte de Medea. No es la primera vez que compara a la de la Cólquide con una bestia para caracterizarla (v. 92) y si lo hace ahora es para poner sobre aviso al auditorio por última vez: Medea es una mujer que ha sido ultrajada, pero su ira se sobrepondrá al dolor y se convertirá en el verdadero motor de la tragedia.

El parlamento prosigue con una crítica a los poetas y músicos que, a pesar de saber cómo animar un banquete, no han inventado todavía un remedio para la aflicción del alma.

στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεις λύπας

ἤϋρετο μούση καὶ πολυχόρδοις
ῥῥδαῖς παύειν, ἐξ ὧν θάνατοι
δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους. (vv. 195 – 198)

Eurípides podría estar mostrando con estos versos un escepticismo hacia las habilidades curativas del canto en las que creían los órficos (Llagüerri Pubill 2014: 127 – 128), pero en todo caso no es relevante para el tema a tratar.

Se deduce, pues, que la anciana entra en palacio para traer a su señora, aunque en ningún momento se especifica cuándo regresa a escena. Sin embargo, tras el diálogo con Creonte y el diálogo con Egeo, justo cuando Medea acaba de revelar sus planes al coro y discute con el corifeo sobre estos, parece que vuelve a dirigirse a su nodriza:

ΜΗΔΕΙΑ

ἴτω: περισσοὶ πάντες οὖν μέσῳ λόγοι.
ἀλλ' εἶα χῶρει καὶ κόμιζ' Ἰάσονα (ἐς
πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα)
λέξης δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,
εἶπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνή τ' ἔφυς. (vv. 819 – 823)

Podría estar refiriéndose a cualquier otra esclava, pero al especificar claramente que va a confiarle todo aquello que sea importante deja claro que se trata de una esclava de quien se fía. Además, apela a su condición de esclava y de mujer para conseguir que guarde su secreto y le sea leal y por el resultado de la tragedia parece que así lo hizo. Si realmente se trata de la nodriza, Medea está sirviéndose de su vínculo con ella para asegurarse la máxima confidencialidad, de la fidelidad que le debe por su esclavitud y de la empatía forjada en la esfera del οἶκος.

La nodriza de Medea se presenta como un personaje que, a pesar de pertenecer a una clase social baja, tiene un papel muy importante en el desarrollo de la tragedia. No sólo informa al auditorio, al coro y al pedagogo sobre el estado en el que se encuentra su señora, sino que también reflexiona sobre la situación y muestra sus propios sentimientos hacia cuanto ocurre a su alrededor. Ha sido dotada por el autor de criterio propio y actitud firme; su edad avanzada le permite utilizar un estilo sentencioso y su experiencia le confiere un conocimiento exhaustivo de aquella a quien sirve y la capacidad de emitir juicios de valor que permiten situarla como la voz de la razón y la medida.

3.2. *Hipólito*

3.2.1. Argumento de la tragedia:

Teseo, rey de Atenas, engendró a su hijo Hipólito con la amazona Hipólita. A la muerte de esta, contrajo nupcias con Fedra, con quien tuvo que exiliarse a Trecén. La diosa Afrodita, que odia a Hipólito por su castidad y su culto único a Ártemis, decide castigarlo haciendo que Fedra se enamore de él; aquí comienza el drama. La reina trata de ocultar sus sentimientos, pero se ve forzada por su nodriza y termina confesando su aflicción. Esta, en contra de la voluntad de su ama, decide decírselo todo a Hipólito, que reacciona irritándose y arremetiendo contra el sexo femenino. Entonces, Fedra decide tomar la única vía posible para salir de su situación con dignidad⁵: tras escribir una tablilla en la que culpa a Hipólito de haber intentado violarla, se ahorca. Cuando Teseo regresa a palacio y sabe de la muerte de Fedra, reprende a su hijo y lo destierra. Asimismo, decide invocar a Poseidón para que castigue a Hipólito; el dios lo escucha y aniquila al casto muchacho. En el último momento aparece Ártemis como *dea ex machina*, saca a Teseo de su error con respecto a Hipólito y establece que se rendirá culto al joven en la ciudad de Trecén.

3.2.2. Intervenciones de la nodriza:

La nodriza de Fedra es la que interviene en un mayor número de versos, pues aparece en el primer episodio y no se va hasta el final del segundo, para regresar en el tercero y desaparecer definitivamente tras el verso 787. A continuación, se analizarán sus intervenciones en cada sección.

3.2.2.1. Primer episodio:

El primer episodio abarca del verso 170 al 524. Comienza con la intervención del corifeo, que presenta a la nodriza refiriéndose a ella con la palabra τροφός, por lo que no hay duda de su identidad.

ΧΟΡΟΣ

ἀλλ' ἦδε τροφὸς γεραῖα πρὸ θυρῶν
τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων.

⁵ La versión de *Hipólito* que ha llegado a nosotros es la segunda que compuso el dramaturgo. La primera versión, distinguida por el título *Hipólito velado*, fue condenada por mostrar contenido inapropiado, puesto que, según los testimonios, Fedra se declaraba a Hipólito en la escena. Parece ser que en la segunda versión Eurípides trataba de reconciliarse con el público ateniense. Para más información, véanse Mills (2002:27 – 35) y Collard – Cropp (2008:466 – 471).

στυγνὸν δ' ὄφρῶν νέφος
αὐξάνεται. τί ποτ' ἔστι μαθεῖν
ἔραται ψυχή, τί δεδήληται
δέμας ἀλλόχροον βασιλείας. (vv. 170 – 175)

El corifeo presenta a la anciana esclava y concreta que su señora la acompaña; espera saber cuál es la desgracia que ha caído sobre la casa de Teseo y el mal que aflige a Fedra, pues desde este momento se describe su estado enfermizo. Esto hace que la atención del auditorio se centre en el padecimiento de la mujer, ya que aunque sabe perfectamente qué es lo que le ocurre no ha comprobado los efectos de los planes de Afrodita en Fedra (Llagüerri Pubill 2014:158).

La nodriza, que ha sido destacada entre todas las esclavas que acompañan a la esposa de Teseo, comienza entonces su parlamento.

ΤΡΟΦΟΣ

ὦ κακὰ θνητῶν στυγεραὶ τε νόσοι.
τί σ' ἐγὼ δράσω; τί δὲ μὴ δράσω;
τόδε σοι φέγγος, λαμπρὸς ὄδ'
αιθήρ, ἔξω δὲ δόμων ἤδη νοσερᾶς
δέμνια κοίτης.
δεῦρο γὰρ ἐλθεῖν πᾶν ἔπος ἦν σοι, τάχα
δ' ἐς θαλάμους σπεύσεις τὸ πάλιν. ταχὺ
γὰρ σφάλλη κοῦδενὶ χαίρεις, οὐδέ σ'
ἀρέσκει τὸ παρόν, τὸ δ' ἀπὸν φίλτερον
ἠγῆ. (vv. 176 – 185)

En esta primera parte, la anciana muestra su confusión con respecto al estado en el que está su señora. Describe la actitud actual de Fedra como cambiante e inconformista, incomprensible, justo antes de hablar del sufrimiento que trae la enfermedad y, especialmente, el cuidar de un enfermo:

κρεῖσσον δὲ νοσεῖν ἢ θεραπεύειν: τὸ
μέν ἐστιν ἀπλοῦν, τῷ δὲ συνάπτει
λύπη τε φρενῶν χερσίν τε πόνος. πᾶς
δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων κοῦκ
ἔστι πόνων ἀνάπαυσις.
ἀλλ' ὅ τι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο
σκότος ἀμπίσχων κρύπτει
νεφέλαις. δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ'
ὄντες τοῦδ' ὅ τι τοῦτο στίλβει κατὰ
γῆν δι' ἀπειροσύνην ἄλλου βιότου
κοῦκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας,
μῦθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα. (vv. 186 – 197)

La segunda parte de esta intervención comienza con una *sententia* y una pesimista reflexión sobre la vida de los seres humanos. Eurípides, a diferencia de Esquilo y Sófocles, convierte a los héroes trágicos en hombres y mujeres comunes, rasgo al que se refiere Jaeger cuando habla de realismo burgués (1983:313). De esta humanización se desprende la irreparable condición trágica del hombre, que según Arteta se compone de dos partes (1984:38): la equiparación absoluta entre la vida del hombre y la desgracia, en la que el ser humano vive dominado por el azar y la suerte y no hay un estado más inherente a él que la esclavitud; y el conflicto entre la razón y la pasión, que luchan en el marco del alma y muchas veces conducen a la locura. Precisamente por esto, estudiosos entre los que se cuentan los ya citados han querido ver en Eurípides al primer psicólogo, pues su maestría reside en poner sobre la escena dramática grandes conflictos psíquicos (Lesky 1968:395).

Con respecto a la crítica contenida en el verso 197 — μύθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα —, se puede afirmar con toda seguridad que Eurípides es autor de tragedias empapadas en la ideología de la época. Es un autor retórico, racionalista, escéptico y crítico, así como lo es el historiógrafo contemporáneo Tucídides. Estos rasgos alcanzan el mito entero y se ha considerado la tragedia de Eurípides como «la sala de debates de todos los movimientos de su tiempo» (Jaeger 1983:318), pero no se trata de un contenido didáctico, sino más bien de las distintas actitudes de los personajes ante la opinión dominante. Como afirma López Férez (1991:45):

Una crítica racionalista del legado del mito helénico surge en cualquier pasaje de sus obras, pero la lógica falta de rigor de la poesía origina que las soluciones que Eurípides ofrece en sus tragedias de semejante enigma sean incoherentes. Muchas veces, el trágico se limita a mostrar su escepticismo (...); en otras ocasiones se perciben atisbos de una explicación del orden que debe regir el universo. Las críticas, por lo general, suelen ser duras, pero no nos autorizan a tildar a Eurípides de ateo (...), sino de inquieto perseguidor de una imagen de lo divino más acorde con su esencia.

No sorprende encontrar esta crítica en boca de la nodriza, ya que, como se ha visto, la experiencia de la edad le da la capacidad de emitir máximas de este estilo.

En los siguientes versos, se abre el diálogo entre ama y nodriza. La primera intervención de Fedra alude a su debilidad, pero en seguida comienza a señalar elementos que suenan incoherentes para la esclava.

ΦΑΙΔΡΑ

αἰαῖ:

πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπόκρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσαιμαν,
ὑπό τ' αἰγείροις ἔν τεκομήτη
λειμῶνι κλιθεῖς ἀναπαυσαίμαν; (vv. 208 – 211)

Estos versos suponen el primer estadio de revelación de los sentimientos de Fedra hacia Hipólito. El público reconoce las alusiones que hace a los lugares que suele visitar el hijo de la amazona, aunque para la nodriza estas palabras carecen de sentido.

ΦΑΙΔΡΑ

πέμπετέ μ' εἰς ὄρος: εἴμι πρὸς
ῥῆλαν καὶ παρὰ πεύκας,
ἴναθηροφόνου στειβουσι κύνες
βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιμπτόμεναι.
πρὸς θεῶν, ἔραμαι κυσιθούζαι
καὶ παρὰ χαίτανξανθὰν ῥῖψαι
Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'
ἐν χειρὶ βέλος. (vv. 215 – 221)

En esta segunda tirada de versos Fedra hace referencia a una de las actividades practicadas por Hipólito, la caza. No es de extrañar si se tiene en cuenta que el joven se había consagrado exclusivamente a la diosa Ártemis.

ΦΑΙΔΡΑ

δέσποιν' ἁλίας Ἄρτεμιλίμνας
καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων,
εἶθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις,
πάλους Ἐνέτασδαμαλιζομένα. (vv. 228 – 231)

Fedra invoca a Ártemis precisamente por el culto que Hipólito le profesa y refiere a los lugares en los que Hipólito se entrenaba con sus caballos; en las proximidades de esta laguna y sus arenales se encontraba el recinto consagrado a la diosa en cuestión (López Férez 2010:261). La nodriza sigue preguntando, confusa, qué es lo que la conduce a decir tantas demencias, y todas sus intervenciones en este diálogo se limitan a cuestionar los elementos aparentemente incoherentes en las palabras de Fedra. Entonces, la reina pronuncia estos versos:

φεῦ φεῦ, τλήμων.
μαῖα, πάλιν μου κρύψονκεφαλήν,
αἰδούμεθα γὰρ τάλελεγμένα μοι. (vv. 242 – 244)

Avergonzada por todas las menciones indirectas al hijo de la amazona, Fedra ruega a su nodriza que le ponga el velo una vez más y, para referirse a ella, utiliza el hipocorístico *μαῖα*, con el que los niños suelen saludar o referirse a sus ayas (López Férez 2010:262) y que en origen se utilizaba para dirigirse a cualquier mujer anciana (s.v. LSJ). Esto pone en relieve el vínculo existente entre las dos mujeres, que lleva fomentándose desde la infancia de Fedra y que, por tanto, es mucho más fuerte que el que pueda tener con cualquier otro esclavo. La anciana responde de este modo:

ΤΡΟΦΟΣ

κρύπτω: τὸ δ' ἐμόνπότε δὴ
 θάνατος σῶμα καλύψει; πολλὰ
 διδάσκει μ' ὅπολὺς βίωτος:
 χρῆν γὰρ μετρίας εἰσάλλήλους
 φιλίας θνητοὺς ἀνακίρνασθαι καὶ
 μὴ πρὸς ἄκρονμυελὸν ψυχῆς,
 εὖλυτα δ' εἶναιστέργηθρα φρενῶν
 ἀπὸ τ' ὄσασθαι καίξυντεῖναι.
 τὸ δ' ὑπὲρ δισσῶν μίανῶδίνειν
 ψυχὴν χαλεπὸν βάρος, ὡς
 κἀγὼ τῆσδ' ὑπεραλγῶ.
 βίωτου δ' ἀτρεκεῖς ἐπιτηδεύσεις
 φασὶ σφάλλειν πλέον ἢ τέρπειν
 τῆ θ' ὑγιείᾳ μᾶλλον πολεμεῖν:
 οὕτω τὸ λίαν ἥσσον ἐπαινῶ
 τοῦ μηδὲν ἄγαν:
 καὶ ξυμφήσουσι σοφοῖμοι. (vv. 250 – 266)

Esta intervención está empapada en el estilo sentencioso propio de este tipo de personajes, pero también hay otros rasgos destacables. Lo primero que hace la anciana es obedecer a su señora y volver a ponerle el velo. Entonces alude a su edad avanzada para justificar la sabiduría de la experiencia que la legitiman para pronunciar las sabias palabras contenidas en los versos 253 – 257: la moderación es necesaria incluso cuando se trata de amistades para evitar los males del corazón y, con respecto a estos, debería ser posible manejarlos para lograr siempre el equilibrio de la medida. Y si ya con esto ha dejado claro que son esas pasiones las que enturbian el alma, al compararlo con su situación actual lo recalca: ella ama a Fedra y es partícipe de su dolor, como otros tantos esclavos en la obra eurípidea (Arteta 1984:52).

Los versos 261 – 263 anuncian una característica de esta nodriza que se verá con mayor profundidad en el segundo discurso pronunciado por ella misma (vv. 433 – 481):

su pragmatismo. Para la nodriza es preferible llevar una vida menos estricta — algo que más tarde reprochará a su señora — a vivir de forma infeliz e insalubre. Este rasgo no es más que un contraste frente al personaje de Fedra, que ante todo busca conservar su dignidad y su buen nombre. Esto se tratará más adelante.

En lo que resta, retoma ese aprecio a la medida, un rasgo que aparece también en las nodrizas de Medea y Andrómaca, y está en relación con la erudición propia de los personajes veteranos. El uso de μηδὲν ἄγαν, “nada en exceso”, remite a la norma básica del pensamiento apolíneo, no pasarse del límite ni cometer ningún exceso (López Férez 2010:262). Esta misma frase aparece inscrita en el templo de Apolo en Delfos, y está relacionada con el concepto latino *aurea mediocritas*.

