

***Andrómaca* de Eurípides: el prólogo y la noción de unidad en la *Poética* de Aristóteles**

Christian Werner *

Universidade de São Paulo
crwerner@usp.br
Brasil

Cita sugerida: Werner, C. (2015). *Andrómaca* de Eurípides: el prólogo y la noción de unidad en la *Poética* de Aristóteles. *Synthesis*, n° 22, 2015. Recuperado de:
<http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Synthesis2015v22a05>

Resumen

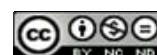
A partir de la noción de unidad explorada por Aristóteles en la *Poética*, se analiza cómo la construcción del prólogo de *Andrómaca* de Eurípides contribuye a la percepción, por parte del público, de que la acción dramática forma un todo coherente, y no un conjunto de acciones individuales.

Palabras Clave: Eurípides; *Andrómaca*; Aristóteles; *Poética*; Unidad; Trama

Abstract

Aristotle's notion of unity as developed in the *Poetics* is used to discuss how Euripides builds the prologue of *Andromache* in a way that enhances the perception of the audience that the dramatic action is built into a cohesive whole, and not into a group of singular actions.

Keywords: Euripides; *Andromache*; Aristotle; *Poetics*; Unity; Plot.



Introducción¹

La revalorización de la obra de Eurípides, que ganó notable aliento desde la década de 1990 y no disminuyó en la década siguiente, también se ha dejado sentir en la discusión sobre la forma de sus tragedias,² especialmente en el caso de las que estaban lejos de un modelo sofocleo y / o aristotélico.³

Andrómaca forma parte de este conjunto negativo de tragedias cuya aparente falta de unidad siempre ha sido destacada. En este trabajo, (1) discuto brevemente el progreso de la trama de la tragedia a partir de su utilización de determinados patrones de trama (especialmente el de la súplica y el de la salvación de la mujer en peligro) y muestro cómo la estructura del drama debe ser pensada desde sus dos momentos culminantes, el de la salvación de Andrómaca y el de la muerte de Neoptólemo.

A continuación, (2) introduzco la noción de unidad tal como se halla desarrollada por Aristóteles en *Poética* y sostengo que, en su forma estricta, esa noción no da cuenta de *Andrómaca*. Incluso, la mención por parte de Aristóteles de que una tragedia también es mimesis de vida y el hecho de que la vida no tenga el mismo tipo de unidad que un objeto de arte, nos podrá ayudar a exponer una tensión entre las dos formulaciones paralelas de Aristóteles que son útiles para comprender una trama como la de *Andrómaca*. Por fin, (3) ejemplifico cómo se da esto en la tragedia en cuestión a partir de la forma en que el prólogo - en especial, la *rhêsis* inicial de Andrómaca- construye dos núcleos marcados por diferentes formas de acción y personajes distintos que confieren unidad a la acción trágica tal como es percibida por el público.

1. *Andrómaca*: modelos de trama y temas

Al iniciarse el drama, Andrómaca ocupa la posición de suplicante junto a un altar de Tetis, al lado de la casa de Neoptólemo. Algo que ella solo hace explícito en la conclusión de su discurso inicial, pero que debería quedar claro para el público por medio de la puesta en escena, ya que se trata de una forma de trama tradicional cuyo ejemplar supérstite más antiguo es *Las suplicantes* de Esquilo, drama en el cual las cincuenta hijas de Dánao convencen al Rey de Argos de cumplir su deber religioso y concederles asilo, bajo amenaza de suicidarse junto al altar de los dioses de la ciudad. Encontramos tal trama, *grosso modo*, en *Euménides*, *Edipo en Colono*, *Heraclés* y *Suplicantes*. Con excepción de la historia de las Danaides, en los demás dramas, Atenas y/o un líder ateniense –Teseo- ocupan un papel central. Esto es importante para *Andrómaca*, pues ya ha sido señalado que ese patrón de tragedia, al proponer una imagen de Atenas como refugio y protectora de leyes panhelénicas, conlleva un valor ideológico inseparable de su forma.⁴

Andrómaca, empero, está en Ftía, en Tesalia –por lo tanto, muy lejos de Atenas–, hacia donde fuera traída por Neoptólemo tras el fin de la Guerra de Troya. Sin embargo, el espacio ocupado por ella y los valores de quien la protege son vinculados ideológicamente, por oposición, a Atenas o a una faz del espectro ideológico de la ciudad, ya que los enemigos de Andrómaca son, desde el inicio del drama, caracterizados como espartanos, lo que, por cierto, no fue irrelevante para el público ateniense de la década del 420.⁵ La ex-princesa troyana teme por la propia vida y por la de su hijo no nombrado,⁶ al que tuvo con su amo griego. Neoptólemo, tras casarse con Hermíone, la hija de Helena y Menelao, dejó de lado a su concubina, mas, como su joven esposa no fuese capaz de darle un heredero, un hecho que reitera, en grado mayor aún, la infertilidad de la madre.⁷ Hermíone acusa a Andrómaca de bárbara,⁸ de usar pociones contra ella y de aprovechar la ausencia de Neoptólemo para diseñar un plan contra aquella que imagina ser su rival. Él se encuentra en Delfos para apaciguar a Apolo, pues tiempo atrás había enfurecido al dios al exigir retribución por la muerte de su

padre Aquiles, el hecho que, en la tradición mítica, es causa de su muerte y de su funeral en el santuario apolíneo.⁹

Andrómaca, en el prólogo, consigue la ayuda de una antigua esclava troyana, quien parte como emisaria ante Peleo, todavía soberano de Ftía, al ser informada de que su hijo, enviado secretamente a la casa de un aliado de Neoptólemo, se encuentra en peligro teniendo en cuenta la presencia de Menelao en la región.

Tras la entrada del coro, compuesto por mujeres de Ftía que, aunque simpatizan con la heroína, también la censuran, entra en escena Hermíone, y ella y Andrómaca disputan un *agón* acerca de la situación pasada y presente de las dos mujeres, especialmente en relación con Neoptólemo. La vencedora es Andrómaca, pese a que algunos elementos de la escena, inclusive escénicos, como la riqueza de la joven esposa, acercan a los dos personajes.¹⁰ La trama típica de la tragedia de súplica, a su vez, continúa por medio de las amenazas físicas de Hermíone y, en el episodio siguiente, de Menelao.

Andrómaca sucumbe a las amenazas de Menelao de matar a su hijo, el cual, aprisionado por Menelao, ha entrado en escena y deja el altar de Tetis. El espartano, sin embargo, le comunica que ella morirá y el destino de su hijo, decidido por Hermíone. Recién tras el canto coral surge el salvador, que no es Neoptólemo, sino Peleo: en el *agón* contra Menelao, Peleo se muestra como un digno representante de su linaje, el de los Eácidas, al paso que la excelencia heroica de Menelao es destruida casi hasta la irrisión.¹¹

Ese episodio, que concluye la trama en torno a la súplica, termina en el verso 765, cuando apenas transcurrieron alrededor de tres quintos del drama, lo que torna problemática la sugestión de que la salvación de Andrómaca pueda pensarse como el momento central del drama.¹² El episodio siguiente, empero, sugiere eso mismo, por lo menos, en su inicio. Ahora ya no es Andrómaca, que había abandonado la escena antes del tercer estásimo, quien se encuentra en una situación amenazadora: Hermíone, cuyo padre partirá hacia Esparta tras ser humillado por Peleo teme, con razón, ser duramente castigada por Neoptólemo. Su salvador, sin embargo, surge luego, Orestes, que hasta aquel momento no fuera mencionado por ninguno de los personajes, pero que forma parte de las variantes míticas de la historia de Neoptólemo y Hermíone.¹³ Orestes no solo lleva consigo a aquella que un día le fuera prometida como esposa, sino que anuncia un plan en marcha para dar muerte a Neoptólemo, por lo tanto, la tercera víctima posible en el drama es la única que no sobrevivirá.

