

## Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico en Eurípides

Pretendemos con el presente trabajo modificar, con método diferente, la orientación que ofrecen ciertos estudios sobre la técnica y repetición de imágenes en Eurípides<sup>1</sup> y sobre el uso de ciertas imágenes en una o dos obras<sup>2</sup>. Intentamos descubrir el desarrollo que ciertas metáforas muestran en la producción euripidiana, en cuanto que configuran y determinan una serie de símbolos connotando diversos motivos<sup>3</sup>. Se valora la metáfora como encarnada en

1 Delulle, H., *Les répétitions d'Images chez Euripide*, Louvain 1911; Howald, E., *Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragödien*, Leipzig 1914; Britenbach, W., *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1934; Harsch, P. W., «Repetitions of Lines in Eurípides», *HERMES* 72 (1937); Pot. E. E., *Die Maritime Beeldspraak bij Euripides*, Harderwijk 1943; Garzya, A., *Pensiero e Tecnica drammatica in Euripide*, Napoli 1962; Stampfli, R. F., *The dramatic function of animals and animal Imagery in the tragedies of Eurípides* (Diss.), Nashville 1971 (microfilm); Gregory, J. W., *Madnes in the Heracles, Orestes and Bacchae. A study in euripidean Drama*, Harvard 1974.

2 Blaillock, E. E., «The Nautical Imagery of Eurípides' Medea», *CPh* 50 (1955) 233-237; Smith, W. D., «Disease in Eurípides' Orestes», *HERMES* 95 (1967) 291-307; Boulter, P. N., «Theme of ἀγγία in Eurípides' Orestes», *PHOENIX* 16 (1962) 102 ss.; Dyer, R. P., «Image and Symbol: The link between the two worlds of the Bacchae», *AUMLA* 21 (1964) 15-26; Segal, Ch., «The Tragedy of Hippolytus. The Waters of Ocean and the Untouched Meadow», *HSCP* 70 (1965) 117-169; Smith, W. D., «Dramatic Structure and Tecnique in Eurípides' Suppliants», *HSCP* 62 (1957); Kamerbeek, J. C., «The Unity and Meaning of Eurípides' Heracles», *MNEMOSYNE* 19 (1966) 1-16; Hangard, J., «Remarques sur quelques motifs répétés dans l'Heracles d'Eurípide», en Kamerbeek, *Miscellanea Tragica*, 128, 14, 124-145; Podlecki, A. J., «Some Themes in Eurípides' Phoenissae», *TAPA* 93 (1967); García López, J., «En torno a la estructura y significado de las 'Bacantes' de Eurípides», *HELMANTICA* 24 (1973); Scott, W. C., «Two suns over Thebes: Imagery and stage effects in the Bacchae», *TAPA* 105 (1975) 333-346.

3 Labor semejante han hecho ciertos críticos sobre la obra de Sófocles: Goheen, R. F., *The Imagery of Sophocles' Antigona*, Princeton 1951; Musurillo, H., *The Light and Darkness. Studies in the dramatic poetry of Sophocles*, Leiden 1967.

ciertos personajes protagonistas, que constituyen el almacén de símbolos. El lenguaje metafórico es fuerza que comporta y da significado, al ser sustentado de diversos sentimientos.

Los motivos predominantes, que hemos estudiado de forma relevante en la obra euripidiana son cuatro: uno, dentro del campo naturaleza, y el resto, en el de hombre. Todos, en su conjunto, nos dan una visión acertada de la problemática que se plantea a lo largo de la obra de Eurípides. El hombre, punto de atención, se va significando sucesivamente con su proceder y actitud. Estos motivos primordiales quedarán reflejados en las diversas metáforas:

#### A) EL CAMINO

Constituye la fuerza compulsora de venganza: ésta es el único medio accesible al instinto cruel.

La reflexión es la actitud previa a toda importante empresa (*Heracl* 236), al tiempo que surge la vacilación (*El* 669).

El análisis de los proyectos refleja la serenidad y temple de Ión, al no consentir que nadie le desvíe de su ruta (*Ion* 635) ni le aventaje (*id* 637) en conseguir la meta de su vida, el ocio y la moderada aflicción. Esta actitud contrasta con la inseguridad de las resoluciones de Macaria (*Heracl* 474).

A veces sucede que la rectitud de razón constituye una agonía en el camino de la terapia (*Hipp* 247). El cambio de ruta de los pensamientos (*id* 290) constituye el primer acto de curación para la locura de Fedra. La criada clarifica la actitud de su señora: su ruta será muy diferente a la seguida con anterioridad (*id* 291) y se convertirá en curandera (*id* 294) del mal y extravío de la mente (*id* 283). Aquí actúa la metáfora como un cambio y situación interna por parte de la mente: no se rechazan las consideraciones del camino recto (*Heracl* 237), se encuentra el camino de las resoluciones (*He* 744) conociéndose la ruta de la razón.

La revelación es ponerse en el camino de curación: hay actitud de silenciarlo sin dejar de reconocer su herida (*Hipp* 392).

El climax de la función metafórica está en el remedio de la curación (*id* 479); la invención del camino (*Me* 385) es propia del sexo femenino; con ello, nuestro autor señala los encantos como el camino más recto (*id* 384) para remediar un mal que no se puede revelar (*Hipp* 293).

La energía de carácter condiciona la decisión<sup>4</sup>. La persecución proporciona el modelo de acción. El agente principal de la venganza ciega en Eurípides era propiamente femenino, ya que «las mujeres podrían ser ciegas con mayor gracia que los hombres. Era natural para ellas ser necias y podrían conseguir el perdón al fin por cualquier cosa que hubieran estado a punto de ejecutar. La víctima era mejor un hombre, ya que su disposición podría permitir la explotación más completa de exaltación latente de la escena de reconocimiento»<sup>5</sup>.

La mujer de Jasón es más hábil en ofrecer cauces a su pasión vengadora (*Me* 376), el fuego o la espada. Eurípides nos sorprende con una Medea que, dejando de lado las elegantes mitigaciones, abraza la rudeza de la simple venganza arcaica; el sujeto vengador no es ni muy joven ni anciano, ni sometido a la fuerza de la locura, sino una persona de mediana edad, dotada de una tremenda vitalidad. No tiene cómplice con que compartir su venganza; su alegato no es un crimen de sangre, sino un reciente asunto de traición sexual. Un comentarista cree que este personaje constituye «una especie de manifiesto por parte del poeta, un anuncio que intente redescubrir la acción vengativa en su estado sin defensa»<sup>6</sup>. El delito de infidelidad sexual es lo que pretende vengar la heroína.