A continuación, el corifeo se dirige a la nodriza en busca de una explicación sobre la afección de la reina. La anciana, en el diálogo que mantienen, le resume lo que el auditorio ya sabe: desconoce el motivo de su dolencia, su aspecto débil se debe a que lleva tres días sin comer y Teseo no puede intervenir puesto que no está en la ciudad. Todo lo ha intentado y nada ha servido, pues Fedra continúa ocultando su secreto en silencio. En este momento tiene lugar el primer discurso extenso de los dos que pronunciará la nodriza:

ΤΡΟΦΟΣ

ἔς πάντ' ἀφίγμαι κούδενεῖργασμαι πλέον.
οὐ μὴν ἀνήσω γ' οὐδένῃν προθυμίας, ὡς
ἂν παροῦσα καὶ σύμοι ξυμμαρτυρήσ
οἶα πέφυκα δυστυχοῦσι δεσπότηαις. (vv. 284 – 287)

En la primera parte se dirige todavía al corifeo, recalcando lo mucho que ha intentado averiguar qué le ocurre a Fedra y añadiendo que no va a desistir. Resulta interesante cómo pone al corifeo de testigo de su comportamiento en una situación de desdicha, tratando de demostrar que es una esclava fiel a su casa. Respecto a esto, señala Llagüerri Pubill (2014:184):

La anciana está revelando un rasgo propio que (...) es paradigmático de este personaje: la fidelidad a su señor o señora de manera natural a su condición de esclava. Podría incluso deducirse que, en realidad, (...) la nodriza pusiera de relieve que su fidelidad no tiene nada que ver con el carácter de Fedra (...) sino con su carácter humilde y servil.

Cambia entonces de interlocutor y pasa a hablar a su señora con renovados ánimos:

ἄγ', ὃ φίλη παῖ, τῶν πάροιθε μὲν λόγων
λαθώμεθ' ἄμφω, καὶ σύθ' ἠδίων γενοῦ
στυγνὴν ὀφρὺνλύσασα καὶ γνώμης ὀδόν,
ἐγὼ θ' ὄπη σοι μὴ καλῶς τόθ' εἰπόμεν
μεθεῖς' ἐπ' ἄλλον εἶμι βελτίω λόγον. (vv. 288 – 292)

La nodriza decide intentarlo una vez más de un modo más amable, pidiendo a Fedra que no se muestre obstinada y accediendo ella misma a utilizar un lenguaje mejor. Hasta ahora se había mostrado confusa ante las palabras de su señora, tildándolas de desvaríos y sinsentidos, pero es consciente de su propia agresividad, aunque no por ello deja escapar la obcecación de Fedra. En opinión de la esclava, la reina sufre más por su empeño en callar y morir que por lo que la aflige, sea lo que sea, y seguir el consejo de su nodriza podría suponer una mejora en su estado, ya que esta sólo busca su bienestar (Llagüerri Pubill 2014:185).

Continúa, pues, ofreciendo algunas soluciones para el mal de la reina, todavía desconocido para la anciana.

κεῖ μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν,
γυναῖκες αἶδε συγκαθιστάναι νόσον:
εἰ δ' ἔκφορός σοι συμφορὰ πρὸς ἄρσενας,
λέγ', ὡς ἰατροῖς πρᾶγμα μηνυθῆ τόδε. (vv. 293 – 296)

Una esclava está para solucionar problemas del ámbito doméstico al que pertenecen las mujeres, por lo que la nodriza se esfuerza por cumplir con su cometido. Por un lado le ofrece el apoyo de las mujeres de Trecén para solucionar su problema si se trata de un asunto que no pueden saber los hombres. Por otro, se ofrece a traer a los médicos para curar su mal, sea el que sea. En relación con ese cambio de actitud que puede verse manifestado en los versos 288 – 292, en lugar de insistir y seguir presionando a la reina para que confiese su secreto la nodriza le ofrece soluciones de carácter general con intención de hacer que Fedra se abra ante su aya. Pero por los versos siguientes se sabe que nada de esto funciona:

εἶέν: τί σιγᾶς; οὐκ ἐχρῆν σιγᾶν, τέκνον,
ἀλλ' ἢ μ' ἐλέγχειν, εἴ τιμὴ καλῶς λέγω,
ἢ τοῖσιν εὖ λεχθεῖσι συγχωρεῖν λόγοις.
φθέγξαι τι, δεῦρ' ἄθρησον. ὃ τάλαιν' ἐγώ. (vv. 297 – 300)

Con esa exclamación ὦ τάλαιν' ἐγὼ la esclava muestra su desesperación por lo ineficaz de sus intentos. Fedra continúa guardando silencio, a pesar de que la propia nodriza le pide que la corrija o que le dé la razón. No hay respuesta, y la anciana, vuelve a cambiar de receptor, pero aunque pretenda dialogar su intervención es un monólogo:

γυναῖκες, ἄλλως τούσδε μοχθοῦμεν πόνους,
ἴσον δ' ἄπεσμεν τῷ πρίν: οὔτε γὰρ τότε
λόγοις ἐτέγγεθ' ἤδε νῦντ' οὐ πείθεται. (vv. 301 – 303)

Una vez más se dirige a las mujeres del coro, pues Fedra no reacciona ni siquiera ahora que la nodriza ha dulcificado sus formas. Pero la anciana, que conoce profundamente a la heroína, todavía conoce un último modo de atraer la atención de aquella:

ἀλλ' ἴσθι μέντοι — πρὸς τὰδ' ἀθαδεστέρα
γίγνου θαλάσσης — εἰ θανῆ, προδοῦσα
σοὺς παῖδας, πατρώων μὴ μεθέζοντας
δόμων, μὰ τὴν ἄνασσαν ἰππίαν Ἀμαζόνα, ἧ
σοῖς τέκνοισι δεσπότην ἐγείνατο
νόθον φρονοῦντα γνήσι', οἷσθά νιν
καλῶς, Ἴππόλυτον . . . (vv. 304 – 310)

Esta vez, su tono vuelve a ser el de aquellas primeras intervenciones en las que no logró obtener ninguna respuesta. Le echa en cara que si se deja morir hará que sus hijos no puedan participar de la herencia de su padre, y lo jura por la Amazona. Comenta López Férez (2010:263) que, cuando se jura por un enemigo, el juramento lleva una carga especial de ironía. La nodriza, con esto, busca irritar a Fedra a más no poder, haciéndole ver que sus hijos perderán su posición en la casa de Teseo frente a Hipólito. Eurípides se sirve de este personaje para revelar por primera vez el nombre de Hipólito y, del mismo modo, la utiliza como instrumento para hacer que el público ateniense empatice con Fedra. De ahí que califique a Hipólito como un engreído y, además, ilegítimo.

Ante la mención del nombre de Hipólito, Fedra reacciona. Su gemido es interpretado por la nodriza como un signo de preocupación hacia sus hijos, pero el auditorio es consciente de que se debe al nombre mencionado, puesto que el público siempre sabe más que los protagonistas. Al fin, Fedra comienza a dar pistas sobre lo que le ocurre:

ΤΡΟΦΟΣ

ὄρᾳς; φρονεῖς μὲν εὖ, φρονοῦσα δ' οὐ θέλεις
παῖδάς τ' ὀνῆσαι καὶ σὸν ἐκσῶσαι βίον.

ΦΑΙΔΡΑ

φιλῶ τέκν': ἄλλη δ' ἐντύχη χειμάζομαι. (vv. 313 – 315)

A partir de aquí, la nodriza, viendo que Fedra parece dispuesta a hablar, retoma su interrogatorio.

ΤΡΟΦΟΣ

ἀγνάς μὲν, ὦ παῖ, χεῖρας αἵματος φορεῖς;

ΦΑΙΔΡΑ

χεῖρες μὲν ἀγναί, φρήνδ' ἔχει μίασμά τι.

ΤΡΟΦΟΣ

μῶν ἐξ ἐπακτοῦ πημονῆς ἐχθρῶν τινος;

ΦΑΙΔΡΑ

φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἐκοῦσαν οὐχ ἐκόν.

ΤΡΟΦΟΣ

Θησεύς τιν' ἠμάρτηκεν ἐς σ' ἁμαρτίαν;

ΦΑΙΔΡΑ

μὴ δρῶσ' ἔγωγ' ἐκεῖνον ὀφθείην κακῶς. (vv. 316 – 321)

En esta primera parte, la esclava consigue descartar tres posibilidades: que Fedra haya cometido un crimen de sangre, que un enemigo esté haciéndola sufrir y que su esposo la haya contrariado de algún modo. Era habitual entre quienes creían en magia y hechicería acudir a sortilegios y encantamientos de todo tipo para hacer daño a sus enemigos desde la distancia (López Férez 2010:264); no es de extrañar que este personaje busque una explicación relacionada con el campo de la magia, pues Eurípides ha introducido en ella los rasgos que darán lugar más tarde a la alcahueta cómica (Llagüerri Pubill 2014:211).

Tras este primer acercamiento, Fedra parece volver a cerrarse en banda, pero esta vez no será tan efectivo:

ΤΡΟΦΟΣ

τί γὰρ τὸ δεινὸν τοῦθ' ὅσ' ἐξαίρει θανεῖν;

ΦΑΙΔΡΑ

ἔα μ' ἀμαρτεῖν: οὐ γὰρ ἐς σ' ἀμαρτάνω.

ΤΡΟΦΟΣ

οὐ δῆθ' ἐκοῦσά γ', ἐν δέσοι λελείψομαι.

ΦΑΙΔΡΑ

τί δρᾶς; βιάζει χειρὸς ἐξαρτωμένη;

ΤΡΟΦΟΣ

καὶ σῶν γε γονάτων, κοῦ μεθήσομαί ποτε.

ΦΑΙΔΡΑ

κάκ' ὧ̃ τάλαινά σοι τάδ', εἰ πεύση, κακά. (vv. 322 – 327)

La nodriza recurre una vez más al vínculo afectivo que mantiene con Fedra y se aferra a su mano y a sus rodillas a modo de súplica. Al alegar que no se apartará de ella, la esclava está reafirmando la fidelidad a su señora y en el aprecio que le tiene, pues, a pesar de que Fedra le promete desgracias si se entera de la verdad, no remite en su insistencia.

Fedra es absolutamente consciente de la profundidad del mal que la perturba y eso se exterioriza a través de este diálogo. Según Llagüerri Pubill (2014:192 – 193):

Entendemos que el grado de conciencia de Fedra ante la gravedad de su situación se pone de manifiesto ante el público a través de este diálogo con su nodriza con el cual Eurípides podría estar persiguiendo proyectar la imagen de Fedra como la de una mujer que es consciente de que está enamorada (vv. 347 – 349), pero que comprende que ese sentimiento es lo único que puede resultar en desgracia.

A continuación, se revela uno de los pilares fundamentales del personaje de Fedra gracias a la insistencia de la anciana:

ΤΡΟΦΟΣ

μεῖζον γὰρ ἢ σου μὴ τυχεῖν τί μοι κακόν;

ΦΑΙΔΡΑ

ὄλῃ. Τὸ μέντοι πρᾶγμα ἔμοι τιμὴν φέρει.

ΤΡΟΦΟΣ

κάπειτα κρύπτεις, χρήσθ' ἰκνουμένης ἐμοῦ;

ΦΑΙΔΡΑ

ἐκ τῶν γὰρ αἰσχυρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα.

ΤΡΟΦΟΣ

οὐκ οὖν λέγουσα τιμιώτερα φανῆ; (vv. 328 – 332)

Al fin, la nodriza descubre por qué Fedra no confiesa: sea cual sea su secreto, es razón de vergüenza y no quiere confesarlo hasta encontrar una solución con la que su nombre no se vea ensuciado. Si se tratase de otra persona o de otro tiempo, las cosas habrían sido muy distintas, pero para Fedra y en el momento en el que se sitúa «cada hombre es trozo del cuerpo público en que vive, de las normas y recetas de la ética social» (Lasso de la Vega 1965:385). Un aristócrata no puede exponerse a ver su honra corrompida, ya que esto no sólo le afecta a él, sino que arrastra a todos cuantos estén en relación con su nombre; en el caso de Fedra, serían sus hijos los perjudicados.

La reina sabe que lo que le ocurre es motivo de vergüenza, pero también que no puede dejar de sentir lo que siente, por lo que la única salida que le permite conservar su honor es la muerte. En palabras de Mastronarde (2011:263):

Phaedra's concern for her "good repute" (eukleia) is a leitmotif in her deliberations and her final fateful decision, but, differently from Aphrodite, she believes that her reputation will be preserved only if the truth never comes out.

Sin embargo, hay un factor que consigue que la reina se abra a su aya:

ΦΑΙΔΡΑ

ἄπελθε πρὸς θεῶν δεξιάν τ' ἐμήν μέθες.

ΤΡΟΦΟΣ

οὐ δῆτ', ἐπεὶ μοι δῶρον οὐ δίδως ὁ χρῆν.

ΦΑΙΔΡΑ

δώσω: σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν.

ΤΡΟΦΟΣ

σιγῆμ' ἂν ἤδη: σὸς γὰρ οὖν τεῦθεν λόγος. (vv. 333 – 336)

El respeto hacia su anciana nodriza añadido a su pudor hace que Fedra ceda y comience el lamento previo a la confesión definitiva. No lo hará directamente, sino de forma gradual, tal y como ha ido haciendo a lo largo del diálogo. Hasta este momento, la presión ejercida por la esclava sólo ha logrado hacer retroceder a Fedra, que se escudaba en su silencio y en los aparentes delirios que sólo el auditorio lograría

entender; ahora responderá sin tapujos, lamentándose de su suerte y permitiendo que sea su nodriza quien deduzca la verdad.

ΦΑΙΔΡΑ

ὦ τλήμον, οἶον, μήτερ, ἠράσθης ἔρον.

ΤΡΟΦΟΣ

ὄν ἔσχε ταύρου, τέκνον, ἦ τί φῆς τόδε;

ΦΑΙΔΡΑ

σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ.

ΤΡΟΦΟΣ

τέκνον, τί πάσχεις; συγγόνους κακορροθεῖς;

ΦΑΙΔΡΑ

τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι.

ΤΡΟΦΟΣ

ἔκ τοι πέπληγμαι: ποῖ προβήσεται λόγος;

ΦΑΙΔΡΑ

ἐκεῖθεν ἡμεῖς, οὐ νεωστί, δυστυχεῖς. (vv. 337 – 343)

El lamento de Fedra comienza con las menciones a su madre, Pasífae⁶, y a su hermana, Ariadna⁷, para así dar a entender que su infortunio está en relación con el de sus antecesoras. El tema de la desgracia familiar es central en toda la tragedia porque forma parte del concepto aristocrático del mundo; respecto a esto añade Lasso de la Vega (1965:383) que «no se trata de una culpa heredada — tema trágico esencialmente griego —, sino de una sexualidad heredada, tema trágico conmovedoramente moderno». No resultaría arriesgado apoyar este punto de vista, ya que Eurípides ha sido considerado siempre como un adelantado a su tiempo, «el último poeta griego en el sentido antiguo de la palabra» pero, a la vez, un rupturista que abriría camino hacia una época posterior (Jaeger 1983:311). Esa sexualidad heredada de la que habla Lasso de la Vega podría explicarse del siguiente modo: el esquema de las tres relaciones entre un

⁶ Pasífae, hija de Helios y la oceánide Perse y hermana del rey Eetes y de la maga Circe. Se casó con el rey Minos, con el que tuvo numerosos hijos, y fue madre del minotauro tras aparearse con un hermoso toro blanco que Poseidón hizo surgir del mar. (March 2002:350 – 351).

⁷ Ariadna se enamoró de Teseo, quien llegó a Creta dispuesto a acabar con el minotauro. Le proporcionó un ovillo que le permitió salir del Laberinto tras matar al monstruo y huyó con él para escapar a la cólera de su padre. Teseo, que le había prometido desposarla, la abandonó en la isla de Día (Naxos), bien por voluntad propia, bien por orden de los dioses. Entonces Dioniso llegó junto a ella, la hizo su esposa y le concedió el don de la inmortalidad (March 2002:62).

dios y una mujer expuestas en estos versos es el mismo que siguen las analizadas por Pomeroy (1987:25): se desprende de ellas una vulnerabilidad femenina, una impotencia ante los deseos de los dioses. Sin embargo, el único dios que aparece mencionado directamente es Dioniso, que es justo la única excepción a este paradigma; al contrario que el resto de los dioses, Dioniso se enamoró de Ariadna, se casó con ella y fue un esposo fiel. Esto podría estar en relación con el carácter crítico de Eurípides, que no sólo afectaba a los dioses sino a todo el mito (Jaeger 1983:318). Se pone de manifiesto, además, que hay un ente superior a dioses y hombres que los domina, en este caso la pasión; en otras palabras, lo irracional vence a la capacidad humana (Fraga Iribarne 2001: 187 – 212). El hecho de que Hipólito aparezca situado en el papel en el que se esperaría un dios no es de extrañar, puesto que el hijo de la Amazona se ha consagrado a Ártemis y la propia diosa proclamará el culto a Hipólito en la ciudad de Trecén en el éxodo de la obra.

