

2  
29



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**"FAETON E HIPSIPILA"**  
**DOS TRAGEDIAS FRAGMENTARIAS**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**LICENCIADO EN LETRAS CLASICAS**

**P R E S E N T A :**

**FRANCISCO BARRENECHEA CUADRA**

RECEBIDA EN LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
EL 10 DE MARZO DE 1996  
SECRETARIA DE LA FACULTAD

MEXICO, D. F.

1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS**

**COMPLETA**

EURÍPIDES

FAETÓN



HIPSÍPILA

*Dos tragedias fragmentarias*

VERSIÓN DE FRANCISCO BARRENECHEA CUADRA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

marzo de 1996

## PRÓLOGO

Cuando me propuse traducir el *Faetón* y la *Hipsípila*, dos dramas poéticos fragmentarios de Eurípides, de inmediato fui llevado a considerar muy de cerca los siguientes puntos: ¿Cómo adaptar estas obras al teatro de nuestro siglo? ¿Tiene alguna importancia el mantener la poesía del drama griego en la versión al español? ¿Qué condiciones impone su estado fragmentario? En los tres estudios que conforman la introducción, intento dar una respuesta a estos tres puntos.

¿Por qué escogí traducir la *Hipsípila* y el *Faetón*? Porque ofrecen escenas más o menos completas, y poseen la cantidad suficiente de fragmentos que permiten una comprensión general de la trama de la obra, una lectura sin muchos quiebres, y la posibilidad de hilar esas escenas para recrear así el texto faltante. *Hipsípila* es la tragedia fragmentaria de Eurípides más favorecida en cuanto al número de versos y escenas conservadas; le sigue el *Faetón*.

Un estudio profundo del texto griego fragmentario del *Faetón* y la *Hipsípila* sólo puede alcanzar un cierto grado de certeza; el resto quedará en conjeturas e interpretaciones. Ningún estudioso de estos fragmentos, desde Goethe y Wilamowitz hasta Webster, ha escapado a la tentación de recrear sus propias versiones a partir de sus interpretaciones personales, todas igualmente valiosas, interesantes e ingeniosas. No quise quedarme atrás: los capítulos sobre los mitos de *Faetón* e *Hipsípila* ofrecen, además de un estudio del manejo mítico euripídeo, una interpretación, una recreación personal de la trama de ambas tragedias. En este espacio aéreo de las posibilidades, de pie sobre las pocas certezas a las cuales puede llegar la filología, yo también hago mi recreación de las partes perdidas de las obras.

Mis versiones finales no intentan pasar como las auténticas y certificadas tragedias del *Faetón* y de la *Hipsípila*. No intento hacer pasar una hipótesis por la verdad. Mi *Hipsípila* y mi *Faetón* son, a fin de cuentas, invenciones filológicas; dardos dirigidos a la supuesta diana de un supuesto 'texto original'. ¿Qué tanto tino tendré? Para averiguarlo, habría que confrontar mi texto reconstruido con las partes que faltan; y esas partes, hasta 1996, siguen perdidas. Ausentes las pruebas que confirmen todo, quedará libre la imaginación creativa para recrear lo fragmentario.

Re-crear, re-hilar una obra de teatro legible, audible y representable para el público del teatro de nuestro siglo, es el propósito de esta traducción, considerando muy de cerca las consecuencias que traen consigo drama, poesía y fragmento, para la estructura, la lectura y la representación de estas tragedias fragmentarias.

## PRÓLOGO

Durante la realización de este trabajo, disfruté de una beca de la Secretaría General de la UNAM a través del Programa de Apoyos Académicos; doy gracias a las personas que la hicieron posible.

Quisiera aprovechar este espacio para agradecer al Dr. Alberto Vital y al Dr. Fernando Curiel por toda la ayuda que me proporcionó el Instituto de Investigaciones Filológicas; de igual manera, a Gerardo Ramírez, Mauricio Beuchot, Roger Bartra y Gerardo Frago, por la valiosa documentación que pusieron a mi alcance; a mis compañeros de generación, Amalia, José, Mauricio, Marco, Guadalupe y Eduardo, por su simpatía con mi trabajo; a Pedro Tapia Zúñiga, por su tiempo y sus valiosos comentarios, y sobre todo, a mi madre, por todo el apoyo que me ha brindado.