Este episodio configura, en parte, el patrón mítico de la mujer en peligro cuya salvación depende de la llegada de un héroe, como en las tragedias de fuga de Eurípides, *Helena*, *Andrómeda* e *Ifigenia en Táuride*.¹⁴ En cierta medida, ese es el patrón de *Odisea*,¹⁵ que, desde el punto de vista del destino de su heroína principal, está en las antípodas de la *Iliada*, poema de cuyo *telos* forma parte la muerte de Héctor, a la cual se vincula no solamente la futura caída de Troya, sino también el destino funesto de Andrómaca. La trama de la *Iliada* pasó por diversos estadios de recepción que la canonizaron como trágica por excelencia,¹⁶ *pari passu* con la definición de las tragedias sofocleas como ejemplo del clasicismo ateniense.¹⁷ Ya se ha señalado en diversas ocasiones, no obstante, que la tragedia es omnívora en su uso de todas las tramas míticas, incluyendo aquella de la *Odisea*.¹⁸

En el éxodo de la tragedia, un mensajero cuenta cómo se dio la muerte de Neoptólemo, desencadenando el lamento de Peleo, privado para siempre de descendencia, antes de que el cadáver del joven entre a escena. Peleo, un salvador rejuvenecido al modo del Laertes odiseico, es ahora un anciano quebrado y enlutado. El drama finaliza con órdenes de la diosa Tetis *ex machina* para Peleo: enterrar a Neoptólemo en Delfos; garantizar que Andrómaca viva en Molosia y se case con el troyano Heleno, ya que el hijo que ha tenido con Neoptólemo será el único sobreviviente del linaje de Eaco y que Peleo, tras ser immortalizado, viva junto con Tetis.

De este modo se visualiza que el drama puede ser dividido en dos o tres partes. La primera está dominada por Andrómaca. Las otras dos, en las cuales ella no toma la palabra ninguna vez y tal vez, ni siquiera reaparezca en escena,¹⁹ están constituidas por la salvación, por así decir, de Hermione por Orestes y de Peleo por Tetis.²⁰ O, como esboza Verrall,²¹ se puede pensar en la secuencia de acciones centrales como compuesta por tres incidentes entre los cuales no hay relación de causa a efecto: la visita de Menelao a Ftía, la llegada oportuna de Orestes y la muerte de Neoptólemo. Por fin, si comparásemos *Andrómaca* con otro drama de Eurípides, *Heracles*, que muy probablemente fue representado después,²² podemos pensar en un drama en dos partes sin ninguna ligazón causal:²³ en la primera parte, la salvación de aquellos que son oprimidos por causa de la ausencia del héroe; en la segunda, la venganza cuestionable de un dios contra el héroe debido a un error del pasado. Como en el caso de *Andrómaca*, la coherencia de *Heracles* es notable, mas el dramaturgo juega con las expectativas del público provocando cambios repentinos en la acción principal.²⁴

Otra forma de pensar el texto dramático es por medio de su cohesión temática. Temas como la fragilidad de la fortuna y la oposición entre el bárbaro y el griego, el ciudadano libre y el esclavo, paz y guerra, el coraje viril y la astucia vil, hombres y mujeres, dioses y hombres atraviesan, en diversas combinaciones, la mayoría de las tragedias eurípideas. En paralelo con la reiteración de ciertas imágenes y metáforas, contribuye a conceder espesor a un drama, forjar su cohesión y, eventualmente, problematizar su interpretación. Establecer una especie de jerarquía o asimismo una red de temas con vistas a determinar el tema principal que atraviesa un drama, dándole una unidad temática, se revela, todavía como un procedimiento arbitrario que, como una norma, examina el drama griego, en primer lugar, como texto y no como *performance*.²⁵

En el caso de *Andrómaca*, temas como la posición de la mujer en el matrimonio, la Guerra de Troya y sus consecuencias, las relaciones familiares, los efectos de la discordia y del conflicto, entre otros, ya fueron escogidos por diferentes críticos en la búsqueda de algún tipo de unidad.²⁶

De manera que el modelo que me parece ser el que mejor da cuenta del conjunto de la puesta en escena de *Andrómaca* en el contexto de su primera recepción es el que parte de sus dos instantes “climáticos”: la salvación de Andrómaca y la muerte de Neoptólemo. Donald Mastronarde también piensa en esas dos acciones centrales dividiendo el drama en dos partes que se espejan de diversas maneras,²⁷ por ejemplo, por medio de la súplica de Hermione a Orestes, un eco de la súplica de Andrómaca a Peleo, y del crimen contra Andrómaca, que, si tiene éxito, estaría vinculado a un altar de un dios como aquel que le toca a Neoptólemo en Delfos.

2. *Andrómaca* y la noción de unidad en Aristóteles

La secuencia dramática de *Andrómaca*, por lo tanto, no presta atención al requisito principal de la definición de tragedia de Aristóteles, según el cual ésta es “la imitación de una acción noble que es completa y tiene cierta dimensión” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, *Poet.*1449^b24-25).²⁸ Para Aristóteles, poesía es la mimesis de hombres en acción, que se realiza por medio de un *muthos* – que paso a traducir por trama –, el cual será exitoso si muestra una acción única y completa,²⁹ o sea, “que forma una estructura de eventos que lleva a un fin (*telos*) único y es completada por él”.³⁰ Se trata, en consecuencia, de una noción fuerte, que, entretanto, suele aparecer muchas veces diluida en la interpretación de la tragedia griega,³¹ tanto por defensores cuanto por detractores de aquellas tragedias, sobre todo eurípideas, que adolecen de una composición que Malcolm Heath denominó “centrífuga”,³² y Mastronarde, “abierta”.³³

Por otro lado, hay una acción única y completa de la cual derivan todas las acciones de *Andrómaca*, a saber, el viaje fracasado de Neoptólemo a Delfos, mas esa acción es el telón de fondo del drama; no es la que está mimetizada. Como en otras tragedias, la complicación que lleva a una reversión está en los eventos que preceden al inicio del drama en sí mismo. Si el desenlace de *Andrómaca* es la muerte de Neoptólemo, el proceso que lleva a ella es presentado como anterior a la primera acción del drama que, a su vez, ya es consecuencia de ella, la tentativa de asesinato perpetrada por Hermíone y Menelao. Como en *Troyanas*, que, por otra parte, es una tragedia episódica en el sentido aristotélico *tout court* (el llamado enjuiciamiento de Helena, por ejemplo, podría ocurrir en cualquier momento del drama),³⁴ *Andrómaca* entera es desenlace.³⁵

