

## **“LA ESCENA DE LOS ESCUDOS” EN FENICIAS DE EURÍPIDES\***

**GRACIELA NOEMÍ HAMAMÉ**

A pesar de que en la *Poética*, Aristóteles se refiere a él como el más trágico de los poetas,<sup>1</sup> Eurípides, por sus ideas innovadoras y su manejo particular del mito, ha sido paradójicamente criticado y reconocido, desde sus contemporáneos hasta nuestros días. Resultan dignos de destacar, en *Fenicias*, los cambios sustanciales que Eurípides introdujo en el tratamiento del mito en sus versiones tradicionales (*Los siete contra Tebas* de Esquilo y *Edipo Rey* de Sófocles).

Desde el siglo XIX, bajo la influencia de la presentación de Esquilo y Eurípides que hiciera Aristófanes en *Ranas*, se ha establecido una oposición entre ambos creadores y muchos han visto en el segundo al rival de su antecesor. El magnífico trabajo realizado en 1983 por R. Aélion marcó un antes y un después para quienes se abocan al estudio del teatro de Eurípides a la luz de la obra del maestro Esquilo. La especialista propone estudiar la obra de Eurípides junto a la de Esquilo a fin de demostrar la estrecha vinculación entre uno y otro, al punto de ver en Eurípides al heredero directo de su predecesor.

*Fenicias*, cuya porción mítica retoma la misma instancia trabajada por Esquilo en *Los Siete contra Tebas*, es un ejemplo revelador de las innovaciones que Eurípides introduce no sólo en el plano del mito, sino también en el plano compositivo.

En el presente trabajo nos proponemos reflexionar acerca de la manera como el trágico reelabora la escena de los escudos, fundamental en la pieza de Esquilo, singularizando la composición teatral eurípidea acorde con las realidades comunicativas de la época de representación de la tragedia y con la propuesta poética del autor.<sup>2</sup>

En *Los Siete contra Tebas*, la acción se concentra en torno a la escena de los escudos, en la cual Etéocles asigna un jefe a cada puerta de la ciudad,

---

\* El presente trabajo surgió de la tarea de investigación realizada en cumplimiento de una Beca de Iniciación en la Investigación de la UNLP, durante los años 1996-1998.

1 Cfr. Aristóteles, *Poética* 1453a 23-30.

2 Para referencias al texto utilizaremos la edición de Mastrorade (1994), porque estimamos que su propuesta es la de mayor contenido literario. La traducción del griego al castellano nos pertenece en todos

previa presentación del guerrero que los enemigos han asignado para comandar el ataque en cada una de las entradas. En *Fenicias*, Eurípides intenta separarse del modelo esquileno, y la introducción de los agresores se irá dando en forma fragmentaria. La tensión dramática no se concentra en una sola escena, ni en un solo personaje, sino que se irá conformando a lo largo de la tragedia en distintas escenas.

El primer eco de la escena de escudos de los *Siete* tiene lugar en el comienzo mismo de la tragedia. El prólogo se estructura en dos partes: un monólogo de Yocasta (vv. 1-87) y una escena dialógica a cargo de Antígona y su Pedagogo (vv. 88-201) donde ocurre la primera alusión a los jefes atacantes de la ciudad.<sup>3</sup>

A partir del v. 119 y hasta el v. 192 se extiende la descripción de los más destacados jefes del ejército argivo. En medio de un diálogo ligero y lleno de imágenes coloridas, Antígona satisface su necesidad de conocer el estado de la situación. La escena evoca, por otra parte, su modelo homérico (*Ilíada*, canto III), pero Eurípides altera los *roles*: Antígona será la que interroga y el anciano el que responde. La oposición de géneros y de generaciones, así como la ubicación espacial y la finalidad de ver al ejército que está *fuera* de las murallas, se mantiene.

La excitación y la impaciencia de Antígona crecen a medida que se sucede el diálogo y esto se nota tanto en las alteraciones métricas, como en la

---

los casos.