El momento crítico de la empresa vengativa asocia la metáfora del camino a la de la torre o muralla. Orestes, antes de avanzar, solicita la ayuda de un camarada de viaje (*El* 669) como partícipe de la fuerza impulsora de venganza. El miedo constituye una barrera (*Me* 381) a la decisión; mas la sed de venganza requiere una muralla segura (*id* 390) que le proteja en su camino al homicidio, de la forma más oculta y silenciosa. El móvil que mantiene el diálogo de la heroína es su *thymos* o *cardía* por un lado, y por otro su condición de madre; psicológicamente hablando, es una lucha entre lo masculino de Medea —su honor orientado— y su femenino —su corazón orientado—. No pretende obrar irremisiblemente, movida por una necesidad sin remedio que le precipitará con la fuerza más violenta (*id* 394).

4 Burnett, A., «Medea and the tragedy of revenge», *CPh* 68 (1973) 8.

5 Burnett, A., *o. c.*, 8; ver también Blacklock, E. M., *The male character of Euripides. A study in realism*, New Zealand 1952.

6 Burnett, A., *o. c.*, 11. Ver. además, Shaw, M., «The female intruder: Women in fifth-century drama», *CPh* 70 (1975) 255-266.

La metáfora del puerto aparece como fuerza reductora y compulsora de venganza: la vengadora no tiene entrada en ningún puerto (*id* 279) y carece de casa paterna para lanzar el ancla (*id* 442). Egeo es el puerto que colmará sus deseos. Su gozo viene connotado con la presencia de un salvador; por eso, es la luz que aparece en el camino, como si iluminara su vida, la vida del sol (*id* 764). Esta luz es como la justicia de Zeus que le pone en camino (*id* 766) de llevar la venganza sobre el violador de sus derechos.

La solemnidad del momento de la partida viene caracterizada por un adjetivo superlativo determinante: la muerte, con todo lo que supone de partida de este mundo de luz, es el único camino que recorreremos (*Alc* 610). Medea concibe su venganza como un emprender el camino del supremo infortunio (*Me* 1067) que, a su vez, será mucho más desdichado de recorrer para todos los afectados por la venganza.

El camino de la razón y la venganza, del equilibrio y pasión, tiene su confluencia y vértice en el camino del destino; su dificultad en recorrerlo (*Heracl* 608) hace que se tambalee la fortuna; mas nadie tiene posibilidad de huir y de apartarse de la ruta que le señala (*id* 610 s); sus límites son caprichosos, pues «la misma casa no camina siempre por la prosperidad» (*id* 612).

El rumbo de los males, que inundan por completo a *Ion*, evoca la profundidad del dolor con alguna intermitencia de alivio (*id* 928) y contrasta con la acción total y abrasadora del continuo avance de la desgracia (*id* 930).

## B) LA TEXTURA

El lazo que rodea es el centro y culmen de la obra euripidiana. Marca un señalado patetismo entre la delicadeza del cuello que comprende y la rigidez del instrumento: la suspensión del cadáver de la señora, el nudo que oprime su garganta y la conducta de las amigas, que, vacilantes, se acercan a la alcoba de su ama para desatar el nudo que la estrangula.

La reina, sucumbida en la pasión más vergonzosa, se pregunta el medio de romper el nudo de la desgracia (*Hipp* 671). El coro testifica presencialmente la víctima de la destrucción de la divinidad, Afrodita, asociada al mar, pues el lazo hunde y sumerge (*id* 767) la barca de la vida de Fedra. El colorido del cuello sugiere la inmensidad trágica de la juventud y belleza de la heroína; a un

tiempo, el lazo frustra la esperanza de vuelo por el que momentos antes había suspirado (*id* 733,752).

El entrelazado hace referencia a la corona, motivo dominante en la primera parte del *Hipólito*, que el adolescente trenzó con sus manos en honor de Artemisa y que coronaba el rostro de Teseo. Este don de la corona de la «pradera intacta» es un ofrecimiento simbólico de la sexualidad a la virginidad, una encarnación concreta de la ofrenda que cada día hace de su vida. Este arbolado resguardado será pronto víctima del violento mar.

El cable trenzado (*Hipp* 761-762) en el puerto de Muniqia facilita la acción de Afrodita y Fedra en el continente; unirá los dos extremos: la pasión sexual, que es fuerza destructora, y la virginidad, que intenta hacer resistencia. La corona anuncia el vencedor —Hipólito y Artemisa— junto con su mundo que está siendo destruido; en cambio, el lazo apunta a las fuerzas que irrumpen, Fedra y Afrodita, la víctima que es también el agente y el poder sobrehumano, que yace en toda acción y destrucción; ningún rincón de la naturaleza se sustrae a éste, pues «sembró la vida y dio el amor, al que todos debemos el nacimiento en la tierra»<sup>7</sup>. La expresividad y vivencia de la acción del lazo, que encarna orfandad, desolación e infertilidad, evoca una total destrucción de las aficiones que simbolizaban la existencia del joven ateniense: «ya no subirás al atelaje de los pollinos de Véneto; el hipódromo de Limno no se llenará más del galope de tus caballos adiestrados. Y la música, que estaba desvelada bajo la orden de las cuerdas, cesará en la habitación de tu padre. No tendrán ya coronas las tumbas de la hija de Leto, en la profunda vegetación; y la rivalidad de las vírgenes por tu lecho nupcial se ha extinguido con tu exilio»<sup>8</sup>.

El artífice de toda maquinación es reflejado por Eurípides como base para una propaganda política; es la imagen que sirve de vehículo para mostrar sus sentimientos antiespartanos; los habitantes de Lacedemonia son «falsos, mentirosos y urdidores de males»<sup>9</sup>.

La cólera de Orestes hacia Neoptólemo le lleva a concebir su total destrucción; la red, compulsora de venganza, es de mallas inquebrantables (*Andr* 996).

7 *Hipp* 449-450.

8 *Hipp* 1131-1141.

9 *Andr* 447.

El telar sirve a Eurípides de vehículo para enseñarnos que toda trama procede de la astucia de personajes resentidos u ofendidos en su honor: Ión y Andrómaca son quienes tejen más hábilmente la maquinación. La afición de nuestro poeta por esta metáfora le impulsa a reforzarla con un acusativo interno. Funciona desarrollada en *Andrómaca*, *Ión*, *Ifigenia en Aulide* y *Hércules Furioso*. Hermione cose la muerte de su compañera, mientras que Creusa medita entre tejer sogas para enlazar a su hijo.