Si siguiéramos la propuesta de Aristóteles, la mimesis del sufrimiento de Andrómaca y su salvación por Peleo compondrían una tragedia con principio, medio y fin, pero las acciones posteriores en el drama de Eurípides no resultan de la necesidad o la probabilidad. En la *Iliada*, una secuencia de acciones en la cual una es la causa de la siguiente va desde la súplica de Crises al inicio del poema hasta la muerte y funeral de Héctor en el final, pasando por la recusación de Aquiles de regresar a la batalla y por la muerte de Patroclo. En la *Odisea*, de forma algo más ligera, es verdad, la presión creciente de los pretendientes, al inicio del poema, lleva a la venganza irreductible de Odiseo en el final. Por lo tanto, no resulta arbitraria la elección de estos dos poemas por Aristóteles para ilustrar cuán próximo puede estar un poema épico a una tragedia exitosa (*Poét.*, cap. 8).³⁶

En *Andrómaca*, no hay ninguna relación entre la muerte de Neoptólemo y la súplica de Andrómaca. Así, aunque la tragedia se reduzca a un único día en la vida de la cautiva, como suele suceder en las tragedias,³⁷ la construcción de ese drama está más próxima a las tramas que exploran una selección de acciones de una sola persona sin vínculos de causalidad —en *Andrómaca*, de hecho, una selección de acciones de diversas personas, o sea, semejante a una narrativa histórica (*Poét.*, cap. 8). La desesperación de Hermíone ocurre por causa de la salvación de Andrómaca, pero la llegada de Orestes y el plan en marcha contra Neoptólemo no son motivados por la acción representada hasta entonces. La noción de unidad dramática tal como fue concebida por Aristóteles exige acciones que ocurran “por causa de” y no solamente “después de” (*Poét.*, cap. 10), lo que Aristóteles expresa por medio del par comúnmente traducido por “probabilidad y necesidad” (*kata to eikos ê to anagkaion*, *Poét.* 1451^a38).³⁸

Por otro lado, el mismo Aristóteles afirma que la tragedia es una mimesis de acciones y de vida (ή γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου, *Poét.* 6, 1450^a16-17).³⁹ Con todo, la vida no tiene la misma unidad que una tragedia u otro objeto de arte. Para entender (la unidad de) una tragedia, sin embargo, es necesario comprender la vida y la acción fuera del teatro, y las vidas pueden, de hecho, generar un cierto grado de narratividad y unidad. Lo que una unidad fuerte como la propuesta por Aristóteles hace es, con las palabras de Stephen Halliwell, “promover un tipo de inteligibilidad narrativa que puede ser pensada como un tipo elevado de interpretación de la ‘vida’. Un modo de tornar más concentrado y asertivo (de nuevo, en términos de impacto emocional y comprensión cognitiva) los tipos de conexión explicativa que pueden ser hallados en la propia vida pero que raramente se condensan ellos mismos en la forma de una ‘acción única’, una estructura unificada con principio, medio y fin”.⁴⁰ Esta diferenciación entre “vida” y “acción única” puede ser útil para comprender la trama de Eurípides.

3. El prólogo de *Andrómaca*

Como ya notaron diversos críticos, la lógica dramática de Aristóteles tiene un fundamento racional, lo que va en sentido contrario del sesgo religioso típico del género,⁴¹ y

es ese sesgo lo que pretendo explorar ahora, verificando hasta qué punto el prólogo prepara el drama como un todo, especialmente teniendo en cuenta la estructura abierta en díptico, por un lado, y la propia “realidad de la *performance* dramática, en la cual el sentido de cohesión del público no está dictado por un marco abstracto, sino que surge de la experiencia de la densidad de la acción”.⁴² Como en otros dramas de Eurípides, el efecto en *Andrómaca* no es episódico, sino acumulativo.⁴³ El éxodo del drama, no obstante, confiere un cierre a la acción que permite, al mismo tiempo, un tipo de inteligibilidad narrativa de la acción dramática como un todo cuyo germen se encuentra en el prólogo. De esta forma, y pese a la relevancia primera que propuso Heath, de la noción de coherencia en las discusiones sobre la tragedia griega,⁴⁴ quiero defender, en la línea de Halliwell, que la recepción de la tragedia por Aristóteles, en la cual una noción de unidad es central,⁴⁵ no debería ser dejada de lado.⁴⁶

En primer lugar, resulta innegable el rédito crítico obtenido a partir del análisis de las estructuras que componen una tragedia,⁴⁷ pero eso es un punto a perder cuando se deja de lado el sentido de ellas en la recepción de un espectáculo trágico y el complejo desarrollo del género en el siglo V.⁴⁸ Con las palabras de William Allan, “un análisis detallado de las *Bauformen* trágicas es un abordaje a menudo esclarecedor, pero su insistencia en la organización de elementos distintos ocasionalmente pierde de vista el tono distintivo y la atmósfera del drama individual”.⁴⁹ También resulta innecesario repetir que un conjunto muy pequeño de tragedias ha llegado hasta nosotros como para hacer generalizaciones muy estrictas.

Andrómaca se inicia con un discurso de la protagonista que da título al drama, en el cual aborda su pasado invocando la ciudad en la que nació:⁵⁰

Adorno de la tierra asiática, ciudad tebana,
donde un día, con el lujo áureo de la dote,
llegué al hogar real de Príamo,
concedida como fértil esposa para Héctor,
enviada en tiempos ya idos, Andrómaca,
y ahora, si hay alguna otra, la mujer más infortunada. (vv. 1-6).

Las coordenadas espaciales donde se desarrollará la acción trágica son informadas en el prólogo. En el inicio de *Andrómaca*, sin embargo, una perspectiva temporal, el pasado ya distante, se sobrepone a una perspectiva espacial, el trayecto del casamiento de Andrómaca en Asia, de Tebas a Troya. Con razón afirma Stevens que “el hecho de que su apóstrofe de apertura no se refiera, como es usual, a la escena presente, sino a su lugar de nacimiento, la presenta, desde el inicio, como alguien cuyos pensamientos se vuelven continuamente al pasado”.⁵¹ Esa característica, a lo largo del drama, aproximará a la heroína a la casa de los Eácidas y, en el prólogo, el pasado glorioso luego recibirá la compañía de su *pendant* presente, el peligro actual, típico de los dramas de súplica.⁵²

Al no mencionar el lugar en que se encuentra sino las dos ciudades que la marcan como personaje épico,⁵³ Tebas y Troya,⁵⁴ la *rhêsis* inicial de Andrómaca ya apunta para el *telos* de la tragedia, pues esta revelará, por medio de una peripecia que compone el éxodo como un todo, que Tesalia fue solo una estación intermedia en la vida de la troyana, sin efectos sobre su carácter. En esos versos también son mencionados su riqueza anterior, que contrasta con las ropas que viste en escena –ella está caracterizada como esclava (vv. 14, 64 y 114)– y crea un paralelo con la riqueza de Hermíone, y su casamiento con Héctor, cuyo contraste con su situación de esclava y concubina será explorado a lo largo del drama. Príamo es identificado antes que Héctor como jefe de la casa a la cual llegó la joven venida de Tebas: esa jerarquía implícita entre el anciano y el relativamente joven guerrero permea el drama, que, así como la *Iliada*, termina con el cadáver del miembro joven del linaje –Neoptólemo– y

la miseria de su antepasado más viejo, Peleo. Por fin, el segundo epíteto que caracteriza Andrómaca (*paidopoios*, 4) es central para el peligro que enfrenta en el drama: como toda esposa, su función fue producir hijos para Héctor, función en la cual Hermione fracasa.