3 La segunda escena del Prólogo ha sido una de las partes de la obra que más discusiones ha suscitado acerca de su pertenencia o no a la composición original de la pieza. Algunos críticos consideraron la posibilidad de que haya sido una escena independiente, post clásica, agregada a la obra original. Este tipo de conjeturas es muy común en toda la tragedia, ya que varios pasajes, versos e incluso vocablos fueron puestos en duda por la misma razón. La popularidad de la obra, posterior a su representación, y la producción de Eurípides, en general, permiten suponer que varios pasajes fueron extendidos o agregados por los actores o por autores que intentaron imitar el estilo de Eurípides. Powell (1979) sostiene objeciones de carácter lingüístico, pero concluye aceptando la escena como genuina; pp. 7-13. Ninguna objeción de tipo lingüístico es suficiente para desacreditar la totalidad de la escena. Por su parte, Mastronarde (1994) se encarga de exponer argumentos que defienden la autenticidad de la escena. No desecha dudas de carácter métrico y lingüístico pero, a fin de ofrecer una interpretación más conservadora, se limita a señalar las dificultades; pp. 168-173. Diggle (1994) propone en algunos casos otras alternativas en alusión a las dificultades lingüísticas y métricas del pasaje. En algunos casos, prefiere eliminar fenómenos extraños por trasposición u otras correcciones, sin referirse a la autenticidad de la escena; pp. 341-361. Por otro lado, tenemos la tan discutida postura de Dihle, para quien la escena contiene características que apuntan a un origen posclásico y pasajes que sólo pueden entenderse como modificaciones de información contenidas en 1104-1140, pasaje que muchos críticos, incluido Dihle, señalan como posclásico. Dihle considera a *Fenicias* una pieza virtuosa, compuesta para ser representada independientemente. (Cfr. Mastronarde (1994), pp. 170 ss.). Burgess (1988) se propone demostrar que la *Teichoscopya* es una genuina creación eurípidea,

sintaxis, cada vez más compleja y acumulativa.

Luego de la presentación de los primeros jefes argivos y antes de concluir con los tres últimos, llega el momento de que Antígona pregunte por su hermano y trate de avistarlo entre sus compañeros, privilegiando su figura de conductor de todo el ejército atacante (v. 156). La dificultad de la joven para ver claramente a Polinices aporta un rasgo de realismo, muy común en Eurípides.<sup>4</sup> La desesperación y el dolor de Antígona se expresan con una extensa exclamación que manifiesta el deseo de estar junto a su hermano y abrazarlo, como una acción imposible. La justicia del reclamo de Polinices, que ya en el verso 154 había destacado el Pedagogo y que Yocasta sugiriera en su discurso, vuelve a reiterarse en la actitud solidaria de la hermana para con el dolor del *infeliz desterrado* (v. 167). El comportamiento de Antígona, al respecto, es más abierto y rotundo que el de Yocasta en su monólogo inicial (vv. 163-169).

La inmediata respuesta del servidor da lugar a una nueva expectativa falsa, ya que Antígona no podrá ver cumplido el deseo de encontrarse con su hermano hasta después de muerto (v. 170).

La descripción culmina con la presentación de Capaneo, cuya figura da lugar a la reaparición de un *leitmotiv* del drama: el peligro que amenaza la ciudad. Antígona vislumbra el riesgo en la esclavitud de las mujeres tebanas en caso de un triunfo argivo y eleva súplicas a Artemisa para que esto no suceda. En esta actitud de Antígona, H. Foley encuentra un deliberado contraste con *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, donde el sentimiento de pánico y el temor a ser cautivas de guerra es expuesto por el coro de jóvenes tebanas, a quienes critica y reprende duramente Etéocles. En *Fenicias*, este *rol* del coro esquileo, aunque en un tono más mesurado, se ha desplazado a Antígona. Por otra vía Eurípides libera al coro, de modo que entone odas sobre los sucesos de ese día desde una perspectiva más general, objetiva e histórica. Mientras en *Los Siete contra Tebas* el sonido es el medio de conocimiento del coro del peligro argivo, Eurípides pide prestado de la *Teichoscopia* del canto III de la *Ilíada*, el medio de observación de las armas enemigas desde lo alto y el diálogo entre quien conoce y quien quiere conocer.<sup>5</sup> Si bien son ciertas las similitudes que se han destacado entre la escena de Eurípides y su modelo homérico, no pueden dejar de establecerse las numerosas diferencias que las distinguen y

