

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección *Studia et Nugae*



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones : homenaje a la Dra. Alicia Schniebs / Darío Pascual Roque Maiorana ... [et al.] ; Compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; Editado por María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro. - 1a ed. - Rosario : Stella Maris Moro, 2025.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-01-0305-1

1. Literatura Antigua. 2. Literatura Clásica Latina. 3. Literatura Clásica Griega. I. Maiorana, Darío Pascual Roque II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Martí, María Eugenia, ed. V. Moro, Stella Maris, ed.
CDD 880

Foto de tapa: Darío Maiorana

Diseño de tapa: Luciano Duyos / Cintia Espinosa

Dos ejemplos de confinamiento femenino en la tragedia fragmentaria de Eurípides: *Dánae* y *Los cretenses*

Lidia Gambon
Universidad Nacional del Sur
lgambon@uns.edu.ar

Resumen: La tragedia griega antigua es un género cuya construcción simbólica fortalece la escisión entre las esferas de lo público y lo privado, así como el tópico del confinamiento de las mujeres. Sobre la base de tales presupuestos, el objetivo del presente trabajo es explorar el testimonio de la tragedia fragmentaria eurípidea e indagar concretamente sobre las formas en que dicho tópico es abordado en dos obras del primer período del poeta, *Dánae* y *Los cretenses*.

Palabras clave: tragedia fragmentaria; mujeres; confinamiento; *Dánae*; *Los cretenses*

Abstract: Greek tragedy is a genre whose symbolic construction strengthens the division between the private and public spheres, as well as the topic of seclusion of women. Based on such assumptions, the aim of this paper is to explore the Euripidean fragmentary tragedy, and to inquire specifically about the ways in which this topic is approached in two plays from the poet's first period production, *Danae* and *Cretans*.

Keywords: fragmentary Greek tragedy; women; enclosure; *Danae*; *Cretans*

Es sabido que nuestro conocimiento de la tragedia griega está determinado por la exigüidad testimonial de las escasas treinta y dos piezas conservadas completas que constituyen nuestro legado de la Antigüedad. Este legado parece naturalizar, en su omisión, la vastedad de todo lo perdido, y obliterar así que el corpus trágico es –como ha sido (re)caracterizado recientemente– un corpus signado por la condición del trauma (Harvey, 2005: 21-48). El corolario que de ello se deriva, como puntualizaban los editores de un reciente volumen colectivo sobre los personajes trágicos femeninos en la tragedia fragmentaria, es que estos textos solo son en su mayoría objeto de estudios filológicos específicos, y raramente integrados a una mirada interpretativa más amplia (Finglass & Coe, 2020: 2). Contraviniendo de algún modo esta práctica, nos proponemos abordar aquí el tema del confinamiento de la mujer en el mundo antiguo, focalizando la tragedia fragmentaria. Para ello, nos centraremos en el autor trágico del que más testimonios nos han llegado (y el autor que más ha dado que hablar sobre la feminidad en el mundo griego), Eurípides.

Algunos señalamientos preliminares merecen recordarse aquí.¹ En efecto, Eurípides (y esto podemos afirmarlo con certeza), pese a ser el dramaturgo menos exitoso de su época, y sin ser el autor que más tragedias compuso, resulta entre los tres trágicos canónicos aquel del que más fragmentos (en cantidad y extensión) se conservan.² La información complementaria que estos textos aportan, sin desconocer el carácter hipotético que pudiera tener, bien debe ser tenida en cuenta. Así, durante la primera etapa de su producción artística, catalogada por Webster (1967: 31-115) como aquella del tratamiento de historias de “*bad and unhappy women*”, Eurípides exploró en varios de los dramas que nos han llegado solo fragmentariamente el tema del confinamiento femenino, ya como forma de castigo, ya como forma de control de una sexualidad intuida como peligrosa o desmesurada, sobre todo por la consecuente descendencia que origina (e. g. *Las cretenses* [438 a. C.], *Los cretenses* [c. 438 a. C.],

¹ Para una profundización de estos señalamientos y de los aspectos relativos a la problemática del estudio del corpus fragmentario trágico, remitimos a Gambon (2020).

² Entre los tres autores trágicos canónicos, las estadísticas dan por vencedor a Eurípides, del que se conservan algo más de 1200 fragmentos de 78 obras conocidas (18 completas). De Esquilo, en cambio, para un número casi equivalente de dramas (73 obras conocidas), solo se conservan algo menos de la mitad de fragmentos textuales, y tan solo 7 obras completas. Sófocles, por su parte, fue el autor más exitoso en su época, pero de él también conservamos solo 7 tragedias completas y una cantidad de fragmentos cercana a la de Eurípides, aunque de considerable menor extensión, que corresponden a 107 obras conocidas. Ello prueba, como señala Collard (2017: 347-348), la problemática lectura y/o conclusiones que pueden derivarse de la evidencia numérica.

Escirios [¿?], *Álope* [¿?],³ *Dánae* [c. 430 a. C.] y *Alcmena* [c. 425 a. C.]). Se trata de una serie de tragedias en su mayoría producidas entre el 455 y el último cuarto del siglo V a. C., de la cual, por razones de espacio y tomando en consideración su carácter paradigmático, nos centraremos solo en dos: *Dánae* y *Los cretenses*,⁴ aunque ocasionalmente debemos referir a otros dramas.

Estudios canónicos de mitología comparada, como *The Golden Bough* de James George Frazer, demostraron hace ya más de un siglo que la reclusión femenina, como modo de asegurar la castidad de la mujer, conforma los relatos de numerosas mitologías. Pero en el período clásico, y en la tragedia griega en particular, esta reclusión se define (se favorece) de manera singular. En efecto, para sostenerse, la *pólis* debe controlar a las mujeres, regulando su sexualidad a través de la figura masculina que opera como su custodio y representante legal, su *kýrios*, aunque en el drama esta tarea esté condenada de antemano al fracaso. En dos publicaciones sucesivas del año 1990, el estudioso inglés Richard Seaford postuló que el confinamiento de la mujer en el mito trágico asocia fuertemente los rituales de boda y de muerte, y con ello contribuye a reforzar los peligros derivados de la problemática estructura matrimonial que sostiene el tejido social de la *pólis*. Fortalecida por la ambigüedad y la amplitud semántica de los términos que se relacionan con los mencionados rituales (*e. g.* *thálamos* [“habitación interior de la casa”, pero también “habitación nupcial”, “habitación donde se atesoran bienes”, “cripta”], *kêdos* [“alianza”, pero también “duelo”, “funeral”]), la tragedia remarca la transición iniciática por la que la mujer es trasladada en su matrimonio/muerte desde el hogar paterno a un nuevo hogar desconocido (el de su marido/Hades).⁵ Al poner en relación (y en tensión) temas como encierro, oscuridad, y, contrariamente, liberación dionisiaca, Seaford hacía hincapié tanto en las implicancias rituales del confinamiento femenino y su vinculación estrecha con el teatro (1990a), como en el particular interés de la tragedia antigua eurípidea en representar la problemática de la continuidad del *oîkos* de la que la *pólis* depende (1990b). Con ello destacaba el modo en que el género, desde su propia configuración

³ No hay razones firmes para la datación de *Escirios*, aunque los editores se han inclinado efectivamente por ubicar la obra dentro de primera mitad de la producción eurípidea: *e.g.* Webster (1967: 86); Jouan & van Looy (2002: 60-62). En cuanto a *Álope*, los fragmentos tampoco permiten datación alguna; y si bien el léxico pareciera indicar su carácter tardío (Jouan & van Looy, 1998: 139), críticos como Webster (1967: 94) la ubican también dentro de las obras correspondientes al primer período (455-428 a. C.).

⁴ Los fragmentos y *testimonia* (T) trágicos serán citados en este trabajo según la numeración de los *TrGF*: Radt (ed.), 1999 [*TrGF* 4], para Sófocles; Kannicht (ed.), 2004 [*TrGF* 5], para Eurípides. Las traducciones y los destacados en la fuente original (cuando los hubiere) nos pertenecen.

