

Significación y desarrollo de las metáforas de animales en Eurípides

En el presente trabajo nos proponemos analizar las ideas primordiales que la metáfora del animal comporta en la obra euripidiana, junto con sus significaciones. El método a seguir en nuestro proceder se basa en los símbolos y connotaciones del animal, como compulsión de acción; se diferencia del enfoque dado en otros trabajos sobre nuestro autor¹, pero pretende discurrir por cauces marcados por ciertos críticos respecto al estudio de las Imágenes en los otros poetas trágicos².

Los cuatro motivos que prevalecen, a nuestro juicio, en la utilización metafórica del animal, presentan un marcado tono expresivo y enérgico: simbolizan e implican al hombre, su proceder y actitud.

A) AGUIJON

Adquiere un hábil uso en manos de nuestro poeta. Es la compulsión que excita la intimidación de los héroes. Va desarrollándose en torno a tres ideas fundamentales:

1 H. Delulle, *Les répétitions d'Images chez Euripide* (Louvain-Paris 1911); W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik* (Stuttgart 1934); E. Heitsch, *Zur lyrischen Sprache des Euripides*, Diss. (Göttingen 1955); W. D. Smith, 'Expressive Form in Euripides' *Suppliants*', *HSCP* 71 (1966); R. Stampfli, *The dramatic function of animals and animal imagery in the tragedies of Euripides*, Diss. Nashville 1971: microfilm); P. N. Boulter, 'The theme of ἀγρία in Euripides *Orestes*', *Phoenix* 16 (1962) 102 ss.; D. Sansone, 'The Sacrifice-motiv in Euripides' *Iphigenia in Tauris*', *TAPA* 105 (1975) 283-95; J. C. G. Stracha, 'Iphigenia and human sacrifice in Euripides' *Iphigenia Taurica*', *CPh* 71 (1976) 131-40.

2 R. F. Goheen, *The Imagery of Sophocles' Antigona* (Princeton 1951); O. Smith, 'Some Observations on the structure of Imagery in Aeschylus', *C&M* 26 (1965) 10-72; H. Musurillo, *The Light and Darkness. Studies in the dramatic poetry of Sophocles* (Leiden 1967).

1. *Locura*

Es el instrumento de incomodidad enviado por la divinidad que viene asociado a la idea de purificación.

El poeta centra la fuerza de la metáfora en la transformación de toda una sociedad femenina, que está agujoneada por los cultos dionisiacos. La furia, que éstos les inyectan, destruye su mente con una proyección exterior (*exemēna domatōn*, *Ba* 36), a la vez que les marca con un distintivo especificativo (*skeyēn ...orgiōn*, 34).

La mujer es el ser más moldeable y manejable por este impulso exterior en la obra euripidiana, salvo Herácles, que se ve infectado de este mal como un castigo (*HF* 21): está totalmente sometido a él. Las mujeres son una fuerza activa y destructora.

2. *Pasión sexual*

La sensualidad alborotada es como un contagio del tábano, que encarna Afrodita. Muerde en el corazón (*dē-chesthai*, *Hipp* 1303), causando un enorme hinchazón que provoca destrucción. Supone una revolución e inquietud interna, y la fuerza de la pasión, que sobrepasa los llamamientos de la razón.

El agujón desarrolla la compulsión. El deseo causa trastornos delirantes (*ekpeplēgmenē*, *Hipp* 39), que hace a sus víctimas derretirse en llantos hasta destruirse paulatinamente. Su fuerza es interior: su mal no se trasluce al exterior.

Medea se siente herida de pasión (*erōti...ekplageisa*, *Me* 8). El agujón actúa de forma diversa: no trastorna la capacidad de reflexión y decisión en la esposa, a la vez que es fuente donde radica su pasión; en la madrastra, en cambio, hay un pudor que encubre la pasión, que funciona como fuerza inhibidora.

3. *Destrucción*

La metáfora representa la venganza. La sed de sangre es la fuerza que les impulsa a los heridos de este estímulo. El agujón, que se introduce, encharca de sangre las pupilas de los ojos (*He* 1162). Crea en la escena una situación

de gran patetismo, que aumenta conforme acrecienta la ansiedad de contrarréplica, sirviéndose a un tiempo de las metáforas de la fiera y el cazador, que busca tanteando todo su alrededor a la presa. Como colofón, con gran desesperación, no halla más remedio que proferir una maldición sobre los que le clavaron el agujijón: «tal ralea no la cría ni el mar ni la tierra; y lo sabe quien tropieza con ella»³.