---

y cuán peligrosos resultan los métodos que muchas veces se utilizan para argumentar extensas interpolaciones. Su estudio está dirigido a refutar específicamente las consideraciones de Dihle.

que responden, según nuestro parecer, a una intencionalidad deliberada del poeta. Las dos escenas se desarrollan desde un lugar alto, las murallas troyanas y la terraza del palacio real. Mientras Helena avista el ejército argivo desde un espacio público, Antígona, autorizada por su madre bajo la condición de que nadie la vea, se dirige a un ámbito completamente privado (vv. 88-89), al que sólo tienen acceso los habitantes del palacio. El tono es completamente diferente. Ante el espectáculo, Antígona expresa temor; el peligro que acecha la ciudad, como la amenaza de esclavitud que rodea a la joven, son permanentes sentimientos que se encuentran ausentes en la visión de los troyanos.<sup>6</sup> Por medio de los modos interrogativo, exclamativo y desiderativo, Antígona se expresa combinando versos líricos, y el discurso narrativo queda a cargo del Pedagogo, quien responde a los requerimientos de la joven valiéndose de lo que él mismo ha podido conocer al visitar el campamento enemigo. Por su parte, en la *Ilíada*, la situación se presenta de manera inversa, pues la narración y las repuestas a las preguntas de Príamo quedan a cargo del personaje femenino. Cuando Antígona quiere saber acerca de los jefes atacantes, evidencia cierto conocimiento de los guerreros; las respuestas del anciano provocan en ella asociaciones respecto a la genealogía o las acciones destacadas de cada uno de ellos. En este sentido, Príamo desconoce los nombres de los jefes que amenazan Troya, y es Helena la encargada de ponerlo al tanto. La similitud de la escena de *Fenicias* con el modelo original se ve reforzada por el hecho de que Antígona no pueda distinguir a Polinices, así como Helena busca y no puede ver a sus hermanos.<sup>7</sup>

La visión de Antígona comportaría una primera instancia gracias a la cual se muestra la conformación del ejército que, al mando de Polinices, intimida la ciudad. Esta presentación resulta incompleta, ya que las preguntas de Antígona se concentran en torno a seis de los siete atacantes. Entendemos que

4 Cfr. Balmori (1946), p. 321.

5 Cfr. Foley (1985), pp. 117-119.

6 Respecto a los sentimientos expresados por Antígona, resulta interesante la discusión que, acerca de los vv. 109-111, se ha establecido entre las posturas de Podlecki (1962 y 1980) y Jouanna (1976). Jouanna ve, en la invocación a Hécate, una manifestación del espanto de que es presa Antígona. Por otro lado, Podlecki insiste en que la referencia a esta divinidad forma parte de una serie de imágenes de luminosidad que se destacan en toda la escena y que se asocian al conjunto de divinidades virginales invocadas por la joven. Por su parte, Mastronarde (1994) señala en este pasaje una combinación de maravilla y terror, adoptando una posición menos extremista. Cfr. Mastronarde (1994), pp. 6-7 y 183-184; Craik (1988), pp. 176-177; Podlecki (1980), pp. 507-510.