Esa culpa que pasa de generación en generación está relacionada con el concepto de μίασμα (v. 316), es decir, una contaminación que debe ser purgada. A su vez, conecta con el concepto de ἄτη (v. 241), el castigo derivado de un acto de ὕβρις que, de no ser pagado por quien lo comete, será saldado por alguien de su estirpe. En esta segunda versión de la tragedia, Fedra está obsesionada con preservar su honor y su buen nombre, una cualidad de la que carecía en la primera versión⁸. Para Mills (2002:53 – 54), «this Phaedra struggles nobly against divinely-inspired emotions, and is prepared even to die to avoid dishonour to herself and her family».

Este lamento no hace más que confundir a la nodriza, por lo que la princesa opta por encaminar el diálogo hacia un sendero más próximo a la realidad de su problema.

ΦΑΙΔΡΑ

τί τοῦθ' ὃ δὴ λέγουσιν ἀνθρώπους ἐρᾶν;

ΤΡΟΦΟΣ

ἥδιστον, ὦ παῖ, ταῦτὸν ἀλγεινόν θ' ἄμα.

ΦΑΙΔΡΑ

ἡμεῖς ἂν εἶμεν θατέρῳ κεχρημένοι.

ΤΡΟΦΟΣ

τί φῆς; ἐρᾶς, ὦ τέκνον; ἀνθρώπων τίνος; (vv. 347 – 350)

⁸ Sobre la primera versión de Hipólito, véase la nota 1.

Fedra aparece ilustrada como una mujer joven e inexperta que se ha enamorado y no sabe cómo manejar sus emociones. Conoce su enfermedad pero su pudor hace que sea su anciana esclava quien vaya descifrando cuál es el mal que la perturba a través de las pistas que han ido surgiendo en el diálogo analizado. Es la experiencia de la nodriza, frente a la inexperiencia de Fedra, la que permite llegar al momento en el que se descubre el secreto que tanto avergüenza a la esposa de Teseo, y añade Fraga Iribarne (2001:196):

No sólo el diagnóstico, sino la definición del amor tiene que venir de la experimentada nodriza, que recordaría a nuestra Celestina, indagando en el corazón de Melibea, si no las diferenciara el desinterés, el cariño maternal de la de Eurípidés, frente al interés venal de la segunda.

Por fin, Fedra se ha abierto lo suficiente como para dar a su aya la última pieza de la confesión que gradualmente ha ido haciendo. Tal es su sentimiento de vergüenza y lo noble de su actitud que ni siquiera es capaz de pronunciar el nombre de Hipólito en voz alta y conduce la conversación de tal modo que sea la propia esclava quien lo diga (Mills 2002:54). El hecho de que Fedra no se atreva a pronunciar el nombre de Hipólito también puede deberse a la antigua creencia de que las palabras son mágicas y tienen poder de invocación.

ΦΑΙΔΡΑ

ὄστις ποθ' οὐτός ἐσθ', ὅτῃς Ἀμαζόνος. . .

ΤΡΟΦΟΣ

Ἴππόλυτον ἀυδᾶς;

ΦΑΙΔΡΑ

σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ κλύεις.

ΤΡΟΦΟΣ

οἴμοι, τί λέξεις, τέκνον; ὥς μ' ἀπώλεσας.
γυναῖκες, οὐκ ἀνασχέτ', οὐκ ἀνέξομαι
ζῶσ': ἐχθρὸν ἦμαρ, ἐχθρὸν εἰσορῶ φάος.
[ρίγω μεθήσω σῶμ', ἀπαλλαχθήσομαι
βίου θανοῦσα: χαίρετ', οὐκέτ' εἴμ' ἐγώ.]
οἱ σώφρονες γάρ, οὐχ ἐκόντες ἀλλ' ὅμως,
κακῶν ἐρῶσι. Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός,
ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ,
ἦ τήνδε κάμῃ καὶ δόμους ἀπώλεσεν. (vv. 351 – 361)

El descubrimiento del secreto de Fedra provoca gran aflicción en la esclava, que se dirige al coro y expresa un profundo dolor por lo que le ocurre a su señora. Con este discurso está incluyendo a la princesa entre los sensatos — οἱ σώφρονες — sobre los que Afrodita ejerce su poder, liberándola así de toda culpa. Al mismo tiempo, está señalando a la diosa como la culpable de todo, constatando que cuanto aquella señaló en el prólogo de la obra está ya en funcionamiento.

De Afrodita dice que es una entidad más poderosa que un dios, es una fuerza irracional que vence toda capacidad humana, la única capaz de corroer a una familia (Fraga Iribarne 2001:212). De ahí que la nodriza asuma que todo ha sido aniquilado por la diosa, que es presentada como poderosa y sumamente destructiva.

A este discurso lo sigue un breve canto del coro cuya función podría ser permitir que el público descanse un segundo de toda la tensión dramática acumulada (Llagüerri Pubill 2014:198), al tiempo que se prepara para el gran discurso de Fedra (vv. 373 – 430). En este discurso, la princesa narra las fases de su enfermedad y todo cuanto ha meditado sobre ello, reconoce lo infame de su situación y deja muy clara su actitud de proteger su honra a toda costa. Para cuando ha acabado, su esclava ha tenido tiempo suficiente para reflexionar sobre la situación de su señora.

ΤΡΟΦΟΣ

δέσποιν', ἐμοί τοι συμφορὰ μὲν ἀρτίως
ἢ σὴ παρέσχε δεινὸν ἐξαίφνης φόβον:
νῦν δ' ἐννοοῦμαι φαῦλος οὔσα, κἀνβροτοῖς
αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφώτεραι.
οὐ γὰρ περισσὸν οὐδὲν οὐδ' ἔξω λόγου
πέπονθας, ὄργαι δ' ἐς σ' ἀπέσκηψαν θεᾶς. (vv.433 – 438)

Comienza la nodriza con una retractación: frente al espanto con el que se expresó antes del canto del coro, ahora se muestra más calmada y comprensiva. Ella misma explica, a través de una *sententia*, que el discurso que está iniciando es fruto de una segunda reflexión, lo cual apoya la idea de que este tipo de personaje está en plena evolución y de que el autor le ha insuflado personalidad propia y capacidad de raciocinio (Llagüerri Pubill 2014:207). Eurípides dispone este discurso guiado por sus conocimientos de retórica, anulando la distancia entre el modo en que se expresaría un esclavo y el modo en que lo haría un hombre libre. Ya Di Benedetto (1992:212 – 218) defendía esto al decir que en las tragedias eurípideas los esclavos participan de modo determinante en la acción dramática y se neutraliza en ellas la diferencia moral entre

siervo y amo, ya que los esclavos también se expresan como si fuesen libres, sin existir un cuestionamiento sobre la situación inferior de los siervos respecto a los libres⁹. Continúa el discurso con una explicación de la situación en la que se encuentra Fedra:

ἐρᾶς: τί τοῦτο θαῦμα; σὺν πολλοῖς
βροτῶν. κάπειτ' ἔρωτος οὐνεκα ψυχὴν
ὀλεῖς; οὐ τάρᾳ λύει τοῖς ἐρῶσι τῶν πέλας,
ὄσοι τε μέλλουσ', εἰ θανεῖν αὐτοὺς χρεῶν. (vv. 439 – 442)

La nodriza busca, con estos versos, normalizar la situación de Fedra y abordarlo como si se tratase de un enamoramiento común. Comprende que realmente es algo terrible lo que Cipris ha hecho sobre su señora, pero opta por presentar un punto de vista más apaciguado con la intención de evitar la muerte de aquella. Su mentalidad pragmática y moralmente más baja que la de Fedra contrasta con el reflejo de los valores tradicionales que se ve en la figura de la princesa; en este discurso, de acuerdo con Mills (2002:62):

The Nurse applies logic, devoid of moral considerations, to a moral problem. She is an expert at dishonest argument, assuring Phaedra that love (making no distinction between its objects) is natural.

Y prosigue su parlamento del siguiente modo:

Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ῥύη,
ἢ τὸν μὲν εἴκονθ' ἡσυχῇ μετέρχεται,
ὄν δ' ἂν περισσὸν καίφρονοῦνθ' εὖρη μέγα,
τοῦτον λαβοῦσα, πῶς δοκεῖς; καθύβρισεν¹⁰.
φοιτᾷ δ' ἂν αἰθέρ', ἔστι δ' ἐν θαλασσίῳ
κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ' ἐκ ταύτης ἔφου: ἦ δ'
ἔστιν ἢ σπείρουσα καὶ διδοῦσ' ἔρον,
οὗ πάντες ἐσμὲν οἰκατὰ χθόν' ἔκγονοι. (vv. 443 – 450)

La nodriza está buscando que Fedra acepte su enamoramiento y todo lo que conlleva, porque sabe que es el único modo de salvarla de la muerte. Para ello, realiza esta descripción del poder de Cipris, que es universal y absoluto, y explica cuál es la actitud de la diosa ante los hombres según la actitud que tengan hacia ella.

La teoría que pone al amor como fuerza primigenia de la que surge todo es considerablemente antigua (López Férez 2010:268). Ya Hesíodo en la cosmogonía

⁹ Este fragmento de Di Benedetto aparece citado en Llagüerri Pubill (2014:207).

¹⁰ Para el verso 446 he optado por la puntuación de Jouan, F. — Looy, H. V. (1948)

presentada en su *Teogonía* (vv. 116 – 132) hace del Caos lo primero, a continuación la Tierra y el Tártaro, ambos acompañados de Eros, el principio de la génesis (Martínez Nieto 2000:41 – 42).

Tras esta explicación, prosigue con una argumentación mediante *exempla* míticos con el fin de fundamentar los versos anteriormente citados:

ὄσοι μὲν οὖν γραφάς τετῶν παλαιτέρων
ἔχουσιν αὐτοῖ τ' εἰσὶν ἐνμούσαις ἀεὶ
ἴσασι μὲν Ζεὺς ὡς ποτ' ἠράσθη γάμων
Σεμέλης, ἴσασι δ' ὡς ἀνήρπασέν ποτε ἢ
καλλιφεγγῆς Κέφαλον ἐς θεοὺς Ἴεως
ἔρωτος οὐνεκ' : ἀλλ' ὅμως ἐν οὐρανῷ
ναίουσι κού φεύγουσιν ἐκποδῶν θεοῦς,
στέργουσι δ' , οἴμαι, ξυμφορᾷ νικώμενοι.
σὺ δ' οὐκ ἀνέξει; χρῆν σ' ἐπὶ ῥητοῖς ἄρα
πατέρα φυτεύειν, ἢ πῖδεσπότης θεοῖς
ἄλλοισιν, εἰ μὴ τοῦσδεγε στέρξεις νόμους. (vv. 451 – 461)

La base del último argumento de la nodriza es simple: incluso los dioses han cedido a los efectos del amor, así que Fedra debe dejar atrás el pudor si no quiere cometer un acto de ὕβρις al sobrepasar sus límites como ser humano y pretender estar en un nivel superior al de los dioses (Llagüerri Pubill 2014:209). Resulta interesante lo que apunta Mills (2002:63): «Her argument than the gods themselves are subject to Aphrodite (...), is a classic piece of sophistic false argumentation, and would be recognised as such by the audience». Al contrario que el criado de Hipólito, quien, durante el diálogo mantenido en el prólogo, insta a su señor a venerar a Afrodita por piedad, esta esclava lo hace buscando la persuasión de Fedra, pues sabe bien que su señora es una mujer piadosa que respeta a los dioses. El epílogo de su discurso se inicia con dos preguntas retóricas:

πόσους δοκεῖς δὴ κάρτ' ἔχοντας εὖ φρενῶν
νοσοῦνθ' ὀρῶντασλέκτρα μὴ δοκεῖν ὀρᾶν;
πόσους δὲ παισὶ πατέρας ἡμαρτηκόσι
συνεκκομίζειν Κύπριν; ἐν σοφοῖσι γὰρ
τάδ' ἐστὶ θνητῶν, λανθάνειν τὰ μὴ καλά. (vv. 462 – 466)

Estos ejemplos no parecen casuales, la nodriza ha escogido a propósito estos casos, un esposo que permite las infidelidades de su esposa y un padre que ayuda a su hijo en asuntos amorosos, e imprime en ellos una clara alusión a Teseo. Para cerrar estas cuestiones, pronuncia una *sententia* en la que asegura que obviar las deshonras es una

acción sensata. Esto parece estar en relación con el verso 358, en el que incluye a Fedra entre los sensatos, y es una invitación a proceder de este modo.

Prosigue la nodriza, llegando al momento en el que deja ver cuáles son sus principios morales:

οὐδ' ἐκπονεῖν τοι χρὴ βίον λίαν βροτούς:
οὐδὲ στέγην γὰρ ἤκατηρεφεῖς δόμοι καλῶς
ἀκριβώσαις ἄν: ἐςδὲ τὴν τύχην πεσοῦσ'
ὄσην σύ, πῶς ἂν ἐκνεῦσαι δοκεῖς; ἀλλ' εἰ τὰ
πλείω χρηστάτων κακῶν ἔχεις,
ἄνθρωπος οὔσα κάρταγ' εὖ πράξειαις ἄν. (vv. 467 – 472)

Resulta evidente que Fedra y su esclava no comparten principios morales. Mientras la primera expone continuamente su preocupación por mantener su nombre intacto, por no deshonorar a los suyos y por guardar silencio sobre su vergonzosa situación, la segunda critica esa excesiva escrupulosidad, aportando un punto de vista mucho más cómodo y menos rígido. El contraste entre las dos actitudes refuerza ese debate interno de la heroína entre sus pasiones y sus principios, y añade Mills (2002:50) que «the Nurse has no stable moral code and sets the tragedy in motion, and yet her love for her mistress is genuine».

Termina el discurso con una exhortación a Fedra, donde resume cuanto ha dicho y repite su consejo. Simplemente quiere convencer a su señora de que el suyo no es motivo para desear la muerte (Lasso de la Vega 1965:389):

ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν,
λῆξον δ' ὑβρίζουσ': οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις
τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν,
τόλμα δ' ἐρώσα: θεὸς ἐβουλήθη τάδε.
νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.
εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι:
φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου.
ἢ τᾶρ' ἂν ὀψέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιεν ἄν,
εἰ μὴ γυναῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν. (vv. 473 – 481)

Insta a su señora a dejar de lado el orgullo que puede conducirla a cometer un acto de ὕβρις y la invita a dejarse llevar por la pasión que la diosa Afrodita ha insuflado en su corazón. En este pasaje la nodriza está haciendo uso de un argumento sofístico para convencerla, ya que si Fedra se deja llevar tal y como le está aconsejando la actitud de Hipólito también la conducirá a la destrucción. El amor vuelve a aparecer reconocido

como una enfermedad en este pasaje, pero en lugar de ofrecer una cura la nodriza habla de dominación, de llevar firmes las riendas de este mal. Para ello, le sugiere recurrir a la magia, algo muy propio de un personaje que, como se señaló en el verso 318, está configurado para dar lugar al arquetipo de celestina. El uso de encantamientos, por otra parte, parecía ser común entre este tipo de personal doméstico (Llagüerri Pubill 2014:210) y, al final de este discurso, la esclava pronuncia una frase de carácter sentencioso en la que asocia ese tipo de remedios y su uso al sexo femenino.

La intención de la nodriza es, en todo momento, salvar la vida de su señora. Ella comprende perfectamente que sólo hay dos posibilidades: que Fedra se calle y siga dejándose morir, o que su amor se consuma y siga viviendo con una mancha de vergüenza en su conciencia. Y mientras Fedra se debate en el plano de lo moralmente adecuado, la anciana ve el conflicto como un simple debate en el que las opciones son la vida y la muerte, por lo que intentará convencer a su ama por todos los medios para que permanezca viva.