⁵ Sobre la conflación de los rituales de boda y los funerarios en la tragedia, ver Rehm (1994).

espacial –centrada en la dinámica del *éndon* y el *éxon*– pone el acento en las formas y consecuencias del confinamiento de las mujeres. En tal sentido, numerosas tragedias (y esto podría ampliarse, incluyendo no solo aquellas del primer período de nuestro autor) remiten a una u otra forma de reclusión femenina. Por un lado, hallamos dramas en los que el confinamiento representa una modalidad preventiva de cautiverio, a fin de mantener el control parental/masculino de la familia natal (I). La prevención, que adquiere formas distintas, conlleva:

I. a. El encierro en una gruta, en el interior del palacio o de otro recinto (*e. g.* *Antíope*; ⁶ *Auge*⁷);

I. b. La exposición o el destierro, en la clausura de un cofre o arca (*e. g.* *Alcmeón en Psófide*).⁸

En otros casos, el encierro femenino representa una forma de castigo a la amenaza de la pérdida del control masculino (II), y adquiere así un valor punitivo, como sucede con *Álope*,⁹ *Melanipa sabia* y *Melanipa prisionera*.¹⁰

⁶ Como señala Seaford (1990b: 162), la historia de Antíope se centra en la polaridad entre la reclusión femenina en el hogar por parte de su familia natal, y su libertad sexual en las montañas. Hija del rey de Beocia, Nicteo, Antíope es seducida por Zeus en una gruta. Para escapar de la cólera de su padre, se casa con Epopeo. Pero al morir el rey de Beocia, este deja el poder a su hermano Lico, y ordena atacar a Epopeo y recuperar a su hija. En su regreso a su patria como cautiva de Lico, Antíope da nacimiento a los gemelos hijos del Cronida (Zeto y Anfión), y los abandona; un pastor los recoge y cría, en tanto su madre permanece como esclava al servicio de Dirce, esposa de Lico. En la tragedia de Eurípides, los hijos se reunirían finalmente con su madre, e intentarían vengarla matando a Dirce, y consagrándose en el poder de la nueva Tebas, donde el dios Hermes instala como rey a Anfión. El Scholl. Ar. Ra., v. 53 (*TrGF 5 Antíope*, T ii = *Andrómeda*, T iic = *Hipsipila*, T ii) parece sugerir la datación de esta obra –como *Hipsipila*, *Las fenicias* y *Andrómeda*– con posterioridad al 412 a. C. en una fecha cercana a la de la comedia aristofánica, aunque los criterios métricos indicarían una datación bastante anterior, entre el 429-419 a. C. (Cropp & Fick, 1985: 74-76).

⁷ La historia de Auge pertenece al ciclo mítico de Heracles. Hija de Aleo y virgen sacerdotisa de Atenea, es violada por Heracles, y engendra a Télefo. Descubierta el vástago, Aleo decide exponer al niño y a la madre; según la versión que Estrabón atribuye a Eurípides (*TrGF 5 Auge*, T iv), lo hace echándolos a la deriva en un cofre, con el que arriban a Misia donde el rey Teutras se casa con ella. La hostilidad de Aleo es atribuida ya al temor oracular de que el hijo de Auge lo mate, como en *Dánae* (lo que lo habría conducido a confinar a la hija como sacerdotisa en el templo), ya a la desgracia de la mancha causada por haber dado nacimiento al vástago en un templo, lo que otorgaría al segundo de los encierros un carácter punitivo (*cf.* E. *Auge*, fr. 266-267 K). Aunque carecemos de datos certeros sobre la fecha de este drama, la métrica sugiere claramente que se trata de una obra de las más tardías, con similitudes temáticas a dramas como *Ion* o *Hipsipila*.

⁸ La historia de *Alcmeón en Psófide* (438 a. C.) es relatada por Apolodoro (*Bibl.3.7.5-6*). Alcmeón, como exiliado, primero se casa con Arsínoe, y luego con Calíroe. Cuando recupera, mediante engaños, el collar de Harmonía que, como presente de boda, había dado a su primera esposa para luego entregárselo a la segunda, los hermanos de Arsínoe lo matan. Arsínoe se queja de esto, por lo que los hermanos la encierran en un cofre y la envían a Tegea como esclava, inculpándola falsamente del asesinato de Alcmeón. Por supuesto, el estado extremadamente fragmentario de la tragedia de Eurípides impide conocer los detalles de su trama.

⁹ La historia de *Álope* es conocida solo a partir de la tardía fuente latina de Higino (*Fab.287*). Hija de Cerción y nieta de Hefesto, a causa de su belleza es seducida por Poseidón y da a luz un niño al que la madre entrega a su nodriza para ser expuesto. Abandonado en el bosque y amamantado por una yegua, el niño es hallado por un pastor y luego entregado a otro, lo que lleva a ambos a rivalizar por las prendas del

Dánae o el cautiverio como forma de control

Dánae es una tragedia que resulta emblemática en relación con el tema que nos ocupa, pues muestra ambos tipos de confinamiento (I y II). El drama corresponde cronológicamente casi con certeza al primer período de Eurípides.¹¹ Su trama gira en torno a la historia de la bella doncella hija de Acrisio, rey de Argos, que es el lugar de la acción (*TrGF Danae*, T v).¹² La tragedia sigue en esencia una estructura dramática semejante a otras obras de Eurípides también perdidas (*Álope*, *Eolo*, *Melanipa sabia*, *Auge*), con las que comparte la confrontación de la mujer con su familia natal (en particular con su padre), a partir de una maternidad ilícita provocada por un dios. Si bien la historia de Dánae y Perseo fue tema de varias tragedias, y Sófocles, según es posible afirmar, habría tratado en dos obras de desconocida datación (*Acrisio* y *Dánae*) los episodios más tempranos de esta historia, el drama de Eurípides resulta singular en la conjunción y duplicación del cautiverio femenino.¹³

En lo que refiere al mito, las desventuras de Dánae son mencionadas por Apolodoro (*Bibl.*2.4.1), quien se inspiró probablemente en Ferécides. En esta fuente

niño expuesto. Cuando estos hombres acuden a la corte de Cerción para dirimir la disputa, el rey reconoce la prenda, ordena encerrar a su hija en una prisión y exponer nuevamente al niño, que, sin embargo, es rescatado nuevamente por los pastores. Álope muere en su prisión y es convertida por Poseidón en una fuente. A su vez, Teseo, regresando de Trecén, mata a Cerción y restituye el reino a Hipotón, el hijo de Álope. Para la datación de la tragedia, ver n. 4.

¹⁰ Sobre el mito de Melanipa, hija de Eolo, el tratamiento más notable en la literatura griega es el de Eurípides, en sus dos tragedias, *Melanipa sabia* y *Melanipa prisionera*. La primera refería al nacimiento ilegítimo y supervivencia de los gemelos hijos de Poseidón. Melanipa, seducida por este dios en ausencia de su padre, oculta a sus hijos recién nacidos en un establo, pero son descubiertos por pastores y retornados a Eolo. Este, creyéndolos un portentoso, hijos de una vaca, y aconsejado por su padre, Helen, insta a Melanipa a matarlos, pero la madre los defiende con argumentos tan sólidos que, sin poner al descubierto su maternidad, salva a los niños. *Melanipa prisionera*, por su parte, dramatizaba el momento en que madre e hijos son llevados al sur de Italia, después de que el padre encierra a la doncella en prisión y expone a los niños. Estos son adoptados por Teano, esposa estéril de Metaponto, quien incita a sus hermanos a darles muerte durante una cacería. En lugar de los hijos de la esclava Melanipa, son los hermanos de Teano quienes mueren, por lo que esta se suicida. Los hijos de Melanipa rescatan a su madre de su prisión, y esta se casa finalmente con Metaponto. El título de la obra deriva, naturalmente, de la condición de Melanipa, aunque no hay certezas si este cautiverio refiere al encierro paterno, que constituye el trasfondo mítico de la llegada al sur de Italia, o si refiere al confinamiento impuesto por Teano a su esclava, a causa de sus celos. Para la datación de las obras, remitimos a Cropp & Fick (1985: 83-84), quienes se inclinan por la fecha más temprana de *Melanipa sabia*.