7 Cfr. Scodel (1997), pp. 76-93. Es muy interesante el estudio que la especialista ofrece sobre *Teichoscopy* a cargo de un espectador femenino en las obras de Eurípides. Analiza especialmente esta escena de *Feni-*

el séptimo jefe es Adrasto ya que el Pedagogo lo identifica cuando señala a Polinices, *el que está colocado junto a Adrasto* (vv. 159-160). El espectador debe comprender que esta interpretación incluye a Adrasto entre los siete jefes, a partir de la omisión que hace Antígona del séptimo guerrero. De esta manera, dicha versión difiere de la obra de Esquilo y de las *Suplicantes* del propio Eurípides, en las cuales Adrasto no forma parte del grupo de atacantes de las siete puertas.

En la *Teichoscopia*, Eurípides logra dar una visión más general del espacio y las circunstancias en que se desarrollará el drama. Los espacios contrapuestos, esbozados en la primera escena, quedan determinados. La fortaleza de los sitiadores y la posición crítica de la ciudad no ofrecen dudas. Por otro lado, la escena intensifica la sensación de tiempo y espacio necesarios para aguardar la llegada de Polinices.

La presentación de los guerreros se retomará en el Cuarto Episodio, cuando el mensajero relate a Yocasta el enfrentamiento de los ejércitos en el campo de batalla. Asimismo, la decisión de Eurípides de diferenciarse del modelo de Esquilo queda abiertamente manifestada en una crítica solapada que el poeta pone en boca de Etéocles en el Segundo Episodio. El personaje, mientras delibera con Creonte la estrategia militar a poner en práctica, expresa la pérdida de tiempo que implica detenerse a nombrar a cada uno de los guerreros y su respectivo oponente (vv. 748-754). En la *rhexis* que concluye el episodio, las palabras del joven parecen contener una crítica abierta a la obra de Esquilo. Etéocles, se niega a dar los nombres de los jefes que enfrentarán a sus pares argivos en las puertas tebanas alegando falta de tiempo para detenerse en esas cosas. En oposición a la necesidad de encontrar la aprobación de su tío, demostrada en la *esticomía*, llegado este punto, Etéocles prefiere dejar el asunto importante para el momento de la batalla. Además del propósito señalado, podemos adelantarnos a considerar que a través de este recurso, Eurípides dilata el inminente encuentro entre los hermanos, dado que, más allá del cruel deseo de cada uno de enfrentarse en un combate singular, paradójicamente, esta ubicación no se resuelve definitivamente. B. Goff (1988) aduce que, en esta instancia Etéocles actúa fuera de los términos de la maldición paterna, al tiempo que evidencia un acto de irresponsabilidad política que la ciudad padece traducida en una guerra civil.<sup>8</sup>

La negativa de Etéocles para designar a los jefes de cada puerta respon-

---

cias en relación con el modelo homérico, sin descuidar las principales conexiones con la obra de Esquilo.

de a la intención deliberada de Eurípides de alejarse del modelo esquileo, reemplazando la escena central de los escudos de *Los Siete contra Tebas* por una presentación que se va completando en distintas instancias: en un primer momento, la visión de Antígona desde la terraza del palacio nos proporciona la identidad de los atacantes, intensificando la sensación de peligro para la ciudad; a partir de las palabras de Etéocles en el Segundo Episodio, Eurípides acentúa la irracionalidad de las decisiones del personaje, quien resta importancia a la designación de los jefes de la defensa; finalmente, se completará el esquema en el Cuarto Episodio, con la descripción de los escudos que expondrá el mensajero.

Entre los vv. 1067-1283 transcurre el Cuarto Episodio. Como en los episodios anteriores podemos diferenciar dos escenas: la primera contiene los dos discursos del mensajero (vv. 1090-1199 y vv. 1217-1263), enmarcados por diálogos entre un nuevo personaje y Yocasta, con pequeñas intervenciones del coro; la segunda escena consiste en un diálogo entre Yocasta y Antígona (vv. 1265-1283).