Tras las palabras de la nodriza, el corifeo expone su reacción frente a lo que acaban de oír, admirando la utilidad de la solución ofrecida y lo férreo de la virtud de Fedra. En el final de este primer episodio, Fedra y su aya dialogan sobre cuál será la decisión de la princesa, que no parece muy convencida por los argumentos de aquella.

ΤΡΟΦΟΣ

τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων
δει σ', ἀλλὰ τάνδρός. ὡς τάχος διστέον,
τὸν εὐθὺν ἐξειπόντας ἀμφὶ σοῦ λόγον. εἰ
μὲν γὰρ ἦν σοι μὴ 'πὶ συμφοραῖς βίος
τοιαῖσδε, σῶφρων δ' οὔσ' ἐτύγχανες γυνή,
οὐκ ἂν ποτ' εὐνήσοῦνεχ' ἠδονῆς τε σῆς
προῆγον ἂν σε δεῦρο:νῦν δ' ἄγων μέγας
σῶσαι βίον σόν, κοῦκέπιφθονον τόδε. (vv. 490 – 497)

Al rechazar Fedra las palabras hermosas con las que la nodriza trata de convencerla, esta le sugiere que lo que necesita es a Hipólito y que debido a la gravedad de su lucha interna deben decírselo y persuadirlo de que ceda también al deseo de Cipris. Justifica lo que quiere hacer argumentando que la intención es salvar a Fedra, a pesar de que vaya contra los principios de esta.

ΦΑΙΔΡΑ

ὦ δεινὰ λέξασ', οὐχὶ συγκλήσεις στόμα

καὶ μὴ μεθήσεις αὐθις αἰσχίστους λόγους;

ΤΡΟΦΟΣ

αἴσχρο', ἀλλ' ἀμείνω τῶν καλῶν τάδ' ἐστὶ σοι:
κρεῖσσον δὲ τοῦργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε,
ἢ τοῦνομ', ᾧ σὺ κατθανῆ γαυρουμένη. (vv. 498 – 502)

La nodriza deja bien claro en estos versos su preferencia por lo práctico, por lo que sea lo suficientemente útil para salvar a Fedra, e insiste de nuevo en apartarla de la muerte. Su tono vuelve a ser firme, demostrando que esa es su motivación principal, y subraya una vez más el vínculo afectivo que la lleva a persuadir a su señora, a invitarla a hacer cosas que, como ella misma dice, no la ayudaría a hacer si fuese por capricho, pero sí cuando su vida pende de un hilo.

Fedra prosigue con su rechazo, alarmándose por lo deshonesto de las sugerencias de su esclava, pero esta sigue rebatiéndola y vuelve a los consejos que le había ofrecido al final de su discurso:

ΤΡΟΦΟΣ

εἴ τοι δοκεῖ σοι χρῆν μὲν οὐ σ' ἀμαρτάνειν:
εἰ δ' οὖν, πιθοῦ μοι: δευτέρα γὰρ ἢ χάρις,
ἔστιν κατ' οἴκουσ φιλτραμοὶ θελκτήρια
ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτιμοὶ γνώμης ἔσω, ἅ σ'
οὔτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὔτ' ἐπὶ βλάβῃ φρενῶν
παύσει νόσου τῆσδ', ἦνσὺ μὴ γένη κακῆ.
δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δὴ τιτοῦ ποθουμένου
σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλων ἄπο,
λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκδυοῖν μίαν χάριν.

ΦΑΙΔΡΑ

πότερα δὲ χριστὸν ἤποτὸν τὸ φάρμακον;

ΤΡΟΦΟΣ

οὐκ οἶδ': ὀνάσθαι, μῆμαθεῖν, βούλου, τέκνον. (vv. 507 – 517)

La anciana esclava vuelve a ofrecer a Fedra hechizos, prestándose ya a hacerlos ella misma. Al ver que la princesa sustituye sus reproches por una pregunta sobre estos remedios, confirma que ha conseguido quebrar su resistencia y empieza a explicar todos los preparativos para llevarlos a cabo (Llagüerri Pubill 2014:216). La ambigüedad de esas palabras no deja claro si la nodriza aplicará la pócima en cuestión sobre Fedra o sobre Hipólito, lo que lleva a la princesa a no dar una respuesta firme. Lasso de la Vega (1965:389) explica que «Fedra no aquiesce (...) pero (...) tampoco las rechaza con

explícita energía», dando a la nodriza carta blanca para actuar. No obstante, Fedra no se siente del todo segura:

ΦΑΙΔΡΑ

δέδοιχ' ὅπως μοι μὴ λίσσασθαι σοφίη.

ΤΡΟΦΟΣ

πάντ' ἄν φοβηθεῖς ἴσθι: δειμαίνεις δὲ τί;

ΦΑΙΔΡΑ

μή μοι τι Θεσέως τῶνδε μηνύσης τόκω.

ΤΡΟΦΟΣ

ἔασον, ὦ παῖ: ταῦτ' ἐγὼθήσω καλῶς.

μόνον σύ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι,

συνεργὸς εἴης. τᾶλλα δ' οἷ' ἐγὼ φρονῶ

τοῖς ἔνδον ἡμῖν ἀρκέσει λέξαι φίλοις. (vv. 518 – 524)

Fedra expresa su temor abiertamente; a pesar de que la nodriza le ha dicho que deben decírselo a Hipólito (v. 491), la princesa no quiere que se entere. Y la anciana, sin concretar nada, le resta importancia y expresa su deseo de obtener ayuda de la diosa que ha iniciado todo el problema. Termina su intervención insinuando que tiene algo en mente que sólo compartirá con sus compañeros de esclavitud.

Este primer episodio, en el que la nodriza ha liderado la escena y ha llevado el peso del diálogo con la heroína, ha consistido en la deducción gradual del mal que aflige a la esposa de Teseo, lo suficientemente avergonzada como para no decir nada pero finalmente incapaz de callárselo ante su anciana esclava. Pues, «¿de qué otro confesor o psicoanalista puede echar mano Fedra, si no es de su buena ama, la mujer que desde su infancia tiene con ella el mayor sentimiento?» (Lasso de la Vega 1965:387)

3.2.2.2. Segundo episodio:

Tras el primer estásimo pronunciado por el coro, comienza el segundo episodio de la tragedia. Desde el interior de palacio se escuchan los gritos de Hipólito, quien, según Fedra dice, está arremetiendo contra la nodriza:

ΦΑΙΔΡΑ

ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ

Ἰππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά. (vv. 581 – 582)

ΦΑΙΔΡΑ

καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστριαν,

τὴν δεσπότην προδοῦσαν ἐξαυδᾶ λέχος. (vv. 589 – 590)

ΦΑΙΔΡΑ

ἀπώλεσέν μ' εἰποῦσα συμφορὰς ἐμάς,
φίλωσ καλῶς δ' οὐ τήνδ' ἰωμένη νόσον. (vv. 596 – 597)

Por lo que Fedra dice, el auditorio puede predecir que la esclava, a pesar de los deseos de su ama, ha seguido su idea de intentar convencer al muchacho para que ceda a los deseos evocados por Afrodita en la princesa y la reacción de aquel resulta tan terrible como cabía esperar. Hasta ahora, Fedra se había dirigido a su nodriza con apelativos cariñosos del tipo μαῖα, pero en esta ocasión se refiere a ella como πρόσπολον, un término desprovisto de toda afectividad. Esto implica un intento de desvinculación por parte de Fedra de la situación causada por su esclava, aunque ella misma afirma que lo ha hecho con buena intención.

Entra entonces en escena Hipólito seguido de la nodriza, alarmado por cuanto le ha dicho esta, y ambos comienzan un diálogo en el que la esclava le pide silencio de todas las formas posibles.

ΤΡΟΦΟΣ

σίγησον, ὦ παῖ, πρίν τιν' αἰσθέσθαι βοῆς.

ἸΠΠΟΛΥΤΟΣ

οὐκ ἔστ' ἀκούσας δεῖν ὅπως σιγήσομαι.

ΤΡΟΦΟΣ

ναί, πρὸς σε τῆς σῆς δεξιᾶς εὐωλένου.

ἸΠΠΟΛΥΤΟΣ

οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα μηδ' ἄψη πέπλων;

ΤΡΟΦΟΣ

ὦ πρὸς σε γονάτων, μηδαμῶς μ' ἐξεργάση. (vv. 603 – 607)

La mujer recurre a agarrar su diestra y sus rodillas, que como ya se vio en los versos 325 y 326 es un gesto de súplica (López Férez 2010:167). Pero Hipólito no está dispuesto a dejarlo correr, su arrogancia y su rechazo hacia lo referente a la diosa Afrodita quedan evidenciados en este pasaje.

ΤΡΟΦΟΣ

ὦ παῖ, τί δράσεις; σοὺς φίλους διεργάση;

ἸΠΠΟΛΥΤΟΣ

ἀπέπτυσ': οὐδεὶς ἄδικός ἐστί μοι φίλος.

ΤΡΟΦΟΣ

σύγγνωθ': ἀμαρτεϊνειακὸς ἀνθρώπου, τέκνον. (vv. 613 – 615)

La nodriza ruega piedad a su señor, ya que errar es humano (v. 615), pero Hipólito ignora sus súplicas sin vacilar. Automáticamente condena a Fedra y a la esclava, aunque no se dirige directamente a la primera en ningún momento. Hipólito no es consciente de que, como señala Mills (2002:68 – 69), «whereas Aphrodite will ignore the servant's plea for forgiveness with impunity, Hippolytus' 'godlike' refusal here will ultimately cause his death».

El horror de Hipólito se refleja en el extenso discurso que pronuncia a continuación (vv. 616 – 668), donde utiliza un violento lenguaje sobre un fuerte mensaje de contenido misógino. Tras este, regresa al interior del palacio y se entona un breve canto a modo de lamento¹¹. En ese momento, el corifeo da pie a un nuevo diálogo entre ama y señora. Fedra está iracunda y echa en cara a su sirvienta el haber cumplido sus temores, pero la nodriza sigue convencida de sus motivos:

ΤΡΟΦΟΣ

δέσποιν', ἔχεις μὲν τὰμὰ μέμψασθαι κακά,
τὸ γὰρ δάκνον σου τὴν διάγνωσιν κρατεῖ:
ἔχω δὲ κάγω πρὸς τὰδ', εἰ δέξῃ, λέγειν.
ἔθρεψά σ' εὖνους τ' εἰμί: τῆς νόσου δέ σοι
ζητοῦσα φάρμαχ' ἠῦρονοῦχ' ἀβουλόμην. εἰ
δ' εὖ γ' ἔπραξα, κάρτ' ἂν ἐν σοφοῖσιν ᾗ:
πρὸς τὰς τύχας γὰρ τὰς φρένας κεκτῆμεθα. (vv. 695 – 701)

La nodriza intenta, en estas líneas, una *captatio benevolentiae* de su señora. Recurre de nuevo al vínculo que existe entre ambas, recordando a la princesa que es ella quien la ha criado desde que era una niña. De las nodrizas que se analizarán en el presente trabajo, es la única que dice explícitamente que se ha encargado del cuidado de Fedra desde que era una niña. Todo cuanto ha hecho la nodriza ha sido para disuadir su idea inicial de dejarse morir, aunque ahora su error la conduzca nuevamente a la muerte. Para Fedra, el resultado de sus oficios es la deshonra sin atenuantes (Lasso de la Vega 1965:390).

ΦΑΙΔΡΑ

ἦ γὰρ δίκαια ταῦτα κάξαρκοῦντά μοι,
τρώσασαν ἡμᾶς εἶτα συγχωρεῖν λόγοις;

¹¹ Sobre los versos 669 – 679: Dos manuscritos atribuyen la intervención en cuestión a Fedra, pero Kovacs (1995:189) considera que el contenido es contrario al personaje de la princesa y que, sin embargo, se corresponde con la personalidad de la nodriza.

ΤΡΟΦΟΣ

μακρηγοροῦμεν: οὐκ ἐσωφρόνουν ἐγώ, ἀλλ'
ἔστι κάκ τῶνδ' ὥστε σωθῆναι, τέκνον.

ΦΑΙΔΡΑ

παῦσαι λέγουσα: καὶ τὸπρὶν γὰρ οὐ καλῶς
παρήνεσάς μοι κάπεχείρησας κακά.
ἀλλ' ἐκποδῶν ἄπελθεκαὶ σαυτῆς πέρι
φρόντιζ': ἐγὼ γὰρ τὰμὰθήσομαι καλῶς. (vv. 702 – 709)

La anciana insiste en su afán por encontrar una solución, pero Fedra ya no está dispuesta a escucharla. En ese momento, Fedra expulsa a la nodriza de la escena, antes de confesar al coro que está preparada para morir, no sin antes arruinar a Hipólito, pues este ha herido a la princesa al reaccionar con tal desagrado ante su mal. Así pues, Fedra pone fin al segundo episodio dejando en el aire una advertencia al hijo de la Amazona:

ἀτὰρ κακόν γε χιτέρω γενήσομαι
θανοῦσ', ἵν' εἰδῆ μὴ 'πιτοῖς ἐμοῖς κακοῖς
ὑψηλὸς εἶναι: τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι
κοινῆ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται. (vv. 728 – 731)

3.2.2.3. Tercer episodio:

El coro entona el segundo estásimo y el tercer episodio lo abre, al igual que el primero, la nodriza, que sale del palacio anunciando que Fedra se ha ahorcado:

ΤΡΟΦΟΣ

ιοὺ ἰοῦ:
βοηδρομεῖτε πάντες οἰπέλας δόμων:
ἐν ἀγγχόναϊς δέσποινα, Θησέως δάμαρ. (vv. 776 – 778)

ΤΡΟΦΟΣ

οὐ σπεύσεται; οὐκ οἴσειτις ἀμφιδέξιον
σίδηρον, ᾧ τόδ' ἄμμαλύσομεν δέρης; (vv. 780 – 781)

ΤΡΟΦΟΣ

ὀρθώσατ' ἐκτείνοντες ἄθλιον νέκυν:
πικρὸν τόδ' οἰκούρημα δεσπότηαις ἐμοῖς. (vv. 786 – 787)

Parece que Fedra, aprovechando que había rechazado a su esclava y que estaba decidida a morir, se ha suicidado en soledad. Aunque ante los gritos de la nodriza otros esclavos acuden y recogen a Fedra, ya no hay nada que hacer: la reina ha muerto.

En estos versos hay un problema textual relevante, como bien ha visto Llagüerri Pubill (2014:227 – 231). Existe una variación con respecto al personaje que lleva a cabo

estas tres intervenciones: tres códices notan ἄγγελος, cuatro notan θεράπεινα y tan sólo uno, el Laurentianus 31.10, nota τροφός. El argumento de la obra que da Aristófanes el Gramático la consideró una θεράπεινα y la opción de que se trate de un mensajero parece poco sólida, puesto que no se trataría de un personaje venido de lejos, sino de alguien que sale del mismo palacio, por lo que debe tratarse de alguien perteneciente al οἶκος. A falta de material sobre este problema en concreto, basta decir que no parece descabellado atribuir estos versos a la nodriza, aunque el único códice que lo nota como tal sea de mano tardía. Esta es la última intervención de la nodriza de Fedra en *Hipólito*.

Este caso es de especial interés para este trabajo, puesto que la esclava analizada no sólo es la mejor identificada y caracterizada de todas, sino que además tiene una importante cantidad de intervenciones e influye directamente en el acontecer dramático. Es ella la que conduce la trama hacia el inevitable final, convirtiendo las palabras en actos y marcando un punto de inflexión. Constituye una prueba clara de la evolución que está experimentando este tipo de personaje y de lo mucho que puede dar de sí en manos de un autor como Eurípides.