La metáfora del tejido o del hilvanado ofrece una serie de situaciones en que el enredo muestra una marcada compulsión. La que mayor intensidad presenta es el cardado de lana, que revela la penetración del dolor tras su minucioso cardado: las suturas de los huesos quedan desmenuzadas por las piedras (*Supp* 503).

El desgarramiento de las facciones (*Hipp* 274) son el vehículo del dolor y melancolía interior que quebranta el corazón humano.

Realza el patetismo de la situación: la delicadeza e indefensión en que se encuentra el cuerpo del pequeño hijo de Andrómaca contrasta con la carga de dolor (*Tr* 760) y la reducción de vida (*id* 760), que permite una más fácil infiltración del pesar y aflicción.

El dolor y la muerte hacen el oficio de cardador (*Tr* 1252) más exquisito en el corazón de la indefensa esclava. El vacío interior debido al cardador de la aflicción es la fuerza compulsora del llanto en Megara, Andrómaca y Hécuba tras la pérdida de sus hijos.

El destino que teje la trama de una juventud desdichada (*IT* 207) impulsa un contraste entre la astucia de las Parcas, maquinadoras de toda desdicha, y la ternura de la primera «flor» doméstica (*id* 209), a la vez que promueve la solidez e indefectibilidad del hilvanado frente a la debilidad del tallo juvenil. Las discordias surgidas en el palacio de los Atridas son motivadas por la textura de las Parcas-la metáfora es doble (*Or* 12). Con ellas se refuerza el sentido y el vigor de la fuerza incontrolada del destino, que irá causando víctimas en los progenitores hasta cebarse cruel en el loco por herencia. Orestes necesita aguantar hasta que su enfermedad anonade a los miembros de su familia, que, en cuanto tales, pueden causarle más daño.

En relación intrínseca con el telar, las metáforas de la RED y la CAZA son fuerzas complementarias y compulsoras de destrucción. Ambas implican la presencia del animal y una experiencia personal, ser cazador. La superioridad en coraje del cazador, que tiende la red, tiene opción de retirarla (*El* 582). La presa se ve

sometida a distintas reacciones psicológicas: rostro sombrío (*El* 830), desánimo (*id* 831) y temor (*id* 834); retrato psicológico fiel, que refleja debilidad excesiva, que contrasta con la fortaleza anterior del propio persecutor, Egisto.

La trampa, que tiende el cazador, venido del destierro, va dirigida contra una presa tirana. El afecto fraterno es la fuerza impulsora y aliada en la cacería común; actúa como el perro en cacería, olfateando las huellas (*El* 498).

La tarea de la caza es dura, porque constituye un auténtico enfrentamiento (*id* 987), que requiere una autodefensa. En consecuencia, la acción a que se debe encaminar aparece mezclada con una doble metáfora: el escudo, que puede proteger contra toda réplica (*id* 983) y la trampa. La venganza es la compulsión; Orestes, el cazador.

La acción de caza viene descrita en dos actos: lanzar la red e introducir el cebo oculto.

La imagen de azote desgraciado está en conexión con la osadía del lanzamiento de la red (*Ion* 1273). Eurípides contrapone la conducta de Creusa con la actitud de su esposo, que quiso revestir a su hijo con el manto de la realeza (*id* 829) para librarle de la envidia de sus conciudadanos.

La red crea y fundamenta una obligación sagrada: Pílade se reviste de la fidelidad (*IT* 788) que debe observar con su amigo Orestes. Este mismo carácter sacramental adquieren los velos intangibles que cubren a Ifigenia (*id* 798-799).

El encanto del carácter es el cebo (*Tr* 700) que impulsa a la reconstrucción de la ciudad y el dulzor de las penas que embargan el espíritu. Sin duda, la metáfora tiene una connotación física, a juzgar por el sintagma verbal (*katheisan*), que evoca el cebo que cuelga (*IT* 1181), aunque el profano en un primer momento piense que se trata de un brebaje mágico. En el sentido físico de la metáfora hay un incentivo de libertad de esclavitud (*Andr* 264). El tono de la metáfora es extraordinariamente enérgico, pues la oferta es tentadora para una mujer que debe compartir a la fuerza el lecho de una verdadera esposa.

La curiosidad viene formulada con la metáfora de la red. El deseo de información actúa de red, pero está mezclada de un tinte de juegos de azar (*IT* 1172). La misma metáfora sirve para establecer los límites del culto de Artemisa (*id* 1186).

El ambiente de la caza viene representado con notas majestuosas: atavíos resplandecientes, marcado y altanero paso y entrela-

zado efectivo (*El* 975). El cazador y su perro están a la espera de desenlace. Sófocles utiliza la misma metáfora, pero un tanto modificada (*El* 1476-1477).

Esta actitud expectativa es propia del coro, que atiende al fin del desenlace: nuestro poeta mezcla el resplandor y la corona, atributos regios, y el adorno nupcial para la unión con el Hades con la reddecilla, elemento compulsor de destrucción.

El acoso intenso del cazador es para Eurípides motivo constante en su obra: las Erinias se confabulan en continuas persecuciones al desdichado Orestes, hasta el punto de constituirse en objeto de sus miradas; la venganza es, a la vez, quien suscita la cólera de las diosas. El poder que tienen deriva del símbolo primario, la soga, que enredaba al esposo de Clitemnestra, envolviendo a todos los moradores del mismo techo en sus mallas.

El estado psicológico de duda y desesperación son el vehículo de la persecución, como una excelente jauría que persigue (*Ion* 1422). El celo de persecución por la captura hace que la metáfora venga reforzada con un sintagma de esta esfera. Así rejuvenecido el sintagma verbal, queda en relieve la fuerza compulsora de venganza. La violencia de venganza, que protagoniza Lissa actúa en función de obtener la excelente presa, Heracles, que constituye la raíz de la familia.

¿Qué objetivos pretende resaltar la metáfora de la persecución o caza? En primer lugar, aniquilar el orgullo de la tiranía. Los males, que ésta causó, son los encargados de tender las mallas de la red (*HF* 729) en que quedará enganchado el tirano. Todo ello está inmerso en un orden de cosas eternamente establecido, que el hombre violento se destruye a sí, y no como la caprichosa persecución de la divinidad; Eurípides nunca niega la dignidad de la libertad humana, o su responsabilidad inevitable concomitante. En segundo lugar, pone de relieve el valeroso esplendor de linaje, sirviéndose a un tiempo de metáforas de la construcción. Se realzan las excelencias de la presa: fortaleza y eficaz protección (*HF* 238), que se comunica a los de su linaje o descendientes (*id* 475). El abandono y desolación es el manto de protección del espíritu noble, pero débil físicamente (*id* 304) para poner a salvo sus hijos.