El mensajero entra en escena preguntando por Yocasta, a quien comunicará que la batalla se inclina a favor de Tebas y que sus hijos aún están con vida. Ante estas noticias, la reina solicita más detalles a fin de informar la situación al *anciano ciego del palacio* (vv. 1088-1089). La figura de Edipo sigue presente en el escenario, manteniendo las expectativas y preparando a la audiencia para su aparición. El mensajero comienza un extenso discurso (vv. 1090-1199) en el que, primeramente, describe el autosacrificio de Meneceo y luego, la iniciativa de Etéocles de asignar a los guerreros correspondientes para cada una de las puertas tebanas. Estas palabras del escudero resaltan la independencia del destino de Tebas del de la familia real. De acuerdo al oráculo, la ciudad se salvaría con la ofrenda del joven. Sin embargo, Etéocles persiste en la lucha. El relato avanza con la exposición de la situación en el campo de batalla. Los espacios teatrales siguen reafirmandose sobre la base de un “*adentro*” y un “*afuera*” de las murallas. El eco de la *Teichoscopia* se deja oír en la

---

En cuanto a las variaciones que Eurípides hace del mito tradicional, Errecalde (1997) propone una respuesta actualizada de esta cuestión.

8 Cfr. Goff (1988), p.136.

9 Los argumentos más importantes esgrimidos contra la autenticidad del pasaje sostienen que, por un lado, numerosos versos y palabras parecen no corresponder al estilo de Eurípides y que muchas de ellas aparecen oscuras o corruptas; por otro lado, afirman que el trozo es artísticamente irrelevante, puesto que no encuentra en estas líneas una relación de intertextualidad con la obra esquilea. A su vez, quienes aceptan la *Teichoscopia* como auténtica, piensan que este pasaje reitera la descripción del campo de batalla aporta-

descripción pormenorizada de la situación. La narración, en un estilo épico, típico de los discursos de mensajero en tragedia, se ve enriquecida por la abundancia de imágenes sensoriales, especialmente visuales, así como por el uso de comparaciones y metáforas. Nuevamente, se destacan las imágenes sangrientas, como así también las recurrentes representaciones míticas que surgen de la imaginería de los emblemas. Entre los vv. 1104-1140, el mensajero ofrece la descripción de los escudos de los jefes asignados por Polinices para el ataque de las respectivas puertas. Éste ha sido uno de los pasajes más discutidos por la crítica textual, dada la sospecha de su interpolación en la obra.<sup>9</sup>

En la primera parte de la *rhexis* predomina la visión de los "otros", la atención se focaliza sobre los atacantes. El mensajero completa, de esta manera, la presentación de los jefes argivos que había iniciado Antígona en el Prólogo. En consecuencia, no sólo se concluye la reelaboración de la escena correspondiente de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, sino que el narrador confirma la presencia de Adrasto entre los siete comandantes, cuya presencia, como señaláramos en el análisis de la *Teichoscopia*, estaba sugerida indirectamente. La presentación de los emblemas, a su vez, es mucho más reducida y resulta empobrecida frente a la producción esquilea.<sup>10</sup> Claramente se advierte que la intención de Eurípides difiere del objetivo de Esquilo. La presentación de la simbología de los escudos no tiene por objeto intensificar el sentimiento de temor o emergencia de los tebanos. La alusión al sacrificio de Meneceo con que se abre el discurso distiende el pánico y trae a escena, por un momento, cierta tranquilidad; se sabe por el oráculo que la ciudad se salvará. Por otra parte, como ya se señalara, el discurso tiene lugar una vez que el enfrentamiento de los ejércitos ha concluido para dar lugar a la lucha personal entre los hijos de Edipo. Goff plantea que la importancia del pasaje radica no solamente en su distancia del "original esquileo", sino que la interpretación de las imágenes de los emblemas guarda estrecha relación con la acción central de la pieza y con otros discursos tebanos predominantes presentes en la obra.<sup>11</sup>

La serie se inicia con el escudo de Partenoqueo en el cual se visualiza una escena de su propia historia familiar: Atalanta matando al jabalí Etolio. Tanto

---

da en tal escena. La crítica más moderna se inclina a considerar los versos como parte integrada a la significación de la obra, esencialmente, por sus implicancias intertextuales y por la reiteración de motivos que aparecen en toda la pieza. Cfr. Mastrorade (1994), pp. 456-459; Foley (1984), pp. 106-132 y Goff (1988), pp. 135-152.