# INTRODUCCIÓN

## A MANERA DE PREÁMBULO

**E**n algún instante de su larga vida, el códice Claromontano<sup>1</sup> -un manuscrito en pergamino del siglo VI d.C. que contiene las *Epístolas* de san Pablo-, perdió dos de sus hojas. Algún copista se vió en apuros para reponer las hojas y completar, una vez más, la *Primera epístola a los corintios* (en formato bilingüe, con el griego a la izquierda y el latín a la derecha). ¿Qué podía hacer? Muy fácil: tomó otro manuscrito y le arrancó dos hojas; las recortó, adaptándolas al tamaño del libro incompleto, y las insertó en el códice paulino, borrando hasta donde se pudo lo que estaba escrito en ellas. Luego copió sobre este palimpsesto el texto de san Pablo en griego, pero nunca copió la parte latina.

Siglos después, a principios del XIX, Hause y Bekker aplicaron reactivos sobre el pergamino para resaltar esas extrañas letras borradas y leyeron con dificultad lo que resultó ser parte de una tragedia desconocida de Eurípides. Aquel copista, para completar el códice paulino, había deshojado un códice del siglo IV d.C. que contenía el texto del *Faetón* a dos columnas por página. Éste fue, tal vez, el primer descubrimiento importante de un texto perdido de Eurípides.

El hallazgo de los fragmentos más extensos de una tragedia perdida de Eurípides no ocurrió sino hasta el 13 de enero de 1906, cuando los arqueólogos Grenfell y Hunt (que excavaban la zona de Oxirrínco, hoy Benhesa, Egipto, en busca de papiros) encontraron una colección de rollos de textos literarios, una biblioteca del siglo III d.C. que había sido trizada y tirada a un basurero. Entre otros textos,<sup>2</sup> Grenfell y Hunt identificaron los fragmentos de un papiro de la *Hipsípila*, escrito por un escriba profesional a finales del siglo II d.C., al reverso de un registro de recibos y gastos agrícolas.<sup>3</sup>

Después de casi dos milenios, el *Faetón* y la *Hipsípila* volvían a ver la luz.

<sup>1</sup> Códice Parisino Griego 107 B.

<sup>2</sup> Los *Peones* de Píndaro (P. Oxy. V 841) y las *Helénicas* de Oxirrínco (P. Oxy. V 842) fueron otros nuevos descubrimientos literarios. Cf. Cockle, p. 22, n. 14.

<sup>3</sup> Este registro, datable al 90 d.C., había sido escrito por (o para) Berenice, la hija política de Sarapión, un mercader de vino de Oxirrínco.

## LA PÉRDIDA DE LAS TRAGEDIAS

### *Un breve recuento*

Las tragedias se pierden por causa del mismo proceso que las conserva. Si de varias tragedias se escoge transmitir una sola, esta selección afectará, a la vez, a todas las demás tragedias que no fueron elegidas; una se conserva, mientras el resto es dejado a su suerte. A fin de cuentas, una tragedia es seleccionada en detrimento de las demás.

Esta selección, que pierde unas tragedias al conservar otras, puede ser un proceso irracional y azaroso; en este caso, las pérdidas las causan los incendios, las guerras, los gusanos y, lo que es peor, el olvido. Ante este negro panorama, la conservación es sólo mera supervivencia. Sin embargo, la selección puede ser también un proceso racional e intencional; lo conservado es aquello que generaciones de espectadores y lectores juzgaron digno de transmitirse, y lo perdido, aquello que, según su opinión, quizá no valía la pena que se conociera. De esta manera, los atenienses transmitieron sus tragedias favoritas a los griegos de la época helenística, quienes a su vez las legaron, después de seleccionar sus preferidas, a los bizantinos, y éstos, eligiendo una vez más, finalmente depositaron sus predilectas en la Italia renacentista. El gusto de cada público, a la par con el abandono y la destrucción, ha jugado un papel primordial en la selección y transmisión de las tragedias y, por consiguiente, también en la pérdida de las mismas.

De las noventa y dos tragedias que Eurípides escribió,<sup>1</sup> el proceso de selección tan sólo conservó diecinueve.<sup>2</sup> Las tragedias sobrevivientes son el producto final de la llamada transmisión 'directa', un proceso que puede rastrearse hasta los días de Eurípides. Las demás fueron quedándose en el camino, pero, ¿cuándo y en qué momento? ¿Seguían transmitiéndose tragedias ahora perdidas, digamos, en tiempos del imperio romano? ¿Cuándo se redujo el número a las diecinueve conservadas?

Hay dos testimonios principales que ayudan a estudiar este proceso de pérdida y conservación. Por un lado, están los escritores antiguos que leían o veían tragedias de Eurípides y luego aludían o citaban pasajes de ellas en sus propios textos. Éstos son los llamados testimonios indirectos, es decir, "aquellos pertenecientes a obras perdidas de autores griegos que han llegado a nosotros por ser citados en el cuerpo de otras obras posteriores",<sup>3</sup> completamente apartados de su texto original e insertados en contextos distintos. A partir de la fecha en que vivieron estos testigos que la citan, puede indagarse si una tragedia pervivía aún o no en aquellos años. Por otro lado, están las copias de

<sup>1</sup> Méridier, p. xii.