Esos cinco versos temáticamente densos dejan entrever un típico prólogo de Eurípides en su variante subjetiva y emocional. Casi dirigiéndose abiertamente al público y otorgándole los elementos mínimos para comprender la acción que se inicia,⁵⁵ Andrómaca lamenta su destino, vinculando pasado, presente y, más adelante, futuro. Los prólogos de Eurípides muestran una diversidad en desacuerdo con la noción de que el autor usaba bloques encastrados al modo de un carpintero, para lo cual ha contribuido la caricatura de Aristófanes.⁵⁶ Los prólogos pueden ser más o menos objetivos o subjetivos, pueden estar dados por dioses o humanos, vivos o muertos, pueden informar el inicio de la tragedia, su *telos* o aquello que va más allá de la acción dramática. Por regla, no son los protagonistas quienes se presentan en la *rhêsis* inicial (excepciones en *Andr.*, *IT* e *Hel.*), lo que apunta a una búsqueda de objetividad,⁵⁷ pero no excluye otras razones, por ejemplo, direccionar la simpatía del público o crear una cierta expectativa.⁵⁸ Más allá de eso, no es sólo el texto el responsable del *pathos*, sino también la puesta en escena, entre otras cosas porque, como es posible verificar en la recepción de diversos prólogos entre los críticos, el mismo texto puede ser leído como más o menos emotivo.

Como clímax de su desgracia pasada, Andrómaca cita las muertes de Héctor y Astianacte. Esas muertes anteceden su llegada, como esclava, a Ftía, pero, cuando el drama termina, la vida de Andrómaca nuevamente pasará por una mudanza abrupta, sólo que en el sentido opuesto: ella se casará con un troyano, su antiguo cuñado Heleno, y el hijo que ha tenido con Neoptólemo sobrevivirá. De Tebas a Troya en su primer casamiento, de Troya a Ftía como esclava y concubina y, por fin, en un nuevo casamiento, de Ftía a Molosia. En este sentido, *Andrómaca* se constituye a partir de los cambios de fortuna que alcanzan a algunos protagonistas, sin embargo, al contrario de la mayoría de los dramas con una estructura “cerrada”, esos cambios no dependen de una forma obvia e inmediata de las acciones de los propios protagonistas.

En ese momento inicial del prólogo, todavía no está clara la situación presente en lo que respecta a Neoptólemo. El hecho de que Andrómaca no mencione la versión canónica de la muerte de Astianacte, según la cual él fue asesinado por el hijo de Aquiles, ni el asesinato de su suegro Príamo,⁵⁹ contribuye a tornar opacos sus sentimientos en relación con su señor. Así cuando lo llama “isleño” (*nêsiôtês*, v. 14), la implicación parece ser ante todo social, o sea, no sólo la poderosa princesa fue reducida a la esclavitud, sino que debe servir a un hombre esencialmente inferior.⁶⁰ Otra posibilidad, no obstante, es la alusión a otro “casamiento”, el de Aquiles con Deidamia en Esciros. Incluso, si Eurípides hubiera querido enfatizar que el hijo de Andrómaca había sido engendrado a partir de la violencia de un conquistador de la misma forma tal como, por lo menos en buena parte de la tradición, fue engendrado Neoptólemo,⁶¹ él podría haberlo hecho de forma más explícita, lo que, a su vez, estaría en contradicción con su propia tragedia sobre ese mismo tema, *Habitantes de Esciros*, la cual parece haber producido la configuración canónica del mito, el travestismo de Aquiles acompañado de la seducción de Deidamia.⁶² En mi opinión, Eurípides, en *Andrómaca*, no enfatiza ni el origen de Neoptólemo, ni el asesinato de Astianacte.

Cuando Andrómaca, por fin, informa al público dónde se encuentra, ella lo hace enfatizando las bodas pasadas entre Tetis y Peleo:

De esta Ftía, y de la ciudad de Farsalia
habito la planicie limítrofe, donde la marítima,
cohabitaba con Peleo, lejos de los hombres, Tetis,

huyendo de la multitud: a ella el pueblo tesalio
la llama Tetidense, a causa de la boda de la diosa. (vv. 16-20).

La sucesión de casamientos y uniones referidas en los primeros veinte versos del drama crea un vínculo entre las figuras mencionadas de manera que se compone un núcleo formado por Andrómaca, Neoptólemo, Peleo y Tetis. La relación entre Andrómaca y Neoptólemo, sin embargo, es problemática, tanto al ser contrapuesta al casamiento entre ella y Héctor como, en la secuencia, a las bodas entre Neoptólemo y Hermíone (v. 29-31). No es el valor de Neoptólemo en sí lo que hace o hará de él alguien importante para Andrómaca, sino la protección que representa su hijo (vv. 26-28).

A ese grupo de personajes se contrapone, paulatinamente, el bloque formado por los antagonistas Hermíone, Menelao, Orestes y Apolo.⁶³ La oposición y su importancia temática resultan claras por medio de la primera mención a uno de los representantes de ese grupo: Hermíone es acompañada por el toponímico “laconia” (v. 29), verso que introduce lo que Hans Strohm denominó “tramo espartano” del monólogo (vv. 29-43^a).⁶⁴ La forma particular de la oposición, sin embargo, es el tema de los celos de una esposa:

Después que desposa a la laconia Hermíone,
habiendo rechazado el señor mi lecho servil,
por ella soy perseguida con terribles calumnias.
pues dice que a ella, con drogas secretas,
la volví estéril y odiada por su marido
y que yo misma en su lugar, quiero habitar esta
casa, alejando a la fuerza su lecho conyugal,
ése que al principio, no recibí de buen grado... (vv. 29-36).

Por medio de la construcción del drama, Andrómaca consigue la empatía del público que tiende a simpatizar con ella desde su primer discurso.

Si, como es probable, el drama fue representado pocos años después que *Medea*,⁶⁵ Andrómaca es complementaria de este otro personaje en el título: noble en su ciudad de origen y “bárbara” en Grecia, es rechazada por su marido, a pesar de haberle dado un hijo, que busca, de alguna forma, proteger,⁶⁶ al contrario que Medea, no obstante, no quiere aceptar a su marido de vuelta y no usa pociones mágicas para vengarse de la nueva esposa. Si Eurípides evoca a Medea en este pasaje, él sugiere que Andrómaca no tomará las redes de su vida en sus manos, sino que ocupará una posición pasiva. Las acciones que se asemejan a las de Medea, es decir, estratagemas moralmente condenables,⁶⁷ serán las de los espartanos; Andrómaca apenas actúa furtivamente para salvar a su hijo (ὄς δ' ἔστι παῖς μοι μόνος, ὑπεκπέμπω λάθραι / ἄλλους ἐς οἴκους, v. 47-48). La astucia sugerida por Andrómaca a la esclava (πολλὰς ἂν εὐροῖς μηχανάς· γυνὴ γὰρ εἶν. 85) tiene como fin impedir el éxito de los astutos Menelao y Hermíone (ποῖας μηχανὰς πλέκουσιν αὖ, v. 66).