3.3. *Andrómaca*

3.3.1. Argumento de la tragedia

Tras la caída de Troya, Neoptólemo obtiene como botín a Andrómaca y tiene un hijo suyo. Poco después, contrae matrimonio con Hermíone, que comienza a sentir celos de la esclava troyana puesto que es incapaz de engendrar un hijo para su esposo. Por ello trama acabar con madre e hijo tras hacer venir a su padre, Menelao, cuyos seguidores los encuentran ocultos en el santuario de Tetis. No obstante, se detienen ante la aparición de Peleo. Menelao regresa a Esparta y Hermíone cambia de idea por miedo a las represalias que su esposo pueda tener hacia ella, pero Orestes la convence para maquinar de nuevo contra Neoptólemo. En ese momento, traen el cuerpo sin vida de este y cuando Peleo está a punto de llorarlo aparece Tetis y pronuncia el discurso que cierra la obra. Ordena enterrar a Neoptólemo en Delfos para vergüenza de los délficos y enviar a Andrómaca y a su hijo a la tierra de los molosos, donde se casará con Héleno. En cuanto a él, le regala la inmortalidad y la incorruptibilidad y ambos se van a las casas de Nereo.

3.3.2. Intervenciones de la nodriza

La nodriza de Hermíone no aparece hasta el cuarto episodio de la tragedia y el número de versos que pronuncia es escaso: comienza su intervención en el 802 y desaparece tras el verso 878. Abre el episodio dirigiéndose al coro tras salir de palacio:

ΤΡΟΦΟΣ

ὦ φίλταται γυναῖκες, ὡς κακὸν κακῶ
διάδοχον ἐν τῇδ' ἡμέρᾳ πορσύνεται.
δέσποινα γὰρ κατ' οἶκον, Ἑρμιόνην λέγω,
πατρός τ' ἐρημωθεῖσα συννοία θ' ἅμα, οἶον
δέδρακεν ἔργον Ἀνδρομάχην κτανεῖν καὶ
παῖδα βουλεύσασα, κατθανεῖν θέλει, πόσιν
τρέμουσα, μὴ ἀντὶ τῶν δεδραμένων ἐκ
τῶνδ' ἀτίμως δωμάτων ἀποσταλῆ [ἢ
κατθάνη κτείνουσα τοὺς οὐ χρῆ κτανεῖν].
μόλις δέ νιν θέλουσαν ἀρτῆσαι δέρην
εἴργουσι φύλακες δμῶες ἔκ τε δεξιᾶς ζίφη
καθαρπάζουσιν ἐξαιρούμενοι.
οὔτω μεταλγεῖ καὶ τὰ πρὶν δεδραμένα
ἔγνωκε πράξασ' οὐ καλῶς. ἐγὼ μὲν οὔν
δέσποιναν εἴργουσ' ἀγχόνης κάμνω,
φίλοι: ὑμεῖς δὲ βᾶσαι τῶνδε δωμάτων ἔσω
θανάτου νιν ἐκλύσασθε: τῶν γὰρ ἠθάδων
φίλων νέοι μολόντες εὐπιθέστεροι. (vv. 802 – 819)

Aparece para informar de lo que está ocurriendo en el espacio intraescénico: tras la marcha de Menelao, Hermíone ha cambiado de decisión y ahora teme profundamente la reacción de su esposo. La nodriza alude al estado de histeria de su ama, con la misión de hacer saber al espectador que la actitud de la joven es totalmente contraria a la que mostraba en su última intervención. Al igual que hiciera la nodriza de Medea, pide al coro de mujeres que la ayuden a calmar a su ama, que entren en palacio y la aparten de la muerte. Termina este primer parlamento con una *sententia* propia de este tipo de personaje, que Arteta (1984:43) clasifica como referencia a una virtud en particular, la amistad:

τῶν γὰρ ἠθάδων
φίλων νέοι μολόντες εὐπιθέστεροι. (vv. 818 – 819)

pues cuando amigos nuevos llegan
Más convincentes que los de siempre resultan.

Tras la respuesta del corifeo, Hermíone sale de palacio arrancándose los cabellos para infligirse heridas. Inicia así un canto amebeo en el que esclava y ama van dialogando (López Férez 2010:331). Ya en estas primeras intervenciones de la nodriza aparece un elemento que la caracteriza como tal y es el uso constante de apelativos cariñosos para dirigirse a su señora.

ΤΡΟΦΟΣ
ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν καταικιῆ; (v. 828)

ΤΡΟΦΟΣ
τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησον πέπλους. (v. 832)

La forma en que se dirige a Hermíone recuerda mucho a la forma en la que una madre habla a un niño pequeño, lo que recalca en el intenso vínculo entre ambas. Sigue insistiendo para que la dejen morir, alegando que ha sido osada y descarada, hasta que su sierva le responde con otra máxima:

ΤΡΟΦΟΣ
τί ταῦτα μοχθεῖς; συμφοραὶ θεήλατοι
πᾶσιν βροτοῖσιν ἢ τότε ἦλθον ἢ τότε. (vv. 852 – 853)

No obstante, Hermíone continúa ignorando las palabras de la mujer, acusando a su padre de haberla abandonado y preguntándose qué debe hacer. Pero en lugar de sobrevalorar los elementos psicológicos o amorosos, es preferible resaltar la realidad social que subyace a la actitud de la joven: su miedo a ser repudiada a causa de su esterilidad (López Férez 1976). Este conflicto deriva a su vez de otro, el que se produce

cuando dos mujeres comparten el mismo lecho dentro del núcleo doméstico (Llagüerri Pubill 2014). Así, no es tan descabellado que una princesa espartana tiemble ante una cautiva troyana y se haga preguntas en sus lamentaciones como las de este pasaje:

ἢ δούλα δούλας γόνασι προσπέσω; (v. 860)

Ante esto, la nodriza decide poner punto y final al escándalo de la princesa mediante un discurso que supone su última intervención verbal en la tragedia. En primer lugar, decide reprochar su actitud dramática:

ΤΡΟΦΟΣ

ὃ παῖ, τὸ λῖαν οὔτ' ἐκεῖν' ἐπήνεσα, ὅτ'
εἰς γυναιῖκα Τρωάδ' ἐξημάρτανες,
οὔτ' αὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὃ δειμαίνεις ἄγαν. (vv. 866 – 869)

Se muestra como una defensora de la medida, igual que lo hiciera la sierva de Medea, aunque su reprimenda es más tajante que la de aquella, pues Hermíone se comporta de un modo exagerado. Entonces, prosigue el discurso:

οὐχ ὧδε κῆδος σὸν διώσεται πόσις φαύλοις
γυναικὸς βαρβάρου πεισθεὶς λόγοις. οὐ γάρ
τί σ' αἰχμάλωτον ἐκ Τροίας ἔχει,
ἀλλ' ἀνδρὸς ἐσθλοῦ παῖδα σὺν πολλοῖς λαβὼν
ἔδνοισι, πόλεώς τ' οὐ μέσως εὐδαίμονος. πατήρ
δέ σ' οὐχ ὧδ' ὡς σὺ δειμαίνεις, τέκνον,
προδοῦς ἐάσει δωμάτων τῶνδ' ἐκπεσεῖν. (vv. 869 – 875)

Sus palabras proporcionan a la princesa espartana el argumento definitivo para templar sus nervios: ella no es una esclava, sino la esposa legítima de Neoptólemo.

ἀλλ' εἴσιθ' εἴσω μηδὲ φαντάζου δόμων
πάροιθε τῶνδε, μή τιν' αἰσχύνῃν λάβῃς
[πρόσθεν μελάθρων τῶνδ' ὀρωμένη, τέκνον]. (vv. 876 – 878)

Andrómaca es una tragedia que gira en torno a la confrontación de la esclava fértil frente a la esposa infecunda, por lo que no es de extrañar que también las personalidades de ambas mujeres aparezcan en claro contraste a lo largo de la tragedia. Asimismo, la escena aquí analizada parece oponerse a la que abre el prólogo, en la que una fiel esclava de Andrómaca aparece para comunicarle los planes de Hermíone y Menelao con respecto a ella y a su hijo (vv. 56 – 90). Así lo expone Foley (2003:102):

Even Andromache's fellow Trojan slave heroically risks her life for her mistress and remains a steadfast friend in adversity (86 – 90); by contrast, Hermíone's nurse at first criticizes her mistress' behavior, then reinforces her pretensions (866 – 875).

Las convicciones morales de Eurípides aparecen muy matizadas en el tratamiento de los personajes. Hay una evidente simpatía por el personaje de Andrómaca, que se muestra «como una mujer fiel, no agresiva, no audaz, humilde y sometida al amo» (Fraga Iribarne 2001:224); frente a ella, el personaje de Hermíone ha sido creado para ser reprobado, como su propia esclava hace. El dramaturgo critica sus excesos, pero critica más negativamente la negación de sus derechos; al fin y al cabo, se trata de un autor más cuestionador que dogmático (Pomeroy 1987).

La nodriza de Hermíone cumple una función imprescindible con respecto a este contraste: a lo largo del diálogo entre ama y esclava, se puede observar esa actitud excesiva de la princesa, pero sobre todo destaca el cómo la anciana trata de corregir su actitud para conducirla hacia un ideal que en esta tragedia encarna Andrómaca.

3.4. Ion

3.4.1. Argumento de la tragedia:

Creúsa es tomada por la fuerza por el dios Apolo y queda embarazada. Cuando nace el niño, la mujer decide dejarlo expuesto para que muera, pero Apolo pide a Hermes que lo salve y lo lleve a su templo en Delfos. Así lo hizo, la sacerdotisa lo encontró y, por orden del dios, lo crió a partir de entonces. A este niño, de nombre Ion, lo nombrarían más tarde guardián del templo. Entre tanto, Creúsa contrae matrimonio con Juto, pero no tienen ningún hijo. Desesperados, deciden acudir a consultar el oráculo a Delfos, donde Creúsa pretendía preguntar si aquel hijo suyo seguía vivo. Como Apolo tiene un plan para arreglar la situación, la primera persona con la que se cruza Juto es Ion, a quien cree su hijo. Al enterarse Creúsa de que Ion es fruto de una locura de juventud de su esposo, se siente traicionada y decide matar al joven. Sin embargo, Ion lo descubre y todo el pueblo comienza a buscar a la mujer con intención de acabar con ella. Ella decide refugiarse en el templo pero Ion la encuentra igualmente y mientras trata de convencerla de que salga para poder acabar con ella, aparece la Pitia al encuentro del joven y lo detiene. Le da entonces las prendas con las que lo había encontrado cuando Hermes lo trajo y esto permitirá que Creúsa lo reconozca.

3.4.2. Intervenciones de la nodriza:

A pesar de que en el elenco de personajes de Ion no hay una nodriza como tal, el personaje de la Pitia cumple una función equiparable (Llagüerri Pubill 2014:269). Aparece en el éxodo, comienza su intervención en el verso 1320 y en el 1368 regresa al interior del templo. Su intervención es menor que la de cualquier otra nodriza, y sin embargo resulta imprescindible para el desarrollo de la trama, pues gracias a su aparición se produce el desenlace feliz de la obra.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ἐπίσχες, ὦ παῖ: τρίποδα γὰρ χρηστήριον
λιποῦσα θριγκοῦ τοῦδ' ὑπερβάλλω πόδα
Φοίβου προφήτις, τρίποδος ἀρχαῖον νόμον
σφύζουσα, πασῶν Δελφίδων ἐξαιρέτος. (vv. 1320 – 1323)

Ella misma, en sus primeras líneas, se presenta como la sacerdotisa de Apolo, que efectivamente se sentaba en un trípode (Labiano 2012:368). Además, se dirige a Ion con un ὦ παῖ, como cualquier otra nodriza, demostrando así la existencia de un vínculo afectivo entre ambos. De hecho, en los siguientes versos se refuerza esta idea:

ἼΩΝ

χαῖρ', ὃ φίλη μοι μήτηρ, οὐ τεκοῦσά περ.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ἀλλ' οὖν λεγόμεθ': ἡ φάτις δ' οὐ μοι πικρά. (vv. 1324 – 1325)

A pesar de que Ion es consciente de que la Pitia no es su madre biológica, se refiere a ella como a su madre. Dice Swift (2008:51 – 68) que en esta tragedia hay cuatro personajes que aparecen denominados padre o madre de Ion: Juto, a quien Apolo revela que Ion es hijo suyo y quien decide servir como vínculo para integrarlo en la comunidad; Creúsa, madre biológica del joven; la Pitia, que se ha encargado de criarlo y ha ejercido un papel equiparable al de la nodriza; y Apolo, que, además de ser el verdadero padre de Ion, es asumido como tal por el muchacho, que ha vivido siempre en el templo y es su guardián:

ἼΩΝ

οὐκ οἶδα πλὴν ἔν: Λοξίου κεκλήμεθα. (v. 311)

La Pitia no tiene inconveniente en señalar a Ion que está cometiendo un error al reaccionar así contra Creúsa, y su primer razonamiento, que tiene como intención aplacar el carácter agresivo del joven¹² — carácter que, por otra parte, ya se ha visto en otros momentos a lo largo de la tragedia —, tiene forma de *sententia*:

ἼΩΝ

ἤκουσας ὥς μ' ἔκτεινεν ἦδε μηχαναῖς;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ἤκουσα: καὶ σὺ δ' ὠμὸς ὢν ἀμαρτάνεις.

ἼΩΝ

οὐ χρὴ με τοὺς κτείνοντας ἀνταπολλύναι;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

προγονοῖς δάμαρτες δυσμενεῖς αἰεὶ ποτε. (vv. 1326 – 1329)

La Pitia justifica, a través de esta máxima, el odio de Creúsa, y como bien apunta Swift (2008:63) está implicando la equivocación de Ion al rebatirlo. Este sigue insistiendo: la esposa de su padre ha intentado envenenarlo, y no tiene pensado dejar que se marche impunemente. Sin embargo, la Pitia le responde con la autoridad que le confieren su cargo y el lazo afectivo con el joven.

¹² El carácter agresivo de Ion puede verse, por ejemplo, en el cántico que entona al principio de la obra (vv. 170 – 178) o en su reacción cuando Juto abandona el templo tras haber escuchado el oráculo de Febo (vv. 522 – 524).

ἼΩΝ

ἡμεῖς δὲ μητρυιαῖς γε πάσχοντες κακῶς.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

μὴ ταῦτα: λείπων ἱερὰ καὶ στείχων πάτραν — (vv. 1330 – 1331)

Y en esta ocasión, su palabra es suficiente para que Ion deje de contestar y le pida consejo, puesto que confía en su criterio tal y como cualquier señora confía en su nodriza. Añade Llagüerri Pubill (2014:269) que la Pitia «configura a Ion como un joven que posee un vínculo especial con la divinidad al ser criado por la profetisa de Apolo», pero en realidad ese vínculo especial depende directamente de dos hechos: por una parte, Ion es el hijo de Apolo; por otra parte, desde el principio el dios ha tenido un plan para él. En todo caso, la Pitia supone un refuerzo, puesto que al obedecer a Febo y acoger al niño crea para él un ambiente de total armonía con su esfera religiosa.

ἼΩΝ

τί δή με δρᾶσαι νουθετούμενον χρεῶν;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

καθαρὸς Ἀθήνας ἔλθ' ὑπ' οἰωνῶν καλῶν.

ἼΩΝ

καθαρὸς ἅπας τοι πολεμίους ὅς ἂν κτάνη.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

μὴ σύ γε: παρ' ἡμῶν δ' ἔκλαβ' οὕς ἔχω λόγους.

ἼΩΝ

λέγοις ἄν: εὖνους δ' οὕς' ἐρεῖς ὅς' ἂν λέγῃς. (vv. 1332 – 1336)

Esta última declaración da prueba suficiente del respeto y de la estima que tiene Ion hacia la mujer que lo ha criado. A continuación, la sacerdotisa comienza su relato, pero no lo hace a través de un largo discurso, sino que prosigue el diálogo fluido con el muchacho.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ὄρας τόδ' ἄγγος χερὸς ὑπ' ἀγκάλαις ἐμαῖς;

ἼΩΝ

ὄρω παλαιὰν ἀντίπηγ' ἐν στέμμασιν.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ἐν τῇδέ σ' ἔλαβον νεόγονον βρέφος ποτέ.

ἼΩΝ

τί φῆς; ὁ μῦθος εἰσενήνεκται νέος.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

σιγῆ γὰρ εἶχον αὐτά: νῦν δὲ δείκνυμεν.

ἼΩΝ

πῶς οὖν ἔκρυπτες τόδε λαβοῦσ' ἡμᾶς πάλαι;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ὁ θεός σ' ἐβούλετ' ἐν δόμοις ἔχειν λάτρην.