<sup>2</sup> Incluyo, en este número, al *Rezo*, tragedia de autor anónimo atribuida a Eurípides.

<sup>3</sup> Definición de Lens Tuero, 1980, p. 94.

## INTRODUCCIÓN

algunas tragedias que lectores comunes y corrientes se procuraban, y después, cuando ya estaban viejas y carcomidas, eran desechadas. Muchos de estos textos, conservados bajo suelos y climas propicios, han sido descubiertos en Egipto (especialmente en Oxirrínco) y en otras partes del mundo antiguo. Hasta 1985, se han encontrado 116 papiros fragmentarios de Eurípides en sitios tan disímiles como cementerios y basureras. La datación de estos papiros, así como las alusiones de los escritores antiguos, pueden aportar un término *post quem* para la pérdida de una tragedia.

Eurípides fue un escritor popular en su tiempo, aun cuando haya triunfado tan sólo en cinco ocasiones (una de ellas, póstuma) dentro de los certámenes dramáticos atenienses.<sup>1</sup> Las constantes burlas y parodias que Aristófanes hace del dramaturgo, son reconocimientos (por no decir resultados) del enorme impacto causado por Eurípides en el público de Atenas. Sin embargo, la popularidad alcanzada por el trágico después de muerto fue aún mayor; Sófocles y Esquilo quedaron bajo la sombra de su más joven colega. Las tragedias de Eurípides eran montadas una y otra vez, y tantas veces, que el texto comenzó a ser alterado por ese uso constante. A menos de un siglo de la muerte del dramaturgo, entre los años 338 y 326 a.C., el orador ateniense Licurgo ordenó que se fijara un texto oficial, al cual deberían apearse todas las futuras representaciones de las obras.

Tiempo después, Aristófanes de Bizancio, bibliotecario en Alejandría desde c. 195 a.C., editó las tragedias de Eurípides utilizando como base, seguramente, el texto oficial establecido por Licurgo. Los alejandrinos, aun cuando estaban relativamente cercanos en el tiempo al dramaturgo, ya sólo conocían setenta y ocho obras suyas.<sup>2</sup> Esta prestigiosa edición, realizada bajo el cuidado de la vanguardia filológica de aquel entonces, se convirtió en uno de los textos fundamentales para la futura transmisión de las tragedias de Eurípides.<sup>3</sup>

La mayoría de los papiros más o menos extensos de Eurípides cae en un periodo que abarca desde el siglo III a.C. hasta el siglo V d.C. Poco antes de que comenzara la labor editora de Aristófanes, fue copiada la *Antope* en el siglo III a.C.<sup>4</sup> El papiro del *Alejandro* se redactó en el siglo I a.C.,<sup>5</sup> y el *Edipo* aún era copiado en el siglo IV d.C.<sup>6</sup> Varias tragedias pueden presumir de contar con una transmisión constante a lo largo de todo este

---

<sup>1</sup> Sófocles, en cambio, obtuvo dieciocho veces la victoria.

<sup>2</sup> Méridier, p. vii.

<sup>3</sup> Barret, p. 48.

<sup>4</sup> P. Flinders Petrie 1, II=P. Literario Londinense 70 (275 M).

<sup>5</sup> P. de Estrasburgo Gr. 2342-44 (59 M).

<sup>6</sup> P. Oxy. XXVII 2459 (720 a-d M).

## LA PÉRDIDA DE LAS TRAGEDIAS

periodo: el *Telefo* posee papiros que datan de los siglos II a.C., I y II d.C.,<sup>1</sup> y el *Arquelao*, papiros del siglo III-II a.C. y II-III d.C.<sup>2</sup>

Un buen número de tragedias ahora perdidas circulaba aún entre los siglos III a.C. y V d.C. Sin embargo, diez obras, *Hécuba*, *Orestes*, *Las fenicias*, *Hipólito*, *Medea*, *Andrómaca*, *Alceste*, *Reso*, *Las troyanas* y *Las bacantes*, que aparecen en casi todos los manuscritos conservados, tenían mayor demanda que las demás; de los veintidós papiros de Eurípides que pueden datarse en el siglo II d.C., sólo uno *no* contiene una de las diez piezas antes mencionadas. La selección y la proliferación de este grupo, conocido como el 'seleccionado', podría explicarse, según Barret, por la existencia de excelentes comentarios literarios en torno a estas obras, o por la capacidad de los códices, que sólo podían contener, por lo general, de siete a diez tragedias.<sup>3</sup>