En el final de su monólogo, en composición anular, Andrómaca vuelve al núcleo que estableciera en el inicio del discurso –aquel formado por Tetis, Peleo y Neoptólemo– y agrega un elemento al núcleo antagonista, Apolo. En esos trece últimos versos, varios elementos apuntan a la forma en que el drama va a desarrollarse hasta su final:

...a este templo de Tetis, vecino del palacio,
he venido y estoy sentada aquí para evitar mi muerte.
A él, Peleo y los descendientes de Peleo lo veneran,
Monumento/expresión (*hermêneuma*) de las bodas de la Nereida.
Este es mi único (*monos*) hijo, lo envió ocultamente,

a otro hogar, temiendo que muera.
Quien lo engendró no está a mi lado
como ayuda, y para el hijo es nada,
al estar lejos en la tierra de los delfios, donde se da reparación
a la locura, cual sea (*hên*),⁶⁸ y un día tras ir a Pito,
de Febo pidió reparación por el asesinato del padre.
Espera, al pedir perdón por los errores pasados,
volver al dios benevolente para el futuro. (vv. 43-55).

Quiero destacar dos elementos teniendo en cuenta la secuencia del drama. El primero es el refuerzo de la vinculación entre Tetis, Peleo y el hijo de Andrómaca, que, más allá de Neoptólemo, es el único descendiente vivo de Peleo.⁶⁹ Andrómaca afirma que se trata de su único hijo, una caracterización emotiva que puede aplazar la muerte de Astianacte, pero, en vista del contexto, señala, en primer lugar, que el niño forma parte, así como Telémaco en la *Odisea*, de un linaje en el cual hay siempre un único hijo de generación en generación.⁷⁰ El énfasis en la ausencia de Neoptólemo y en la necesidad de su presencia para que Andrómaca y su hijo se salven sugiere que el padre puede llegar a tiempo para salvarlos del gran peligro. Esa forma mítica tradicional, sin embargo, está en tensión con otro conocimiento del público, que Neoptólemo está destinado a morir en Delfos, aunque Eurípides ha innovado al hacer ir al héroe hasta el santuario de Apolo dos veces, una en el pasado, otra, en el presente.⁷¹ La expresión misma “es nada” (*ouden esti*, v. 50) es irónica⁷² y ominosa.⁷³ De este modo, estos siete versos acerca de Neoptólemo al final de la *rhêsis* de Andrómaca no sólo explicitan la importancia de Neoptólemo para el tejido dramático –sin embargo, sólo entrará en escena como un cadáver, únicamente para ser conducido, por tercera vez, a Delfos–, sino que también señalan que se trata de un héroe problemático, al contrario de Peleo, que, a lo largo del drama, sólo será objeto de discursos de alabanza. Se utiliza un *topos* tradicional que ya aparece en la *Iliada*: héroes de la generación anterior a aquellos que están luchando en Troya tienden a ser presentados como superiores.⁷⁴

Otro punto importante en el pasaje citado es la complementariedad entre las acciones de los dos dioses y lo que representan sus lugares sagrados, Apolo y Delfos, Tetis y su templo. Tanto Andrómaca como Neoptólemo piden benevolencia a un dios: ella la obtendrá; él, no, como lo sabe el espectador del drama. El suspenso habla respecto de los detalles del futuro de Neoptólemo y de lo que Andrómaca podrá hacer en ausencia de quien puede proteger a su hijo.

La *performance* da realce a Tetis y a su templo, denominado *hermêneuma* (v. 46).⁷⁵ Como explica Glenn Most, *hermêneus* “designa el agente que desempeña cualquier acto de traducción de significación de un tipo de lenguaje en el cual ella es invisible o completamente ininteligible a otro tipo en el cual es visible e inteligible”.⁷⁶ En el prólogo, el altar junto al cual está Andrómaca apunta a la proximidad entre dioses y hombres implicada por las bodas de la ninfa y Peleo (vv. 17-20), es decir, una conexión que puede ser más o menos efectiva. La escena inicial del drama, no obstante, ganará nuevos sentidos a medida que él se aproxime a su final. *Andrómaca* celebra la unión benevolente y constructiva posible entre un dios y los hombres, al mismo tiempo que se le contrapone la irreductible capacidad destructiva de los dioses.

Tras el discurso de apertura de Andrómaca, hay un diálogo entre ella y una sierva troyana. Ahora, al contrario de lo que mostramos que sucedía en el caso del monólogo, el ágil diálogo dirige la atención del espectador hacia la acción propiamente dicha de los dos eventos siguientes: la tentativa de Hermíone, con la ayuda de Menelao, de asesinar a Andrómaca y a su hijo y la salvación *in extremis* por Peleo, cuya presencia inminente es indicada por primera vez con claridad en el verso 80.⁷⁷

Diferente de lo que Eurípides haría más tarde en *Heracles*, la salvación de madre e hijo puede ocurrir si una entre dos posibilidades se hace efectiva: la vuelta de Neoptólemo o la interferencia de Peleo (vv. 74-81). En *Heracles* el peligro máximo es enfrentado por el abuelo, madre e hijos, suplicantes intentando escapar de Lico y seguros de que Heracles no volverá del Hades. En *Andrómaca*, buena parte del público tal vez supusiese que Neoptólemo estaría destinado a no regresar de Delfos,⁷⁸ sin embargo, por otro lado, la esclava indica que la edad de Peleo le impediría, aunque estuviese presente, ofrecer ayuda efectiva. Como otros viejos en relatos míticos, por un instante, Peleo parecerá rejuvenecer delante del cobarde Menelao. Su fragilidad sólo volverá o se hará efectiva en el éxodo.

Finalmente, pese a la simpatía que Andrómaca conquista del público y del tono elevado que adopta, lo cual culmina en sus notables versos elegíacos (vv. 103-16),⁷⁹ hay algunos elementos inquietantes que afloran en su caracterización y que retornarán a lo largo del drama, haciendo un par con la caracterización de Neoptólemo en el prólogo.⁸⁰ Esa sombra negativa que acompaña a los dos, sin embargo, sirve para dificultar un poco el trabajo del público, para quien, por otro lado, la caracterización preponderantemente negativa de Hermíone, Menelao y Orestes nunca deja en duda que son los “villanos” del drama. Andrómaca tiende a enfatizar las consecuencias nefastas de las acciones presentes de Neoptólemo delante del hijo, lo que resultará algo excesivo cuando el cadáver del héroe aparezca en escena. Ella parece tratar a su compañera de esclavitud, que en tiempo pasado fuera su esclava, de manera muy dura, aun cuando queda claro que la esclava está intentando ayudarla (v. 87), y parece caracterizar negativamente al género femenino (vv. 84-85), al decir a su sierva que va a encontrar un modo de llevar un mensaje a Peleo sin ser interceptada por Hermíone, pues, siendo mujer, es capaz de encontrar muchos trucos. Se trata de una astucia defensiva a la manera de Penélope, ya que está en marcha una contraposición propia del imaginario griego entre una astucia positiva y otra negativa, en *Andrómaca* asociada al núcleo espartano.⁸¹

Conclusión

De este modo espero haber demostrado, por medio del análisis del prólogo de *Andrómaca* y su relación con el resto del drama y, en particular, con las formas de trama tradicionales utilizadas por Eurípides, que una versión mitigada de la noción de unidad explorada por Aristóteles en la *Poética* puede ser útil para la discusión de la tragedia ática, especialmente en el caso de las tragedias eurípideas que se distancian de un presunto modelo sofocleo.