ἼΩΝ

νῦν δ' οὐχὶ χρήζει; τῷ τόδε γνῶναί με χρή;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

πατέρα κατεπιὼν τῆσδέ σ' ἐκπέμπει χθονός.

ἼΩΝ

σὺ δ' ἐκ κελευσμῶν ἢ πόθεν σφάζεις τάδε;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ἐνθύμιόν μοι τότε τίθησι Λοξίας —

ἼΩΝ

τί χρήμα δρᾶσαι; λέγε, πέραινε σοὺς λόγους.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

σῶσαι τόδ' εὔρημ' ἐς τὸν ὄντα νῦν χρόνον. (vv. 1337 – 1349)

La sacerdotisa relata cómo se hizo cargo del niño, prácticamente desde su nacimiento, porque así el dios lo quiso. Asimismo, refiere continuamente la voluntad del dios, que primero quiso que guardase silencio y ahora exige que lo confiese todo. Esto podía interpretarse como una muestra del afecto que el dios siente hacia Ion (Llagüerri Pubill 2014:276), pero lo cierto es que a lo largo de toda la obra la intervención de Febo es desastrosa, tanto que finalmente Atenea debe intervenir (Labiano 2012:313 – 317).

Es importante entender que en cuanto a temática religiosa en Eurípides destaca su ambigüedad, que oscila entre una profunda preocupación y una frivolidad casi divertida (Jaeger 1983:318). Sobre todo ello destaca un escepticismo que culmina en el enaltecimiento de una nueva divinidad que será clave para entender el pensamiento helenístico: la Τυχή¹³.

Ahora que ha explicado la historia y los motivos de su discreción, Ion le pregunta que de qué modo le es útil conocer todo esto, y la conversación continúa:

¹³ Esta cuestión es tratada por Jaeger (1983), Arteta (1984) y Montanari (2003), entre otros.

ἼΩΝ

ἔχει δέ μοι τί κέρδος — ἢ τίνα βλάβην;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ἐνθάδε κέκρυπται σπάργαν' οἷς ἐνήσθα σύ.

ἼΩΝ

μητρὸς τάδ' ἡμῖν ἐκφέρεις ζητήματα;

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

ἐπεὶ γ' ὁ δαίμων βούλεται: πάροιθε δ' οὔ.

ἼΩΝ

ὦ μακαρίων μοι φασμάτων ἦδ' ἡμέρα.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

λαβῶν νυν αὐτὰ τὴν τεκοῦσαν ἐκπύνει.

ἼΩΝ

πᾶσάν γ' ἐπελθὼν Ἀσιάδ' Εὐρώπης θ' ὄρους. (vv. 1350 – 1356)

La Pitia entrega a Ion la cesta y los pañales con los que los halló cuando el dios Hermes lo dejó en la entrada del templo y le revela que Apolo quiere que los utilice para encontrar a su madre. Eurípides permite a este personaje «convertirse en el agente facilitador de la anagnórisis entre Ion y Creúsa en una escena que se convertirá en prototípica en la Comedia Nueva de Menando y en la Comedia Latina de Plauto y Terencio (vv. 1395 – 1469)» (Llagüerri Pubill 2014:275). La aparición de la Pitia en el éxodo permite frenar al joven en su empeño por matar a Creúsa y la revelación de lo ocurrido junto con la entrega de los enseres en cuestión conducen al desenlace feliz. Al fin y al cabo, de no ser por los objetos guardados Creúsa nunca habría reconocido a su hijo, y concluye Montanari (2003:332): «Soltanto il caso consente il riconoscimento fra madre e figlio, con il ritrovamento degli oggetti che furono abbandonati insieme al neonato. (...) La condizióne umana appare in totale balia dell'onniscienza divina».

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

γνώση τάδ' αὐτός. τοῦ θεοῦ δ' ἕκατί σε
ἔθρεψά τ', ὦ παῖ, καὶ τάδ' ἀποδίδωμί σοι, ἃ
κεῖνος ἀκέλευστόν μ' ἐβουλήθη λαβεῖν
σῶσαί θ': ὄτου δ' ἐβούλεθ' οὔνεκ', οὐκ
ἔχωλέγειν. ἦδει δὲ θνητῶν οὔτις ἀνθρώπων τάδε
ἔχοντας ἡμᾶς, οὐδ' ἴν' ἦν κεκρυμμένα.
καὶ χαῖρ': ἴσον γάρ σ' ὡς τεκοῦσ'
ἀσπάζομαι. ἄρξαι δ' ὄθεν σὴν μητέρα ζητεῖν
σε χρή: πρῶτον μὲν εἴ τις Δελφίδων τεκοῦσά
σε ἐς τοῦσδε ναοὺς ἐξέθηκε παρθένος, ἔπειτα
δ' εἴ τις Ἑλλάς. — ἐξ ἡμῶν δ' ἔχεις

ἅπαντα Φοίβου θ', ὃς μετέσχε τῆς τύχης. (vv. 1357 – 1368)

En este último parlamento de la sacerdotisa se recogen todos los rasgos que se pueden desgajar del resto del pasaje. Por un lado, vuelve a apuntar que si ha ejercido como la nodriza de Ion ha sido por voluntad del dios y que por esto mismo guardó silencio hasta este momento. Reconoce que ni siquiera ella puede explicar los motivos del dios, que el auditorio conoce por el monólogo de Hermes en el prólogo de la obra y que Atenea volverá a explicar al final del éxodo (vv. 1553 – 1605). Una vez más, da muestras de afecto al joven, refiriéndose a él como a su hijo y abrazándolo en su despedida. Por último, tras unas indicaciones de cómo empezar su búsqueda, le dice que no hay nada más, por su parte o por la de Apolo, que pueda darle, pues así ha sido tramado por el dios.

Después del análisis de la intervención de la Pitia en el éxodo de la tragedia puede reafirmarse la idea de que efectivamente cumple el papel de una nodriza: ha criado a Ion desde que era un recién nacido, por esto se ha establecido un vínculo de afecto, respeto y confianza entre ambos. Esto permite que el joven confíe en la sacerdotisa lo suficiente como para pedirle consejo, y que ella sea capaz de frenar sus impulsos y hacerle entrar en razón. La Pitia supone un referente de sabiduría y una figura materna para Ion, y además funciona como vínculo entre padre e hijo.

III. Conclusión

Tras haber expuesto el revestimiento teórico de la cuestión y haber analizado los pasajes, pueden concluirse algunos puntos de importancia capital para este trabajo. La esclavitud es un pilar básico de la cultura griega desde el auge de las aristocracias; asimismo, ha sido siempre un tema conflictivo que se asumía como un hecho y tardó en ser definido como una situación legal.

La primera diferenciación básica que apareció fue la del esclavo como antítesis del hombre libre, convirtiendo la servidumbre en la ausencia de libertad y, por tanto, de derechos civiles. Al principio, esta situación se debía a factores externos como la cautividad derivada de la guerra o la piratería, pero al contacto con otros pueblos los helenos comenzaron a reflexionar sobre las diferencias entre ellos y los demás. Al deducirse siervos de las leyes y ver en los bárbaros sumisión a un rey, la esclavitud se convierte en un factor dado por naturaleza. Así se establece la oposición entre griego y bárbaro, equivalente al par libre – esclavo, y la esclavitud se perfija como una marca de inferioridad.

A lo largo del siglo V a.C. se asumía generalmente que ciertos trabajos estaban hechos para los esclavos, que los esclavos estaban hechos sólo para esos trabajos y que los bárbaros encajaban con esa clase de hombre. A finales de siglo, Aristóteles decide continuar lo que Platón había empezado y llevó a cabo el primer intento de formulación teórica sobre la esclavitud, aunque es sólo uno de los puntos de vista de la discusión. Con este, se pone de manifiesto otro importante asunto: el esclavo aparece descrito como un hombre que carece de una parte esencial del alma. Pero Aristóteles sólo expone una de las líneas de pensamiento, muchos se oponían al concepto de esclavitud generalmente aceptado y lo criticaban ya antes de que el filósofo teorizase. Entre estos había muchos escritores, de los cuales sobresale la voz de Eurípides, que reivindica la libertad de expresión de los esclavos y la posibilidad de que un esclavo sea mejor que un amo. En sus obras busca reflejar la realidad vivida por la Atenas del siglo V a.C. y humanizar a sus personajes, tratar los conflictos del alma y ponerlos sobre la escena. En su realismo burgués las figuras marginadas por la sociedad ateniense ganan voz para manifestar la sensible visión del autor, siempre desde una ambigüedad que le permite exponer varios puntos de vista sin declararse firmemente partidario de ninguno.

A pesar de las acusaciones de misoginia, la crítica moderna está de acuerdo en la simpatía mostrada por el ateniense hacia las mujeres, a las que convierte en heroínas, en consejeras y en expresión viva del conflicto interno que propone al público en cada uno de sus dramas. Las mujeres y los esclavos están interrelacionados: ambos pertenecen a la esfera del οἶκος y se caracterizan por la carencia de derechos civiles y por la dependencia de un hombre libre. Eurípides no duda en combinar ambas situaciones y poner sobre la escena mujeres esclavizadas, buscando esa innovación y un sostén firme para lo que quiere criticar.

Sólo los dramas ambientados en la Guerra de Troya — *Andrómaca*, *Hécuba* y *Las Troyanas* — tienen heroínas trágicas que han sido esclavizadas (Croally 1994:102), pero hay un personaje del que se sirve en varias ocasiones y que intensifica más esta cuestión: la nodriza. En esas tragedias del ciclo troyano la clave está en que se trata de mujeres troyanas caídas en desgracia recalando que todavía conservan su nobleza, pero cuando aparece una nodriza el punto es otro. Las nodrizas no tienen un origen noble, si lo tuviesen se especificaría, como en el caso de *Hipsípila*; son mujeres que han vivido como siervas desde jóvenes y cuyas funciones se resaltan en el análisis propuesto:

- En *Medea* la nodriza aparece como una figura de peso desde el momento en que el autor hace que pronuncie el monólogo con el que se inicia el prólogo. En ningún momento se especifica si ha sido la nodriza de la de la Cólquide o de sus hijos, pero sí se dice que es una anciana esclava de esta casa¹⁴. Se trata de una mujer caracterizada por la fidelidad hacia su casa y por el profundo amor que siente por su señora. Es una mujer sensata que aboga por la mesura y se muestra prudente ante el público. Dentro de la obra, es quien pone al auditorio en situación sobre lo que ha acontecido y sobre el punto en el que comienza el drama, y quien va caracterizando a Medea antes de la aparición de esta. Gracias a ella el público sabe lo herida que está Medea y lo peligrosa que puede llegar a ser, y aunque la esclava tratará de impedir que su señora lleve a cabo cuanto tiene en mente no logrará frenarla.
- En *Hipólito* la nodriza de Fedra asume un gran papel dentro del drama. Aparece como una mujer inteligente y pragmática y actúa en un nivel moral inferior al de su ama, lo que le permite afrontar los problemas de forma más práctica. Es una mujer fiel que busca el bien de Fedra y que la conoce bien, pues la ha criado desde que

¹⁴ Cf. *Medea*, v. 49

nació. Poco a poco va sonsacando a la reina la información suficiente para descubrir qué es lo que la perturba y el autor la utiliza como único enlace entre Fedra e Hipólito, que no dialogan en ningún momento. La esclava convence a Fedra para dejar a un lado su excesivo pudor y optar por opciones menos respetables con la intención de salvarle la vida, y será precisamente su mal consejo el que propicie el fatal desenlace de la obra. Sus acciones repercuten directamente en la trama y suponen un punto de inflexión en ella, lo que la convierte en un personaje fundamental para el desarrollo de la tragedia.

- En el caso de *Andrómaca*, la nodriza que aparece es la de Hermíone. Se trata de una anciana paciente y muy afectiva con su joven señora, que trata de impedir que esta se inflinja daño alguno y que modere su conducta exagerada. Su intervención es menor que la de las dos esclavas anteriormente mencionadas, pero gracias a ella el público logra ver el cambio de actitud que se ha dado en la princesa. Además, es quien da a Hermíone la clave para olvidar su miedo y consigue así detener el berrinche de la misma.
- La nodriza de *Ion* es un caso muy particular, puesto que se trata de una nodriza circunstancial. Es la sacerdotisa del templo de Apolo Delfico, que ejerce como cuidadora de Ion por orden del dios. Su voluntad está sometida a Apolo, así que se trata de una relación amo – esclavo distinta de las que se han visto hasta ahora. Pero al dedicarse a cuidar del joven y ejercer como nodriza es considerada como tal y muestra características que la acercan a las demás: el vínculo afectivo que la une a Ion, su sabiduría, su edad y su labor como consejera. Su aparición, aunque tardía, es lo que permite la anagnórisis entre Ion y Creúsa y el consecuente final feliz.

Al presentar estas nodrizas Eurípides está dando a entender que los esclavos pueden ser buenos, participan de las desgracias de sus amos, son fieles y ofrecen consejo para intentar solucionar los problemas de sus casas. Afirma que lo único vergonzoso de ser esclavo es el nombre y rechaza la esclavitud por naturaleza. Hace de ellos seres completos, con capacidad de raciocinio y de intervención y con personalidad, por lo que no se trata únicamente de elementos secundarios o complementarios, sino que todos son interdependientes y se refuerzan mutuamente para poner sobre la escena un auténtico debate de posturas sobre un conflicto particular. Oponer a los libres y a los esclavos aludiendo a su naturaleza y a su fortuna no es admisible para Eurípides, pues las almas son almas y no dependen de lo que le ocurra al cuerpo que habitan.

IV. Bibliografía

- Allan, W. 2008: *Euripides: Medea* London.
- Alsina, J. 1958: «La posición de Eurípides ante la mujer» en *Actas del primer congreso español de estudios clásicos*, Madrid, 447 – 453.
- Álvarez Espinoza, N. 2015: «Las cautivas de la casa real de Troya: Casandra y Políxena», *Revista de Lenguas Modernas* 22, 159 – 183.
- Arteta, A. 1984: «Una aproximación textual al pensamiento de Eurípides», *CIF* 10, 25 – 54.
- Buxton, R. G. A. 1980: «Synodinou (K.), On the concept of slavery in Euripides», *JHS* 100, 219 – 220.
- Carpanelly, F. 2005: *Euripide: L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad atene*, Torino.
- Cartledge, P. «Slavery» en Horniblower, S. — Spawforth, A. (eds) 2004: *The Oxford Companion to Classical Civilization*, New York.
- Castrucci, G. 2012: *Luci e ombre della παιδεία trágica. La figura del maestro in Eschilo, Sofocle e Euripide*. Obtenida el 30/04/2016 en <http://paduaresearch.cab.unipd.it/4368/>
- Caverno, J. H. 1917: «The Messenger in Greek Tragedy», *CJ* 12.4, 263 – 270.
- Collard, C. — Cropp, M. 2008: *Euripides. Fragments: Aegeus – Meleager*, Cambridge.
- Crisp, R. 2014: *Aristotle: Nicomachean Ethics*, Cambridge.
- Croally, N. T. 1994: *Euripidean polemic*, New York.
- Cuffel, V. 1966: «The Classical Greek Concept of Slavery», *J. Hist. Ideas* 27.3, 323 – 342.
- Daitz, S. G. 1971: «Concepts of freedom and slavery in Euripides' *Hecuba*», *Hermes* 99, 217 – 226.
- Divenosa, M. — Mársico, C. 2005: *Platón. República*, Buenos Aires.