Podríamos analizar el aspecto de destrucción total o existencial, que adquiere la metáfora en boca de Hécuba, como respuesta al celo que siente por su hija. La nobleza de espíritu de la herida troyana entra en juego ante la amargura del sacrificio de un víctima. Voluntariamente acepta ser atravesada por el agujijón de la muerte (*He* 387). Está unida a la metáfora del sacrificador (*Ba* 361), que anuncia el deseo de «rematar» totalmente el culto dionisiaco.

B) CARRO Y YUNTA

El valor de esta metáfora viene definido por la diversidad de motivos a que está unida. Hay una ternura y delicadeza realzadas en momentos de gran patetismo, que justifica una mayor compenetración: madre e hijo son una pareja estrechamente unida en un mismo destino (*Andr* 495). Connota desdicha y muerte (*HF* 454), a la vez que se manifiesta relevante con una soledad y desesperación impresionante, que produce consternación en quien contempla este yugo tan amigo (*idem*, 1403). Es la fuerza compulsora que reduce a cautiverio a la mujer troyana (*doylonym amphibaloyssa*, *Andr* 110), que viene obligada a someterse a un lecho extranjero.

Compulsa el lazo de los sentimientos familiares; el yugo familiar queda quebrado por el enfrentamiento y discordia (*Ph* 328). El cuadro viene presentado en un lienzo en que predomina el tenebrismo y patetismo; tenebrosos harapos, como velo que cubre la cabeza de una madre

³ *He* 1181-82.

aflicida, cadáveres oscuros como la noche, llantos sin fin de un padre falto de ojos (*ommatosterēs*) y que yace en las tinieblas (*skotia kryptetai*).

Eurípides, para indicarnos la total compenetración de sentimientos de la pareja fraterna (*apēnas*) utiliza una metáfora del vuelo (*homopteroy*) que revela un mismo celo en el servicio de la patria; podemos entenderla, además, como el vuelo de un mismo destino: la muerte fratricida, castigo del triste sino que revoloteaba sobre la familia de Edipo. El yugo actúa como impulsor de sentimientos de reconocimiento de situaciones anteriores de convivencia (*El* 284), al tiempo que corrobora y efectúa una mutua y rápida compenetración para una empresa común, que deben abordar seres sometidos a una irresistible fuerza de venganza.

En el culto de Artemisa, el potro desuncido simboliza la virginidad; el mantenerse lejos de todo contacto carnal equivale a estar sin el yugo de las nupcias (*Hipp* 1425). Este potro indómito goza de unas características especiales, que no vemos atestiguadas en literatura griega: deseo ardiente de caza en la montaña y afición a la carrera por la arena, al abrigo de las olas, lejos del influjo del mar, por no contaminarse con Afrodita, cuya fuerza está unida a aquél; simboliza el impulso instintivo sexual. El yugo desuncido constituye un conflicto entre la divinidad y el ser virgen, pues lo sexual «implica un principio moral universal»⁴; e Hipólito ha rehuido honrar propiamente a la diosa, con lo que ha atacado la ley divina; por ello, la diosa debe tomar su venganza.

Estas posiciones pueden quedar aclaradas porque las dimensiones simbólicas así referidas a los dioses son especialmente importantes para Eurípides; debido a la posición problemática en que coloca a sus dioses, necesita estos símbolos activos, quizás más que un poeta, que acepta sencillamente la religión tradicional. En una época de escepticismo creciente, estas metáforas simbólicas de los dioses son, por una parte, quizás más «reales» y «verda-

4 E. W. Bushala, 'Σοζόγατ Χάριτες' «Hippol' 15» 1147', *TAPA* 100 (1969) página 28.

deras» para él que las figuras antropomórficas del momento.

Frente al equilibrio que presenta la pasión calmada, nos presenta el poeta los continuos delirios y extravíos, que proporciona la interferencia sobrenatural de Afrodita con su mundo pasional. Esta situación de continuos remolinos internos de conflictos tiene su soporte en la metáfora del carro, que es desviado fuera del curso de su carrera, compulsando la razón, que está refrenada en el progreso del recto camino y desviada a un lado (*Hipp* 238). Este desorden mental, que va sobre la locura (*idem*, 214) es una «divergencia» de la recta senda (*Hipp* 240).