¹¹ Webster (1967: 31) propone una fecha entre el 455 y el 428 a. C., en tanto Cropp & Fick (1985: 70), por razones métricas inspiradas en los 72 trímetros conservados completos, sugieren ubicarla entre el 455 y el 425 a. C.

¹² Ya en *Il.* 14. 319 Dánae es caracterizada con el epíteto *καλλίσφυρος*, que retoma Hesíodo (fr. 129 M.-W), y asume Píndaro al destacarla entre las mujeres de Argos *καλλικόμοισιν* (*N.* 10, 10s.).

¹³ También Esquilo compuso una tetralogía sobre Dánae y Perseo, aunque centrada en los episodios posteriores del mito (*cf.* Lucas, 1993: 39). Sobre la discusión acerca de la interpretación de los títulos de Sófocles como pertenecientes a un mismo drama, ver Karamanou (2006: 10-13), y bibliografía allí referenciada. Se conservan 16 fragmentos del primer drama sofocleo (S. fr. 60-76 R), que trataría el encierro de Dánae en el tálamo de bronce, y 6 fragmentos del segundo (S. fr. 165-170 R), que referiría al segundo confinamiento de la hija de Acrisio con su hijo Perseo, en el cofre.

temprana del s. V a. C., parafraseada en los escolios a Apolonio de Rodas (*FGrH* 3, fr. 10= Scholl. *Apoll. Rh.* 4. 1091 y 1515a), aparecen puntualizados los episodios centrales del mito:¹⁴

Ἀκρίσιος γαμεῖ Εὐρυδίκην τὴν Λακεδαιμόνος· τῶν δὲ γίνεται Δανάη·χρωμένω δὲ αὐτῷ περὶ ἄρσεως παιδός, ἔχρησεν ὁ θεὸς ἐν Πυθοῖ, ὅτι αὐτῷ μὲν οὐκ ἔσται παῖς ἄρσην, ἐκ δὲ τῆς θυγατρὸς· πρὸς οὗ αὐτὸν δεῖ ἀπολέθαι. Ὁ δὲ ἐπανελθὼν εἰς Ἄργος, **θάλαμον ποιεῖ χαλκοῦν ἐν τῇ αὐλῇ τῆς οἰκίας κατὰ γῆς**, ἔνθα τὴν Δανάην εἰσάγει μετὰ τῆς τροφοῦ, ἐν ᾧ αὐτὴν **ἐφύλασσαν, ὅπως ἐξ αὐτῆς παῖς μὴ γένηται**. Ἐρασθεὶς δὲ Ζεὺς τῆς παιδός, ἐκ τοῦ ὀρόφου χρυσῷ παραπλήσιος ῥεῖ· ἡ δὲ ὑποδέχεται τῷ κόλπῳ· καὶ ἐκφῆνας αὐτὸν ὁ Ζεὺς τῇ παιδί μίγνυται· τῶν δὲ γίνεται Περσεὺς, καὶ ἐκτρέφει αὐτὸν ἡ Δανάη καὶ ἡ τροφός, κρύπτουσαι Ἀκρίσιον. Ὅτε δὲ Περσεὺς τριέτης ἢ τετραέτης ἐγένετο, ἤκουσεν αὐτοῦ τῆς φωνῆς παίζοντος· καὶ διὰ τῶν θεραπόντων μετακαλεσάμενος τὴν Δανάην σὺν τῇ τροφῷ, τὴν μὲν ἀναιρεῖ, Δανάην δὲ κατὰγει σὺν τῷ παιδί ἐπὶ τὸν ὑπὸ τοῦ ἐρκίου Διὸς βωμόν. Μόνος δὲ αὐτὴν ἐρωτᾷ, πόθεν εἴη αὐτῇ γεγονῶς ὁ παῖς. Ἡ δὲ ἔφη· Ἐκ Διός. Ὁ δὲ οὐ πείθεται, ἀλλ' **εἰς λάρνακα** ἐμβιβάζει αὐτὴν μετὰ τοῦ παιδός· καὶ **κλείσας** καταποντοῖ. Καὶ φερόμενοι ἀφικνοῦνται εἰς Σέριφον τὴν νῆσον.

Acrisio desposó a Eurídice, hija de Lacedemón, y de ellos nació Dánae. Cuando Acrisio consultó al oráculo sobre un hijo varón, el dios de Delfos le respondió que no tendría un hijo varón, sino uno de la hija, por el cual moriría. Tras regresar a Argos, Acrisio **hizo un tálamo de bronce en el interior de la casa, bajo tierra**, en el cual encerró a Dánae junto con su nodriza; en él la **vigilaba, para que no naciera de ella el niño**. Enamorado Zeus de la joven, se derramó sobre ella desde el techo como oro. Ella lo recibió en su seno. Y Zeus, tras haberse revelado, se unió con la joven, y nació Perseo. Dánae y la nodriza lo alimentaron, ocultándolo a Acrisio. Pero cuando Perseo tenía tres o cuatro años, Acrisio escuchó su voz mientras estaba jugando. Y llamando a Dánae junto con la nodriza, por medio de sus servidores, mató a la nodriza y condujo a Dánae al altar de Zeus *Herkeios*. Solo, le preguntó de quién había nacido el niño. Y ella le respondió, “de Zeus”. El padre no le creyó, y la puso **en un arca** con el niño; y **cerrándola**, la arrojó en el mar. Y llevados por el mar, llegaron a la isla de Sérifos.

Los hechos, como es posible concluir, girarían en torno al oráculo revelado al rey Acrisio sobre su muerte a manos de su nieto, lo que lo llevaría a confinar a su hija (en la más temprana fuente junto con su nodriza) en una cámara (subterránea) de bronce, un *thálamos*.¹⁵ Dánae es seducida por Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro, y al descubrirse el vástago que da a luz, Perseo, es encerrada en un cofre (*lárnax*) por su padre junto al niño, y arrojada al mar.¹⁶ Como concluye McHardy (2008: 11): “*The method of punishment chosen by Acrisius reflects both his fear of his grandson and his*

¹⁴ El relato de Apolodoro coincide con el de las *Genealogías* de Ferécides –datadas entre el 508 y el 475 a. C.–, aunque omite la presencia de la nodriza con la que es encerrada Dánae en el tálamo de bronce, y tampoco alude a la demanda a Dánae acerca de la paternidad en el altar de Zeus *Herkeios*.

¹⁵ A este oráculo se haría mención también en Eurípides: (χρησμοφῶν, E. fr. 330a K).

¹⁶ El cofre es en el texto de Ferécides una *λάρναξ*. En la Hipótesis bizantina (espuria) de la obra eurípidea, transmitida por un manuscrito del s. XIV, se refiere a este objeto como *κιβωτός* (*TrGF* 5 *Danae*, T v). Menciones a la descendencia de Dánae en la tragedia se registran en varios de los fragmentos: (E. fr. 322, 324, 325-328 K).

anger with his daughter for her lack of chastity". El confinamiento aparece así duplicado en la historia de esta doncella: un confinamiento preventivo y otro punitivo, cuyas formas y espacios se asocian recurrentemente a la boda y a la muerte (al menos así en las fuentes indirectas). El mito devino muy popular en la iconografía griega del s. V a. C., en la que advertimos que se fortalecen estas asociaciones rituales, como en la cratera cáliz del pintor Triptólemo (500-450 a. C.), conservada en el St. Petersburg, State Hermitage Museum (Beazley Archive No. 203792), o en la hidria del Boston Museum of Fine Arts (450-440 a. C.; No. 03.792), cerámicas de manufactura ática donde Dánae es retratada como una novia, incluso después de su maternidad.¹⁷