Cuando el héroe cae presa de la justicia divina, todo el fundamento de su familia se viene abajo, al haber perdido consistencia (*HF* 1261). El objetivo estaba logrado: destruir en sus fundamen-

tos de arriba a abajo (*id* 1306) el tronco y armazón familiar. El infortunio alcanzó su culmen (*id* 1280). El sancamiento y reconstrucción de una nueva vida, alcanzada la purificación, continúa con una metáfora de arquitectura: hay que proyectar levantar una nueva vida sobre las anteriores ruinas (*id* 1118).

El lazo, que ha echado abajo los fundamentos de la familia, ocasiona el desaliento y aniquilamiento psicológicos (*El* 608), que contrastan con una posición elevada anterior (*Or* 1568). En medio de su confesión, el héroe planea los caminos por donde va a encaminarse (*El* 604) para hacer caer en la mallas de la red a su víctima (*Or* 1315) para recobrar el palacio de su padre, sirviéndose del lazo con que aquél fue cercado (*id* 25).

El objetivo del auxiliar de cacería es tender las redes (*Andr* 996) para que caiga en sus manos el cachorro salvaje (*Or* 1421).

La caza centrada en el entorno de la montaña nos ofrece un material documental para el análisis de la conducta particular de quienes siguen las huellas del culto dionisiaco; éste primitivamente dominaba la vegetación, lo húmedo y profunda fecundación: árboles, flores y frutos; luego, el vino pasó a ser un poderoso vínculo entre los hombres a quienes llenaba de la fuerza divina. Este contorno de difícil acceso aseguraba la supervivencia del nuevo culto: Macedonia con todo su ambiente primitivo y bárbaro está presente en todo el pasaje, además de las alusiones al Axio y Lidias<sup>10</sup>. El cazador tebano da la señal de alarma. Su presa la concibe como un mal nuevo (*Ba* 353). La difusión de esta infección causaría desorden y libertinaje. Ordena un rastreo tras las que intentan buscar el placer de Venus (*id* 688) con sus cuerpos relajados, cargadas de vino y tendidas sobre el follaje del abeto y encina.

Además, el culto de Baco como un mal, viene fundamentado por un contexto bélico, con que está asociado. Los términos en que viene planteado pertenecen al ámbito de una invasión enemiga (*Ba* 752), encabezada por Dionisos (*id* 52) en un plan de conquista.

El caudillo tebano constituye el modelo de batalla presentando resistencia (*id* 45); sus seguidores están armados (*id* 51,758), movidos por el sentimiento de cólera. El lenguaje de la escena es militar: el caudillo tebano es un espía en campaña (*id* 916,956,981) que intenta ponerse en marcha en son de ataque (*id* 819). Por su

10 *Ba* 569 ss.

parte, las ménades, recibida la orden de su comandante, suben a la torre y atacan al caudillo tebano con venablos y misiles épicos (*id* 1096); parece un cuño basado en Píndaro, con resonancias épicas<sup>11</sup>. Esta terminología nos revela un tipo de drama más arcaico, más convencional.

Una vez proferido el grito de batalla (*id* 1020-1023), el delirio profético se apodera de los que ofrecen resistencia (*id* 300). Desde este momento, las bacantes se convierten en perras cazadoras de gran agilidad en la selva (*id* 728); a la vez, son objeto de persecución del orden establecido que planea su captura; la metáfora adquiere su climax: desde el escondite salen a su encuentro para arrebatar a las cazadoras (*id* 729).

El coro inicia el trabajo de destrucción de las fuerzas que le persiguen: invoca la presencia de Baco (*id* 1017). Se trata de un coro que se desplaza en persecución de Penteo. Esta invocación a la divinidad es común entre los trágicos<sup>12</sup>. La epifanía de Dionisos es la de una bestia connotando aspectos terribles: toro, dragón, león que respira fuego. Todo nos da a entender una fuerza arrolladora y victoriosa.

El lazo de muerte (*Ba* 1021) será el desarrollo total de la metáfora de la conquista del territorio de Tebas y sus habitantes para el culto de Dionisos. En Esquilo encontramos unidos en el culto de las bacantes la campaña militar y la textura<sup>13</sup>. La empresa ha requerido un minucioso reconocimiento de las huellas del caudillo tebano (*Ba* 817). La unión con el contorno en la cacería es recalcada a través del prefijo *syn-*: Baco es el compañero de caza, el monte salta y se asocia a las bacantes (*id* 726) en calidad de fieras de caza, todas en carrera acorde (*id* 1091) y arrojan sus armas juntas (*id* 1103). El culto dionisiaco está rodeado de una atmósfera bélica, porque Eurípides «encontró en el Dionisismo, reavivado posiblemente por la llegada a Atenas de los *theoi xenikoi*, un arma eficaz para demostrar, en contra de la sofística, la existencia del dolor y la tragedia en la vida de los hombres y de los que no pueden librarse con sus propios medios, y sí sólo con el *pharmakon* de una veneración debida a las leyes y creencias de la tradición»<sup>14</sup>.

11 *Píticas* 3.49.

12 Esquilo, *Persas* 666; Sófocles, *Antígona* 1149.

13 *Eumenides* 25-26.

14 García López, J., «En torno a la estructura y significado de las *Bacantes* de Eurípides», *Helmántica* 24 (1973) 399.

Agave ve en su delirio un cachorro de león salvaje, dándonos a entender que su celo y ardor le vienen heredados de ella. El culto de la nueva religión supone la renuncia a las ocupaciones tradicionales: la lanzadera y el telar. Asumiendo una tarea más noble: reunir adictos al Dionisismo, expresado con la metáfora tan desarrollada de la caza (*Ba* 1237). La sanción a sus actos es la fama que ha reportado la sublime caza, que presenta un espléndido banquete, en la manifestación de júbilo más exaltada con danzas y cantos.

La entrega y dedicación a este nuevo señor viene caracterizada por multitud de alaridos (*id* 1112). Como la caza ha sido un acto conjunto, está expuesta a la contemplación de los demás, sobre todo si la presa es de notable relevancia. El ardor de las bacantes viene expresado con la metáfora del vigor de sus blancos brazos (*id* 1206), su única red. Este dato nos da a entender las congregaciones femeninas, que había en Grecia, en tiempos plenamente históricos para celebrar el culto de Baco.