Eurípides une varios motivos en una misma metáfora. La desintegración moral y psicológica (*Or* 396) por los remordimientos, encuentra su fuerza sustentadora en la imagen metafórica del caballo: el amigo actúa como hermano que conduce con su pie el andar lento del afectado internamente (*Or* 1017). Tenemos el motivo de ayuda al amigo unido a la representación temprana de la enfermedad como peso.

Todo un proceso psicossomático de locura están intensamente marcado y vigorizado por la metáfora de los empujes continuos, que experimenta el caballo en la carrera; éstos se traslucen en el cuerpo del enfermo (*Or* 36), que se levanta entre convulsiones con ánimo de saltar de su lecho⁵. Las fobias y remordimientos (*phoboi maniasin*) le dirigen fuera de sí como queriendo desviarle del rumbo de su existir (*examillontai*, *Or* 38). Estas metáforas recalcan la actitud de inquietud y perturbación, que pueden desembocar en desesperación, debido a las continuas agitaciones del miedo.

Reflejo exterior de esta enfermedad es la sangre que baña la boca, pues las diosas han introducido en sus dientes el freno (*epembalein*, *IT* 935). Esta metáfora del impulso de los caballos nos enseña que las excitaciones y agitaciones del espíritu enfermo están provocadas por el arbitrio de la divinidad; simbolizan la compulsión, pues intentan vengarse del criminal, cuyas acciones les ha irritado.

5 Sch. ad *Or* 36: κατεπειγέ' πρόχος ὁ δρόμος.

El caballo está empleado como símbolo de protección y ayuda: los Dióscuros infunden velocidad y salvaguardia al navío que traslada a Elena (*Hel* 1665); también compulsa la acción desbocada del valeroso Heracles bajo los golpes de locura (*HF* 1001). El efecto del contraste es sorprendente y nos evoca dos estados de ánimo, que provocan actitudes diversas, benevolencia y destrucción, paralelas a la tranquilidad y perturbación.

C) EVASION Y VUELO

Estos motivos constituyen una nota constante en el mundo euripidiano como sujetos de compulsión del sentimiento de los héroes. La poética de la evasión y del canto, que se sustenta en el dolor humano son «facetas de un idéntico fenómeno, que va unido en estrecha conexión con una progresiva pérdida del contacto de Eurípides con la realidad política-social de su tiempo»⁶. En su contexto amplio esta imagen metafórica viene ocasionada por asociación a una misma idea. Incluye aspectos cinéticos o dinamismo y estáticos o inmovilismo.

La imagen ala puede comprender la idea de vuelo —función cinética— y de protección—función estática. Distinguiremos función estática y dinámica.

1. *Función estática*. Incluye:

a) *Madre*, que cobija bajo sus alas —el protector. Hay una identidad o cuasi-identidad: circunstancia de lugar—altar de Zeus de tiempo —Heracles no vive—, de persona —hijos de Heracles—, de situación—estos hijos son amenazados de muerte por el enemigo de su padre. La escena es idéntica, y es una escena de suplicantes (*Heracl* 10, 239; *HF* 71).

b) *Hijo*, que se cobija bajo las alas—el protegido (*Alc* 402; *Andr* 441, 501; *Tr* 751; *Ba* 1364). La idea de debilidad está estrechamente conectada con la metáfora estática del

6 V. di Benedetto, 'Il rinnovamento stilistico della lirica dell'ultimo Euripide e la contemporanea arte figurativa', *Dioniso* 45 (1971-72) 332.

ala. Esta debilidad viene simbolizada en el niño (neossós-metáforico), que por vez primera encontramos figuradamente en Esquilo⁷ traído por la analogía del águila y fundido con ella, y en el joven (*IA* 1241). Ambos requieren la mano salvadora del protector, ya que se encuentran en situación peligrosa. Este sentimiento protector irradia de boca del protector ante sus hijos necesitados prometiéndoles no abandonarles (*HF* 627).

2. *Función dinámica*

Adquiere en nuestro poeta un papel y variedad notables el anhelo hiperbólico y sentimiento dinámico; en un último análisis se trata de un deseo, percibido, con frecuencia, como irrealizable, de tener alas para huir (*Or* 1375-1379; *Ion* 797-799). El coro mezcla el bucolismo del agua con el ansia de vuelo: «¡Si yo pudiera, abandonando tu agua divina, oh Calícoro, ganar la llanura al pie de las bellas murallas tebanas!» (*Supp* 618-21).