<sup>10</sup> Para el estudio pormenorizado de la imaginería de los escudos en *Los Siete contra Tebas*, cfr. Thalman (1978), Zeitlin (1982) y Zecchin de Fassano (1983).

aquí como en Esquilo, Partenoqueo es descrito como el hijo de Atalanta, aunque su padre nunca es mencionado. Atendiendo a las resonancias de los discursos predominantes tebanos que plantea Goff, la estudiosa considera que el escudo del héroe resta importancia a su padre y busca establecer una continuidad de acción entre su madre y él mismo, a la vez que destaca el *rol* de las figuras femeninas en situaciones en que las figuras masculinas han abdicado a sus funciones.<sup>12</sup> Continuando esta línea, se puede remontar la simbología de este emblema a la situación vivida en Tebas, donde la inhabilidad política de los gobernantes erige las presencias femeninas como las únicas capaces de cumplir los deberes asignados a los responsables del gobierno. Se establecería, de este modo, un paralelo entre Atalanta y Yocasta. Si bien en Tebas la continuidad madre-hijo no se mantiene de manera explícita, el descendiente real masculino, devoto de su familia y de los intereses del estado, sería Meneceo, hijo de leche de Yocasta, como él mismo lo destaca en el Tercer Episodio.

El emblema sin imágenes de Anfiarao es el único totalmente coincidente con el del personaje de Esquilo. En *Los Siete contra Tebas*, Partenoqueo y Anfiarao se mencionan juntos en el quinto y sexto lugar; en *Fenicias*, inician la referencia del mensajero en el primer y segundo puestos. La tensión entre el intertexto y la necesidad de Eurípides de diferenciarse de él es constante a lo largo de la construcción de la escena.

Hipomedonte porta la imagen de Panoptes.<sup>13</sup> La relación que se puede establecer con el resto de la tragedia a partir del tema de la ceguera y la visión, la oscuridad y la luz, es evidente. El escudo alude más a la realidad tebana que a una asimilación entre el héroe y sus armas. Por otra parte, la figura mítica de Argos remonta al auditorio a la prehistoria de la fundación de Tebas, al evocar la suerte de Ío.

El escudo de Tideo, cubierto por una piel de león y la imagen del Titán Prometeo, recuerda el emblema del Capaneo esquileo. La dificultad textual que aparece en esta instancia radica en que no resulta claro si la piel de león forma parte de la imagen o hace referencia a una piel real. De todas maneras, ya sea uno u otro el caso, tanto la piel del león como la muerte del jabalí sobre el escudo de Anfiarao, producen ecos del oráculo proferido a Adrasto.<sup>14</sup> Prometeo portando el fuego para incendiar la ciudad remite al hombre desar-

11 Cfr. Goff (1988), pp.135-152.

12 Cfr. Goff (1988), pp. 135-152, donde la investigadora ofrece una novedosa interpretación de la escena en relación al significado total de la tragedia. En el caso especial del escudo de Partenoqueo, si bien la interpretación arroja luz sobre la cuestión, algunos aspectos nos resultan en cierta medida forzados.

13 "Panoptes: 'el que todo lo ve'; sobrenombre de Argos, hijo de Agénor, que tenía cien ojos. Hera lo hizo guardián de la vaca en que Ío había sido metamorfoseada. Hermes lo hizo dormir al son de su flauta con lo



mado portando la antorcha del escudo de Capaneo en *Los Siete contra Tebas*.

Llega el turno de Polinices, quien ostenta en su emblema la imagen de las yeguas Potnias dotadas de movimiento por una articulación de escudos superpuestos. La confección del escudo puede remitir a la mecánica del de Aquiles, descrito en el canto XVIII de *Ilíada*, aunque en *Fenicias* no aparece la construcción de una cosmología como en Homero. Respecto de esta imagen los críticos coinciden al interpretar un símbolo de la guerra civil, personificada en la tragedia por medio de la lucha fratricida que entablan Etéocles y Polinices.<sup>15</sup> Goff añade a esta consideración que la misma imagen pondría en relieve, también, la cualidad autodestructiva de la compañía argiva.