El edificio de la religión tradicional, representado por Cadmo, se ha venido abajo, pues el pilar que lo sostenía se ha derrumbado (*id* 1308); este sintagma verbal (*syneiches*) introduce una nueva metáfora de la construcción: hace referencia a la viga dueña que mantiene la cohesión del maderaje. Se aplica a las ciudades, en que los hombres, que cumplen las leyes, son el pilar vigoroso<sup>15</sup>. La verdadera significación trágica aquí reside en la naturaleza de este mundo imperfecto, donde frecuentemente un error pequeño e imperdonable lleva a una catástrofe final. En los poetas trágicos, el hombre podría tener éxito en la tierra, como Edipo o Penteo, «si no tuviera, por su inhabilidad, que controlar las fuerzas internas de su naturaleza... La verdadera tragedia yace en este mundo imperfecto, y no en el mero descubrimiento o revelación»<sup>16</sup>.

### C) LUZ Y TINIEBLAS

El gozo con la luz —emitida por el sol, que se enciende por la mañana pero se desvanece a la noche; con la luz del día que abrasa los elementos familiares y con que se aclimatan las tierras— está

<sup>15</sup> *Supp* 312-313.

<sup>16</sup> Harsh, Ph. W., «Implicit and Explicit in the Oedipus Tyrannus», *AJPh* 79 (1958) 105.

unido todo en la poesía y literatura griegas. La luz está caracterizada como *ouránion phōs*, *hagnón phōs*, *hierón phōs*.

Para los griegos, el elemento vital no era el aire sino la luz. Su invocación tiene lugar en momentos decisivos; la luz que irradia de Dionisos causa gran satisfacción y contento en las bacantes, que yacían en abandonada soledad.

La luz del sol de brillante belleza (*Tr* 860) está empleada como anticipo del gozo radiante que va a suponer para un esposo el retorno de su amada. Está junto con Zeus y tierra como testigo de la pasión de venganza<sup>17</sup>. Su invocación viene motivada como venganza.

La noche, hija de Erebo, viene en ayuda de la casa de Agamenón, que se mece en dolores e infortunios, para que aleje toda perturbación de ella y el placer tranquilo del sueño se apodere del enfermo, cuyos remordimientos le impiden dormir. Es celebrada la Aurora de alas blancas (*Tr* 847) como testigo de destrucción y aniquilamiento de Pérgamo. El sacrificio de Ifigenia, decisivo para el retorno de los griegos, supone gran solemnidad, que encuentra su eco en el fuego y transparente luz, que abren el nuevo día; parece que los elementos naturales son como un anticipo feliz que les iluminará su retorno: Agamenón saluda a la luz buscando claridad en sus objetivos.

El sol, asociado al fuego, es la llama divina, que enciende la tierra (*Phaeth Fr* 7 Diggle), trayendo liberación al pueblo troyano. La llama de luz (*sélas*) es el vehículo del juramento que Teseo profiere sobre Adrasto.

La desolación que ofrece Pérgamo está expresada con metáforas del resplandor y el fuego (*lélampen*, *kataithetai*, *Tr* 1295-1296). Más que ningún otro poeta, Eurípides ha comprendido y explorado la significación del entorno como factor operante en la conducta del hombre<sup>18</sup>. Electra, envuelta en su aflicción, envía su salutación a la luz, que irradia al amanecer tras una noche de lamentos<sup>19</sup>. Todo transpira dolor. Es curioso que la obra homónima de Eurípides, en la escena paralela, presenta a la heroína saludando, no a la luz de la mañana, sino a la noche; pero no, como pueda pensarse, en cuanto a oscuridad, que para su aflicción sería la esfera convenida, sino como objeto de invocación:

17 *Me* 148 s.

18 Ver Diller, H., «Eurípides», *Entretiens sur la antiquité classique* 6, 89 ss.

19 Sófocles, *Electra* 86-91.

«¡Oh negra noche, que alimentas las estrellas del dorado firmamento, llevando esta urna sobre mi cabeza, en tu sombra, voy a tomar agua del río. No me ha abatido la miseria, sino que quiero mostrar a los dioses los ultrajes de Egisto y lanzar muchos llantos a mi padre por el amplio éter!» (El 54-59).

La atmósfera de este pasaje marca un fuerte contraste con el sofócleo; éste tiene dos planos, el resplandor del sol y la angustia de la noche; el euripidiano pone de relieve su fuerte temple de ánimo y decidida voluntad de venganza sobre su ultrajador. Sitúa nuestro poeta al principio los dos elementos testigos de su acción, acompañados de adjetivos ornamentales, que aquí adquieren un especial relieve.

La contemplación de la luz aparece como recreo y satisfacción de la vista (*ómmata exepímplamen*, Andr 1087), que inspira fuerza ante una decisiva situación.

La confusión mental que siente el coro, tras el destierro del hijo de Teseo, constituye una situación estática, que contrasta vivamente con la dinámica de su percepción física y mental (*leussōn... eídomen*, Hipp 1120) anterior, cuando contemplaba irradiante de esplendor a Hipólito, cuya luz se expandía como la más brillante de Atenas. Nos hallamos ante un coro «de presencia», que comparte emotivamente la acción del héroe<sup>20</sup>. La perturbación de su mente, incapaz de actuar en estos momentos, viene ocasionada por la falta de luz, que les iluminaba en Atenas.

La proyección de la luz, fuera de su fuente, viene traducida en la poesía griega por una serie de preposiciones y expresiones verbales, compuestas en su mayoría de veces. Los sintagmas verbales más corrientes en la expresión de la representación de la emisión de luz son *apolampein* y *eplámpein* (Sófocles Fr 11). Nuestro poeta usa *hiénai* —y compuestos— para darnos a entender que los ojos son fuentes luminosas, que pueden lanzar rayos (*aphiemi ómmatōn...phéngos tóde*, He 367). Durante estos primeros siglos de civilización atestiguada de los griegos «no se llegaba todavía a disociar las realidades psicológicas de la realidad espacial; se unían a un sustrato material no sólo las cualidades sensibles —como lo hará todavía Anaxágoras— sino incluso las pasiones y emociones»<sup>21</sup>.

20 Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona 1972, 292.