Thálamos y *lárnax* –como ha defendido Ebbott (2003: 15-17)– son los ámbitos asociados al mito de Dánae; al combinarse entre sí fortalecen su polivalencia, pues al mismo tiempo que son lugares para mantener algo a salvo, designan un lugar que encierra algo valioso, aunque Acrisio se sirva de ellos no para la preservación, sino para la destrucción o aniquilación de su propia estirpe. El primero de los encierros de su hija en el tálamo muestra coincidencia en las fuentes mitográficas y literarias griegas: se trata de un tálamo de características especiales, un tálamo de bronce, material que es expresión de la firme reclusión de la doncella.¹⁸ En tanto espacio de aprisionamiento, pone el acento en la significatividad de esa habitación particular del palacio, cuyo valor, al menos en un sentido que ya está presente en Homero, deriva de los tesoros que allí se guardan.¹⁹ En la determinación de Acrisio, este valor reside en asegurar la virginidad de Dánae, y viene a conjugarse, paradójicamente, con el sentido del término *thálamos* como cámara nupcial, puesto que el espacio de preservación de la doncella deviene al

¹⁷ Imágenes de ambos lados de la cratera del pintor Triptólemo están disponibles en el sitio *Classical Art Research Centre* (CARC, Oxford University): <https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=D8A45E2D-877C-4551-B6B0-9BB1C861E871&noResults=&recordCount=&databaseID=&search=> [Acceso: 19 de abril de 2023]. El lado A muestra a Dánae reclinada, mientras observa cómo cae del cielo una lluvia de oro. El lado B muestra, en cambio, a Dánae sosteniendo en sus brazos a su hijo Perseo mientras emerge de un cofre; de un lado está el anciano Acrisio y del otro un hombre con un bastón en su mano. La vestimenta de Dánae en este lado de la cratera ostenta rasgos nupciales. Las imágenes de la hidria ática del pintor de Dánae están disponibles en el sitio del museo: <https://collections.mfa.org/objects/153632/water-jar-hydria-with-myth-of-danae-and-perseus;jsessionid=5714197D9CDEF3DC8406F3020AB264DC> [Acceso: 19 de abril de 2023]. La cerámica muestra a Dánae y Perseo niño en el momento de la ordalía, en que se sientan en un cofre abierto, mientras el rey Acrisio, una joven y una sirvienta se despiden.

¹⁸ Fuentes latinas posteriores referirán a este encierro como una prisión pétreo (Hyg. *Fab.*63) o una torre (Ov.A.A.3.415 s; Am.2.19.27 s., 3.4.21 s., 3.8.29; Hor.*Car.*3.16.1). La mención de esta primera prisión como *thálamos* es recordada por el coro en *Antígona* de Sófocles (vv. 946-947), parangonando la condición de la hija de Acrisio con la de la doncella a la que Creonte castiga con el encierro.

¹⁹ En Homero, el *thálamos* representa la cámara nupcial y se utiliza reiteradamente para referir a la habitación de Paris y Helena (e. g. *Il.*3.174, 382, 391, 424), pero también es el lugar donde se guardan los tesoros (e. g. Hom.*Il.*4.143-144, 6.288, 24.191-192). Para los sentidos del término *thálamos*, cf. Ebbott (2003: 13), Rodríguez Cidre (2010: 59), y la bibliografía allí referenciada.

mismo tiempo el espacio de la unión sexual con Zeus. Por otra parte, *thálamos* convoca el valor de “tumba”, ya que el “tesoro” que acumula esta habitación representa un tesoro encerrado en una “cripta”, “enterrado”, alejado del mundo exterior y asociado a la muerte.²⁰

Acerca de la reconstrucción de la trama trágica eurípidea, el principal problema lo constituye la naturaleza misma del texto. Todos los fragmentos conservados de la obra (un total de 16 fragmentos y poco más de 70 versos) provienen de Estobeo, por lo que su carácter gnómico poco permite concluir sobre la sucesión de los hechos.²¹ Tampoco aportan un vocabulario significativo sobre el espacio de reclusión femenino (un aporte que, si bien limitado, hallamos en Sófocles).²² En cambio, los textos de Eurípides insisten sobre la centralidad de la descendencia masculina, la superioridad de los herederos varones (fr. 316-318 K), y la precariedad de la posición familiar de las mujeres (fr. 320-321 K), temas todos que se interrelacionan con el del confinamiento femenino, ya que, como se afirma, este género (el de las mujeres) es *δυσφύλακτον* (“difícil de custodiar”):

οὐκ ἔστιν οὔτε τεῖχος οὔτε χρήματα
οὔτ' ἄλλο δυσφύλακτον οὐδὲν ὡς γυνή. (E. fr. 320 K)

<Acrisio>:

No existe baluarte ni tesoro ni ninguna otra cosa más difícil de vigilar que una mujer.

El primero de los encierros de la hija de Acrisio tendría lugar seguramente al comienzo de la obra; el segundo, en cambio, muy probablemente, solo a través del relato de un mensajero, avanzado ya el drama.²³ En todo caso, algunas pocas precisiones nos es posible establecer: el coro en la tragedia eurípidea estaba representado por mujeres, probablemente amigas de Dánae (Pólux, IV, 111 = *TrGF 5 Dánae*, T iii). El prólogo, de carácter quizás narrativo, estaría a cargo de la nodriza, del dios Hermes, o

²⁰ Inversamente, el sentido destructivo de la *lármax*, como ha demostrado recientemente Cursaru (2014), atiende a un objeto cargado de poder divino en mitos de exposición y, lejos de asociarse con la muerte, viene a confirmar el carácter legítimo de una descendencia.

²¹ Ejemplo del carácter gnómico de los fragmentos eurípedeos es el debate (*agón lógon*) en torno al oro y la riqueza, al que se integran varios de los fragmentos conservados (E. fr. 316, 317, 318, 323 K). Sobre el tema de la riqueza y sus connotaciones personales y sociales en el tratamiento del mito en esta tragedia, cf. De Santis (2015).

²² Las expresiones que refieren en Sófocles a la cámara donde permanece Dánae (*ἀκτίτης λίθος*, S. fr. 68 R) y a la decoración de esta cámara (*μαριεύς ἀλοιμός*, S. fr. 69 R) sugieren que las paredes estaban cubiertas con láminas de bronce.

²³ De esta opinión son Jouan & van Looy (2000: 59).

tal vez de la propia Dánae.²⁴ Acrisio recibiría inicialmente con alegría la noticia del nacimiento de un niño, ignorante aún de que es su nieto y pensando que es suyo (E. fr. 316-317 K). El descubrimiento de los vestigios de oro en el tálamo de su hija lo llevaría a una confrontación agonal con esta, en la creencia de que ha sido seducida por un hombre rico (E. fr. 322-328 K). Descubierta la verdad, el padre castigaría a la hija, condenándola a una nueva forma de encierro en un cofre o arca. Este castigo sería, al parecer, resultado de la súplica de la joven madre, que logra conmutar la amenaza inicial de muerte sobre el niño por parte de su abuelo, por la exposición de ambos (E. fr. 323 y 329 K).²⁵ En una escena que Karamanou (2006) ubica después del *agón* con su padre, Dánae imploraría no ser separada de su hijo, dando muestras de todo su amor maternal a través del sacrificio de su propia seguridad. La decisión final de Acrisio podría haber estado motivada por evitar la mancha del infanticidio mediante la exposición. La consumación de dicha exposición sería referida en el drama por un mensajero (E. fr. 330 K). Finalmente, en el éxodo, la intervención *ex machina* de Tetis, Atenea o, menos plausiblemente, Hermes permitiría anunciar desde el *theologeion*, de un modo característicamente eurípideo, que el niño, Perseo, era descendiente de Zeus y que Dánae y su hijo habrían llegado sanos y salvos a la isla de Sérifos.