El mensajero pasa a la figura de Capaneo y, por única vez en la pieza, se interpreta una imagen. Capaneo porta con soberbia, *un gigante hijo de la tierra que lleva sobre sus hombros una ciudad entera que había arrancado de raíz con palancas* (vv. 1131-1132). El personaje ve en la imagen el reflejo de lo que le podría haber sucedido a Tebas: *indicio para nosotros de lo que había de acaecer a nuestra ciudad* (v. 133). La figura del gigante nacido de la tierra se abre a dos posibles interpretaciones. Por un lado, se puede advertir la referencia a un paradigma del sello fratricida de Etéocles y Polinices en la historia fundacional de Tebas. Por otro lado, el hombre de la raza de los sembrados tiene el modelo de nobleza y pureza en la persona de Meneceo.<sup>16</sup>

Finalmente, esta sección del reporte del mensajero se cierra con la descripción del blasón de Adrasto. El escudo está cubierto por cien serpientes entrelazadas que llevan en sus fauces a los hijos de los cadmeos, resaltando la figura de la Hidra. El ataque singular de las serpientes viene a significar los repetidos sufrimientos de los cadmeos causados por la serpiente de Ares. No se puede dejar de leer en la imagen la alusión a una acción reciente: el sacrificio voluntario de Meneceo a fin de apaciguar la furia del dios. En Esquilo, la esfinge se lleva a un cadmeo, aquí las serpientes se llevan a los hijos de los tebanos. De esta manera el atacante trae en su escudo la imagen de la salvación para los tebanos, no la de la destrucción.

que pudo matar y robar a Ío. Hera transportó los ojos a la cola del pavo real. Algunos ven en Argos la figura del cielo estrellado." Cfr. Balmori (1946), pp. 368.

14 El oráculo hacía referencia a un jabalí y un león, a los que Adrasto vio representados en las personas de Tideo y Polinices. Etéocles y Polinices también son identificados con jabalíes y leones en v. 1380 y v. 1573.

15 El texto se refiere a las yeguas que Glauco, rey de Potnia, mantenía sin cruzar y sometidas a una dieta de carne humana, a fin de hacerlas más fuertes para las carreras. En los juegos funerarios en honor a Pelias, Glauco habría sido, según algunas versiones, devorado por las yeguas enfurecidas.

16 Cfr. Goff (1988), pp. 135-152.

17 Hemos señalado ya que el único atisbo de interpretación de uno de los emblemas es ofrecido por el mismo mensajero en su reporte y se trata del comentario obvio a la imagen del escudo de Capaneo, que habla por sí sola.

La diferencia principal entre la presentación que ofrece Eurípides de la armada enemiga y sus correspondientes emblemas, y el modelo esquileo, consiste en que, en *Fenicias*, no aparece un intérprete de los escudos que pueda reconocer y desactivar sus imágenes amenazantes.<sup>17</sup> La situación de Tebas y la manifiesta inhabilidad de los hombres de la ciudad, especialmente Etéocles, para proveer una fuente central de autoridad estable que conduzca la ciudad a la victoria, se refleja en la falta de un intérprete de las insignias y del peligro al que se enfrenta la ciudadela tebana. Etéocles ya se ha descalificado a sí mismo para tal empresa en su discurso de ἀγών (vv. 499-502) al sostener que *nada es igual ni uniforme para los mortales, excepto el hecho de ser nombrados*. Asimismo constituyen una separación de la presentación esquilea, la diferencia en la cronología (después del combate) y la ausencia de Etéocles.

Cada escudo presenta una hostilidad abierta a la vez que evidencia tendencias autodestructivas, lo que puede interpretarse como la fractura interna que caracteriza a la guerra civil, sobre cada emblema.