Las asociaciones a un lugar están concebidas dentro del drama, para expresar maneras de nostalgias, esperanza o resignación y proporcionar el fondo último necesario para los presentes acontecimientos. Hay una doble justificación orgánica: «ampliación de la escena presente y un relieve o contraste a partir de ella; una intensificación es efectuada en el primer caso, manteniendo el ritmo emocional del drama sin quebrarse, y en el segundo, por una ruptura deliberada que actúa de la misma manera que un símil homérico, que momentáneamente deja la escena de batalla sólo para volver a ella desde una perspectiva central diferente»⁸.

Una vez más, vemos en Eurípides la habilidad de entremezclar dos metáforas en un mismo pasaje: la del vuelo asociada a la de formación militar en son de marcha (*Hel* 1479-87).

Jasón expresa su deseo de venganza sobre su esposa en cualquier parte que huya: «¿Está aún en la casa el autor del terrible crimen, Medea, o ha huido alejándose?

⁷ *Coéforas* 256.

⁸ S. Barlow, *The Imagery of Euripides* (London 1971) 25.

Que se esconda bajo la tierra o se levante con sus alas hasta las profundidades del éter, si no quiere pagar su deuda a la casa real» (*Me* 1295-98).

Mayor expresividad aún advertimos en el sentimiento de pudor, que impulsa la aniquilación bajo la tierra, o la incertidumbre del vuelo (*Hipp* 1290 ss.).

Eurípides mezcla la metáfora del pájaro y el mar en la oda coral: llegada de Fedra a través del mar, el deseo del coro de volar sobre el mar, un pájaro alado posado en la ribera del Eridano. La oda comienza con una súplica del hijo de Teseo, en que resume sus ansias de identificarse con las aves del bosque y las gaviotas: «¡Desearía descender hasta los remolinos escarpados bajo la tierra, o volar como un pájaro. ¡Ojalá un dios me mezclara con las cuadrillas aéreas, y dominara sobre la ola marina que bate la costa adriática, en el río Eridano» (*Hipp* 732-37).

En la segunda parte de la oda, tenemos una transferencia del pájaro, al describírsenos a Fedra como *dysornis*: un cuadro que introduce la referencia al suicidio de la heroína, y fundamenta la unidad simbólica y temática de la oda. Este pasaje evoca, como otros lugares del poeta salamíneo, un anhelo de huir de una situación intolerable. La «blanca y alada nave» (leykóptere... porthmis, *Hipp* 752) sostiene la metáfora del transporte alado a través del mar. Fedra, destruida por Afrodita, se desborda con el infortunio (hyperantlos... symphorai, *Hipp* 769) adquiriendo la transferencia marina un significado nuevo y destructor. El pájaro y la muerte anticipan el lamento (idem, 828-29).

Un lugar paralelo señala un gran patetismo: Evadne en la roca elevada (*aitherian petran*, *Supp* 987) se asemeja a un pájaro, que planea un vuelo suicida.

El tema de huida significa liberación de muchas clases de miserias. Muerte es lo que desea Fedra, como única solución al aprieto intolerable, encarnada con metáforas del mar. El mundo exterior no es sino un lugar visionario de huida de la agonía sólo puede designar o significar muerte (*He* 1057). Eurípides centra nuestra atención, no en el hecho de morir, sino en el poder proporcionar una liberación de lo insoportable.

El destierro viene compulsado con el agua del sufri-

miento (*Hipp* 1049). La vida del desterrado viene concebida como un navío, que arrastra tras de sí muchos males (*Me* 462).

La adversidad y la angustia vienen compulsadas con el despliegue de velas en el navío, que impiden un fácil desembarco de la desgracia; el océano de males es la compulsión de la impotencia por vencer el poder absoluto y destructor de la pasión amorosa.

El encontrar la calma supone estar al abrigo de los vientos; jubilosos son los votos de las bacantes que celebran el culto dionisiaco como el puerto que alberga y reconforta a cuantos a él acuden.

La monodia y el diálogo lírico en Eurípides está, con más frecuencia, atribuida a las mujeres que a los hombres. Una razón sencilla: los extremos emocionales y puntos de vista, altamente subjetivos, son quizás más propios de mujeres o del idealismo de los jóvenes (*IT* 1137-42). En el placer, que Ifigenia siente ante la presencia de su hermano, se pasa de súbito de un exceso de desdicha a una sobreabundancia de felicidad: mezcla de gozo impregnado de lágrimas del instante precedente, de temerosa timidez de un alma no acostumbrada a la desdicha (*idem*, 842).