- Encinas Reguero, M. C. 2011: «El relato del mensajero en el *Orestes* de Eurípides» *Emérita* 79, 1, 131 – 154.
- Esteban Santos, A. 2007: «De princesas a esclavas. En Troya», *CFC(G)* 17, 45 – 75.
- Finley, M. I. 1975: «Amos y esclavos» en Finley, M. I. *La economía en la Antigüedad* Madrid.
- Foley, H.P. 2003: *Female acts in Greek Tragedy*, Princeton.
- Fraga Iribarne, A. 1998: *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Madrid.
- Fraga Iribarne, A. 2001: *De Electra a Helena. La creación de los valores patriarcales en la Atenas clásica*, Madrid.
- Gschnitzer, F. 1964: «Studien zur griechischen Terminologie der Sklaverei», *AbhMainz* 13, 7 – 30.
- Jaeger, W. 1983: «Eurípides y su tiempo» en *Paideia. Los ideales de la cultura griega* Madrid, 303 – 324.
- Jouan, F. — Looy, H. 1948: *Tragédies. Euripide II*, Paris
- Kovacs, D. 2005: *Euripides II y VIII*, Cambridge.
- Lasso de la Vega, J. S. 1965: «Hipólito y Fedra en Eurípides» *Eclás* 46, 361 – 410.
- Llagüerri Pubill, N. 2014: *Nodrizas de tragedia en la caracterización de los héroes*.
Obtenida el 30/04/2016 en <http://roderic.uv.es/handle/10550/40772>
- Looy, H. V. 1975: «Heinrich Kuch, Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides. Untersuchungen zur *Andromache*, zur *Hekabe* und zur *Den Troerinnen*» *L'antiquité classique* 44, 246 – 247.
- López Férez, J. A. — Labiano, J. M. 2010: *Eurípides. Tragedias I, II y III* Madrid.
- López Férez, J. A. — Medina González, A., 1991: *Eurípides. Tragedias I*, Madrid.
- López Férez, J. A. 1976: «El tema del amo y el esclavo en la *Andrómaca* de Eurípides», *CFC* 11, 369 – 394.

- López Moreda, S. 2009: *Aulo Gelio. Noches Áticas*, Madrid.
- March, J. 2002: *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona.
- Marcos Pérez, J. M. 1994: «El relato del mensajero en Eurípides: concepto y estructura», *Minerva* 9, 77 – 98.
- Marías, J. — Araujo, M. 1951: *Aristóteles. Política*, Madrid.
- Martínez Nieto, R. B. 2000: *La aurora del pensamiento griego. Las cosmogonías prefilosóficas de Hesíodo, Alcman, Ferecides, Epiménides, Museo y la teogonía órfica antigua*, Madrid.
- Mastrorarde, D. J. 2011: *The art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge.
- Mills, S. 2002: *Euripides: Hippolytus*, London.
- Montanari, F. 2003: *Storia della letteratura greca*, Roma.
- Murray, G. 1981: *Euripidis Fabulae II*, Oxford.
- Nápoli, J. T. 2003: «El discurso de la nodriza en el prólogo de Medea de Eurípides y la cuestión del amor», *Synthesis* 10, 55 – 75.
- Pomeroy, S. B. 1987: *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid.
- Rabinowitz, N. S. 1998: «Slaves with slaves: women and class in Euripidean tragedy» en Joshel, S. — Munnaghan, S. (eds) *Women and slaves in Greco – roman culture*, London – New York.
- Roberts, J. 2005: *The Oxford Dictionary of the Classical World*, New York.
- Schlaifer, R. 1936: «Greek Theories of slavery from Homer to Aristotle», *HSPH* 47, 165 – 204.
- Soriano, R. R. 2015: «Un personaje secundario en una obra coral. El pedagogo de Fenicias», *Tycho* 3, 91 – 108.

Stevens, P. T. 1977: «Slavery in Euripides. Kuch, H. Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides. Untersuchungen zur *Andromache*, zur *Hekabe* und zur *Den Troerinnen*», *CIR* 27, 7 – 8.

Swift, L. 2008: *Euripides: Ion*, London.

Vlassopoulos, K. 2011: «Greek Slavery: from domination to property and back again», *JHS* 131, 115 – 130.

V. Anexo

Por cuestiones de espacio, las traducciones de todos los pasajes citados se han recogido en este anexo. Las pertenecientes a las tragedias *Medea*, *Hipólito* y *Andrómaca* son obra de J. A. López Férez (2010) y las de la tragedia *Ion* son obra de J. M. Labiano (2012). El orden es el mismo que en el análisis, a excepción de *Ion* 311, que aparece situado en el lugar que le corresponde por número de verso.

1. Medea

NODRIZA

¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado a través
De las negruzcas Simplégades hacia el país de la
Cólquide, Ni en los valles del Pelión hubiera sido cortado
jamás el pino, ni hubiera dotado de remos
las manos de los excelentes varones que buscaron para Pelias
el áureo vellocino!
Pues mi señora Medea
No habría navegado hacia las torres del país de Yolco
Con el corazón herido de amor hacia Jasón,
Ni, tras haber persuadido a las hijas de Pelias
A que aniquilaran a su padre, habría habitado esta tierra Corintia
<alejada de sus seres queridos y de su patria.>
<Y antes también aquí tuvo una vida irreprochable>¹⁵ En
compañía de su marido y sus hijos, mientras intentaba
Complacer a los ciudadanos a cuya tierra vino en su huida,
Y permanecía de acuerdo en todo con Jasón.
Pues la mayor salvación acaece Cuando
la mujer no disiente del marido.
Pero ahora todo le es enemigo, y padece respecto a lo que más
ama, Pues Jasón, tras haber traicionado a sus propios hijos
Y a mi señora, se acuesta en lecho real,
Por haberse casado con la hija de Creonte, que es rey de esta
tierra. Y Medea, la desgraciada, al sentirse ultrajada,
Repite a gritos los juramentos, recuerda el apretón de
Su mano derecha, la mayor garantía, e invoca a los
dioses Por testigos de qué pago obtiene de Jasón.
Yace sin comer, entregando su cuerpo a los
dolores, Consume todo su tiempo en lágrimas,
Una vez ha sabido que es ultrajada por su marido,
Y no alza la mirada ni aparta el rostro del
suelo. Cual roca u ola marina escucha
a los amigos cuando recibe sus consuelos.
Si en algún momento vuelve su blanquísimo cuello,
Deplora consigo misma a su padre querido,
Su país y su palacio a los que traicionó marchándose

¹⁵ Debido a que López Férez no ofrece traducción para estos dos versos que Kovacs añade, ofrezco una traducción propia.

Con un hombre que ahora la está ultrajando.
La desgraciada ha aprendido a consecuencia de su
desgracia Qué importante es no alejarse de la tierra patria.
Aborrece a sus hijos y no disfruta al
contemplanlos. Temo que urda alguna sorpresa,
pues violento es su ánimo y no tolerará ser menospreciado.
Yo la conozco y tengo miedo de que
Se clave un afilado puñal en el hígado
[tras entrar silenciosamente en casa, donde está tendido su lecho]
O que mate al rey y al que se ha casado,
Y se atraiga después alguna desgracia peor,
pues terrible es ella. Quien se gane su odio
no obtendrá fácilmente el premio de la victoria.
Mas aquí llegan sus hijos que han cesado de ejercitarse
En la carrera, sin reparar en absoluto en las desgracias de su madre,
Pues un espíritu joven no gusta de sufrir. (vv. 1 – 48)

PEDAGOGO

Antigua esclava de la casa de mi señora,
¿por qué estás de pie junto a las puertas,
En medio de este silencio, contándote a ti misma desgracias?
¿Cómo quiere Medea quedarse sola sin ti? (vv. 49 – 52)

NODRIZA

Anciano acompañante de los hijos de Jasón,
Para los buenos esclavos es una desgracia que las cosas
De los amos vayan mal, y les preocupa el corazón.
Realmente, he llegado yo a tal punto de dolor
Que me impulsó a venir aquí el deseo de contar a la tierra
Y al cielo las desventuras de mi señora. (vv. 53 – 58)

PEDAGOGO

La alianza antigua flaquea ante la nueva,
Y aquel ya no es amigo de este hogar. (vv. 76 – 77)

NODRIZA

¡Oh hijos! ¿Oís cómo es vuestro padre con vosotros?
¡Ojalá no muera él, pues es mi señor,
Pero resulta convicto de ser malvado con los suyos!

PEDAGOGO

¿Y qué mortal no lo es? Acabas de aprender que
cualquiera se ama más a sí mismo que al
vecino; unos con motivo, otros por lucro,
dado que a éstos no los ama su padre a causa de su matrimonio. (vv. 82 – 88)

NODRIZA

Marchad dentro de la casa, hijos, pues todo irá bien.
Y tú mantenlos lo más apartados posible

Y no los aproximes a su encolerizada madre,
Pues la he observado ya dirigiéndoles a estos una
mirada De toro, como si fuera a intentar algo. No cesará
En su cólera, lo sé con certeza, hasta haberla lanzado contra alguien.
¡Ojalá les haga algo a sus enemigos, que no a sus amigos! (vv. 89 – 95)

NODRIZA

Esto os refería, queridos niños. Vuestra madre
Irrita su corazón, irrita su cólera.
Marchad más de prisa dentro de casa
Y no os acerquéis a su mirada, sino
Precaveos de su carácter salvaje
y de la naturaleza funesta
De su orgulloso corazón.
¡Idos ahora, marchaos dentro cuanto
antes! Es claro que la nube de sollozos
Que comienza a formarse arderá pronto
con mayor pasión. ¿Qué realizará un alma
altiva, imposible de refrenar,
mordida por las desdichas? (vv. 98 – 110)

NODRIZA

¡Ay de mí, ay de mí! ¡Ay desdichada de mí!
¿Qué culpa tienen tus hijos del yerro de su
padre? ¿Por qué los odias? ¡Ay de mí,
hijos! ¡Qué profunda pena siento de que os suceda
algo! Espantosas son las voluntades de los reyes.
Como obedecen poco y mandan mucho,
Rara vez deponen sus coléricas decisiones. (vv. 115 – 121)

La moderación obtiene la victoria,
Sólo con mencionar su nombre; y, además, usarla
es lo más conveniente con mucho para los humanos. En cambio, el exceso
Ninguna ventaja acarrea a los mortales (vv. 125 – 128)

CORO

No gozo, mujer, con las penas de palacio,
Pues me resulta querido.

NODRIZA

No existe la morada. Ya se ha perdido,
Pues a él lo retiene un matrimonio real,
Y ella, mi señora, consume la vida
En su alcoba, sin sentir alivio alguno en su corazón
Con la palabra de ningún amigo. (vv. 136 – 143)

No es posible que mi señora
Mitigue su cólera con cualquier nimiedad. (vv. 171 – 172)

¡Ea! Ve y tráela aquí
fuera de la morada. (vv. 180 – 181)

NODRIZA

Lo cumpliré, mas tengo miedo
De no persuadir a mi señora.
Pero me tomaré esta molestia por complacerte,
Aunque, como un toro, dirige a las sirvientes
Una mirada de leona recién parida, cuando alguna
se acerca y le dirige la palabra. (vv. 184 – 189)

Mas ningún mortal descubrió el modo
De acabar con las odiosas pensas por medio de la
música Y cánticos de múltiples notas; de aquellas surgen
Muertes y espantosas desgracias que arruinan las moradas. (vv. 195 – 198)

MEDEA

¡Vamos! Inútiles son todas las palabras de entremedio.
¡Ea! Vete y trae a Jasón,
Pues me serviré de ti para todos los encargos de confianza.
No cuentes ninguna de mis decisiones,
Si aprecias a tu señora y eres mujer. (819 – 823)

2. Hipólito

CORIFEO

Mas aquí sale ante la puerta la anciana nodriza,
Acompañando a Fedra fuera de palacio.
Mi alma ansía conocer qué ocurre;
Por qué está demacrado y pálido
El cuerpo de mi señora. (vv. 170- 175)

NODRIZA

¡Oh desdichas de los mortales y odiadas enfermedades!
¿Qué he de hacer contigo? ¿Qué no he de hacer?
Aquí está la luz resplandeciente; aquí, el resplandeciente éter;
fuera de palacio se extiende ya
tu lecho de enferma.
No dejabas de insistir en venir aquí,
pero en seguida me urgirás a llevarte de nuevo a tu alcoba,
pues al punto te hartas y con nada disfrutas.
Lo que tienes al lado no te agrada
y consideras más grato lo lejano.
Mejor es padecer una enfermedad que cuidar de ella.
Lo uno es sencillo; a lo otro se une
la tristeza de la mente y la fatiga de los brazos.
Toda la vida de los hombres es dolorosa
y no hay pausa en sus sufrimientos.
Lo que sea más grato que el vivir la tiniebla,
cubriéndolo, lo vela con sus nubes.
De lo que refulge por la tierra
resultamos terriblemente apasionados
por la inexperiencia de otra vida
y falta de pruebas de lo que acaece bajo tierra.
Por mitos nos guiamos en vano. (vv. 176 – 197)

FEDRA

¡Ay, ay!
¿Cómo lograría yo la bebida de transparentes aguas
Que manan de fuente fresca,
Y bajo los álamos descansaría echada
En tupida pradera? (vv. 208 – 211)

FEDRA

¡Llebadme a la montaña! Iré hasta el
bosque Y a lo largo de los pinos, donde los
perros asesinos de fieras
Corren atacando pintadas corzas.
¡Por los dioses!, quiero incitar a los perros
Y disparar desde cerca de mi rubia cabellera la jabalina tesalia,
Manteniendo en la mano el afilado dardo. (vv. 215 – 221)

FEDRA

¡Ártemis, señora de la salada laguna
Y de las pistas deportivas que retruenan bajo los
caballos! ¡Así estuviera en tu suelo,
Domando potros vénetos! (vv. 228 – 231)

¡Ay, ay, desdichada!
Madre, recúbreme de nuevo la cabeza,
Pues me ruborizo de lo que he dicho. (vv. 242 – 244)

NODRIZA

Te recubro. Pero ¿cuándo la muerte
ocultará mi cuerpo?
Mi larga vida mucho me enseña.
Menester sería que los mortales contrajeran entre
sí amistades mesuradas que no llegaran
hasta el mismo tuétano del alma
y que las pasiones del corazón fueran fáciles de
soltar para aflojarlas o apretarlas.
Pero que una sola alma padezca por dos
es peso terrible, como yo sufro
en extremo por ella.
Dicen que una vida rigurosa acarrea
más fracasos que alegrías
y es más opuesta a la salud.
Por eso elogio menos el exceso
que el no propasarse en nada,
y los sabios me darán la razón. (vv. 250 – 266)

NODRIZA

A todo he recurrido y no he logrado nada.
Sin embargo, ni siquiera ahora cederé e mi afán,
a fin de que, estando tú aquí, me seas también testigo
de cómo me comporto en el infortunio de mis amos.
¡Vamos, querida hija, olvidémonos ambas
de nuestras anteriores palabras y sé tú más agradable,
eliminando tu ceño hostil y la resolución de tu
mente; y yo, dejando la ruta por donde
te he seguido hasta ahora sin acierto, utilizaré un lenguaje
mejor. Si padeces alguna enfermedad indecible,
aquí hay mujeres para ayudarte a solucionar tu mal.
Pero si tienes alguna afección que puede contarse a los varones,
dilo, para mostrar este caso a los médicos.
¡Ea! ¿Por qué callas? No debes callar, hija,
sino, o refutarme si digo algo sin razón,
o convenir con mis palabras si las pronuncio con motivo.
Emite alguna palabra, mira hacia acá, ¡oh desgraciada de mí!

Mujeres, en vano me tomo estas fatigas.
Estamos tan lejos como antes, pues ni entonces
se ablandaba esta con mis argumentos ni tampoco ahora hace caso.
¡Ea! Sábetete, sin embargo — y compórtate ante esto
con más arrogancia que el mar —, que, si mueres, traicionas a tus
hijos que no participarán del palacio paterno.
¡Lo juro por la soberana Amazona que monta a caballo!,
la que para señor de tus hijos engendró un bastardo
que se muestra engreído como si fuera legítimo;
lo conoces bien; a Hipólito. (vv. 284 – 310)

NODRIZA

¿Ves? Estás cuerda, y, aun estándolo, no quieres
Beneficiar a tus hijos y conservar tu vida.

FEDRA

Quiero a mis hijos, pero padezco la tormenta de otro infortunio. (vv. 313 – 315)

NODRIZA

Hija, ¿tienes tus manos limpias de sangre?

FEDRA

Limpias están mis manos, pero mi corazón padece una mancha.

NODRIZA

¿Acaso es por algún sufrimiento que te viene impuesto por un enemigo?

FEDRA

Un amigo me aniquila, sin desearlo ni él ni yo.

NODRIZA

¿Ha cometido Teseo alguna ofensa contra ti?

FEDRA

¡Que jamás se me vea infiriéndole un daño a él! (vv. 316 – 321)

NODRIZA

Pues, ¿qué terrible motivo es eso que te incita a morir?