A partir del v. 1140, la atención se va desplazando a la acción de los tebanos, incitados por Etéocles para definir la batalla. La lucha entre los ejércitos se detiene cuando Zeus aniquila a Capaneo con su rayo. Advertidos por la intervención divina, los argivos se percatan de que la derrota es inminente. El mensajero cierra el discurso convencido de que los dioses, en esta oportunidad, han salvado la ciudad. Al mismo tiempo, el oráculo que Tiresias había manifestado a Creonte se ha cumplido. Los hermanos no se han encontrado en la batalla, pero la ciudad, gracias al acto heroico de Meneceo, ya había sido salvada.

De esta manera concluye, en *Fenicias*, la escena de los escudos, cuya composición en forma fragmentada ha posibilitado a Eurípides retardar el momento decisivo del destino de los hermanos, a la vez que, con el reporte del mensajero, se acentúa la separación de los dos destinos que están en juego en la obra: el de la ciudadela cadmea y el de la familia de Edipo.

Como adelantáramos en el comienzo del trabajo, la tensión dramática no se concentra en un solo episodio ni en un solo personaje, sino que se va acrecentando a medida que la acción avanza. El poeta divide la escena y logra intensificar el πάθος a fin de que la tragedia cumpla con su cometido específico. La composición dramática de la escena en *Fenicias* no hace más que justificar el juicio que Aristóteles vierte en la *Poética* cuando afirma que Eurípides es el más trágico de los poetas, demostrando el hábil manejo de las técnicas de composición del creador a fin de que la tragedia cumpla con su cometido artístico y social.

*Universidad Nacional de La Plata*

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **EDICIONES**

- Balmori, C. H. (1946) *Eurípides. Las Fenicias*, Tucumán.
- Craick, E. (1988) *Eurípides. Phoenician Women*, Warminster.
- Diggle, J. (1994) *Eurípides. Fabulae*. Tomus III. Oxford.
- Grégoire, H. et Méridier, L. avec la coll. de Chapoutier, F. (1950) *Les Phéniciennes*, in *Eurípide*, Tome V, Paris.
- Lucas, D. W. (1968) *Aristotle: Poetics*, Oxford.
- Mastrorade, D. (1988) *Eurípides: Phoenissae*, Leipzig.
- Mastrorade, D. (1994) *Eurípides: Phoenissae*, Cambridge.
- Powel, J. V. (1911, reimp.1979) *The Phoenissae of Eurípides*, London.

### **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

- Aélión, R. (1983) *Eurípide hériter d' Eschyle*. Tome I et Tome II, Paris.
- Burgess, D. L. (1988) "The authenticity of the *teichoskopia* of Eurípides' *Phoenissae*", *C. J.*, Vol. 83 N° 2, pp 103-113.
- Foley, H. P. (1985) *Ritual Irony. Poetry an Sacrifice in Eurípides*, Ithaca & London.
- Errecalde, A. M. (1997) "Fenicias de Eurípides: Una reescritura particular del mito de Edipo", São Paulo (inédito).
- Goff, B. (1988) "The Shields of Phoenissae", *GRBS*, 29, pp. 135-152.
- Hamamé, G. N. (1998), "Fenicias de Eurípides: una interpretación". Informe Final en cumplimiento de una Beca de Iniciación en la Investigación, UNLP (inédito).

- Podlecki, A. J. (1980) "Sur un passage d'Euripide", en *REG* 93, pp. 507-510.
- Scodel, R. (1997) "Teichoscopia, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides", *Colby Quarterly*, vol. XXXIII, N°1, pp. 76-93.
- Thalman, W. G. (1978) *Dramatic Art in Aeschylus's Seven against Thebes*, Yale; pp.76-93.
- Zecchin de Fasano, G. (1983) "Una interpretación de Los Siete contra Tebas de Esquilo a partir de las imágenes significativas del segundo episodio", La Plata (inédito).
- Zeitlin, F. (1982) *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome.