

# EL SÍMIL Y LOS PERSONAJES FEMENINOS EN EL DRAMA DE EURÍPIDES

Inés Calero Secall

Universidad de Málaga

[ines@uma.es](mailto:ines@uma.es)

## RESUMEN

Este trabajo está centrado en un estudio de los símiles que describen a los personajes femeninos en el drama de Eurípides, a fin de examinar qué aspectos de esas figuras se exponen en los símiles y si estos coinciden con su imagen tradicional en el mito y con su papel en la obra. Discrepancias entre símil y conducta se han encontrado en los personajes de Electra y de Helena y en las bacantes.

PALABRAS CLAVE: Símiles, Eurípides, personajes femeninos.

## SIMILE AND FEMALE CHARACTERS IN EURIPIDEAN DRAMA

## ABSTRACT

This work is focused on a study of similes that describe female characters in Euripidean drama, in order to examine what aspects of these figures are presented in similes and if they cohere with the traditional image of them in the myth and the role in the play. Discrepancies between simile and behaviour have been founded in Electra's and Helen's characters, and in the bacchantes.

KEYWORDS: Similes, Euripides, female characters.

Las figuras literarias tales como las metáforas y los símiles son recursos retóricos habituales en los poetas para dotar a su poesía de belleza y de mayor expresividad. Como poeta que es, Eurípides también recurrió a las metáforas y, en menor medida, a los símiles en la composición dramática para completar aspectos que deseaba enfatizar en la caracterización de sus personajes.

Es verdad que no estamos ante un poema épico, cuyos versos están sembrados de abundantes y largas comparaciones como en los poemas homéricos, pero este vehículo poético también aflora en el drama de Eurípides. Muchos investigadores han defendido la falta de inspiración poética del dramaturgo, en cambio, Barlow (1971: 120) reconoce que «las imágenes son una parte esencial y no meramente ornamental en la construcción dramática de Eurípides», «aunque a veces sean convencionales» (Barlow, 1971: 97).

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.32.07>

FORTVNATAE, N° 32; 2020 (2), pp. 109-129; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



En este trabajo se examinan exclusivamente los símiles<sup>1</sup> que Eurípides aplica a los personajes femeninos para conocer si los aspectos de las heroínas destacados a través de las comparaciones, ya sean sus actitudes, sentimientos o emociones, tienen plena concordancia con el papel que desempeñan en la obra y si la imagen de aquellas plasmada en el símil se aleja de la tradición mitológica<sup>2</sup>.

Sin lugar a dudas, la Medea de Eurípides representa el complejo y atormentado temperamento humano por excelencia. De la misma manera los símiles empleados para caracterizarla se compadecen bien con la psicología de la heroína, cuya figura tiene, en palabras de Campos Daroca (2012: 21), «un anclaje mitológico»<sup>3</sup>, aunque el personaje pre-eurípideo presenta poca afinidad con la imagen que proyecta la heroína de Eurípides que le añade una nueva dimensión: construye «una mujer de poder potencialmente trágico» (Conacher, 1967: 186).

Como era de esperar, pocas calificaciones laudatorias acompañan a la heroína, pero es más extraña la parquedad de los símiles que el poeta le dedica. Esta escasez no obedece a la irrelevancia de enfatizar su figura, sino a otro modo de resaltar sus características. Precisamente en Eurípides a Medea se la vincula con frecuencia a una leona<sup>4</sup> o un toro, pero es a través de las metáforas<sup>5</sup> como el poeta pretende establecer esas afinidades, dado que imprimen más intensidad a su caracterización que las comparaciones. En la tragedia Medea es la venganza personificada (Burnett, 1973: 1-24).

Si tenemos en cuenta el análisis que hace Cavallero (2003: 307-310) de las adjetivaciones en *Medea*, nos encontramos con abundantes vocablos en la primera parte que «apuntan a expresar el sentimiento de Medea, su afección, que la motiva a la venganza» (308), mientras que a partir de la segunda el uso de *χείρ* y términos alusivos a mano sirven «para connotar que [...] se concreta la venganza» (309-310).

Esta progresión en el estado mental de Medea se puede observar también a través de los símiles. En el prólogo de la obra cuando la nodriza nos pone en antecedentes de la desesperada situación que vive la heroína, hace uso de dos símiles que enfatizan, sobre todo, su ensimismamiento. La sirvienta nos comunica el ultraje que su marido le ha causado al repudiarla para casarse con la hija del rey de Corinto. Ese agravio, inadmisibile para Medea aunque fuera moneda corriente en su época,

<sup>1</sup> Teniendo en cuenta que es la figura literaria que consiste en relacionar dos conceptos con alguna característica similar, pero mediante un nexo.

<sup>2</sup> Por razones de extensión se estudian las heroínas que han sido objeto de símiles de mayor relevancia; no obstante, aquellos referidos a las restantes figuras femeninas aparecen citados en notas a pie de página.

<sup>3</sup> Es decir, que la historia sobre su relación con Jasón «ha sido cultivada en diversos géneros» (Campos Daroca, 2012: 21).

<sup>4</sup> Clitemnestra es comparada con una leona en *El.* 1162; las mujeres, en general, con las víboras en *Andr.* 271.

<sup>5</sup> Cf. *Med.* 92; 187; 188.

la sume en un estado anímico con efecto devastador. La descripción que hace la nodriza de la actitud de su dueña lo primero que trasmite, cuando el espectador la oye, es la imagen de una mujer abatida, derrotada, hundida, sin apenas conversación, con la mirada perdida, indicios de un trastorno psíquico, como si, en palabras actuales, padeciera una depresión. La nodriza se queja de que sus amigos la alientan para consolarla, pero Medea no les hace caso, porque (*Med.* 28-29):

ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος  
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων.

Como una roca o como una ola del mar<sup>6</sup> oye los consejos de sus amigos<sup>7</sup>.

Al hacer uso de estos símiles el dramaturgo nos traslada la imagen de una persona con poca estabilidad emocional, de un deprimido que no presta atención al que habla, oye, pero no se concentra en la conversación<sup>8</sup>. Parece que es el primer estadio de un proceso anímico, pero su aislamiento, como poco a poco el espectador va descubriendo, no es nada más que un tiempo que se da en el comienzo de su venganza. El auditorio intuye que algo se está gestando en su mente. Está absorta y reconcentrada en ella misma, porque comienza a sopesar en su mente los distintos caminos que se le presentan para salir vencedora de su grave situación.

Más tarde, casi al final de la obra el coro de mujeres corintias no puede callarse ante la acción asesina de Medea y explota con indignación (*Med.* 1279-1280): *τάλαιν'*, ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδα-/ρος. La heroína ha sido capaz de concretar su venganza, ahora en sus hijos, y sin titubear les ha dado muerte. La comparación con una roca y, sobre todo, el hierro evidencia la actitud de dureza y frialdad de Medea, imperturbable ante sus hijos. Esta vez las mujeres del coro han perdido su anterior comprensión y solidaridad<sup>9</sup> hacia la situación de mujer ultrajada que le inspiraba antes Medea. Ahora la condenan.

Una vez que ha consumado su terrible venganza contra Jasón y ha perpetrado los múltiples asesinatos, su exmarido es informado por el coro de la atrocidad de Medea. La contemplación del terrible espectáculo de cadáveres en el palacio excita a Jasón, que inunda a Medea de terribles insultos y entre ellos intercala una comparación.

Se ha dicho que la identificación total con una leona a través de la metáfora está muy ligada a la personalidad de Medea. Ahora no es que tenga mirada de leona

---

<sup>6</sup> La nodriza de Fedra utiliza el mismo símil ante el silencio tan pertinaz que la heroína adopta por los futuros problemas que el amor a Hipólito le va a causar (*Hipp.* 304-305).

<sup>7</sup> Las traducciones en este trabajo han sido realizadas por la autora, que ha seguido la edición de G. Murray en *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*.

<sup>8</sup> «La tensión interna en la capacidad psíquica del hombre es uno de los campos de observación favoritos de Eurípides, en particular la psicología femenina» (Casali, 1985: 32).

<sup>9</sup> Sobre la solidaridad de los coros en la tragedia y, concretamente, el de *Medea*, cf. Durán López (2002: 167).



como ya anticipaba la nodriza (*Med.* 187), sino que es la propia leona, no una mujer, como insistirá Jasón (*Med.* 1358; 1407). El héroe rematará sus acusaciones contra la destructiva Medea con la evocación de Escila, en la que se concentra el elemento sanguinario por excelencia, para definir a la asesina Medea (*Med.* 1342-1343):

λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος  
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.

Leona, no mujer, de naturaleza más cruel que la tirrénica Escila.

Pero no es que sea la encarnación de ese monstruo marino, sino que los actos criminales de Medea son superiores a los perpetrados por esa fiera. Además, por mucho que una leona o un toro impliquen una connotación salvaje, sus actos por definición no tienen por qué ser siempre criminales, mientras que el retrato de Escila, que la epopeya homérica describe con doce pies y seis cabezas de largos cuellos, cuyas bocas de terribles dientes (*Od.* 12.85-92) asesinan a todo el que pasa por el escollo donde está escondida, está teñido de rasgos mucho más sanguinarios. Ahora al ser asociada Medea con el monstruo ya está reflejada la consumación de la cruenta venganza.

El hecho de que Jasón mencione a Escila puede tener su explicación. La conjunción Jasón / Escila está presente en el marco de la leyenda. De regreso de la conquista del vellofino de oro, la nave Argo, donde iba embarcado Jasón, se alejó de su ruta y logró rebasar el estrecho formado por las rocas Errantes a un lado y los escollos de Escila y Caribdis al otro, sin que sus hombres fueran engullidos, gracias a la ayuda de Hera que amaba a Jasón, como Circe cuenta a Odiseo (*Od.* 12.59-72). Y puesto que Jasón y los argonautas pudieron superar los estragos de Escila y él no ha podido con la cruenta maldad de Medea, es lógica su opinión de elevarla a un grado mayor de monstruosidad que Escila.

Donde cristaliza también la conjunción entre símil y papel desempeñado en la tragedia es en las figuras de Mégara y Andrómaca que simbolizan también la figura maternal que presenta el mito.

Si Mégara en la tradición mítica encarna la feminidad tradicional, en *Heracles* también representa el modelo de esposa y madre, que son los roles establecidos por el código heroico masculino para las mujeres.

Cuando se abre la tragedia encontramos a Anfitrión y a Mégara refugiados en el altar de Zeus en Tebas, sentados junto a los hijos que la heroína ha tenido de Heracles. Conocemos a través de la conversación sostenida entre ambos en el prólogo el motivo de esa desesperada situación. Han sido amenazados de muerte por Lico porque teme la venganza de los hijos de Heracles al haber dado muerte a su abuelo Creonte, mientras el héroe ha bajado al Hades para sacar al perro de tres cuerpos, cumpliendo los trabajos ordenados por Euristeo. Su ausencia ha dejado desamparados a Mégara y a Anfitrión, cuyas fuerzas flaquean debilitadas por la vejez, y sin amigos que acudan en su ayuda. Este es el motivo por el que Mégara siente la angustia de la falta de protección, pues secularmente la mujer se convertía en un ser vulnerable y desvalido, si no se encontraba amparada por un hombre. Por eso, la necesidad de tener al marido que la defiende acrecienta en Mégara su temor, a la vez que contribuye a que extreme la protección de sus hijos. De ahí que la heroína, teniendo a las aves como espejo, diga (*HF* 70-72):



ἐγὼ δὲ καὶ σὺ μέλλομεν θνήσκειν, γέρον,  
οἱ θ' Ἡράκλειοι παῖδες, οὓς ὑπὸ πτεροῖς  
σφίζω νεοσσούς ὄρνις ὡς ὑφειμένη.

Tú y yo vamos a morir, anciano, y los hijos de Heracles, a los que protejo bajo mis alas, como un ave cobija a sus polluelos.

Resulta curiosa la segunda comparación utilizada en la tragedia para expresar los sentimientos maternos de Mégara. Cuando Lico le ha ordenado que se coloquen los atavíos fúnebres para conducirlos a la muerte, Mégara, en medio de incesantes lamentos, llega a asociarse a una abeja.

Tal vez esta identificación de una mujer con la abeja pueda entenderse como una suerte de reminiscencia de la lírica griega precedente y nos recuerde la imagen de la mujer-abeja de Semónides. Pero si la comparación que hace este autor con la abeja pretende insistir en las virtudes exigidas a una esposa modélica<sup>10</sup>, en el caso de Eurípides se subraya, sin embargo, el rol de la maternidad. Para Madrid (1999: 171), el hecho de que Semónides considere como mujer ideal la mujer-abeja por ser trabajadora da lugar a su desplazamiento hacia el género masculino, porque la mujer «es asimilada a la naturaleza humana del hombre trabajador». Y esta faceta trabajadora de la abeja la convierte en «una especie de mujer-varón».

Pero la asociación a la abeja que pretende Mégara tiene como base el comportamiento de estos insectos que visitan muchas flores al día. Desea ser abeja para poder acudir a consolar a todos sus hijos y dar rienda suelta al llanto. Mediante este símil se persigue enfatizar, no la condición trabajadora de la mujer, sino la actitud solícita de una madre hacia sus hijos (*HF* 487-489):

πῶς ἂν ὡς ξουθόπτερος  
μέλισσα συνενέγκαιμ' ἂν ἐκ πάντων γόους,  
ἐς ἓν δ' ἐνεγκοῦσ' ἀθρόον ἀποδοίην δάκρυ;  
¿Cómo podría yo recoger, cual abeja de alas doradas, el llanto de todos y reunirlos en uno solo para entregarme a un torrente de lágrimas?

Con las mismas cualidades maternas se erige Andrómaca en el mito, pero no solo la coincidencia con Mégara incide en la visualización de los mismos rasgos de madre a través de los símiles, sino que su entrada en la tragedia *Andrómaca* está situada en las mismas coordenadas que *Heracles*.

Como en esta obra, la primera escena de *Andrómaca* muestra a una mujer refugiada en el templo de Tetis por temor a encontrar la muerte. De nuevo una mujer desamparada en ausencia de protección masculina se encuentra inmersa en el mismo

---

<sup>10</sup> Semon. *Fr.* 7.83-93. En este pasaje de la mujer-abeja se destaca que con agrado ella enveje al lado de su marido e hijos sin estar ociosa hablando sobre temas amorosos con otras mujeres.



conflicto de amenazas de muerte, pero el motivo difiere. Los celos de Hermíone por no poder dar un hijo a Neoptólemo, cuyo lecho aquella había compartido con Andrómaca, alimentan sus deseos de acabar, no solo con la troyana, sino también con su hijo, para lo cual cuenta con la ayuda de su padre Menelao. Andrómaca había escondido a su hijo en un lugar secreto que la astucia del rey espartano ha descubierto y entonces amenaza con matarlo.

Pues bien, igual que Mégara, también Andrómaca hace uso de una comparación para expresar el llanto que le suscitan las penosas circunstancias en que se encuentran ella y su hijo, pero esta vez es tomada del mundo de la naturaleza. A través de ella parece que la heroína desea transmitir el modo como le suceden las desgracias, que son en realidad las causantes de su llanto; le llegan una tras otra, como ocurre a veces con el agua de un manantial que cae gota a gota (*Andr.* 532-534):

λείβομαι δάκρυσιν κόρας,  
στάζω λισσάδος ὡς πέτρας  
λιβάς ἀνήλιος, ἅ τάλαιν'...

Baño de lágrimas mis pupilas, las destilo como un manantial umbrío de entre lisas rocas, desdichada.

Como la esposa de Heracles, a través del símil la dimensión maternal queda reflejada en la aflicción que le embarga por la inminente muerte de su hijo. Pero la suerte le sonrío a Andrómaca al recurrir a Peleo en cuya humanidad encuentra su salvación y la de su hijo, que el destino, en cambio, le niega a Mégara. Cuando el anciano llega en defensa de Andrómaca contempla un cuadro que le evoca la imagen de una oveja que tiene debajo a su cría en actitud de mamar. Con la ternura que le caracteriza Peleo le advierte (*Andr.* 557-558):

ὑπάρνος γάρ τις οἷς ἀπόλλυσσαι,  
ἡμῶν ἀπόντων τοῦ τε κυρίου σέθεν.  
Cual oveja con su cría bajo ella, vas a perecer,  
mientras tu señor y yo estamos ausentes.

En *Troyanas* se reproduce ese tierno gesto de Andrómaca hacia el hijo que concibió con Héctor, en clara correspondencia con el personaje de la *Iliada*<sup>11</sup>. Cuando en los últimos momentos de la caída de Troya, Taltibio llega junto a Andrómaca para arrebatarle a su hijo cumpliendo la mortífera orden de los dánaos, en el escenario resuenan unas sentidas palabras de la heroína dedicadas a su hijo, que emanan una gran emotividad maternal y que tienen como espejo la actitud de las aves con sus crías (*Tr.* 750-751):

---

<sup>11</sup> *Troyanas* está muy relacionada con la *Iliada*, no tanto en los ecos lingüísticos, como en las alusiones sobre las figuras como Andrómaca y Astianacte (Davidson, 2001: 65).



τί μου δέδραζαι χερσὶ κἀντέχῃ πέπλων,  
νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτνων ἐμάς;

¿Por qué me agarras con tus manos y me tiras del peplo, como un polluelo escondido bajo mis alas?

La maternidad será también la seña de identidad de Hécuba tanto en *Troyanas* como en *Hécuba* en total concordancia con el mito; pero, aunque la temática de ambas tragedias esté sustentada desde la perspectiva incontestable de derrota bélica, en cada una la heroína es dibujada con diferentes rasgos. Mientras la Hécuba de *Troyanas* tiene un marcado sello homérico<sup>12</sup>, en la protagonista de *Hécuba* la función de madre está entrelazada con un rol más propio de varones (Calero Secall, 2015: 77-78). Estas diferentes Hécubas, estos dos temperamentos también se perciben en los símiles.

En *Troyanas* asistimos a una Hécuba más nostálgica, derrotada que, como Andrómaca, recurre a un símil de tono más delicado tomado del mundo de las aves. Quiere ser la que inicie a las dolientes troyanas en un canto de duelo por el destino que les aguarda, como un ave inicia en el trinar a sus polluelos. Con acento melancólico a Hécuba le vuelve a la memoria el pasado glorioso, cuando ella dirigía en Troya los ensalmos a los dioses (*Tr.* 146-152):

μάτηρ δ' ὡσεὶ τις πτανοῖς  
ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἄγω  
κλαγγάν, μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν  
οἶαν ποτὲ δὴ  
σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένα  
ποδὸς ἀρχεχόρου πλῆγαῖς Φρυγίους  
εὐκόμποις ἐξήρχον θεοῦς.

Como una madre a sus alados polluelos el trino, así yo iniciaré un canto, que no es el mismo que aquel que en otro tiempo, apoyada en el cetro de Príamo, con sonoros golpes de pie que marca el ritmo dirigía en honor a los dioses frigios.

El abatimiento moral que exhibe la Hécuba de *Troyanas* se traduce en su propia identificación con un zángano (*Tr.* 191-192): ποῦ πᾶ γαίης δουλεύσω γραυῶς/ ὡς κηφήν. Si nos remontamos a Hesíodo, veremos que las mujeres eran ya comparadas a los zánganos, pero el símil eurípideo enfatiza otro aspecto. Hesíodo critica a las mujeres porque no hacen más que daño (Hes. *Th.* 594-602), como los zánganos que son asociados a malas ocupaciones al ser alimentados por las abejas y recoger en su vientre el esfuerzo ajeno. No es esta práctica la que a Hécuba le inspira el símil, sino es la inutilidad del zángano en la comunidad del panal lo que le sirve como ejemplo para expresar su incapacidad de realizar trabajo esclavo, no solo motivada por su quebranto físico,

<sup>12</sup> Cf. *Il.* 22.82-89, cuando Hécuba se está despidiendo de su hijo Héctor.



sino también por la desacostumbrada y humillante labor que se cierne sobre ella ante los vencedores argivos.

Ante tal cúmulo de calamidades a Hécuba no le cabe otro remedio que la resignación y dejar de lamentarse. La imagen de la heroína que acepta su fatal destino es visualizada también a través de una comparación náutica<sup>13</sup>, de las pocas que Eurípides pone en boca de mujeres. Conocedor como era Eurípides del mundo naval, hace decir a Hécuba que se rinde a su suerte como los marineros ante una fuerte tempestad (*Tr.* 691-695):

ἦν δ' ὑπερβάλη  
πολὺς ταραχθεὶς πόντος, ἐνδόντες τύχη  
παρεῖσαν αὐτοὺς κυμάτων δρομήμασιν.  
οὐτῶ δὲ κἀγὼ πόλλ' ἔχουσα πήματα  
ἄφθογγός εἰμι καὶ παρεῖσ' ἐὼ στόμα.

Si un mar embravecido les sobrepasa, entregándose a su suerte se rinden ante el empuje de las olas; así también yo, en medio de grandes calamidades, me quedo en silencio y me rindo cerrando la boca.

Frente a esta Hécuba postrada y resignada emerge en la tragedia homónima una Hécuba desconocida en la epopeya. Ahora es una mujer indomable, capaz de afrontar con pasión la venganza de sus familiares, lo cual legalmente correspondía a los varones. Esta nueva mujer, pasional y vengativa, ya no se va a asociar a la delicadeza de las aves con sus polluelos, sino que recurre a un símil más silvestre, más salvaje, si cabe, en términos herbarios. Subyace la misma dimensión maternal, pero la fuerza vital que ha brotado de un modo inexplicable en la anciana reina será la que dibuje con ribetes maternales el símil al que ella acude para indicar su propósito de no soltarse de su hija. Cuando Odiseo le comunica que el ejército aqueo ha decidido inmolarse a su hija Políxena como ofrenda a Aquiles, recurre a todos los medios posibles para salvarla. Se acuerda del favor prestado a Odiseo cuando este se introdujo a escondidas en Troya. Mas no le sirve de nada apelar a la justa correspondencia de favores y ante la sinrazón y tozudez del griego, Hécuba le propone que la inmolen a ella en vez de a su hija. Pero la persistente negativa del héroe le impone su decisión de aferrarse a su hija tan fuerte como la hiedra se adhiere a una encina (*Hec.* 398): ὅποια κισσὸς δρυὸς, ὅπως τῆσδ' ἔξομαι. Es la percepción sensorial de la naturaleza la que la alumbró para expresar su firme propósito de no soltar a su hija.

Por otro lado, los símiles que retratan a Políxena sintonizan bastante bien con la imagen acuñada en el mito y con la caracterización del personaje en *Hécuba*. Los animales con los que es identificada bastan para definir el perfil de una delicada joven, que no ha de ser interpretado, sin embargo, como sinónimo de fragilidad, pues la evidencia que aporta la tragedia de su firme aceptación a ser inmolada, como exigen

<sup>13</sup> Otros símiles marítimos referidos a mujeres en *Andr.* 855; *Ph.* 835, 1712.



los aqueos, corrobora la fortaleza de su carácter. Aun con todo, el poeta no renuncia a investir a Políxena de la sensación de miedo ante los desgarradores gritos de su madre, presagios de malas noticias. Sus voces hacen asustar a la joven troyana que se espanta como un pájaro (*Hec.* 177-179):

μᾶτερ μᾶτερ τί βοᾷς; τί νέον  
καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν  
θάμβει τῷδ' ἐξέπταζας;

Madre, madre, ¿por qué gritas? ¿Qué nuevas me anuncias para espantarme como un pájaro, sacándome fuera de casa por tal alarma?

Además es legítimo que su inminente sacrificio anunciado por Hécuba provoque en la joven la angustia de verse separada de su madre, con la que aún persisten lazos de dependencia a causa de sus pocos años. Ella misma se ve como una ternera que paciendo libremente con su madre en el campo va a ser arrancada de su lado para ser sacrificada (*Hec.* 205-210):

σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν  
μόσχον δειλαία δειλαίαν  
. . . . . ἐσόψη,

χειρὸς ἀναρπαστῶν  
σᾶς ἄπο λαιμότομόν τ' Ἄϊδα  
γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα  
τάλαινα κείσομαι.

Pues, a mí, tu desdichado cachorro, como ternera criada en los montes, me verás, ¡desventurada de ti!, arrancada de tu mano y con el cuello cortado, llevada a Hades bajo la oscuridad de la tierra, donde junto a los muertos yaceré desdichada.

Estas manifestaciones de congoja no impiden que Políxena acepte el sacrificio, pero será su madre Hécuba la que no se rinda ante la evidencia. Además de invocar la justa correspondencia de favores, como se ha dicho, a Hécuba se le ocurre que su hija acuda a palabras zalameras y seductoras para lograr que Odiseo cambie de opinión. Para instruirla le exhorta a que actúe como un ruiseñor, cuyos cantos sonoros, que preconizan la primavera, invitan a la alegría y optimismo y, por tanto, a relajar la dureza de corazón (*Hec.* 336-338):

σὺ δ', εἴ τι μείζω δύναμιν ἢ μήτηρ ἔχεις,  
σπούδαζε πάσας ὥστ' ἀηδόνοσ στόμα  
φθογγᾶσ ἰεῖσα, μὴ στερηθῆναι βίου.

Tú, si estás dotada de mayor poder que tu madre, apresúrate a emitir, como boca de ruiseñor, toda clase de melodías, para no ser privada de la vida.

Como vemos, la juventud y delicadeza quedan reflejadas en los símiles animalísticos que se aplican a Políxena. Además, para describir la belleza de la joven en la escena del sacrificio Eurípides se inspira en las obras de arte. Cuando Taltibio cuenta a Hécuba los pormenores de la inmolación de Políxena, se detiene en narrar los últimos momentos vividos por su hija. La joven gritó que no la tocaran, que se entregaba





voluntariamente. Entonces desgarrándose el peplo, enseñó el pecho a la vista de todos. Este acto de desgarrarse sus vestiduras evidencia su dolor e indignación, pero también su renuncia a lo que había preservado hasta entonces, su intimidad. Su pecho resultó tan hermoso que a Taltibio le recordó una estatua (*Hec.* 560-561): *μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος/ κάλλιστα.*

Es evidente que la mención de *ἄγαλμα* tiene la función de subrayar, desde una perspectiva estética, la blancura, como de estatua, de los senos de Políxena y hemos de ver aquí las tendencias imperantes en la época eurípidea de recurrir a las obras artísticas para tomarlas como ejemplos en los textos. Según O'Sullivan (2008: 174-175), tanto en los textos de Esquilo como de Eurípides se da este recurso, «a veces por medio del símil, en los momentos particularmente intensos para transmitir el *pathos* de la escena».

Pero ese símil nos induce también a pensar, no solo en una función estética, sino también en la quietud de una estatua como indicativa de la plena aceptación de Políxena al sacrificio, sin descartar que la estatua pueda servir incluso como preludio de la rigidez en la que va a quedar Políxena, una vez degollada.

Aunque no se distingue por la perversidad como rasgo relevante, Creúsa en *Ión* es objeto de un símil de acentos negativos que tiene más que ver con la problemática de la acción que con el carácter natural del personaje. Su mala suerte de haber sido fecundada por Apolo y de dar a luz en la soledad de una cueva conmueve al espectador que comprende sus problemas y su angustia, cuando la repulsa familiar por la llegada de un bastardo la obligaba a exponer al hijo nacido.

A medida que avanza la obra, el auditorio va compartiendo su dolor hasta que es sorprendido por un giro inesperado en su actitud que alcanza ribetes sangui-narios. Advertida de que su marido Juto va a introducir en su casa a un hijo, fruto de una supuesta relación ilícita anterior, y alimentada por los celos, Creúsa va gestando deseos asesinos contra ese hijo bajo el incondicional aliento de su viejo esclavo. Así pues, Creúsa «transforma su posición desde sufridor pasivo a agente activo» (Weiss, 2008: 44)<sup>14</sup>. Su obsesión se desplaza de la búsqueda de su propio hijo a la de matar al hijo que cree de su marido, a Ión. Pero este intento de asesinato no hay que ponerlo en relación con el trauma vivido por causa de Apolo, sino con los tradicionales celos que padece toda madrastra hacia su hijastro (Griffiths, 2017: 233). De este modo, enterado Ión de sus planes criminales, no puede resistirse a comparar a Creúsa con la Gorgona (*Ion* 1264-1265):

ἢ τόλμα πᾶσ' ἔνεστιν, οὐδ' ἦσσω ἔφυ  
Γοργοῦς σταλαγμῶν, οἷς ἔμελλέ με κτενεῖν.

Un absoluto atrevimiento anida en ella y no es inferior a la Gorgona, con cuyas gotas iba a matarme.

<sup>14</sup> Para Weiss (2008: 44), Creúsa había padecido un trauma motivado por las vivencias que sufrió en su relación con Apolo, pero las constantes repeticiones de su propia experiencia pasada fue como un proceso terapéutico a través del cual ella logra superarlo.

Pero esta comparación no deja de tener significado. La Gorgona en *Ión* tiene un gran simbolismo y muy vinculada a la figura de Creúsa. Los ropajes con los que envolvió a Ión al nacer llevaban en el centro una Gorgona que ella misma bordó cuando era joven y que dejó sin acabar (*Ion* 1417-1421). Asimismo la Gorgona y el antepasado de Creúsa, Erictonio, coinciden en el mismo origen: han nacido de la tierra (*Ion* 989; 1000). De ahí que concluya Goff (2004: 326): «the monstrous Giants and Gorgon contest the ideological space of the play with the legitimate Erechtheids». Además, cuando acababa de nacer Erictonio, Atenea le dio dos gotas de sangre de la Gorgona, una de las cuales era venenosa, con la que Creúsa pretendía matar a Ión. Por ello la mención de este monstruo en el símil, porque Ión considera a Creúsa peor que el veneno de la Gorgona que la heroína portaba sujeto a sus muñecas (*Ion* 1009).

Con todo, la maldad de Creúsa termina por ser pasajera, porque, una vez reconocido Ión como el hijo que había tenido con Apolo, la heroína da paso a un flujo de sentimientos propios de una madre, que se traducen en las emotivas palabras que dedica a Ión mediante una comparación (*Ion* 1439): ὃ τέκνον, ὃ φῶς μητρὶ κρεῖσσον ἡλίου, «Hijo, luz más querida para una madre que el sol».

Respecto a Helena resulta extraño que en aquellas tragedias donde el personaje pisa el escenario no hallemos comparaciones para subrayar los rasgos que dibujan su perfil, excepto en *Helena*. De este modo, como ocurre con Hécuba, parece que Eurípides se inclina por diferenciar la figura protagonista de *Helena* de las otras Helenas de sus tragedias, al ofrecer otra versión del mito de Helena, cuya rehabilitación en la obra defienden muchos investigadores<sup>15</sup>. De hecho, si nos fijamos, conforme avanza el hilo argumental de la tragedia, Helena confiesa al coro que ella no ha obrado mal y que se siente víctima de todos a causa de las falsas acusaciones que han vertido contra ella (*Hel.* 270-272)<sup>16</sup>, con el propósito de liberarse de esa aureola de frivolidad con la que el mito la ha dibujado. Pero en su intento de mostrar una nueva imagen de mujer, Helena es consciente de que su belleza es la causante de su mala fama y «hace una expresa analogía entre su belleza y su reputación» (Meltzer, 2006: 198). Esta es la razón por la que brote en su interior un quimérico deseo de desprenderse de su hermosura, si es que pudiera borrarla como una pintura (*Hel.* 262-263):

---

<sup>15</sup> Para Meltzer (2006: 194), aunque «muchos críticos consideran la obra como una simple exoneración de Helena, la existencia de un doble de Helena que difícilmente se distingue de ella, incluso por su propio marido, enfatiza [...] que una de ellas –o quizás ambas– no ha de ser creíble», pero «la tradicional Helena sigue viviendo en una versión radicalmente transformada de Eurípides». Morin (2003: 73-76) se encuentra entre los investigadores que opinan que no puede haber una rehabilitación de Helena, porque «ella no ha cambiado», sigue siendo capaz de seducir y engañar.

<sup>16</sup> «Eurípides no se plantea la culpabilidad, sino que presenta un personaje que sabe que no es culpable, a pesar de la opinión que otros tengan». Es el tema de la apariencia frente a la realidad que trata tanto Eurípides como Sófocles, aunque con distintos planteamientos (Morenilla, 2007: 193).



εἶθ' ἐξαλειφθεῖς' ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν  
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντι τοῦ καλοῦ.

¡Ojalá fuese borrada como se borra una pintura y lograra a la inversa un aspecto más feo en lugar de bello!

En esta comparación volvemos a constatar el gusto de la época euripídea de recurrir en los textos a las obras de arte para establecer paralelismos de sus características, como hemos visto en Políxena.

Aunque hay razones para pensar que el anterior símil puede ser indicativo de un deseo de rectificar su imagen, Eurípides no renuncia a mostrar a Helena con la eterna sensualidad de la leyenda, cuando las cautivas griegas del coro ven en Helena a una Ninfa Náyade<sup>17</sup> (*Hel.* 187-190):

Νύμφα τις  
οἷα Ναις  
ὄρεσι φυγάδα νόμον ἰεῖσα  
γοερὸν, ὑπὸ δὲ πέτρινα γύαλα  
κλαγγαῖσι

Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους.

[Mi dueña] como una Ninfa Náyade que, dejando escapar un canto de dolor por los montes, clama bajo las grutas rocosas con sus chillidos el abuso sexual de Pan.

Sin duda, las Ninfas despiden una irradiación sensorial y estética y, si cabe, cargada de erotismo. Pero basta continuar leyendo la comparación para percibir que no contraviene la nueva imagen que desea transmitir esta Helena. La Ninfa grita mientras está siendo violada por Pan. La joven es bella y atrae a Pan, pero no por ello consiente la relación. Y es que la conjunción atractivo físico e impudicia no debe considerarse como inseparable en las mujeres. La belleza no tiene por qué ser sinónimo de procacidad. Parece que este es el mensaje que el coro femenino transmite al espectador ante la visión de una Helena bajo un caudal de quejumbrosos lamentos.

Sin embargo, cuando después Helena se encuentra ante Menelao, aunque andrajoso, pero hombre al fin, ella misma se engalana con símiles que ponderan su figura (*Hel.* 543-544):

οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ  
τάφῳ ξυνάψω κῶλον;

¿Y cual veloz potrilla o bacante de una divinidad no voy a llevar mi pie hacia la tumba?

<sup>17</sup> A una Náyade o una bacante es comparada Iole (*Hipp.* 550).

Esta comparación se compadece mal con sus primeros propósitos, pero aún menos armoniza su identificación con una bacante. Que se compare con un potro, animal asociado a una persona alocada, puede ser signo de que se siente joven y desinhibida, pero el compararse con una bacante puede obedecer a que continúe viéndose como una mujer libertina y licenciosa como suele ser considerada esta figura. Esta pinclada a través del símil nos devuelve el eterno halo sensual de Helena, que despierta de nuevo el deseo en Menelao cuando se encuentran, aunque la heroína termine por asumir el ideal femenino de buena esposa.

Respecto a Electra<sup>18</sup> cabe recordar que donde su figura tiene mayor presencia en el mito es en el marco de la tragedia, cuyos autores coinciden en elegir la venganza como característica que define al personaje, incluido Eurípides, aunque este lo dibuje con otros rasgos diferentes. Sin embargo, su carácter vengativo no queda reflejado a través de los símiles; al contrario, su perfil negativo no concuerda bien con los símiles que el dramaturgo le asigna.

Antes de la párodos Electra canta una monodia entonando lamentos por la situación tan adversa que vive y recordando el estado emocional de duelo en el que la ha dejado sumida la muerte de su padre<sup>19</sup>. Entre ellos oímos que se identifica con un cisne que llama a su padre (*El.* 151-156):

οἶα δέ τις κύκνος ἀχέτας  
ποταμίους παρὰ χεύμασιν  
πατέρα φίλτατον καλεῖ,  
ὀλόμενον δολίοις βρόχων  
ἔρκεσιν, ὡς σὲ τὸν ἄθλιον,  
πάτερ, ἐγὼ κατακλαίομαι.

Como un melodioso cisne junto a las aguas de un río llama a su queridísimo padre, muerto por las engañosas trampas de las redes; así, padre, yo te lloro a ti, desdichado.

Sin duda, esos versos líricos son un lamento plañidero de Electra en añoranza de su padre, pero esta comparación con un cisne, calificado con el adjetivo ἀχέτας «melodioso», nos invita a pensar en la creencia popular antigua sobre el cisne, el cual se mantiene en silencio durante su vida y solo emite un melódico canto cuando presiente que va a morir. La propia identificación con ese armonioso cisne puede significar que la heroína está abocada a una muerte inminente, como si su canto fuera el último gesto que hace antes de morir, igual que el cisne<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Un estudio completísimo de la figura de Electra en todas sus facetas como plañidera, esposa, muchacha argiva, etc., cf. Van Emde Boas (2017).

<sup>19</sup> En el mito «el sufrimiento por la pérdida del padre y por la obligada renuncia a las bodas es un rasgo distintivo del personaje de Electra», cf. Canavero (2004: 256), quien examina en *Orestes* estos rasgos de la heroína frente a los de Helena, donde son descritos a través de adjetivos compuestos con α-privativa como ἀπάτωρ, ἄγαμος, ἄτεκνος.

<sup>20</sup> No siempre Eurípides utiliza el cisne con este tono lúgubre, sino con uno más encomiástico, como hacen el coro de *Heracles* (687 ss) y el de *Ifigenia entre los Tauros* (1089 ss). Esta variación, según Bignardi (2013: 77-89), pudo ser debida a la influencia de la música de finales del s. v a.C.



En opinión de Chong-Gossard (2003: 216), esa canción de Electra «es tan informativa de su propia obsesión como poética». No obstante, hay indicios para pensar que con la evocación del silencio roto del cisne que presagia con su canto el final de su vida, Electra pretendiera, por un lado, mostrar un terrible dolor por la muerte de su padre que la lleva a morir para justificar ante el espectador el acto homicida que va a acometer contra su madre como legítima venganza familiar por el asesinato de su padre y, por otro, intentar anticipar una idea suicida, si es que sus propósitos criminales no tuvieran éxito. De hecho, Electra anuncia a Orestes que herirá su pecho con la espada, si las cosas no salen bien (*El.* 688; 696).

Pues bien, por mucha imagen delicada que quiera mostrar para conmovir al auditorio, no parece que Electra sea un personaje que despierte simpatías, como pone de manifiesto cuando entran en escena las mujeres vecinas. En su canto coral proponen a Electra participar con ellas en las fiestas del templo de Hera a fin de reconfortarla, pero la heroína se niega. Es cierto que «esta forma de resistirse a ser consolada de un modo tan indignante ofende, no solo a las mujeres del coro, sino también al auditorio» (Chong-Gossard, 2003: 216). Sin embargo, las mujeres del coro, pese a todo, se olvidan enseguida del rechazo de la heroína a acompañarlas y la contrariedad que les provoca se torna complicidad; pues, pese a que han presenciado una conversación entre Orestes y Electra que los compromete ante un asesinato, ellas callan, como la heroína está segura que harán (*El.* 272-273).

Así, enteradas del éxito que ha tenido Orestes al matar a Egisto, esas mujeres, borrando de la memoria el carácter huraño y vengativo de Electra, la animan de nuevo a bailar como una cervatilla (*El.* 859-861):

θεὸς ἐς χορόν, ὃ φίλα, ἴχνος,  
ὡς νεβρὸς οὐράνιον  
πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαίᾳ.

Pon tu pie en la danza, amiga, como una cervatilla que da ligeros saltos hacia el cielo con júbilo.

La jovialidad que se asocia al cervatillo está reñida con la adusta actitud de Electra y el símil no parece el más adecuado, pero pone de manifiesto la afectuosidad de sus vecinas frente a la antipatía de Electra, motivada, sin duda, por el odio que abriga sin tregua hasta que haya vengado a su padre, aunque al final termine arrepentida de su acción tan criminal<sup>21</sup>. Sin duda, el papel de Electra en la obra está en evidente discrepancia con las comparaciones que Eurípides le dedica.

Por último, en el marco de *Bacantes* hacen aparición varios símiles que resultan desconcertantes para un argumento tan cruento como es el tema del *sparagmós*.

<sup>21</sup> Pero la venganza no ha cumplido las esperadas expectativas de los dos hermanos de recuperar la casa ancestral y su ciudad, como el viejo pedagogo les había anticipado en *El.* 610-611 (Roisman, 2017: 173).

Vale la pena subrayar que en las comparaciones que describen los rasgos de las bacantes Eurípides se inspiró en el mundo animal, pero la simbología que los animales elegidos representan no se corresponde con la actuación de estas mujeres.

Por dos veces las bacantes son asimiladas a potrillas en sus danzas báquicas. Aquí cobra pleno sentido la elección de este símil por el coro de mujeres lidias para poner de manifiesto el placer que sienten estas bacantes en sus bailes (*Ba.* 165-167):

ἡδομέ-  
να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι  
φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.  
Y así gozosa, como potrilla con su madre en los pastos, mueve su pierna de rápido paso en las danzas la bacante.

El potro es considerado el emblema de la fuerza vital y la jovialidad; sus saltos y brincos a falta de domar sirven para la representación perceptible del descontrol y la locura que estas mujeres imprimen en la danza.

Este mismo animal es mencionado también por el mensajero que acompaña a Penteo a observar a las bacantes. En su resis cuenta las andanzas de estas mujeres en un valle cercano a las laderas del Citerón y asegura que entre cantos y danzas se movían (*Ba.* 1056): αἱ δ', ἐκλιποῦσαι ποικίλ' ὡς πῶλοι ζυγά, «como potrillas que se han desenganchado de sus policromos yugos». En esta expresión es evidente que se alude a la libertad que lograban las mujeres que participaban en los rituales dionisiacos al desprenderse de las represivas ataduras con las que la sociedad antigua las tenía sujetas. El acudir a la celebración en tierras agrestes significaba la trasgresión del espacio doméstico y la renuncia a la virtud de la σωφροσύνη, requisitos conductuales de exclusiva competencia femenina.

Esta identificación con potrillas lleva emparejada, a su vez, la idea de vitalidad que exhibe este animal. A través del símil se visualiza la transformación física que experimentaban los adeptos que practicaban estos ritos. Parece que por medio de la música orgiástica se llegaba a una suerte de rejuvenecimiento que los impulsaba a bailar. Así vemos a las mujeres tebanas y las hijas de Cadmo<sup>22</sup>, quienes ya han dejado atrás sus años juveniles, que se lanzan a participar<sup>23</sup>.

Por otro lado, las aves<sup>24</sup> también son tomadas como modelo de comportamiento. En las palabras del mensajero, que se acerca a Penteo para contarle el sanguinario descuartizamiento de animales que ha visto realizado por estas mujeres, sorprende que sean comparadas en sus correrías con aves que merodean los trigales (*Ba.* 748-750):

<sup>22</sup> En *Bacantes* las hijas de Cadmo no forman el coro real de la obra, pero se unen al coro de mujeres asiáticas que llegan con Baco a Tebas (Murnaghan, 2006: 99). Esto nos lleva a ver «cómo el coro y los personajes en la tragedia están relacionados mutuamente» (Murnaghan, 2006: 111).

<sup>23</sup> Incluso los ancianos Cadmo y Tiresias se animan a acudir a bailar. Es que Dioniso «tuvo éxito. Convierte a las mujeres, a Cadmo, a Tiresias, a los mensajeros, excepto a Penteo» (Hamilton, 1985: 66).

<sup>24</sup> A un ave es asemejada Evadne (*Supp.* 1046); cf. también *Hel.* 1480.



χωροῦσι δ' ὄστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι δρόμῳ  
πεδίων ὑποτάσεις, αἱ παρ' Ἄσωποῦ ῥοαῖς  
εὐκαρπον ἐκβάλλουσι Θηβαίων στάχυν.

Avanzan como aves que remontan el vuelo a la carrera sobre las extensas llanuras, que junto a las corrientes del Asopo producen fecunda cosecha a los tebanos.

Es verdad que estas aves pueden destrozar la mies para sustentarse, pero creo que ellas no son las que arrebatan a los niños (Rodríguez Cidre, 2014: 26), sino las bacantes<sup>25</sup>. De acuerdo, no obstante, con Rodríguez Cidre (2014: 25), es la idea de velocidad la que viene expresada en este símil. Con él se nos indica la energía que inculca el rito dionisiaco en sus adeptos.

De nuevo las bacantes son asociadas a pájaros, pero ahora con una evidente connotación erótica. Una vez que Penteo, informado por el mensajero y alentado por Dioniso, acude con el dios a espiar a las mujeres de su familia, el rey cree que va a encontrar una escena de promiscuidad sexual, convencido como estaba de la desmedida lujuria de las bacantes, y que las cazarán como pájaros en sus nidos, cuando en realidad irá directo al descuartizamiento (*Ba.* 957- 958):

καὶ μὴν δοκῶ σφαῖς ἐν λόχμαῖς ὄρνιθας ὡς  
λέκτρων ἔχεσθαι φιλότοις ἐν ἔρκεσιν.

Pues sí, me imagino que ellas, como pájaros entre matorrales, están enredadas en las queridísimas redes de los lechos.

Por otro lado, en sintonía con el coro de *Electra* que la asemeja a un νεβρός para animarla a bailar, el coro de *Bacantes* utiliza el mismo símil y en el mismo contexto de danza y muerte. Electra iría a festejar el asesinato de Egisto por su hermano, estas mujeres van dispuestas a dar muerte a Penteo, como acaba de ordenar Dioniso. Por tanto, en ambos casos es evidente la discordancia entre los términos comparados. Que las bacantes incluyan en su canto coral posterior la pretensión de emular en sus danzas a una cervatilla jugueteando por el prado es algo que no engendra armonía con la actuación que de ellas ha descrito el mensajero (*Ba.* 862-870):

ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς  
θήσω ποτὲ λευκὸν  
πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν  
εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσ',  
ὡς νεβρὸς γλοεραῖς ἐμπαί-  
ζουσα λειμακος ἠδοναῖς,  
ἠνίκ' ἂν φοβερὰν φύγη  
θήραν ἔξω φυλακᾶς  
εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων.

<sup>25</sup> Entiendo que la comparación concluye en στάχυν y a partir de ahí continúa el relato de los actos cruentos de las bacantes.



Así a la vez en las danzas que duran toda la noche pondré mi blanco pie agitada de furor báquico, exponiendo mi cuello al éter lleno de rocío, como una cervatilla que retoza en los verdes placeres del prado, cuando ha escapado de la terrible caza lejos de la vigilancia, más allá de las intrincadas redes.

En realidad, en la imagen del νεβρός retozando concurre el mismo mensaje que se ha visto antes, el de la libertad que los rituales báquicos otorgan a las mujeres, la cual les permite la trasgresión de su papel femenino en el espacio y en el tiempo, para traspasar la esfera doméstica destinada a su sexo y desmadrarse durante toda la noche sin la presencia masculina que las controle.

La discrepancia entre símil y actitud es aún mayor en otra comparación que emplea el mensajero que seguía a Penteo, cuando se detiene a describir el momento en el que Baco exhorta entre gritos la caza de aquel que se mofa de las orgías. Se asombra de que su orden sea acatada por las hijas de Cadmo con tanta rapidez como las raudas palomas (*Ba.* 1088-1091):

ὡς δ' ἐγνώρισαν  
σαφή κελευσμὸν Βακχίου Κάδμου κόραι,  
ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἦσσονες  
ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι.

Cuando reconocieron claramente la orden de Baco las hijas de Cadmo, se lanzaron no menos ligeras que palomas, corriendo con la intensa velocidad de sus pies.

En el símil utilizado se observan dos factores que están en disconformidad con las hijas de Cadmo: por un lado, la energía con la que se lanzan estas mujeres ya maduras y, por otro, la candidez que representan las palomas, la cual se contraponen con los propósitos cruentos de estas mujeres. Era de esperar un animal más carroñero como el buitre, αἰγυπιός, que se dirige con avidez a su presa.

Por último, en la cariñosa despedida que Cadmo dedica a su hija Ágave, sorprende la imagen que irradia la heroína a través de una comparación con un cisne después de haber dado muerte a su hijo Penteo, aunque sea fruto de la obnubilación de Baco (*Ba.* 1364-1365):

τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ,  
ὄρνις ὅπως κηφῆνα πολιόχρων κύκνος;

¿Por qué me rodeas con tus brazos, desdichada hija, a mí tan decrepito, como un cisne de plumaje blanco?

Al margen de la ternura que rezuman las palabras de Cadmo que dan muestra de su perdón, quizás la mención del cisne en esos momentos sea utilizada para dar una pincelada lúgubre a esta despedida, el tono que suele imprimir esta ave en la poesía, como vimos.

Pues bien, si únicamente nos fijamos en las comparaciones asociadas a las bacantes, veremos la ausencia de animales de rasgos más feroces, como fieras, leonas<sup>26</sup>,

<sup>26</sup> Encontramos una metáfora, no símil, que alude a la leona (Ágave), que parió a Penteo (*Ba.* 989).



buitres o víboras, la cual puede ser ilustrativa de un manifiesto interés de prescindir de símiles con connotaciones peyorativas, mientras que son comparadas a potrillas, aves, palomas, cervatillos y a un cisne en escenas idílicas que nos muestran una face-ta más agradable de las bacantes. Lo que no cabe duda es de que a través de los símiles se nos revela la existencia de evidentes incongruencias en *Bacantes*.

Que esta tragedia es una obra complicada (Reitzammer, 2017: 298) se evidencia en la disparidad de interpretaciones contrapuestas que ha suscitado la obra. Desde verse en ella un giro místico del poeta a defenderse todo lo contrario. Sin duda, la obra «no ofrece un mensaje único y monolítico» (Reitzammer, 2017: 299). Sobre esta cuestión podría tenerse en cuenta también la observación de Weaver (2009: 35) de que en *Bacantes* el sangriento menadismo «habría sido transformado en un coro trágico menos violento»<sup>27</sup> que sirve como un apologista de las prácticas tradicionales del culto de Dioniso y que finalmente denuncia la amenaza de antropofagia de Ágave».

Lo cierto es que en *Bacantes* se deslizan comparaciones que combinan la fuerza vital de una potrilla con la candidez de una paloma o el encanto de una cervatilla en medio del salvaje ritual del *sparagmós*. Estas contradicciones habría que ponerlas en relación con la enigmática polaridad que exhibe la religión de Dioniso que el poeta consideró como espejo de la vida (Lesky, 1968: 428).

## CONCLUSIÓN

Del acervo de símiles que Eurípides utilizó como recurso para completar la caracterización de los personajes femeninos se podrían extraer algunas conclusiones. Cabría señalar, en primer lugar, que el reino animal abona buena parte del material para describir los comportamientos femeninos. Según Rodríguez Cidre (2014: 19), «la animalización de los personajes femeninos es un mecanismo frecuente por cuanto permite dar cuenta de la alteridad radical con la que la *pólis* concibe a lo femenino», pero también la encontramos en los personajes masculinos<sup>28</sup>, como más abajo reconoce la investigadora. En realidad, los símiles y las metáforas, pese a ser figuras literarias, son recursos que delatan el modo como el poeta imagina a los hombres y las mujeres que los personajes representan.

Además, en la mayoría de los símiles Eurípides respeta los rasgos de las figuras femeninas que cabalgan en el mito tradicional sin introducir modificaciones, como en Mégara, Andrómaca, Hécuba de *Troyanas*, en las que se subraya, sobre todo,

---

<sup>27</sup> Tampoco se ha de excluir la tesis de Henrichs (1978: 123) que llega a la conclusión de que las inscripciones del s. III a.C. y del s. II a.C. y los escritores en prosa sugieren que «el culto real del menadismo fue más suave y menos exótico» de lo que se cree.

<sup>28</sup> La masculinidad en la Atenas clásica era asociada a animales bravíos: *κάπροι* (Orestes y Píladas en *Or.* 1460), (Eteocles y Polinices en *Ph.* 1380); *λέοντες* (Eteocles y Polinices en *Ph.* 1573); *ταῦρος* (Heracles en *HF* 869) etc.

la función maternal con escenas protectoras tomadas de las aves o en Políxena la candidez de la doncella. Pero en Medea y en la protagonista de *Hécuba*, el dramaturgo se separa de sus antecedentes míticos para dotarlas de símiles que expresan menos delicadeza, acordes con el nuevo papel trágico que el poeta les ha destinado en sus tragedias. En el caso de Creúsa una comparación en términos peyorativos responde a un hecho puntual dictado por exigencia de la trama dramática. Respecto a la figura de Helena, es curioso que solo sea objeto de símiles la protagonista de la tragedia homónima. En *Helena* las primeras comparaciones corroboran el deseo de la heroína de borrar la fama de frivolidad con la que el mito la ha diseñado y darían la razón a la teoría que defiende la exoneración de Helena, pero las últimas vuelven a poner al descubierto una figura sensual y desinhibida, cuando se compara ella misma a una bacante.

Por último, llaman la atención los animales utilizados en los símiles que definen a Electra y las bacantes, cuyos comportamientos se alejan de la simbología que el animal representa. Tanto aquella como estas están inmersas en situaciones homicidas que hubieran exigido la utilización de animales más fieros con los que fueran comparadas.

El cisne y la cervatilla son dos animales asociados a Electra. Con la evocación del silencio roto del cisne como presagio de muerte, la propia Electra podría estar anticipando sus intenciones suicidas, si no tuviera éxito en el asesinato de su madre, además de justificarlo ante el auditorio a través del inmenso dolor que le causó la muerte de su padre. La jovialidad de una cervatilla se compadece mal con el carácter adusto de Electra, pero esta comparación puede significar una forma de acercamiento, buscado por las mujeres campesinas, hacia la intratable Electra.

Respecto a las bacantes, animales como potrillas, cervatillas, aves, palomas, cisnes sirven para exponer con más detalle ante el auditorio su actuación en los rituales orgiásticos. Este hecho puede llevar a pensar que ha sido conscientemente decidido por el poeta con la finalidad de proyectar una imagen más amable de estas mujeres, la cual está reñida con el rol que llevan a cabo en la tragedia. Quizás esta combinación de acción salvaje y símil amable, es decir, la inclusión de símiles de tono delicado en relatos cruentos signifique las contradicciones que el dramaturgo observa en todos los ámbitos de la vida, pues «Eurípides es más cuestionador que dogmático», como defiende Pomeroy (1987: 127).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARLOW, S. A. (1971): *The Imagery of Euripides: A study in the dramatic use of pictorial language*, Methuen and Co. Ltd., London.
- BIGNARDI, G. (2013): «Osservazioni sul κῶκυος in Euripide», *Eikasmós* 24: 77-89.
- BURNETT, A. P. (1973): «Medea and the Tragedy of Revenge», *CPh* 68: 1-24.
- CALERO SECALL, I. (2015): «Las viejas reinas del teatro de Eurípides: Imbricación de rasgos femeninos y masculinos», en C. MACÍAS VILLALOBOS - J. M. MAESTRE MAESTRE - J. F. MARTOS MONTIEL (eds.), *Europa Renascens*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 63-83.



- CAMPOS DAROCA, F. J. (2012): «Los tiempos trágicos de Medea. Construcción del tiempo y dimensiones del *logos* trágico en la *Medea* de Eurípides», en F. DE MARTINO - C. MORENILLA (eds.), *El logos femenino en el teatro. Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, Levante Editori, Bari, pp. 15-40.
- CANAVERO, D. (2004): «Rinunciare al padre e alle nozze: la scelta di Elena, il destino di Elettra (Eur. *Or.* 1302-1310)», *Acme* 57 (3): 251-256.
- CASALI, C. (1985): «Alcune osservazioni sulla *Medea* di Euripide», *A&R* 30: 27-32.
- CAVALLERO, P. A. (2003): «*Medea* de Eurípides: La 'atésis' de versos y la construcción gradual de la venganza», *Emerita* 71 (2): 283-312.
- CHONG-GOSSARD, J. H. K. O. (2003): «Song and the Solitary Self: Euripidean Women Who Resist Comfort», *Phoenix* 57 (3-4): 209-231.
- CONACHER, D. J. (1967): *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Toronto.
- DAVIDSON, J. (2001): «Homer and Euripides' *Troades*», *BICS* 45: 65-79.
- DURÁN LÓPEZ, M. A. (2002): «Solidaridad femenina en los coros del teatro griego», en I. CALERO SECALL - M. A. DURÁN LÓPEZ (eds.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: La mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 149-188.
- GOFF, B. (2004): *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley.
- GRIFFITHS, E. M. (2017): «don: An Edible Fairy Tale?», en L. K. MCCLURE (ed.), *A Companion to Euripides*, John Wiley & Sons, Chichester, West Sussex, pp. 228-242.
- HAMILTON, R. (1985): «Euripidean Priests», *HSPH* 89: 53-73.
- HENRICH, A. (1978): «Greek Maenadism from Olympias to Messalina», *HSPH* 82: 121-160.
- LESKY, A. (1968): *Historia de la literatura griega*, Gredos, Madrid.
- MADRID, M. (1999): *La misoginia en Grecia*, Cátedra, Madrid.
- MELTZER, G. S. (2006): *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MORENILLA, C. (2007): «La *Helena* de Eurípides», en J. V. BAÑULS *et alii* (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Universidades de Coimbra, Foggia, Granada y Valencia, Coimbra, pp. 179-203.
- MORIN, B. (2003): «Hélène a-t-elle vraiment changé?», *BAGB* 2: 50-76.
- MURNAGHAN, S. (2006): «The Daughters of Cadmus: Chorus and Characters in Euripides' *Bacchae* and *Ion*», en J. F. DAVIDSON - F. MUECKE - P. J. WILSON (eds.), *Greek Drama III: Essays in honour of Kevin Lee*, *BICS*, Supl. 87, University of London, London, pp. 99-112.
- MURRAY, G. (1902-1913<sup>2</sup>): *Euripidis Fabulae*, I-III, Oxford University Press, London.
- O'SULLIVAN, P. (2008): «Aeschylus, Euripides, and Tragic Painting: Two Scenes from *Agamemnon* and *Hecuba*», *AJPh* 129: 173-198.
- POMEROY, S. (1987): *Diosas, rameras, esposas, esclavas*, Akal, Madrid.
- REITZAMMER, L. (2017): «Bacchae», en L. K. MCCLURE (ed.), *A Companion to Euripides*, John Wiley & Sons, Chichester, West Sussex, pp. 298-311.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2014): «Mujeres, animales y sacrificio en *Bacantes* de Eurípides», *Asparkia* 25: 19-32.



- ROISMAN, H. M. (2017): «Electra», en L. K. MCCLURE (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, John Wiley & Sons, pp. 166-181.
- VAN EMDE BOAS, E. (2017): *Language and Character in Euripides' Electra*, Oxford University, Oxford.
- WEAVER, B. (2009): «Euripides' *Bacchae* and Classical Typologies of Pentheus' *Sparagmos*, 510-406 BC», *BICS* 52: 15-43.
- WEISS, N. (2008): «A Psychoanalytical Reading of Euripides' *Ion*: Repetition, Development and Identity», *BICS* 51: 39-50.