Notas

* *Christian Werner* es Profesor libre, Docente de Lengua y Literatura Griega en la Universidad de São Paulo. Ha publicado artículos sobre las nociones de género discursivo y literario, narrativa, el héroe, tradición y *performance* en la literatura griega arcaica y clásica y sobre la recepción de la tradición clásica en la literatura brasilera contemporánea, con especial atención en la obra de J. Guimarães Rosa. Tiene tres libros en preparación: una traducción de *Iliada*, una monografía sobre las representaciones de la Guerra de Troya en diferentes géneros discursivos de la *Odisea*; y la edición de un libro que discute la unidad y el episodio en la literatura griega antigua. Ha publicado traducciones de *Odisea*, *Teogonía*, *Trabajos y días* y, de Eurípides, *Troyanas* y *Hécuba*.

1 El presente trabajo fue realizado gracias al apoyo del CNPq, Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico – Brasil. Una primera versión en portugués fue presentada en el V Coloquio del Grupo de Investigación ‘Estudios sobre el Teatro Antiguo’. Agradezco a la audiencia y, especialmente, a la organizadora del evento, Adriane Duarte, por las preguntas y observaciones. El texto de *Andrómaca* utilizado es el establecido por Diggle (1981), y el de *Poética*, corresponde a Lucas (1968). También agradezco a la Dra. Graciela C. Zecchin de Fasano la traducción al español del presente artículo.

2 No fue posible incluir en este texto la discusión sobre las formas trágicas euripideas propuesta por Wohl (2015).

3 Para una evaluación positiva de la forma de *Troyanas* y *Hécuba*, cf. Werner (2005).

4 Cf. Bernek (2004) y Strohm (1957: 17-32) acerca de la *hiketeia* en las tragedias supérstites.

5 Todas las fechas en este texto son a.C. Acerca del tiempo y lugar de representación de *Andrómaca*, cf. Stevens (1971: 15-21) y Lloyd (1994: 11-12). No hay argumentos definitivos para ninguna precisión, sin embargo, una representación a mediados de la década del 420 me parece lo más probable. Para una discusión del lugar de la *première* del drama, cf. Butrica (2001). Para la forma en que la oposición entre Atenas y Esparta está desarrollada en el drama, cf. Hesk (2000: 64-84).

6 Identificado tardíamente como Moloso; cf. Stevens (1971: 94).

7 En *Odisea* 4, 1-232, se enfatiza que Helena apenas le dio una hija a Menelao y ningún hijo; el contraste, en Homero, con los numerosos hijos varones de Néstor es enfático.

8 Para una representación de los troyanos como bárbaros en la tragedia, al contrario de lo que ocurre en Homero, cf. Hall (1989).

9 Para otra versión de cómo se manifiesta la ira de Apolo que culmina en la muerte de Neoptólemo en Delfos, cf. el *Peán 6* de Píndaro y su interpretación por Rutherford (2001: 298-338).

10 Andrómaca enfatizará su riqueza en el pasado (1-5).

11 Para un análisis de ese *agón*, cf. Schamun (2012).

12 Cf. Erbse (1984: 131), quien habla de “Mittelpunkt des Stückes”.

13 Danek (1998: 95-96) defiende que el triángulo ya está presupuesto en la configuración del casamiento entre Hermíone y Neoptólemo en la *Odisea*. Se trataría de un mitologema conocido: en todas las versiones, Orestes conquista a Hermíone y en la mayoría de ellas mata a Neoptólemo.

14 Acerca de este patrón, cf. Wright (2005), para una utilización humorística del patrón en la comedia, cf. *Tesmoforiantes* de Aristófanes.

15 Para la presencia del patrón en *Odisea* - un final feliz- en tramas trágicas, cf. Dunn (1996: 26-44) y Scodel (2005: 191-92).

[16](#) Lowe (2000: 103-28 y 157-87).

[17](#) Para una discusión de la construcción de la noción de clásico y de cómo las tragedias de Sófocles ocupan un lugar central en ella, cf. Porter (2005).

[18](#) Cf., por ejemplo, Mastronarde (2010: 44-62). Para argumentar que no solamente Eurípides hace uso de ellas no es preciso mencionar el uso de la trilogía temática –por ejemplo, en la *Orestíada*– ni recurrir a una problemática polaridad entre tragedia y drama satírico que se oponían como la *Iliada* y la *Odisea* (Sutton: 1974).

[19](#) Para una buena defensa de la participación escénica de Andrómaca y de su hijo, cf. Allan (2000: 74-76); Mastronarde (1979: 99-101) y Lloyd (1994: 153-54) defienden que ella no está en escena.

[20](#) Erbse (1984: 131) nota que el espectador presencia tres veces la salvación de alguien en una situación imposible, de ese modo la acción dramática estaría dividida en tres porciones (“Sinnabschnitte”). En las tres, un diálogo lírico viene inmediatamente antes del punto más alto del peligro, siendo el tema común el cambio inesperado.

[21](#) Verrall (1905: 8).

[22](#) El análisis métrico sugiere una fecha al inicio de la última década de producción de Eurípides; cf. Bond (1981: xxx).

[23](#) Para la ausencia de unidad en *Heracles* como una virtud, cf. Griffiths (2006: 47), quien defiende una “performance-oriented view of structure”.

[24](#) Con las palabras de Griffiths (2006: 63), “*Heracles* is a play with a well-developed system of visual and verbal links to establish dramatic coherence, and yet it also contains jarring moments where the plot line changes direction and the Chorus, characters and audience are wrong-footed. It may be that the play’s awkward structure is a deliberate ploy which ties in with wider themes of reality, story and truth”; cf. también Mastronarde (2010: 70-72).

[25](#) Para una discusión de esa polaridad en la crítica inglesa, cf. Taplin (1995). Aquí y en los dos párrafos siguientes, retomo Werner (en prensa).

[26](#) Cf., entre otros, Albin (1974), Papadimitropoulos (2006) y Phillippo (1995).

[27](#) Mastronarde (2010: 74-76).

[28](#) Este párrafo retoma Werner (en prensa).

[29](#) Cf. Halliwell (1987: 173). Para otra interpretación de la unidad en la economía de la *Poética*, cf. Heath (1989: 38-55), contra el cual se posiciona Halliwell (2012: 26, n. 2).

[30](#) Halliwell (1987: 104).

[31](#) Cf. Halliwell (1987: 167): “once it is grasped that Aristotelian unity demands a lucid dramatic logic in the causal or explanatory sequence of a structure of events, we should

recognize that as a critical principle it presupposes a particular and sharply defined way of approaching works of literary (or other) art”.

[32](#) “Centrífugos” o divergentes son los elementos de una tragedia que muchos críticos intentan encuadrar en una camisa de fuerza centrípeta, o sea, buscando un tema principal o propósito unificador (Heath 1989: 1-5).