En cualquier caso, y más allá de los paupérrimos testimonios con que contamos, el tema del confinamiento femenino y la confrontación con el *kýrios* premarital (el padre), un tema que –como dijimos– preocupó a Eurípides en otras obras como *Álope* (E. fr. 109 y 111 K), *Auge* y *Melanipa sabia* (E. fr. 485 K), tiene una particular formulación en *Dánae*. Y es que la necesidad de reafirmar el control del *kýrios* de la familia natal precede en esta obra al confinamiento como forma de castigo derivada del descubrimiento de la conducta de la hija o, mejor dicho, de la descendencia que engendra. Lo precede, y a la par lo reafirma en la doble forma que incorpora a la trama, y que Eurípides dota de particular *páthos* al vincularlo a temas como el autosacrificio materno. En efecto, el tema de la ordalía bajo la forma de un cofre o arca que flota en el mar –un tema ampliamente atestiguado en el mito– se integraría de manera singular en este temprano drama eurípideo.

²⁴ De esta última opinión es Karamanou (2006: 24), mientras Jouan & van Looy (2000: 58) se inclinan por un prólogo como en *Medea*, a cargo de la nodriza. La Hipótesis bizantina que precede el comienzo espurio de la obra (*TrGF 5 Dánae*, T. v) refiere que los personajes serían Hermes, Dánae, la nodriza, Acrisio, el Mensajero, el coro de mujeres y Atenea, como *dea ex machina*, aun cuando la intervención de Hermes en el prólogo o en el éxodo plantea no pocas dificultades.

²⁵ El uso del vocabulario de autosacrificio en el fr. 329 K, a cargo del coro, favorece esta conjetura, considerando, además, que es un tópico frecuente en Eurípides. Por otra parte, el fr. 323 K es pronunciado por Dánae, quien está implorando a su padre por su hijo.

Los cretenses y el castigo a la sexualidad descontrolada de Pasífae

Los cretenses es una tragedia que corresponde, casi con certeza, a la temprana producción eurípidea.²⁶ Remite a la historia de Pasífae, esposa del rey Minos, seducida por el amor al toro, de cuya unión nace un hijo bastardo de singular naturaleza híbrida: el Minotauro. La protagonista femenina pertenece, como insistía Reckford (1974), a una estirpe de mujeres cretenses fuertemente transgresoras sobre las cuales Eurípides configuró varios dramas, todos pertenecientes al primer período: *Las cretenses* (438 a. C.); *Los cretenses* (c. 438 a. C.), *Dictis* (431 a. C.), *Hipólito I* (c. 428 a. C.), e *Hipólito II* (428 a. C.). Por otra parte, los fragmentos y la evidencia secundaria de la obra muestran una notoria correspondencia temática y léxica con las tragedias ya definidas por Webster (1967) como tragedias de mujeres malas o infelices.

Apolodoro (*Bibl.*3.1.3-4) constituye nuestra principal fuente mitográfica para la reconstrucción del drama.²⁷ Para asegurar su reinado sobre Creta, Minos ruega a Poseidón un portento confirmatorio, con la promesa de ofrecerlo luego en honor del dios. Poseidón envía entonces el toro, pero Minos se niega finalmente a sacrificarlo, por lo que aquel hace que la reina se enamore del animal. Recurriendo a la ayuda de Dédalo para la construcción del artificio de una vaca, Pasífae se une al toro, engendra y da a luz al Minotauro. En cuanto a la obra de Eurípides, cuya trama debemos considerar sustancialmente perdida, esta giraba específicamente en torno al juicio y castigo de la mujer adúltera, y del o los cómplices de su amorío, una vez descubierto el fruto de los amores ilícitos.

El tópico del confinamiento en la obra adquiere, pues, un carácter abiertamente punitivo (II), que expresa la absoluta condena al adulterio y viene a reafirmar la necesidad del control sexual femenino por parte del esposo (el *kýrios* de la familia conyugal).²⁸ El mito no tuvo un tratamiento trágico anterior a Eurípides, ni siquiera

²⁶ La evidencia métrica y los aspectos estructurales (como la entrada anapéstica del coro) permiten conjeturar una datación anterior al 430 a. C. Webster (1967: 31-32) se inclina por una fecha cercana a la primera victoria dramática de Eurípides (442/1 a. C.); Collard *et al.* (1995: 58) por una fecha cercana a *Alceste* (438 a. C.); Cozzoli (2001: 9-11), adhiriendo a la hipótesis de Cantarella (1964: 103-107), propone el año 433 a. C. Para la evidencia métrica, cf. Cropp & Fick (1985: 70, 82).

²⁷ Además de Apolodoro, Higino (*Fab.* 40) es la otra fuente para la reconstrucción del mito, ya que las fuentes pretrágicas (Hesíodo, Píndaro, Baquílides) resultan fragmentarias y divergentes. Apolodoro, como Eurípides (y a diferencia de Higino), coincide en asignar la responsabilidad de la pasión a Minos, y no a Pasífae.

²⁸ En efecto, como bien destaca Gourmelen (2010), aunque el mito evoluciona y se transforma de un género a otro y de una época a otra, el deseo de Pasífae (la causa de este deseo anómalo) permanece como su problemática central. Aun así, el tratamiento dramático de Eurípides es único en su género, pues

posterior. Por otra parte, y a diferencia de *Dánae*, la tradición iconográfica griega con relación a él es prácticamente inexistente, si bien la etrusca, donde el mito tiene presencia, parece estar ligada directa o indirectamente a la escena ática.²⁹ Aun así, contamos con una ventaja; la evidencia textual, sin ser cuantiosa, en el caso de esta tragedia no se limita únicamente a versos de carácter gnómico. Y con un total de casi cien versos en los pocos fragmentos conservados (algunos pasajes son de considerable extensión), se otorga a los personajes cierta tangibilidad que no es posible advertir en otras obras perdidas.³⁰

Sabemos que la tragedia, de la que ni siquiera contamos con una Hipótesis, transcurría en Creta (E. fr. 472e K, v. 3), en el palacio de Minos en Cnosos. Hasta donde nos es posible afirmar con certeza, los hechos serían los siguientes: el prólogo estaría a cargo de Poseidón o Afrodita, o de ambos, y la obra comenzaría en el momento en que Pasífae acababa de dar a luz al Minotauro.³¹ A la entrada del coro masculino de sacerdotes de Zeus que da nombre a la obra, seguiría en el primer episodio un interrogatorio sobre el portentoso nacimiento, y a partir de allí el drama avanzaría hacia el progresivo descubrimiento de la conducta de Pasífae, su defensa ante Minos, y su consiguiente condena con un castigo al parecer análogo al de la Antígona sofoclea, que alcanzaría a la nodriza que había asistido a la reina. Poco claro resulta deducir, a partir de los escasos testimonios con que contamos, lo que sucedería con los otros personajes del drama: Dédalo, autor del artificio que posibilitaba la unión de Pasífae con su amante, y su hijo, Ícaro, al que se ha atribuido igualmente intervención en la obra.³²

Pasífae parece haber inspirado más bien a los poetas cómicos (no a los trágicos) y servido de tópico a la poesía latina.

²⁹ Para la tradición iconográfica, cf. *LIMC* s.v. Pasiphae; Cozzoli (2001: 15-18). Sorprende, sin duda, que el mito de Pasífae no está prácticamente atestiguado en el arte griego, aunque sí en el arte etrusco. Taplin (2007: 230-231) ha planteado el carácter especulativo de la única evidencia en la cerámica griega sobre la Pasífae eurípidea, constituida por el fragmento de una crátera de cáliz, proveniente de Apulia (c. 340 a. C.), tentativamente atribuida al pintor Branca (Basel, Cahn collection HC 225). En cuanto al arte etrusco, además de la célebre copa de figuras rojas proveniente de Vulci y conservada en el Cabinet des Médailles (375-350 a. C.; No 1066), que muestra a Pasífae con el Minotauro en brazos (disponible en:

<https://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbdj15>; acceso: 19 de abril de 2023), la pintura de vasos incluye la representación de la construcción del artificio por parte de Dédalo y el descubrimiento del Minotauro. El mito tendrá presencia sobre todo en el arte romano.