21 Muggler, Ch., «La lumière et la vision dans la poésie grecque», *REG* 78 (1960) 61.

La proyección del fuego fluido fuera del ojo ejerce —según representaciones fisiológicas de los poetas— dos funciones diferentes: percibir por la vista los objetos exteriores, e irradiar afuera un fluido que señala el estado de alma del ser viviente para asustar, con mayor frecuencia, a los enemigos. El hecho de que irradian luz de sus ojos hacia los objetos en los seres vivientes fundamenta toda visión; de modo inverso, todo cuerpo que irradia luz está dotado de visión: el hijo es el único ojo (*ophthalmós*, *Andr* 406) que le queda de vida para una madre desafortunada. Se da en los cuerpos celestes: el sol lo ve todo<sup>22</sup>. Sófocles lo designa con los mismos conceptos<sup>23</sup>. Esto viene posibilitado por el fuego emitido por los cuerpos celestes como instrumento de visión. Los cuerpos celestes tienen ojos o son ojos: la luna es el ojo de la tarde<sup>24</sup>, ojo de la sombría noche<sup>25</sup> y oscuro párpado de la noche<sup>26</sup>.

En época de Eurípides, la reflexión de la luz en las superficies metálicas pulidas es un fenómeno muy conocido, y este progreso teórico está acompañado de importantes avances técnicos en la realización práctica de superficies reflectoras. El espejo, antiguamente objeto de uso de reinas y princesas, se convirtió en un artículo de «toilette» corriente en casa de los griegos. Nuestro poeta lo pone en manos de señoras de época heroica; mas lo designa por uno de los nombres científicos, que figurarán en la terminología de tratados de óptica. Hécuba, antes de acostarse en la noche fatal de la toma de Troya, lanza una mirada en la claridad circular de un espejo de oro (*He* 925).

La alegría con la luz y felicidad de la existencia en la luz se han hecho cuño en las expresiones «estar en la luz» —*en pháei*— y «contemplar la luz» —*blépein, phōs horān, derkestai pháos, phēngos eisorān*. Las víctimas del destino, cercanas a su muerte, se recrean en proferir elogios a la luz: Ifigenia, a pesar de tener conciencia de ser salvación para su pueblo, expresa gran dinamismo al considerar la luz de la vida como fuente del mayor placer y lo más digno de contemplar; por eso se dirige con ternura hacia su padre para que no le obligue a ver el mundo subterráneo. Este mismo latido yace en el corazón de la madre dolorida ante el sacrificio de

22 Homero, *Odisea* 11.109.

23 *Edipo en Colono* 869.

24 Píndaro, *Olimpicas* 3.20.

25 *IT* 110.

26 *Ph* 543.

su inocente hija por manos de criminales con un juicio de valor: la muerte es nada, la vida es fuente de esperanza (*Tr* 633). Gran placer causa la luz a Admeto y Feres, que reiteradamente califican su deseo de luz (*Alc* 722). El celo de Yocasta, marcado de una grande expresividad, por sus hijos le lleva a identificarse con su muerte; si les alcanza con luz, su vida gozará también de luz, si no, morirá (*Ph* 168).

Los signos lastimeros, que la enfermedad refleja en el cuerpo del paciente, proyectan una imagen de muerto en quien lo contempla; mas aquél testimonia su vida real (*Or* 386), aunque no aparente, pues sus males le destrozan su interioridad.

La vida adquiere mayor intensidad y seguridad, resumida en tres metáforas de visión: luz, sol, astros; tres testimonios irrevocables que poseen gran fuerza convincente de disfrutar de la vida. El ver la luz es propio de todo hombre, aunque esclavo, y se complace en su disfrute: adquiere significación especial en boca del frigio, que ve al hermano de Electra sumido en gran aflicción y desesperación, perseguido por las Erinias y tribunales civiles.

La luz aparece como el símbolo de liberación y salvación (*Me* 482). Frecuentemente, aparece el salvador como iluminaria para los males; si éstos son tan intensos, que requieran una mayor intensidad de cuidados, pueden remediarse si el radio de acción de su poder comprende muchos pueblos: Agamenón es la luz suprema de Grecia, que acude en momento muy oportuno a levantar de su postergación a Hécuba; es la fuerza compulsora de la venganza sobre los enemigos de la ilustre troyana.

La nobleza de linaje y virtud de hijos bien nacidos constituyen una distinción y un brillo para sus progenitores (*Fr* 232.2).

Enérgicamente expresiva es la metáfora de la luz asociada a la del arco (*IA* 648); previo el relajamiento de la ceja, la mirada que el padre dirigirá a su hijo proyectará una luz certera y salvadora. Lo mismo ocurre en la mezcla de actitud de orgullo, simbolizado por la luz de los hijos de Edipo, con la locura de venganza, que se trasluce en impaciencia por ocupar el predominio de Tebas.

Eurípides, muy aficionado a analizar conductas humanas, da como señal de locura la perturbación y agitación de los ojos (*Or* 253).

La metáfora de la luz actúa anticipando mortandad y destrucción: los escudos de los guerreros bien compactos reflejan en la ciudad (*Ph* 250), transferencia dinámica del azote que las diosas vengadoras traerán sobre los hijos de Edipo.

El restablecimiento de los bienes y la paz interna de la familia vienen simbolizados en el delirio de la luz; el perseguido exclama jubiloso que vuelve a ver la luz del sol tras las trampas, de que se ve libre, que su cazador le había tendido (*Ion* 1467).

Si la vida es la estancia en la luz, la muerte es su privación en la sombra del Hades. Al abandonar la vida, queda detrás la luz. Es el Hades morada donde no penetra la luz y constituye las tinieblas de la tierra; con la oscuridad se apodera del hombre un espanto, que es tanto mayor cuanto más joven es la víctima (*IA* 1250). Los abismos cerrados al sol son el reino del Hades. Sus instrumentos son el hierro, la espada y Lisa —virgen contraria al himeneo, dotada de accesos de locura y perturbación—. El Hades son las habitaciones de la noche, que conceden el sueño a los mortales. Hécuba recuerda a Agamenón sus contactos con Casandra, sirviéndose del lenguaje figurado de la noche, como instrumento que trae a los hombres el placer mayor y los amores nocturnos con un encanto especial (*He* 828).

La balanza de la noche, cuyo platillo sostiene igual peso, simboliza la equidad y justicia, sin dejar de favorecer a los audaces; por eso, se prefiere efectuar el ataque por sorpresa nocturno (*Ph* 724 s). La metáfora podemos entenderla como muerte; noche, tinieblas son el destino reservado a todos, mas los audaces lo afrontan con mayor decisión. La amargura de la muerte es la despedida de la luz; su precipitación viene simbolizada con la metáfora del carro (*Fr* 114). Tema que Eurípides ha tratado con delicadeza y patetismo. Ifigenia, que en Aulide debía ser ofrecida en holocausto, grita como si dejara la luz y los rayos del sol.