El paisaje adquiere un valor subjetivo; el deseo de huida viene formulado, como normalmente, por la imagen metafórica del vuelo o evasión. La incomodidad del dolor, que embarga, requiere una solución, y no es otra que una evasión por aire o por mar. El remo y el ala están en el mismo plano, adquiriendo mayor intensidad el sentido figurado al encontrarse reforzado: «¿Es menester caer esclava ante las rodillas de una esclava? ¡Cómo! ¡Abandonar esta tierra de Ptia, escapar como un ave de alas negras, ser la barca de pino que para su primer viaje traspasa el color de la noche!» (859-63).

Poliméstor vacila y no encuentra sitio donde huir de la desgracia. Plantea una disyuntiva, el cielo luminoso o el Hades tenebroso. No en sentido de contraposición sino simplemente de evasión. Tenemos asociadas las metáforas del vuelo y el remo; el primero es de miras esperanzadoras —región de la luz—, el segundo implica destrucción —el negro mundo subterráneo: «¿Volaré hacia las alturas,

hacia la morada celeste donde Orión o Sirio lanzan de sus ojos el fuego de miradas inflamadas? O ¿hacia el negro camino que conduce al Hades, me lanzaré desdichado?» (*He* 1100-106).

Este voto, formulado con frecuencia, connota la soledad de un lugar retirado, que pueda recubrir su infelicidad (*HF* 1157-58).

Este deseo de volar desde una situación insoportable, está reforzado por un deseo de ir a través de la tierra, un deseo tocado de pensamientos de muerte. Eurípides escoge, con frecuencia, situaciones dramáticas, en que la separación forzosa de un contorno particular sea la fuente principal de tensión emocional. Motivo predominante en su obra es un desplazamiento de personajes: asiáticos en Grecia, griegos en Táuride, cretenses en Troizen, troyanos transportados forzosamente a Grecia. En estos casos «hay un fin al recordar o anticipar la otra parte, pues esto representa un pasado de experiencia perdido o esperanza en un futuro, que por su verdadera diferencia define el presente»⁹.

En todos los pasajes, analizados con anterioridad, observamos la huida como ofreciendo dos aspectos bien demarcados: lugar de procedencia y a donde se pretende llegar. El primero viene motivado por un temor vivo al ser opresor, o por un sufrimiento agudo que aspira ser suplantado por un gozo mayor. Los personajes que temen el castigo son: Medea, después de provocar el homicidio; Teseo, tras asestar el golpe mortal a Hipólito; Hermione; Heracles; los esclavos de Creusa. La vergüenza, que sienten ante la acusación de su conciencia del crimen que han ejecutado, casi siempre voluntario, y la aparición en escena del vengador, son dos circunstancias que condicionan y engendran el estado psicológico del criminal.

El lugar donde se va, viene teñido de un sentimiento de vivo deseo: en tres pasajes, el coro es el protagonista del deseo. Este viene caracterizado por la ansiedad de llegar a las llanuras de Tebas o del Eurotas, para anunciar el regreso de Menelao.

⁹ Barlow, *op. cit.*, 41.

El vuelo aparece, además, en otros contextos. El cielo, que Penteo siente por aniquilar los cultos dionisiacos, le lleva a identificarse con un desvarío e insensatez (*Ba* 332); la apatía y aflicción en que está sumergida Electra, vienen confirmadas por la metáfora del pájaro con función estática (*El* 177): refleja la falta de decisión al estar hundida en llantos nocturnos y la desdicha sobre la casa de Admeto.

D) IMPULSO Y DESTRUCCION

Las acciones recíprocas de los héroes trágicos, connotadas en las metáforas de los animales, introducen en la esfera trágica una relación entre lo cruel y lo humano, a la vez que participan de un orden moral en el universo trágico. Ciertos animales tenían entre los griegos la reputación de ser particularmente irritables; toros y jabalíes tienen la cólera en la sangre¹⁰. La metáfora del toro irritado era común en época de Eurípides; no obstante, él le da gran vigor al mezclarla con el león¹¹. Las cóleras del jabalí no eran menos violentas; como los jabalíes de Homero, Eurípides afila sus hocicos¹².

Las acciones de ambos animales compulsan la destrucción: fuerza y violencia del amor, desplegadas por Fedra, están recordadas en el toro. En éste están asociados no sólo los poderes de Afrodita y Poseidón, sino «todos los instintos violentos con la vida del hombre y el mundo natural: la pasión de Fedra, la cólera de Teseo, el cimientto tenue de control sobre los animales domesticados como el caballo. Funciona como la extensión simbólica de los elementos salvajes en un hombre, sus anhelos insaciables y su cólera que no razona... El toro sirve también para unir la ruina de Hipólito con las raíces más profundas de la pasión de su madrastra y, a través de ella, con la cólera de Afrodita»¹³.

10 Aristóteles, *De Anima* 651 a 1 ss.

11 *Me* 187-88.

12 Aristófanes, *Ranas* 815. Ver Homero, *Iliada* 11.416.

13 Ch. Segal, 'The Tragedy of Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow', *HSCP* 70 (1965) 145.

El grito de la tablilla es como un bramido de toro (*Hipp* 877); y la voz de réplica (*Hipp* 1074) viene no como voz humana, que expresa la verdad, sino como «un bramido de bestia que apaga la justicia, la razón y el lenguaje inteligible del hombre»¹⁴. El simbolismo sexual del toro arraiga en el complejo mundo psicológico de Hipólito y su tragedia; la motivación no es nueva, pero su influjo dominante es obra de nuestro poeta.

El climax del culto dionisiaco —su acción eficaz— tiene su significación en la presencia del toro, león y dragón: su fuerza e ímpetu apasionantes acarrear la destrucción del obstáculo a su dominio. Las fuerzas más violentas se dan cita en el «dios del vino», que trata de afrontar una lucha feroz para imponer su religión universal. Representan estos animales el acto de venganza y la dinámica que los provocan. Son los animales en que están centradas las danzas dionisiacas; el *sparagmos* y la *omophagia*, ritos valerosos y básicos de su culto, revelan la violencia de actitudes emocionales de sus sacerdotisas. La *omophagia* y las encarnaciones «bestiales» revelan a Dioniso como algo más significativo y peligroso que el porte afeminado, que presenta su exterior.

Eurípides parece insinuar con estos ritos el amalgamamiento de un conocimiento individual en un sentido de grupo: el adorador consagra su vida (*Ba* 75); está, a un tiempo, no sólo con el maestro de vida, sino también con sus amigos adoradores y la vida de la tierra. Es una metáfora del ritual del sacrificio: Orestes y Electra son víctimas que Febo ha sacrificado (*Or* 191) como venganza por el homicidio «contra la naturaleza» acaecido en el palacio otras veces, esta víctima tiene carácter expiatorio: el sacrificio voluntario de Macaria para salvar a su pueblo (*Heracl* 583); Heracles es, a un tiempo, víctima del aguijón de Hera y sacerdote de su rito: danza a impulsos de unos sentimientos antes de acometer la carnicería (*HF* 995) de sus hijos. El ritual del sacrificio actúa como impulsor de purificación. Eurípides lo concibe como la relación entre el hombre y la divinidad. El motivo del sacrificio está con-

¹⁴ Segal, op. cit., 148.

tinuamente desarrollado y tipificado en Ifigenia y Orestes, que vienen hermanados en un mismo hado (*IA* 330). Ifigenia es la sacerdotisa (*idem*, 34), y su padre actúa como sacerdote (*idem*, 360); es, al mismo tiempo, víctima de Artemisa (*idem*, 211), igual que su hermano (*idem*, 243).

El sacrificio actúa como elemento clarificador y transformante, pues con su sacrificio tienen una sabiduría que es el reconocimiento de su herencia común y barbaridad y por «revalidación», en la forma ritual, del crimen de sus antepasados, Ifigenia y Orestes, han «ganado un discernimiento en la relación entre ellos y los dioses; y reduciendo esta experiencia al plano del inocuo ritual, han dado, con la ayuda de Atenea, un paso significativo de lo bárbaro a lo civilizado»¹⁵.