³⁰ El texto más extenso, preservado casi sin lagunas, es el que corresponde a la defensa de Pasífae, con poco más de cincuenta versos (E. fr. 472e K). Además del pasaje notoriamente controvertido de la *párodos* (E. fr. 472 K), el otro texto significativo –por su extensión, y por los elementos que aporta– es el intercambio esticomítico sobre el nacimiento del Minotauro (E. fr. 472bc K).

³¹ Sobre quiénes serían los personajes del prólogo no hay acuerdo. Cf. Jouan & van Looy (2000: 310).

³² La inclusión de estos personajes en la obra parece sugerida por la alusión de Aristófanes en *Ranas* (vv. 849-50). Sobre la base del Scholl. Ar. *Ra.*, v. 849, se ha sostenido una probable monodia de Ícaro en el drama.

La sentencia implacable del rey Minos, que proclama como castigo para la esposa adúltera y su sierva el encierro en un *kryptérion* (E. fr. 472e K, v. 48),³³ es el corolario a la extraordinaria apología de Pasífae, en el fragmento más extenso que se ha conservado de la pieza: fr. 472e K. Comprende un total de 52 versos, de los cuales los vv. 4-41 corresponden a Pasífae; los restantes, a las breves intervenciones corales que enmarcan su *rhêsis*, y a la sentencia final de Minos. En lo que es quizás la más verosímil de las hipótesis (aunque los críticos no acuerdan en este punto), el pasaje sería parte quizás de una escena agonal.³⁴ Pasífae habla, ante un coro de sacerdotes iniciados y ante su esposo como rey y juez, de su propio comportamiento sexual transgresivo, en una *rhêsis* que Medda (2020: 92, 96) ha definido como “*stupefacente*” por el límite de libertad expresiva que alcanza este personaje femenino eurípideo.

En efecto, concentrándose por completo en su estrategia defensiva, la esposa no se muestra compungida por la extrañeza de su pasión *contra natura*. Más bien, asumiendo los hechos, se sirve de una eficaz construcción retórica para demostrar su inocencia. La apología de Pasífae se divide así claramente en dos mitades, de equilibrado desarrollo en el fragmento conservado, y determinada cada una de ellas por las diferentes estrategias retóricas empleadas. En primer lugar, la proyección de la responsabilidad del adulterio en la fuerza compulsiva de una causa externa, de origen divino (vv. 6-20), y luego, la invectiva contra su propio acusador, a quien ella contra acusa de los hechos de los que se la inculpa (vv. 20-35), por haber atraído el castigo divino al no sacrificar al toro, y por exponer públicamente los hechos que ella ha tratado de mantener ocultos.

³³ El término *κρυπτήριον* para designar el lugar de encierro de Pasífae es un suplemento propuesto por H. von Herwerden, y defendido por Collard en su edición (Collard *et al.*: 1995) para una parte del texto corrupto. Dicho suplemento se muestra acorde con la interpretación de von Wilamowitz (1907), quien tempranamente sugirió el Laberinto como el lugar del castigo, ya que, como remarca el pasaje conservado, se trata de un lugar privado de aberturas (ὡς μὴ κέτ' εἰσιδ[ωσιν] ἡλίου κλύκλον, v. 49). También ha sido sugerido el suplemento *φορῶριον*, por analogía con S. *Ant.*, v. 891. Las connotaciones de este encierro son plurivalentes. Es, por un lado, expresión del castigo o encubrimiento de una unión vergonzosa; pero también expresión del control marital. Y opera sobre ello, sin duda, la noción de *miasma*, como remarcó Steiner (1995).

³⁴ La integración del fragmento en un *agón* y su ubicación en el desarrollo de la tragedia han sido objeto de controversia, sobre todo por los versos líricos que preceden el discurso de Pasífae. Lucas (1965: 455-456) nota que la esposa de Minos no puntualiza los cargos que se le imputan y Collard (Collard *et al.*, 1995: 72-73) considera que en su discurso Pasífae solo estaría reaccionando a las amenazas de Minos ante la revelación de su acto. Cozzoli (2001), pero antes ya Cantarella (1964: 111-120), defienden, en cambio, la hipótesis del *agón*, aunque ubicado en diferentes lugares de la tragedia. En el mismo sentido se inclinan: Webster (1967: 87-92), Duchemin (1968), y Paduano (2005), en sus discusiones críticas. No obstante, más recientemente, Battezzato (2020: 183-184) y Medda (2020: 97-98) han sugerido argumentos en contra de esta hipótesis, sobre la base del carácter convencional del *agón* en Eurípides, al que no respondería el pasaje en cuestión.

Este último punto resulta especialmente significativo en su defensa, y es el punto en que queremos centrarnos. La transgresión que constituye el eje de esta apología (la violación de la fe conyugal por parte de una mujer casada, y consecuentemente, la descendencia ilegítima a la que da origen) tuvo en el mundo griego una gran relevancia jurídico-social, especialmente en Atenas, donde el adulterio femenino era considerado una falta grave, no solo por la misma naturaleza de los hechos cometidos, sino por la deshonra que implicaba para quien lo padecía. De ahí que el coro de sacerdotes en la obra se permita recomendar a su rey, desde el inicio, la necesidad de ocultar los hechos (φρόνησον εὖ καλύψαι, v. 3); de ahí, también, que la propia Pasífae esboce su alegato de defensa como una *antikategoría* forzada, toda vez que se siente compelida a defender su inocencia frente a un hecho que ella ha tratado a de ocultar (ἔκρυψα, v. 30) y que Minos ha sacado a la luz, proclamándolo a todos a viva voz como si no tuviera participación (ὡς οὐ μεθέξων πᾶσι κηρύσσεις τάδε, v. 33), y avergonzándola al mismo tiempo que se avergüenza a sí mismo (vv. 29-33). Sin excluir, pues, el componente de ironía provocativa en la contraacusación de la esposa, que ve en la exposición pública del marido una acción deliberada para enlodar su reputación femenina; y sin renunciar tampoco a la conclusión absurda que se deriva de ello (*i. e.* pensar que el ocultamiento de la evidencia del niño nacido pudiera haber contribuido a evitar el deshonor), no es menos cierto que el rey cretense ha olvidado en este punto lo que los esposos tienen en común, lo que comparten (*cf.* μεθέξων, v. 33), que incluye la honra (o la deshonra) de la esposa (que es la honra o la deshonra del *oikos*). La conclusión del discurso es, así, una dura inculpación de la esposa, que ella fortalece desafiando al rey a satisfacer su ira con un castigo sanguinario extremo, que roza la práctica del canibalismo.³⁵

³⁵ Tal es lo que expresa de manera elocuente Pasífae en el siguiente pasaje:

σύ τοί μ' ἀπόλλυς, σὴ γὰρ ἢ ἕ[αμ]αρτία,
ἐκ σοῦ νοσοῦμεν. πρὸς τάδ' εἶτε ποντίαν
κτείνειν δοκεῖ σοι, κτε[ῖ]ν'· ἐπίστασαι δέ τοι
μιαφόν' ἔργα καὶ σφαγὰς ἀνδροκτόνους·
εἴτ' ὠμοσίτου τῆς ἐμῆς ἐρᾶς φαγεῖν
σαρκός, πάρεστι· μὴ ἄλλιπης θοινώμενος.
ἐλεύθεροι γὰρ κούδεν ἠδικηκότες
τῆς σῆς ἕκατι ζημ[ία]ς ὀλοόμεθα. (E. fr. 472e K, vv. 34-41)

Pasífae: Eres tú quien me pierde, pues tuyo es el error. Por ti estoy enferma. Si te parece matarme arrojándome al mar, mátame. Sabes cometer **actos sanguinarios y sacrificios asesinos**. Y si quieres **devorar mi carne cruda**, aquí la tienes. **¡No dejes de banquetearse!** Libres y en nada culpables moriremos por tu castigo.