El mismo Edipo, ciego, aunque vivo, no podía contemplar la luz, pues tiene en sus ojos sombra eterna (*Ph* 1534); su paso es ciego, y el hecho de que sus hijos no vean la luz da un mayor patetismo a la escena.

La aflicción de Hipólito raya en agonía: invoca a la muerte, que cure y remedie su amor; amor y muerte se funden en un tono que evoca raíces eróticas de desastre. Habla de su amor por la espada de doble filo para hacer dormir su vida (*Hipp* 1375 s).

La idea del matrimonio en conexión estrecha con la muerte es un elemento relevante del drama griego. La víctima que va a ser inmolada en plena juventud contraerá nupcias con el Hades (*He* 368). Connota el discernimiento de los sentidos emocional y religioso. La mansión del Hades es el final del trayecto de la vida (*id*

483). La venganza es la compulsión del matrimonio con el dueño de las tinieblas (*Or* 1109); la joven víctima se adornará como esposa que va a encontrarse con su amado (*Me* 985).

La dinámica de la muerte viene expresada con la metáfora de las tinieblas sobre los ojos (*Alc* 269). Mayor realce adquiere la transferencia unida al motivo del soporte o peso de las tinieblas (*Hipp* 1444), de modo que los ojos se cargan de total oscuridad (*Alc* 385). La muerte está tan cercana, que va dejando sentir toda su fuerza con la pérdida de la luz. La metáfora es vigorosa; el empuje de las tinieblas sobre los ojos de la víctima es tan fuerte que necesita el apoyo sobre el ser querido para levantarse y reanimarse (*Hipp* 1446). El contraste que ofrece la zona de luz (*anablépsesithe*) y tinieblas (*toy kátō skótoys*) requiere una consideración profunda (*ómmasi dedórkasi*, *HF* 563).

La libertad y la muerte, dos motivos fusionados por Eurípides, adquieren un realce especial en boca de la víctima, al afirmar sus esponsales con las regiones subterráneas sin perder su condición de libre: «dejaré la luz del día siendo libres mis ojos, y ofrendaré mi cuerpo al Hades»<sup>27</sup>. Este motivo de libertad está unido a la visión (*ómma eleútheron blépein*, *HF* 271).

La oposición luz-tinieblas no es en la cultura griega un dualismo ético, ni puede ser comparada con la del bien y el mal, como en iranio; si bien, conviene ser honesto y avergonzarse de haber cometido desvergüenzas y profanaciones a la luz del día; el velo oscuro sirve para cubrir los actos criminales; el estado de vergüenza viene formulado por unas espontáneas expresiones de perplejidad: «¿con qué rostro tomo estas tinieblas? ¿qué nube pondré delante de mí, escapando a los ojos del anciano?»<sup>28</sup>. Aquí la nube da la impresión de algo totalmente oscuro, como las tinieblas de la noche. La oposición luz-tinieblas es en la tragedia de Eurípides la existente entre salvación y desdicha. Lo curativo es la luz; lo contraproducente, la oscuridad. El *phōs* es la luz del día como luminosidad, en que se mueve y articula el mundo, que está al alcance de la vista y comprensible, en que la distancia es doble aquí y allí; en que se puede caminar y pisar; con palabras de Bultmann la luminosidad es quien «hace posible la vista de orientación, y que por eso

27 *He* 367-368.

28 *Or* 467-469.

el ser, a su vez, se hace a sí inteligible, para que en la oscuridad no quede a oscuras, sino que vea su camino»<sup>29</sup>.

#### D) EVALUACION Y MEDIDA

La secuencia de riqueza ofrece diversos juicios de valor. El oro es la compulsión que arrastra los humanos. Sus excelencias están parangonadas con el placer de los lazos de parentesco<sup>30</sup>. Su posesión engendra felicidad (*eytychein*, *Fr* 142.4). Su peso es verdadero (*rāston*), mas contrasta con la debilidad de la naturaleza humana (*asthēnes aiōn*, *Fr* 813.1). Su esencia alada (*hypópteros*, *Fr* 420) nos revela lo pasajero, voluble, o que sin interrupción va desplegándose en continuas manifestaciones en los humanos. El demasiado oro y prosperidad proporcionan doble fuerza compulsora expresiva: alejamiento del camino de sabiduría (*HF* 775) y caída en la injusticia de los poderosos (*id* 776).

La moneda es la compulsión de juventud, que reconforta a Argos frente a las invasiones de Atenas. El hijo es la gran fortuna y oro (*thesaurós*, *He* 1231), que simboliza la seguridad y prestigio de la familia. La acuñación de la fortuna de una familia ilustre puede encontrarse desfigurada con la marca de desgracias (*episēmous symphorás*, *Or* 542) por los crímenes de sangre. La moneda sirve para computar la nobleza de estirpe y el distintivo destino (*Me* 544).

La esposa se sirve de la metáfora de la adulteración del oro (*Me* 516) para poder conocer el interior psicológico del esposo. Mas, los nobles sentimientos no son siempre signo de buena ley; con frecuencia un alma villana reside en corazón noble. Eurípides nos revela la nobleza de espíritu del héroe, pero la proyección externa viene originada por la adulteración interior de la intención. Esta metáfora aparece como fuerza compulsora de destrucción: la mujer es para el hombre un mal fraudulento (*Hipp* 616); actúa sobre nuestra imaginación con fuerza y efectos acumuladores en proporción mayores, en la formulación del voto de mantenerse lejos de todo contagio.

En los dramas de Eurípides el problema de la falsedad y el engaño maliciosos «llegan a ser agudos y revelan un constante

<sup>29</sup> Bultmann, R., «Zur Geschichte der Lichsymbolik in Altertum», *Philologus* 97 (1948), 13-14.