[33](#) Cf., entre otros textos, Mastrorarde (1994) y (2010). Cf. también lo que Lowe (2000: 62) dice acerca del principio aristotélico fundamental para la trama: “the narrative universe, the game structure the narrative imposes on the world of its story, should be *strongly closed*” (énfasis del autor).

[34](#) Para Stevens (1971: 8), *Andrómaca* también es episódica: “merely a dramatization of episodes [...] linked together by a superficially adequate causal connection”. Acerca de la estructura de *Troyanas*, cf. Werner (2004: XVIII-XX).

[35](#) Para esta discusión, cf. Halliwell (1987: 113-14).

[36](#) Este párrafo retoma Werner (en prensa).

[37](#) Para Halliwell (1987: 87), la observación en el capítulo 5 de la *Poética* “partly explains why Ar[istotle] believes tragedy to be capable of tighter unity of plot-structure than epic”: el tiempo limitado lleva a la unidad de acción.

[38](#) Halliwell (1987: 107) acredita que la expresión “helps to emphasize his (sc. Aristotle’s) requirement of as tight and intelligible a causal sequence as possible in the plot-structure of a poem”. Acerca de las dos nociones, cf. también Halliwell (1986: 100-8) y Gazoni (en prensa).

[39](#) Acerca de la interpretación de Aristóteles utilizada en este párrafo, cf. Halliwell (2012).

[40](#) Cf. Halliwell (2012: 34-35) “Promote a kind of narrative intelligibility which can be thought of as a heightened interpretation of ‘life’, a way of making more concentrated and compelling (once again, in terms of emotional impact as well as cognitive understanding) the kinds of explanatory connection which can be found in life itself but which rarely condense themselves in the form of a ‘single action’, a unified structure with beginning, middle and end”.

[41](#) Cf., por ejemplo, Halliwell (1987: 167): “Ar[istotle] may be pressing for a rationality of dramatic logic which the genre’s religious ethos cannot easily accommodate”; y Halliwell (2012: 36): “Aristotle’s theory of tragedy certainly incorporates a principle of dramatic rationality-in-unity which makes a paradoxical accompaniment to the genre’s exposure of radical uncertainty in the fortunes of human lives”.

[42](#) Cf. Allan (2000: 42): “... the actuality of dramatic performance, where the audience’s sense of cohesion is not dictated by an abstract template but will emerge from experience of the density of the action”.

[43](#) Cf. Allan (2000: 44).

[44](#) Cf. Heath (1989: 3), el autor ciertamente tiene razón al citar las dificultades que el teatro antiguo presenta para aquellos que se basan en una noción anacrónica de unidad.

[45](#) Cuando se habla de “coherencia”, es necesario aclarar si el término está siendo usado en relación a lo que Halliwell (1987: 104) denomina “ordered arrangements of components”. Como Aristóteles usa el mismo término, *praxis*, para acciones separadas y para la acción total, en una tragedia, “it is the inner coherence, and hence the intelligibility, of the action which we recognise and respond to” (*idem*, p. 103).

[46](#) Para otro elemento cuyo análisis aristotélico resulta importante – el reconocimiento –, cf. el abordaje de Duarte (2012).

[47](#) Cf., entre otros, Jens (1971), Erbse (1984) y Dunn (1996).

[48](#) Acerca del desarrollo del género y de la precaución necesaria al tratar a la tragedia como género, especialmente en el caso de Eurípides, cf. el segundo capítulo de Mastronarde (2010).

[49](#) Allan (2000: 43): “The detailed analysis of tragic *Bauformen* is often an enlightening approach, but its insistence on the organization of disjunct elements occasionally loses sight of the distinctive tone and atmosphere of the individual play”.

[50](#) Para la invocación como forma de iniciar un prólogo, cf. Mastronarde (1994: *ad* 3-4).

[51](#) Cf. Stevens (1971: 84).

[52](#) Cf. Strohm (1977: 119): “ein Asylsuchender oder eine Gruppe Schutzflehender an einem Altar repräsentiert in der Tragödie einen zwischen vergangenen und befürchteten Unglück herausgehobenen Augenblick, einen Kontrast zwischen früherer Grösse und jetziger Niedrigkeit.”

[53](#) Tal como es el caso en *Supl.* 1-2, *Heracl.* 4 y *Hel.* 1-3; en *Tr.* 1-4, Poseidón menciona el lugar donde se encuentra luego tras mencionar el lugar desde donde partió.

[54](#) Para la vinculación de Andrómaca con Tebas en la *Iliada*, cf. Dué (2002).

[55](#) Cf. el discurso que abre *Heracles*, por ejemplo, del cual Bond (1981: 62-63), sin embargo, enfatiza los elementos patéticos.

[56](#) Cf. *Ranas* 946-47 y 1122.

[57](#) Cf. Schmidt (1971: 10-11 y 34-35) y Harder (1985: 58-9); para una crítica a aquellos que atribuyen uniformidad a los prólogos de Eurípides, cf. Stevens (1971: 97).

[58](#) Cf. por ejemplo, la *rhêsis* del ama en *Medea* y Mastronarde (2002: 160-61) y los prólogos con Polidoro en *Hécuba* y Poseidón en *Troyanas*. Schmidt (1971: 35) nota, con razón, que muchas veces el tono patético del inicio del discurso da lugar a una narrativa objetiva.

[59](#) Astianax ya no será mencionado; Príamo, sí (53).

[60](#) Acerca de las connotaciones de un origen insular en relación al continente, cf. Stevens (1971: 90).

[61](#) Acerca de esa unión de la cual nació Neoptólemo, cf. Fantuzzi (2012: 22-29), que discute el material épico griego arcaico supérstite. El travestismo de Aquiles es probablemente posterior.

[62](#) Cf. Fantuzzi (2012: 29-35).

[63](#) Podemos también añadir a Helena a ese grupo.

[64](#) Strohm (1977: 120), cf. también Hesk (2000: 68).

[65](#) Para una cronología probable de las tragedias euripídeas, cf. Cropp & Fick (1985).

[66](#) Coelho (1992) sostiene que el asesinato de los hijos de Medea es justificable como un bien para ellos. Aunque no aceptemos esa lectura, en la versión canónica del mito los hijos de Medea eran asesinados por los corintios en represalia por la muerte de su rey (Mastrorarde 2002: 44-57).

[67](#) Medea y sus acciones son un tópico muy complejo para ser abordado aquí, aun en forma tangencial, cf. Allan (2002) y Luschnig (2007).

[68](#) Para una defensa del texto de los manuscritos (Diggle 1984 sigue la sugestión de Reiske, que opta por un dativo) y de esa traducción del acusativo *hên*, cf. Kovacs (1996: 40).

[69](#) Cf. Mossman (1996: 149): “It is because Neoptolemus is the boy's father that Andromache takes refuge at the temple of Thetis”. Los versos 565-66 también refuerzan esa conexión, mencionando el altar de Tetis.

[70](#) Efectos métricos también confieren realce a *monos* (Stevens 1971: 48).

[71](#) Cf. Mossman (1996: 149): “It is because the boy's father is absent that they are in danger. The reason for Neoptolemus' absence concludes her speech, and is given in rather more detail than one might expect: Andromache is in a sufficiently dire situation for it to be remarkable that she spends so long in describing Neoptolemus' reasons for going to Delphi”.

[72](#) Stevens (1971: 50).

[73](#) Strohm (1977: 123).

[74](#) Cf. Grethlein (2006).

[75](#) Cabe recordar que la imagen de Tetis permanece en escena durante toda la tragedia. Eso es particularmente efectivo cuando Peleo, inmediatamente antes de que Tetis aparezca *ex machina*, se dirige a su imagen (1224-25). Acerca de cómo Tetis contribuye a “the complex interconnection of the play”, cf. Allan (2000: 60).

[76](#) Most (1986: 308): “It designates the agent that performs any act of translation of signification from one kind of language in which it is invisible or entirely unintelligible into another kind in which it is visible and intelligible.”

[77](#) Cf. Allan (2000: 54).

[78](#) Mossman (1996: 149) recuerda, no obstante, que los versos 75-78 casi sugieren que tal vez Neoptólemo regrese a tiempo para dar auxilio.

[79](#) Cf. Werner (2014: 188-92).

[80](#) Cf. Lloyd (1994: 110) a propósito del verso 83: “An[dromache]’s bitterness and frustration lead briefly to a lowering of the elevated tone which she adopts elsewhere in the act.”

[81](#) Cf. Hesk (2000).

Bibliografía

- Albini, U. (1974) "Un drama d'avanguardia: l' *Andromaca* di Euripide", *Maia* 26: 83-95.
- Allan, W. (2000) *The Andromache and Euripidean tragedy*, Oxford.
- Allan, W. (2002) *Euripides: Medea*, London.
- Allan, W. (2008) *Euripides: Helen*, Cambridge.
- Berneke, R. (2004) *Dramaturgie und Ideologie: Der politische Mythos in den Hekesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides*, München-Leipzig.
- Bond, G. (1981) *Euripides: Heracles*, Oxford.
- Burnett, A. P. (1971) *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversals*, Berkeley.
- Butrica, J. L. (2001) 'Democrates and Euripides' *Andromache*', *Hermes* 129: 188-97.
- Coelho, M.C.M.N. (1992) COELHO, M. C. M. N.1992 'Medéia: o silêncio ético de Aristóteles', *Classica* 1: 63-67.
- Cropp, M., Fick, G. (1985) *Resolutions and chronology in Euripides*, London.
- Danek, G. (1998) *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien.
- Dué, C. (2002) *Homeric variation on a lament by Briseis*, Lanham.
- Diggle, J. (1984) *Euripidis fabulae*, vol. 1, Oxford.
- Duarte, A. da S. (2012) *Cenas de reconhecimento na poesia grega*, Campinas.

- Dunn, F. M. (1986) *Tragedy's end: closure and innovation in Euripidean drama*, Oxford.
- Erbse, H. (1984) *Studium zum Prolog des euripideischen Tragödie*, Berlin.
- Fantuzzi, M. (2012) *Achilles in love: intertextual studies*, Oxford.
- Gazoni, F. (en prensa) "Critérios de unidade da ação na *Poética* de Aristóteles", in Werner, C., Dourado-Lopes, A. y Werner, E. (eds.) *Tecendo narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga*, São Paulo.
- Grethlein, J. (2006) *Das Geschichtsbild der Ilias: Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive*, Göttingen.
- Griffiths, E. M. (2006) *Euripides: Heracles*, London.
- Hall, E. (1989) *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*, Oxford.
- Halliwell, S. (1986) *Aristotle's Poetics*, London.
- Halliwell, S. (1987) *The Poetics of Aristotle*, London.
- Halliwell, S. (2012) "Unity of art without unity of life? A question about Aristotle's theory of tragedy", *Atti Accademia Pontaniana, Supplemento* 61: 25-40.
- Harder, A. (1985) *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden.
- Heath, M. (1989) *Unity in Greek poetics*, Oxford.
- Hesk, J. (2000) *Deception and democracy in classical Athens*, Cambridge.
- Jens, W. (eds.) (1971) *Die Bauformen der Griechischen Tragödie*, München.
- Kovacs, D. (1996) *Euripidea altera*, Leiden.
- Lloyd, M. (1994) *Euripides: Andromache*, Warminster.
- Lowe, N. J. (2000) *The classical plot and the invention of Western narrative*, Cambridge.
- Lucas, D. W. (1968) *Aristotle Poetics*, Oxford.
- Luschnig, C.A.E. (2007) *Granddaughter of the sun: a study of Euripides' Medea*, Leiden.
- Mastrorade, D. J. (1979) *Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek tragic stage*, Berkeley.
- Mastrorade, D. J. (1994) *Euripides: Phoenissae*, Cambridge.
- Mastrorade, D. J. (2002) *Euripides: Medea*, Cambridge.

Mastrorarde, D. J. (2010) *The art of Euripides: dramatic technique and social context*, Cambridge.

Mossman, J. M. (1996) "Waiting for Neoptolemus: the unity of Euripides' *Andromache*", *G&R* 43: 143-56.

Most, G. W. (1986) "Pindar O.2.83-90", *CQ* 36: 304-316.

Papadimitropoulos, L. (2006) "Marriage and strife in Euripides' *Andromache*", *GRBS* 46: 147-58.

Phillippo, S. (1995) "Family ties: significant patronymics in Euripides' *Andromache*", *CQ* 45: 355-71.

Porter, J. I. (2005) "What is "classical" about classical antiquity? Eight propositions", *Arion* 13: 27-62.

Rutherford, I. (2001) *Pindar's paeans: a reading of the fragments with a survey of the genre*, Oxford.

Schamun, M. C. (2012) "Los paralogismos en el discurso agonal de *Andrómaca* de Eurípides, vv. 577-746", *Synthesis* 19: 105-23.

Schmidt, H. W. (1971) "Die Struktur des Eingangs", in Jens, W. (eds.) *Die Bauformen der Griechischen Tragödie*, München, 1-46.

Scodel, R. (2005) 'Tragedy and epic' in Bushnell, R. (org.) *A companion to tragedy*, Malden, 181-97.

Stevens, P. T. (1971) *Euripides: Andromache*, Oxford.

Strohm, H. (1957) *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form*, München.

Strohm, H. (1977) "Zur Gestaltung euripideischer Prologrede", *Grazer Beiträge* 6: 113-32.

Sutton, D. F. (1974) "Satyr plays and the *Odyssey*", *Arethusa* 7: 161-85.

Taplin, O. (1995) "Opening performance. Closing texts". *Essays in criticism* 45: 93-104.

Verrall, A. W. (1905) *Essays on four plays of Euripides*, Cambridge.

Werner, C. (2004) *Eurípides: duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*, São Paulo.

Werner, C. (2014) "Lágrimas em verso: o canto crítico em Aristófanes e Eurípides", in Junqueira, R. y Vicente, A. L. (eds.) *Teatro, cinema e literatura: confluências*, São Paulo, 177-200.

Werner, C. (en prensa) "Unidade e episódio na literatura grega antiga" in Werner, C., Dourado-Lopes, A. y Werner, E. (eds.) *Tecendo narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga*, São Paulo.

Wright, M. (2005) *Euripides' scape tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.

Wohl, V. (2015) *Euripides and the politics of form*, Princeton.