El influjo de la técnica retórica en el discurso de Pasífae es evidente.³⁶ Desde el punto de vista argumentativo la singularidad radica en el tratamiento del tema de la responsabilidad, que es llevado desde el comienzo a primer plano, y puesto en relación no solo con la esposa transgresora, que se construye a sí misma como víctima, sino con el esposo damnificado, al que ella convierte en doble responsable de los hechos, en función de un control que no ha podido ejercer y un escándalo que tampoco ha querido evitar.

Los pocos versos que testimonian la intervención de Minos en el pasaje conservado muestran que este no refuta en modo alguno la acusación de su esposa, y solo responde a su defensa ordenando su encierro junto a la nodriza, su enclaustramiento en un lugar privado de luz, vale decir, imposibilitado de acceso:

MIN[ΩΣ]

ἄρ' ἐστόμωται; μ[ca. 10 ll]. βοῶι.
 χωρεῖτε, λόγῃ[ca. 9 ll ο]υμένη· 45
 λάζυσθε τὴν πανο[ῦργον, ὡ]ς καλῶς θάνηι,
 καὶ τὴν ξυνεργὸν [τήνδε, δ]ωμάτων δ' ἔσω
 [ἄγο]ντας αὐτὰς ἔρ[ξαι]τ' ἐς κρυπ[τ]ήριον,
 ὡς μ]ηκέτ' εἰσιδ[ωσιν ἡλίου κ]ύκλον (E. fr. 472e K, vv. 44-49).

Minos: ¿Ha tenido una lengua afilada? Grita. Avanzad ... lanza? Prended a esta mujer malvada. Que muera de modo bello, y esta, su cómplice. **Conduciéndolas al interior del palacio, encerradlas en un lugar oculto, para que nunca más contemplen la luz del sol.**

Es importante destacar, sin embargo, la reacción del coro a esta sentencia, ya que, tras la orden de aprisionamiento, parece empatizar con la esposa condenada: ἄ]ναξ, ἐπίσχ[ε]ς φορο]ντί[δος] γὰρ ἄξιον / τὸ πρ[ἄγ]μα· (...). δ' ο[ὔ]τις] εὐβουλος βροτῶν (vv. 50-1: “Señor, contente. Pues el asunto es digno de reflexión. Nadie... de buen consejo entre los mortales”).³⁷ No hay indicio alguno que permita concluir que los iniciados sacerdotes han sido persuadidos por la retórica femenina, y el texto mutilado no contribuye a conclusiones certeras en este sentido. Pero los comentarios de este coro masculino (vv. 42-3, 50-1), el modo en que instan al rey a desistir de su cólera (ὀργή, v. 43; ἄ]ναξ, ἐπίσχ[ε]ς φορο]ντί[δος] γὰρ ἄξιον, v. 50) y su exhortación a la prudencia del

³⁶ No solo en un léxico específico (e. g. εἰκός, v. 11), como ha sido señalado, sino en la estructuración de la argumentación, que sigue el modelo de un discurso judicial. Sobre *eikós* y el influjo retórico en este fragmento, ver Goebel (1983) y O’Sullivan (2020).

³⁷ Esta empatía, como acertadamente destaca Kornarou (2018: 106) “*would seem to direct the audience’s sympathy towards her rather than Minos as frequently in an agon the choral comments guide the audience’s sympathies/preferences towards one party or the other*”.

monarca invitan a reconsiderar la supuesta “impudicia” verbal de la reina, en particular a la luz de la imprudencia del rey en ocultar una mancha que solo él ha querido exponer.

Lamentablemente no nos han llegado suficientes fragmentos del drama para poder hacer justicia a la *rhêsis* de Pasífae. En particular, no sabemos si la esposa moría, se suicidaba, o era al final rescatada, al modo propiamente eurípideo, mediante la intervención de un *deus ex machina* (¿Helios?, ¿Poseidón?, ¿Atenea?).³⁸ En todo caso, y como hemos reivindicado en otras reflexiones precedentes sobre esta obra (Gambon, 2018; 2021), Eurípides explora la humanidad de un personaje trágico femenino como Pasífae, reforzando su condición de víctima, una víctima presa de fuerzas poderosas que escapan a su control. Con ello, este personaje que la tradición ha condenado nos invita a interrogarnos, a considerar la validez de las sentencias descalificativas que Minos le dirige, al acusarla de *πανούργον* (v. 46).³⁹ Después de todo, su palabra no ha derrotado la fuerza de la violencia, y el palacio del poderoso Minos resulta doblemente contaminado con el crimen que esconde y los hechos que ha sacado a luz.

Así, el recorrido por estos pocos fragmentos de fragmentos, por este corpus traumatizado de la literatura antigua, con el que más a menudo suelen confirmarse (y reafirmarse) las polaridades genéricas, invita a reflexionar sobre feminidad y confinamiento en el drama. Y, apartando la mirada reduccionista a la que suele conducir la acumulación de pasajes gnómicos preservados en este tipo de fuentes, nos permite adentrarnos en un mundo, una perspectiva, que complementa la representación presente en las escasas obras completas conservadas. Este mundo, aun con todos los reparos que pudiera plantear el corpus analizado que lo contiene, confirma en su configuración la mirada y la voz “humana” de la que Eurípides supo dotar a sus protagonistas mujeres.

³⁸ Collard *et al.* (1995: 55) sugiere el reporte de un mensajero y la intervención divina en torno a la salvación de Pasífae, la suerte de Dédalo y la de Ícaro. Cozzoli (2001: 12-13), en cambio, se inclina por la hipótesis del suicidio, dejando abierta la cuestión de la fuga de Dédalo e Ícaro.

³⁹ El término remite a la capacidad de usar cualquier medio para obtener el fin perseguido. Su ambivalencia y su doble connotación sexual y retórica habilitan en boca de Minos la calificación de Pasífae como *πανούργος*.

Bibliografía

Fuentes

- Austin, Colin (ed.) (1968). *Nova Fragmenta Euripidea in Paris Reperta*. Berlin: de Gruyter.
- Cantarella, Raffaele (ed.) (1964). *Euripide*. I Cretesi, Milano: Istituto editoriale italiano.
- Collard, Christopher y Cropp, Martin J. (eds.) (2008). *Euripides: Fragments*, VII.1. *Aegeus-Meleager*. LCL, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Collard, Christopher; Cropp, Martin J. y Lee, Kevin H. (eds.) (1995). *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, vol. I. Warminster: Aris & Phillips.
- Cozzoli, Adele-Teresa (a cura di) (2001). *Euripide. Cretesi*. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento. Pisa-Roma: Istituto editorial.
- Jouan, Francois y van Looy, Herman (eds.) (2002). *Euripide. Tragédies. Fragments*. 3ème partie: *Sthénébée-Chrysis*, T. VIII. Paris: Les Belles Lettres.
- (eds.) (2000). *Euripide. Tragédies. Fragments*. 2ème partie: *Bellérophon-Protésilas*, T. VIII. Paris: Les Belles Lettres.
- (eds.) (1998). *Euripide. Tragédies. Fragments*. 1ère partie: *Aigeus-Autolycus*, T. VIII. Paris: Les Belles Lettres.
- Kannicht, Richard (ed.) (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 5: Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Karamanou, Ioanna (ed.) (2006). *Euripides. Danae and Dycis*. Introduction, Text and Commentary. Munich-Leipzig: K. G. Saur Verlag.
- Radt, Stefan L. (ed.) (1999 [1977]). *Tragicorum Graecorum fragmenta, vol. 4: Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich (1907). *Berliner Klassikertexte V 2*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Estudios