FEDRA

Déjame cometer yertos, pues no los cometo contra ti.

NODRIZA

No, por cierto, al menos por mi voluntad. Culpa tuya será si fracaso.

FEDRA

¿Qué haces? ¿Tratas de forzarme cogiéndote de mi mano?

NODRIZA

Sí, y también de tus rodillas; y jamás las soltaré.

FEDRA

De desgracia, oh desdichada, te servirá eso, si te enteras; de desgracia, sí. (vv. 322 – 327)

NODRIZA

Mas, ¿qué mayor desgracia puede ocurrirme que no tenerte?

FEDRA

Perecerás. Pero, con todo, el hecho me da gloria.

NODRIZA

¿Y me lo ocultas entonces cuando te suplico por tu bien?

FEDRA

Sí, porque tramo una solución honrosa desde mi vergüenza.

NODRIZA

Pues si hablas, resultarás más honrada. (vv. 328 – 332)

FEDRA

Apártate, por los dioses, y suelta mi mano derecha.

NODRIZA

No, por supuesto, pues no me otorgas el don que debes.

FEDRA

Te lo otorgaré, pues siento vergüenza por respeto a tu mano.

NODRIZA

Ya me callo, ya que tienes la palabra a partir de ahora. (vv. 333 – 336)

FEDRA

¡Oh madre desdichada! ¡Qué deseo tuviste!

NODRIZA

El que sintió por el toro, hija. O ¿a qué te refieres con eso?

FEDRA

¡Y tú, desdichada hermana, esposa de Dioniso!

NODRIZA

Realmente estoy confusa. ¿Dónde llevarán tus palabras?

FEDRA

Desde entonces, que no desde ha poco, somos desgraciados. (vv. 337 – 343)

FEDRA

¿Qué es eso a lo que los hombres llaman amar?

NODRIZA

Lo más dulce, hija, y, al mismo tiempo, también doloroso.

FEDRA

Nosotros habríamos experimentado lo segundo.

NODRIZA

¿Qué afirmas? ¿Amas, hija? ¿A qué hombre? (vv. 347 – 350)

FEDRA

A quienquiera que él sea, al hijo de la Amazona.

NODRIZA

¿A Hipólito dices?

FEDRA

De ti lo oyes, no de mí.

NODRIZA

¡Ay de mí! ¿Qué vas a contarme? ¡Cómo me has aniquilado!

Mujeres, es insoportable. No lo soportaré

Con vida. Odioso es el día; odiosa luz contemplo.

Arrojaré mi cuerpo, lo tiraré, me apartaré de la vida

mediante la muerte. ¡Adiós! Ya no vivo.

Pues los castos, aun sin desearlo, se enamoran,

No obstante, de desgracias. Cipris no era un dios, Sino
cualquier cosa que sea más poderosa que un dios,
Ya que ha aniquilado a ésta, a mí, a la mansión. (vv. 351 – 361)

NODRIZA

Señora, hace un instante tu infortunio
Me causó terrible espanto momentáneo.
Pero ahora comprendo que he sido torpe. Además,
Entre los mortales los segundos pensamientos son más sensatos.
No te está ocurriendo nada singular ni fuera
De razón: la ira de una diosa cayó sobre ti.
Estás enamorada. ¿Qué tiene eso de extraño? Igual que muchos mortales.
¿Y entonces, por un amor aniquilarás tu vida?
No les interesa a los enamorados actuales ni a los que hayan de estarlo,
Si es que es menester que mueras.
Cipris, en verdad, es incontenible, cuando se lanza con violencia.
Al que cede lo visita con dulzura,
Pero al que encuentra altivo y desdeñoso,
de él se apodera — ¿cómo crees tú — y lo atormenta.
Va y viene por el éter y en las olas del mar reside
Cipris; de ella surgió todo.
Ella es la que siembra y otorga el amor,
Del que procedemos todos los que vivimos en la tierra.
Pues bien, cuantos poseen escritos de gentes antiguas
Y personalmente están en continuo contacto con las Musas
Sabían que Zeus ansió un día casarse con Sémele,
Y saben que la Aurora de hermosa claridad les arrebató, En
otro tiempo, Céfalos a los dioses a causa del amor. Aun así
viven en el cielo y no huyen lejos de los dioses, Sino que se
conforman, creo yo, vencidos por su destino.
¿Y tú no lo soportarás? Entonces, debiera haberte procreado
Tu padre bajo normas especiales,
o para tener como dueños unos dioses distintos,
Si es que no vas a aceptar estas leyes.
¿Cuántos maridos crees tú que estando en sus perfectos cabales,
Cuando vieron su lecho deshonorado, aparentaron no haberlo visto?
¿Cuántos padres han ayudado a Cipris cuando sus hijos
Cometían una falta? Pues entre los actos sensatos
De los mortales está el pasar por alto lo que no es honroso.
En verdad, los mortales no deben perfeccionar demasiado su
vida, Pues ni siquiera podrían ajustar perfectamente el techo
Que recubre su morada.
Y tú, tras haber caído e tamaña desgracia, ¿cómo crees que podrías salir a
nado? Mas si, siendo humana, tienes más de bueno que de malo,
Puedes ser realmente feliz.
¡Ea!, hija querida, cesa en tus desgraciadas ideas
Y deja tu orgullo, pues no es otra cosa sino orgullo
Desear ser más fuerte que los dioses.

Atrévete a amar: un dios lo quiso.
Si estás enferma, domina bien tu enfermedad.
Existen conjuros y palabras hechiceras.
Aparecerá algún remedio de tu enfermedad.
Realmente, muy tarde descubrirían los hombres la solución,
Si no la halláramos las mujeres. (vv. 433 – 481)

NODRIZA

¿Para qué tu lenguaje solemne? No necesitas palabras
Elegantes, sino al varón. Hay que contárselo
enseguida Dándole una clara explicación sobre ti.
Pues si tu vida no estuviera en este trance
Y resultaras ser una mujer sensata.
Jamás te llevaría allí por causa de tu pasión y tu placer,
Pero ahora la gran lucha es salvar tu vida, y ese propósito no es censurable. (vv. 490 – 497)

FEDRA

¡O tú que has dicho palabras terribles! ¡Cierra tu boca
Y no pronuncies más frases desvergonzadísimas!
Nodriza
Desvergonzadas, pero mejores para ti que las hermosas.
Más ventajosa es la acción, si logra salvarte,
Que tu renombre, ufanándote del cual morirás. (vv. 498 – 502)

NODRIZA

Si opinas así, no deberías haber pecado,
Pero si cometes yerros, hazme caso, pues es el segundo
favor Que te pido. Tengo en palacio pócimas que hechizan
El amor; hace un momento me vinieron a la mente.
Ellas, sin actos deshonorosos y sin perjudicar
A tu razón, te liberarán de esta enfermedad si no eres cobarde.
Mas es necesario apoderarse de algún distintivo de la persona
deseada, De un mechón de sus cabellos o de un jirón de su peplo,
Y lograr a partir de los dos un único amor.

FEDRA

¿Tu filtro es unguento o brebaje?

NODRIZA

No lo sé. Desea, hija, servirte de él, que no conocerlo. (vv. 507 – 517)

FEDRA

Temo que me resultes sabia en exceso.

NODRIZA

Sábetete que de cualquier cosa tendrías miedo. Pero, ¿qué temes?

FEDRA

Que indiques algo de esto al hijo de Teseo.

NODRIZA

Déjate de eso, hija. Yo lo dispondré perfectamente.
¡Ojalá sólo tú, soberana Cipris nacida en el mar,

Fueras mi colaboradora! En cuanto a los restantes planes que tramo,
Bastará que se los cuente a mis amigos que están dentro. (vv. 518 – 524)

FEDRA

El hijo de la Amazona apasionada por los caballos,
Hipólito, grita, profiriendo espantosos insultos contra mi criada. (vv. 581 – 582)

FEDRA

Además, la llama, a las claras, celestina de males,
Traidora del lecho de su señor. (589 – 590)

FEDRA

Me ha aniquilado al contar mis penas,
Intentando, con amor, pero sin acierto, curar mi afección. (vv. 596 – 597)

NODRIZA

Calla, hijo, antes de que alguien escuche tus voces.

HIPÓLITO

No es posible que me calle tras haber escuchado palabras espantosas.

NODRIZA

Sí, te lo pido por tu hermosa mano derecha.

HIPÓLITO

No acerques tu mano ni toques mi peplo.

NODRIZA

¡Oh, por tus rodillas! ¡No me aniquiles de ningún modo! (vv. 603 – 607)

NODRIZA

¡Hijo! ¿Qué vas a hacer? ¿Aniquilarás a tus familiares?

HIPÓLITO

¡He escupido! Ningún injusto es mi amigo.

NODRIZA

Perdona. Cabe esperar que los humanos cometan errores. (vv. 613 – 615)

NODRIZA

Señora, puedes censurar mis faltas,
Pues el resquemor que te corroe domina tu razón. Pero
también yo, si me lo admites, puedo replicar eso. Te
crié y te aprecio. Buscando remedio a tu enfermedad
No encontré lo que quería.
Si hubiera tenido suerte, estaría entre las muy sabias,
Pues conseguimos una consideración acorde con nuestro éxito. (vv. 695 – 701)

FEDRA

¿Acaso es justo y me basta con que, tras herirme, te congracies de palabra conmigo?

NODRIZA

Hablamos de más. Yo no fui prudente, pero es posible salvarse de este error, hija.

FEDRA

¡Deja de hablar! En verdad tampoco antes me aconsejaste bien

Y tramaste un plan perverso.
Así que aléjate y ocúpate de ti misma,
Pues yo organizaré mis cosas a la perfección. (vv. 702 – 709)

Mas, después de morir, seré la perdición de otro,
Para que aprenda a no ufanarse de mis desdichas.
Compartiendo conmigo esta afección
Aprenderá a ser prudente. (vv. 728 – 731)

NODRIZA

¡Ay, ay!
¡Venid a ayudarme todos los que estéis cerca de la mansión!
¡Se ha ahorcado la señora, esposa de Teseo! (vv. 776 – 778)

NODRIZA

¿No corréis? ¿Nadie me traerás una espada de doble filo
para cortar este nudo de su cuello? (vv. 780 – 781)

NODRIZA

Estirad y enderezad el triste cadáver.
Amarga ha sido la vigilancia realizada por esta en lugar de mi señor. (vv. 786 – 787)

3. Andrómaca

NODRIZA

¡Oh queridísimas mujeres! ¡Cómo en el día de hoy Acontece desgracia tras desgracia!
Pues la señora, a Hermíone me refiero,
En palacio, viéndose abandonada de su padre y,
Al mismo tiempo, con conciencia de qué acción realizara
Cuando a Andrómaca y su hijo matarlos quería, Pretende morir por temor a su esposo,
No vaya a ser expulsada ignominiosamente de este palacio en pago a lo que hiciera,
O muera por intentar dar muerte a quienes no debía.
A duras penas, cuando se disponía a colgar su cuello, Unos criados vigilantes se lo prohíben y,
Cogiéndole de la mano la espada, quítansela.
Hasta ese extremo siente pesar y ha comprendido
Que no actuó correctamente en lo que anteriormente cometiera.
Por mi parte, amigas, cansada estoy de apartar a mi señora del lazo corredizo. Pero vosotras marchad dentro de este palacio y salvadla De la muerte, pues cuando amigos nuevos llegan
Más convincentes que los de siempre resultan. (vv. 802 – 819)

NODRIZA

¡Oh hija! ¿Qué vas a hacer? ¿Ultrajarás tu cuerpo? (v. 828)

NODRIZA

Hija, tápate el pecho; sujétate el peplo. (v. 832)

NODRIZA

¿Por qué sufres por eso? Las adversidades mandadas
Por los dioses a todos los morales alcanzan, en un instante o en otro. (vv. 852 – 853)

¿Acaso cual esclava he de caer ante las rodillas de una esclava? (v. 860)

NODRIZA

¡Hija! Ni aprobé aquellos excesos,
Cuando errores cometías respecto a la mujer troyana,
Ni tampoco el espanto actual que de más te embarga.
Tu esposo no rechazará sus lazos contigo,
Persuadido por simples consejos de una bárbara.
Pues no te posee a ti a manera de esclava cogida en
Troya, Sino tras haberte recibido en unión de rica dote,
Cual hija de ilustre padre y nacida en ciudad desmesuradamente rica.
Tu padre no tolerará, como tú temes,
que te echen de palacio por haberte traicionado él.
Vamos, pasa adentro y no te dejes ver ante esta mansión,
No vayas a recibir algún ultraje
De ser vista ante palacio, hija. (vv. 866 – 878)

4. Ion

ION

Sólo sé una cosa, que dicen que soy de Loxias. (v. 311)

PITIA

¡Detente, hijo! He dejado el trípode oracular
Y he traspasado con mi pie estos muros en calidad
De profetisa de Febo, escogida de entre todos los delfios
Para preservar y mantener la antigua costumbre del trípode. (vv. 1320 – 1323)

ION

Hola, querida madre mía, aunque no me hayas parido.

PITIA

Así, desde luego, me llaman y no me resulta desagradable esa palabra. (vv. 1324 – 1325)

ION

¿Has oído contar cómo ha intentado matarme esta mujer con sus trucos?

PITIA

Lo he oído. Pero, al ser así de cruel, estás cometiendo un error.

ION

¿No debo pagar con la muerte a quien ha intentado matarme?

PITIA

Las esposas en todo tiempo y lugar han sido hostiles con sus hijastros. (vv. 1326 – 1329)

ION

Y yo con las madrastras, después de haber sido maltratado primero.

PITIA

No se trata de eso. Deja el templo y dirígete a tu patria. (vv. 1330 – 1331)

ION

¿Qué me aconsejas que debo hacer?

PITIA

Ve puro a Atenas bajo buenos auspicios.

ION

Puro queda — que lo sepas — todo aquel que mata a sus enemigos.

PITIA

Tú no, desde luego. Escucha por mi parte con detalle lo que tengo que decirte.

ION

Habla. Cuanto digas lo dirás con buena intención. (vv. 1332 – 1336)

PITIA

¿Ves este canastillo bajo mis brazos?

ION

Veo una vieja canastilla con cintas.

PITIA

Pues en ella te encontré cuando no eras más que un recién nacido.

ION

¿Qué estás diciendo? Esta noticia que me cuentas es completamente nueva.

PITIA

Porque lo he mantenido en silencio, pero ahora lo saco a la luz.

ION

¿Por qué ocultabas que me habías recogido tú hace tiempo?

PITIA

Quiso el dios tenerte en su templo como siervo.

ION

¿Y ahora ya no lo quiere? ¿Por qué medio debo averiguarlo?

PITIA

Tras revelarte quién es tu padre te da orden de abandonar este país.

ION

¿Has guardado esto en secreto a consecuencia de alguna orden, o por algún otro motivo?

PITIA

Loxias me hizo en aquel tiempo tener escrúpulos al respecto.

ION

¿Para hacer qué cosa? Dilo, lleva tus palabras hasta el final.

PITIA

Para guardar el secreto de este descubrimiento hasta la fecha actual. (vv. 1337 – 1349)

ION

¿Qué daño o provecho tiene esto para mí?

PITIA

Aquí se han mantenido ocultos los pañales en los que estabas envuelto.

ION

¿Estás trayéndomelos para que pueda averiguar quién es mi madre?

PITIA

Sí, porque ahora lo quiere el dios, y antes no.

ION

¡Qué feliz es este día de descubrimientos!

PITIA

Cógelos, pues, y encuentra a la madre que te parió.

ION

Sí, voy a recorrer toda Asia y los confines de Europa. (vv. 1350 – 1356)

PITIA

Tú sabrás. Yo te crié por voluntad del dios,

Hijo, y te devuelvo ahora lo que él quiso que yo,

Sin ordenármelo, encontrase y conservase,

Aunque no puedo explicar por qué lo quiso.

Ningún hombre mortal sabía que yo lo tenía,

Ni dónde permanecía escondido.

Adiós, te abrazo igual que si te hubiese parido.

Tienes que empezar por averiguar de dónde procede tu madre.

Primero, si alguna muchacha de Delfos te parió de soltera

Y te expuso en este templo; luego, si fue una griega.

Por mi parte ya tienes todo, y también de la de Febo,

que este acto ha tramado. (vv. 1320 – 1368)