Penteo existe para ser víctima del dios y guía de su ruina (*Ba* 1159); el impulso creador de nuestro poeta viene caracterizado por el uso de la metáfora del toro con un predominio de una mayor fuerza y efectos acumuladores; la imagen es nueva en la tragedia, está insertada en parte coral, que funciona como la formulación de un voto. El toro es el vehículo de la masculinidad y varonilidad: representa la agresión, fuerza y poder de la divinidad, que actúa como sujeto de estos impulsos. No ha sido característica del jefe tebano destruir ninguna agresividad; más bien, «confía refrenar su sexualidad y locura de hombre maduro»¹⁶. Penteo llegará a ser el vínculo de la divinidad: Dioniso debe entrar en él y enfurecerle, no bebiendo medicamentos o sirviéndose del hipnotismo, sino como una invasión sobrenatural de la persona humana. La transformación, efectiva y profunda, causará admiración entre las sacerdotisas: está totalmente identificado con el león, pues su ser está conjeturado como descendiente de una leona o gorgora libia (*Ba* 989).

El jabalí enfrentado al león aparece recurrente. Sus choques responden a impulsos de un sentimiento político: la ambición de poder. Las Erinias son la fuerza impulsora

15 D. Sansone, 'The Sacrifice- Motiv in Euripides' *IT*', *TAPA* 105 (1975) 293.

16 W. Sale, 'The Psychoanalysis of Penteus in the Bacchae of Euripides', *YCS* 22 (1972) 69.

que enfrenta a fieras gemelas (*Ph* 1296). La tierra entera es testigo de este abominable combate. La muerte viene presagiada por los lamentos plañideros. El patetismo que impulsa la metáfora es sobrecogedor: almas asesinas, derramamiento de sangre y desenlace fatal irrevocable (*Ph* 413). De nuevo, la venganza aparece como fuerza compulsora.

Actúa la metáfora comportando sentimientos de crueldad, dirigidos contra el linaje familiar. Estos tienen su motivación en la divinidad, estableciéndose una estrecha relación entre el animal, el hombre y el elemento sobrenatural: dos animales salvajes (*Supp* 146) unidos a Arpia y Deípila constituirán el símbolo de crueldad en el derramamiento de sangre. La leona comporta la destrucción y despedazamiento de Medea en su seno familiar; está asociada a los venenos de grande efectividad. Su thymos le empuja a la renuncia horrenda de su maternidad; es impulsora de fuerza irresistible: su pasión le incita a destruirse para saciar y consumir su ruina conscientemente.

Acostumbra Eurípides asociar en la venganza del héroe un colaborador con idéntica armonía de sentimientos y movimientos. Los dos leones mellizos (*Or* 1555; 1401) andan tras la presa en el palacio de Menelao. La técnica euripidiana de la complicidad sirve para aminorar la culpa manifiesta de la venganza principal: Hécuba obtiene permiso del caudillo griego antes de atacar a su enemigo; Electra perfecciona su maquinación antes de que Orestes toma la venganza como algo suyo; el cómplice de Creusa, un débil anciano, no sólo ayuda a planificar el asesinato de Ión, sino que intenta realizarlo de tal manera que la reina nunca parece totalmente culpable. Este anciano demuestra otra función del cómplice, la de no moverse exclusivamente por el odio, pues «es capaz de amar y de ser amado»¹⁷.

La precisión del instinto cruel viene detallado hasta sus orígenes; Eurípides se recrea en dar el linaje y resultados de la acción devastadora: «Orestes tenía por padre al famoso jefe de la armada; Pílates era hijo de Estrofo,

17 A. Burnett, 'Medea and the tragedy of revenge', *CPh* 68 (1973) 3.

maquinador de mal, como Ulises, un tramposo silencioso, fiel a los amigos, atrevido para la batalla y experto en la pelea» (Or 1403-405). La introducción de la bestia salvaje sirve para reafirmar la enfermedad con una dimensión visual (idem, 479).

El hijo del caudillo de la armada griega es el dragón matricida (idem, 1420), y Píladés, la serpiente sanguinaria (idem, 1406): de instinto cruel (idem, 524), de natural incivilizado (idem, 922), sin acceso al Agora por estar en contra del *nomos*, del proceso legal que debería seguirse para su castigo. El punto total de estas metáforas de crueldad de las dos bestias que se juntan en la caza, está culminado en las palabras del espartano Menelao: «Corro, porque acaban de decirme las terribles fechorías de dos leones: no me atrevería a llamarlos hombres» (Or 1554-55).