- AA. VV. (1981-1997). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich-München-Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag.
- Armstrong, Rebecca (2006). *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford: OUP.
- Bastianini, Guido y Casanova, Angelo (a cura di) (2005). *Euripide e i Papiri. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze, 10-11 Giugno 2004*. Firenze: Istituto Papirologico G. Vitelli.
- Battezzato, Luigi (2020). "Fragmented Self and Fragmented Responsibility: Pasiphae in Euripides' *Cretans*", en Finglass, Patrick y Coe, Lindsay (eds.). *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*. Cambridge: CUP, 179-197.
- Belfiore, Elizabeth. S. (2000). *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York & Oxford: OUP.
- Bernabé, Antonio (2004). "Un fragmento de *Los Cretenses* de Eurípides", en López Férez, J. Antonio (ed.). *La tragedia griega en sus textos*. Madrid: Ediciones Clásicas, 257-286.
- Burian, Peter (1997). "Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot", en Easterling, Pat (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: CUP, 178-208.
- Cawthorn, Katrina (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Collard, Christopher (2017). "Fragments and Fragmentary Plays", en McLure, Laura (ed.). *A Companion to Euripides*. Oxford: Wiley Blackwell, 347-364.
- Cropp, Martin J. y Fick, Gordon (1985). *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies. BICS. Suppl. 43*, London: Institute of Classical Studies.
- Cursaru, Gabriela (2014). "Exposition et initiation: enfants mythiques soumis à l'épreuve du coffre et abandonnés aux flots", en Terranova, Chiara (a cura di). *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo Antico*. Roma: Aracne Editrice, 361-385.
- De Santis, Guillermo (2015). "El poder manipulador de las riquezas. Reflexiones acerca del mito de Dánae y la tragedia *Dánae* de Eurípides". *Revista estética e semiótica*. 5 (2): 43-

58. Disponible en: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12003>. Acceso: 19 de abril de 2023.
- Dolfi, Ezio (1984). “Su *I Cretesi* di Euripide. Passione e responsabilità”. *Prometheus*. 10: 121-138.
- Duchemin, Jacqueline (1968). *L’agôn dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Easterling, Pat. E. (2013). “Perspectives on Antiquity and Tragedy”. *Classical Receptions Journal*. 5: 184-9.
- Ebbott, Mary (2003). *Imagining Illegitimacy in Classical Greek Literature*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Finglass, Patrick y Co, Lindsay (eds.) (2020). *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*. Cambridge: CUP.
- Frazer, James George (1894). *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, 2 vols., New York: Macmillan and Co. Disponible en: <https://archive.org/details/goldenboughstudy01fraz/page/n9/mode/2up> (vol. 1) y <https://archive.org/details/goldenboughstudy02fraz> (vol. 2). Acceso: 4 de agosto de 2023.
- Gambon, Lidia (2021). “La retórica del dolor en la argumentación de Pasífae: *Los cretenses*, fr. 472e K”, en La Fico Guzzo, María Luisa et alii. (eds.). *La retórica heroica. Construcción y reformulación a través de la épica y la tragedia*. Bahía Blanca: Ediuns, 65-80.
- (2020). *Un corpus olvidado. La tragedia fragmentaria y sus héroes*. Bahía Blanca: Ediuns.
- (2018). “La construcción subjetiva del dolor de la locura: ἄλγος/ἀλγέω en la tragedia”, en Gambon, Lidia y Sisul, Ana (coords.). *Actas de las VIII Jornadas de Cultura Grecolatina del Sur & III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales Palimpsestos, 22 al 24 de mayo de 2017*. Bahía Blanca: Ediuns.
- (2016). *A quien Dioniso quiere enloquecer. La tragedia y la invención de la locura*. Bahía Blanca: Ediuns.
- (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Goebel, George H. (1983). *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides* (dissertation). Madison: University of Wisconsin.
- Gourmelen, Laurent (2010). “Les amours de Pasiphaé: problèmes d’analyse et d’interprétation mythologiques”, en Auger, Danièle y Delattre, Charles (dirs). *Mythe et fiction*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Disponible en: <https://books.openedition.org/pupo/1845>. Acceso: 19 de abril de 2023.
- Harvey, David (2005). “Tragic Thrausmatology: the Study of the Fragments of Greek Tragedy in the Nineteenth and Twentieth Centuries”, en McHardy, Fiona; Robson, James y Harvey, David (eds.). *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*. Exeter: Liverpool University Press, 21-48.
- Jouan, François (1989-90). “Femmes ardentes et chastes héros chez Euripide”. *Sacris Erudiri*. 31: 187-208.
- Karantzas, Menelaos (2021). “...λήθης φάρμακ[α]... = Remedies for Forgetfulness”; “The Use of Fragments of Ancient Greek Drama in Contemporary Performance”. *Frammenti sulla scena. Studi sul dramma antico frammentario*: 141-152.
- Kornarou, Eleni (2018). “Rhetoric and Responsibility in Euripides’ *Cretans*”, en Austa, Luca (ed.). *The Forgotten Theatre. Mythology, Dramaturgy and Tradition of Greco-Roman Fragmentary Drama (Atti del I Convegno internazionale sul dramma antico frammentario, Università degli Studi di Torino, 29 novembre - 1 dicembre 2017)*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 97-110.
- Lucas, Donald W. (1965). *Reseña de Cantarella, R., Euripide. I Cretesi*. *Gnomon* 37: 454-457.
- Lucas, José María (1993). “Le mythe de Danaé et de Persée chez Sophocle”, en Machin, Albert y Pernée, Lucien (eds.). *Sophocle. Le texte, les personajes. Actes du Colloque International d’Aix-en-Provence*. Aix in Provence: Publications de l’Université du Provence, 35-48.

- McHardy, Fiona (2008). "The 'trial by water' in Greek myth and literature". *Leeds International Classical Studies*. 7.1. Disponible en:
<https://web.archive.org/web/20141129203309/http://lics.leeds.ac.uk/2008/200801.pdf>.
Acceso: 19 de abril de 2023.
- Medda, Enrico (2020). "Passioni proibite. Alcuni personaggi 'scandalosi' di Euripide di fronte al proprio eros". *Classica*. 33.2: 77-106.
- O'Sullivan, Patrick (2020). "Rhetoric in Euripides", en Markantonatos, Andreas (ed.). *Brill's Companion to Euripides*. Leiden: Brill, 571-604.
- Paduano, Guido (2005). "L'apologia di Pasifae nei *Cretesi*", en Bastianini, Guido y Casanova, Angelo (a cura di). *Euripide e i papiri*. Firenze: Istituto Papirologico "G. Vitelli", 127-144.
- Reckford, Kenneth J. (1974). "Phaedra and Pasiphae: the pull backward", *TAPhA*. 104: 307-328.
- Rehm, Rush (1994). *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: PUP.
- Rodríguez Cidre, Elsa (2010). *Cautivas troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Del Copista.
- Seaford, Richard (1990a). "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy". *JHS*. 110: 76-90.
----- (1990b). "The Structural Problems of Marriage in Euripides", en Powell, Anton (ed.). *Euripides, Women and Sexuality*. London: Routledge, 151-176.
- Segal, Charles (1988). "Confusion and Concealment in Euripides' *Hippolytus*". *Metis*. 3 (1-2): 263-282.
- Sommerstein, Alan (2015). "Corpses as Tragic Heroes", en Most, G. & L. Ozbek. *Staging Ajax Suicide*. Pisa: Edizione della Normale.
----- (2010a). "Violence in Greek Drama", en *The Tangled Ways of Zeus. And other Studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: OUP, 30-46.
----- (2010b). "Alternative Scenarios in Sophocles' *Electra*", en *The Tangled Ways of Zeus. And other Studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: OUP, 224-249.
- Steiner, Deborah T. (1995). "Stoning and Sight: A Structural Equivalent in Greek Mythology". *ClAnt*. 14 (1): 193-211.
- Taplin, Oliver (2007). *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
----- (1978). *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen & Co.
- Webster, Thomas B. L. (1967). *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen & Co.
- Worman, Nancy (2021). *Tragic Bodies. Edges of the Human in Greek Drama*, London-New York: Bloomsbury.
- Wright, Matthew (2018). *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. 2. *Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London-Oxford-New York-New Delhi & Sidney: Bloomsbury.
----- (2016). *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. 1. *Neglected Authors*. London-Oxford-New York-New Delhi & Sidney: Bloomsbury.



Colección Studia et Nugae

hya Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR

C E L
Centro de Estudios Latinos
Prof. Beatriz Rabaza

UNR