<sup>30</sup> *Fr* 324, 1-4.

interés al descubrir un criterio de integridad en los personajes humanos»<sup>31</sup>. Medea está buscando una prueba moral a la conducta de su esposo (*Me* 517); esta metáfora está aplicada por Ión a su madre, al decir que tiene nobleza, mas su porte es tomado de su carácter (*Ion* 237). Adquiere gran realce metafórico acompañado de *saphés*<sup>32</sup>, como introductor de un deseo por parte de Teseo de los dos tonos de voz que cada hombre debería tener. La metáfora funciona como revelador de lo que uno es —la voz justa— y lo que aparenta ser —la voz contradictoria—, semejante a la del ventrilocuo (*engastrímythos*) que tanto abundaba en la sociedad ateniense del siglo V. El «marco seguro» (*HF* 669), como señal exterior para distinguir al hombre malo del bueno, está formulado en un voto de una existencia segunda, que vendría dada como «signo de rectitud» (*id* 659).

El peso computa la aflicción. Eurípides utiliza la metáfora de la balanza que pesa y contrapesa la fortuna. Se contempla sopesando el infortunio de una madre esclava, en otro tiempo dueña de una fortuna grandiosa (*He* 57). El brazo de la balanza es compulsor de la prodigalidad del benéfico apoyo en pro de un amigo; nuestro trágico contrapone la pequeña ayuda con la significación amplia de beneficios que reporta la amistad (*Heracl* 690). Nos quiere poner de relieve el equilibrio entre dos situaciones diferentes. La aflicción que embarga el espíritu pone en situación límite; aparenta poca vitalidad; su vida está equilibrada exactamente en la balanza, y basta una pequeña inclinación para que se vuelque (*Hipp* 1163). Los beneficios de la divinidad hacen inclinar la desgracia al campo de la felicidad (*Rh* 328).

Los rasgos externos —arrugas, espalda encorvada, andar penoso— anticipan evocando la carga de la balanza (*palíropon*, *El* 498), que pesa la vida del anciano y su existencia concretada en los pies vacilantes; estos son el apoyo del cuerpo y, en sentido figurado, de la vida.

La riqueza y prosperidad es el peso (*báros*, *El* 1287) que pende en el corazón del hombre, ya que corre muchos riesgos por mar y tierra, movido por esperanzas insaciables. La *anankē* —honra y cumplimiento del deber— comporta en Agamenón el oficio pesado

31 Musurillo, H., «The Problem of Lying and Deceit and the two voices of Euripides 'Hippolytus 925-931'», *TAPA* 104 (1974) 232.

32 *Hipp* 925-926.

de juez (*He* 1241). La metáfora del peso forma parte del yugo. Este y la balanza están asociados por el peso.

El control hace que la ganancia no se dispare a su antojo (*Heracl* 3); la metáfora del arco (*aneiménon*) establece la moderación; el avaro es inútil a la ciudad, se hace insoportable en el trato (*synallásein barys*, *Heracl* 4) encontrándose solo en sí mismo.

El cambio actúa como la fuerza compulsora que un hijo ejerce sobre la crueldad de una madre con su colaborador: el lenguaje metafórico reviste la venganza, y trae el recuerdo de los pensamientos básicos del ajuste o saldo de cuentas comercial con la deuda (*Or* 1165). Semejante idea nos evoca la sangre, que a raudales corre por el palacio de Agamenón con la matanza de Egisto: ésta viene concebida como un pagar caramente la cuenta debida (*daneismós*, *El* 858), debida al homicidio que él causó.

Nuestro poeta pinta patéticamente el Hades como traficante de cadáveres; Menelao capta sus simpatías pagándole ampliamente con la sangre, que hizo derramar, de cadáveres; todo con una finalidad, la devolución de su Elena. Matar a los soldados troyanos por su esposa era «enriquecer el Hades por el don de los cuerpos jóvenes antes de su tiempo, de modo que a un honesto mercader el Hades debería devolver el precio que había pagado por completo o, al menos, asegurar que Menelao retendría la posesión de Elena»<sup>33</sup>. Esquilo llama a Ares «cambista de cadáveres»<sup>34</sup>.

El tráfico que hace con su vida la apasionada le compulsa a sacrificar su don más querido, el amor (*Hipp* 964).

El lucro aparece como constante a lo largo de la obra de Eurípides; es una metáfora recurrente para suscitar y mantener la atención emocionada: la pasión de venganza es una fuente de ventajas (*kerdaneis ameínona*, *Me* 615) para una esposa dolorida en su amor. La conducta del amigo —compartir la muerte de su aliado— le sitúa en igualdad de sentimientos; si rehúsa la muerte, tendrá como prenda la cobardía (*deilian ...kektēsomai*, *IT* 676). Esta metáfora define una conducta religiosa: los relatos terribles en pro de la divinidad son una ganancia (*kérdos*, *El* 744); y moral, el silencio es muy lucrativo (*kerdaneis*, *Or* 789).

La venta adquiere un especial realce. El enfrentamiento de ejércitos busca gran ganancia en el derramamiento de sangre. La

33 Dale, A. M., Eurípides: *Helen*, Oxford 1967. 130.

34 *Agamenón* 437.

metáfora «hacer mercado» con la vida (*apempolâte*, *Ph* 1228) sugiere gran confusión y codicia de sangre en el campo de batalla; parece una agitación de navegante en situación apurada en plena tempestad<sup>35</sup>.

El adulterio está computado como enajenación y contrabando (*parempolōntos*, *Me* 910). Ión queda enajenado (*apēmpōla*, *Ion* 1371) al no gustar el pecho de su madre; parece existir una sugerencia de algo que está debajo o clandestino, pasado o metido de contrabando. Taillardat<sup>36</sup> ve en esta metáfora una sugerencia de venta de esclavos; como testimonio de ello podemos aportar un pasaje euripidiano, en que Hera y Palas están concluyendo un mercado (*Tr* 973-974).

La locura del hombre llega hasta la venta de su cuerpo por dinero (*Phaeth* 173 Diggle). La ética que evalúa el matrimonio es la nobleza y bondad de ambos cónyuges; la unión que traiga la más opulenta dote (*dsaploytoys ...phernás*, *Andr* 1282) no es digna de un hombre.

Eurípides se sirve de otras metáforas que pertenecen al ámbito de la construcción para medir o computar una conducta interior: se juzga una actitud moral (*Fr* 376.2) y la sabiduría (*El* 52). Para una esclava la nobleza es guía de bondad (*kánoni toy kaloy*, *He* 602) y la precaución reside en medir la intención de los aliados (*Ion* 1271).

ANTONIO SEISDEDOS

35 Esto depende del escolio: ἡ δὲ μεταφορὰ ἀπὸ τῶν ἐν τῇ θαλάσῃ κινδυνεύοντων διὰ τὸ κέρδος.

36 *Les Images d'Aristophane. Etudes de la langue et de style*. París 1962.