El dragón, como Ares su protector, como Penteo y su tropa, es una manifestación de fuerza y autoridad exterior. La crueldad del caudillo de Tebas (Ba 554) inicia una serie figurada de violencia, que actúa como impulsión amenazadora y peligrosa; es una justificación marcada para la creciente violencia de su actitud hacia Dionisos. Es el dragón un elemento presente e importante en la fundación de Tebas y, como su antepasado el dragón, Penteo representa el poder guerrero, el poder de Ares; constituye la estructura y el desarrollo de dos tragedias euripidianas, *Fenicias* y *Bacantes*. Penteo tiene que ser contrastado con Dionisos que, como Afrodita, representa una fuerza y poder internos. El poder de Ares es esencialmente destructor, y el de Dionisos básicamente productivo.

El restablecimiento del orden moral requiere absorber la pasión carnal, que la esclava ofrece a su cautivador; la intensidad del deseo de extirpar este mal del tálamo nupcial nos lo connota Eurípides con la eficaz acción de la metáfora: padre e hija son dos buitres (*Andr* 75), que intentan extraer las entrañas de la carcoma que corroe el prestigio familiar; embisten y atacan a la esclava, que representa la impotencia y desamparo. El *thymos* es la fuerza irresistible del pesar y los sentimientos del héroe, tras recobrar su calma y reconocer la presa de su locura; sus sentimientos son de león salvaje (*HF* 1210), con intensos

bramidos; Eurípides recalca reiterativamente estos sentimientos llamándole ardoroso león, que se ve arrastrado por su coraje (*idem*, 1211).

La problemática interna de Hécuba viene proyectada en una doble actitud, dolor-resignación y dolor-ira. La resignación ocupa el escenario en la primera parte de su pieza homónima, en que aparecen animales de gran ternura: su hija, objeto de afecto es la cierva, degollada por el lobo Ulises, y la novilla, que brinca alegremente. La timidez y nobleza simbolizada en la metáfora de la ternera, que, para darnos mayor expresividad, viene acompañada del modificador «estéril» y «recién nacida», que explican el nacimiento a la nueva vida de la hija de Agamenón, Ifigenia, tras liberarse del sacrificio. Los animales funcionan como impulsores de nobleza y timidez.

El carácter vengador se inicia y crece enérgicamente, en competencia y rivalidad de la crueldad del oponente, hasta alcanzar la cota más elevada de venganza, que compulsa la destrucción de los hijos. Los auxiliares de venganza están poseídos de mortífero furor: fieras salvajes, bacantes del infierno que despedezan (*He* 1071) para un festín salvaje.

El proceder violento viene revelado por la metáfora del animal feroz. La suerte convierte a la libre en esclava de un monstruo sin ley (*Tr* 284 s.), que es vehículo de perfidia y abominación de quien no acata la ley del lugar; se continúa esta metáfora al calificar a tal persona de detestable por su lengua doblemente falsa (*idem*, 286), que puede sembrar odio en donde anteriormente había amistad.

Los proyectos ocultos y perversos son bestias salvajes que muerden el corazón apasionado (*Hipp* 646). El perro es la compulsión de traición (*Andr* 630) del que se sintió lisonjeado, vencido por el amor. En este sentimiento, los dioses no tienen cabida¹⁸. La metáfora del perro implica también un sentimiento de pudor (*Cret*, *Fr* 12 Austin) en el mordisco de la pasión.

La metáfora del animal destructor está en conexión

¹⁸ *Fr.* 551, 1.

con un sentimiento patriótico; éste viene simbolizado por el rey-toro de Atica, Cefiso, *tauromorphon*, que tiene que enfrentarse con el dragón y víbora de la perfidia de Creusa, cuyos ojos brillan ansiosos por devorar (*Ion* 1261 siguientes). Metáforas fuertemente relevantes de la compulsión del instinto cruel, destructor e inhumano, que anticipan el retrato recapitulador de total osadía (*idem*, 1264).

La cierva simboliza el movimiento de las bacantes. Su gozo es el vehículo de rapidez y precipitación de traslado, con un lenguaje descriptivo (*Ba* 871; 872; 873; 874). Los saltos al aire en un primer momento representan la espontánea expresión de gozo (*hēdomena*, *Ba* 165), y ahora, tras sentirse liberada, se convierte en la exultación de la huida (*hēdomena*, *Ba* 874). Todo ello contrasta con la lentitud y seguridad, en la antiestrofa, del animal que experimenta la libertad: ha corrido mucho, *hormatai*, *Ba* 862; *daron chronoy*, *Ba* 889; *en chronoi makroi*, *Ba* 895; *aei physei pephykos*, *Ba* 896.

ANTONIO SEISDEDOS
Madrid