Se han descubierto en papiro, además, antologías de pasajes tomados de tragedias. El público lector, no muy extenso en vida de Eurípides, incrementaba su número y deseaba leer sus momentos favoritos (poéticos, narrativos, moralistas) de las obras del dramaturgo. ¿Para qué leer la tragedia entera, si tan sólo interesan ciertos pasajes de ella? Las implicaciones de las antologías en el proceso de fragmentación son evidentes: los lectores acudían a ellas y ya no a las tragedias mismas. Estas antologías fueron, a su vez, copiadas y transmitidas a la par con los textos completos de las tragedias. Muchos autores posteriores, cuando dicen que citan una tragedia de Eurípides, en realidad sólo están citando un pasaje contenido en una de estas antologías.

El papiro continuó siendo utilizado para la copia y transmisión de obras literarias hasta el siglo VI d.C.<sup>4</sup> Sin embargo, a partir del siglo II d.C., el libro y el pergamino comenzaron a ganar lugar frente a los rollos de papiro, haciéndose cada vez más comunes.<sup>5</sup> Las tragedias de Eurípides fueron copiadas al nuevo material; *Los cretenses* fue considerada lo suficientemente valiosa para ser pasada a un pergamino entre los siglos II-III,<sup>6</sup> al igual que la *Melanipe Encadenada* en el siglo V.<sup>7</sup>

La copia de tragedias 'seleccionadas' y no seleccionadas continuó hasta comienzos del siglo VII, época en la cual la transmisión se detuvo bruscamente. Es el comienzo de la llamada 'edad oscura'. Tribus eslavas invadieron, devastaron y colonizaron gran parte de la Grecia continental, rechazando la autoridad del Imperio Romano Oriental y de la

<sup>1</sup> P. de Milán 1 (932 M), P. Oxy. XXVII 2460 y P. de Berlín 9908 (1983 M), sin incluir el P. Ryland III 482 (979M, del siglo II d.C.), de dudosa atribución.

<sup>2</sup> P. Hamb. 118a (283 M) y P. Oxy. III 419 (287 M).

<sup>3</sup> Barret, p. 52-53.

<sup>4</sup> Turner, 1980, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10 ss.

<sup>6</sup> Pergamino de Berlín 13217 (641 M).

<sup>7</sup> Pergamino de Berlín 5514 (664 M). Graux data el pergamino en el siglo IV d.C. (en Nauck, p. 518).

## INTRODUCCIÓN

Iglesia Cristiana. En ese mismo siglo, la expansión musulmana despojó a Constantinopla de Egipto, Siria y Judea. Por si fuera poco, dos fuertes pestes bubónicas hicieron estragos en la región.<sup>1</sup> Al quedar eliminados imperio y religión, la antigua tradición clásica, mal que bien respaldada por estas instituciones, llegó a su fin. Durante dos siglos a partir de esta fecha, la filología clásica y, por consiguiente, los libros, fueron olvidados. El imperio bizantino no volvería a reconquistar Grecia sino hasta los primeros años del siglo IX.

A mediados del siglo de la reconquista bizantina, se inició un renacimiento de la cultura helénica en Constantinopla. El proceso de transmisión comenzó de nuevo y los manuscritos que sobrevivieron a la edad oscura fueron rastreados y vueltos a copiar, esta vez, en la 'moderna' minúscula bizantina, que reemplazó a la letra uncial antigua con la cual se escribían papiros y pergaminos. El grupo 'seleccionado' se copió, al igual que otras ocho tragedias provenientes de un libro que milagrosamente sorteó los años difíciles: *Helena*, *Electra*, *Heráclidas*, *Heracles*, *Suplicantes*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia entre los tauros*, *Ion* y *El cíclope*. Este grupo es llamado el 'alfabético', pues el libro en el cual se encontraban, las tenía ordenadas según las letras del alfabeto.

La copia de los textos de uncial antigua a minúscula moderna marcó el inicio de la tradición medieval.<sup>2</sup> De esta época datan los principales manuscritos conservados de las tragedias. Antes que Bizancio cayera en manos de los turcos en 1453, poco a poco estos manuscritos fueron legados (entre lo que no se tiró, quemó o perdió) a los italianos. El Renacimiento ya no veía como propia esta literatura heredada, sino como algo ajeno y perdido, en urgente necesidad de ser rescatado. En adelante, los filólogos concentrarían sus esfuerzos en buscar, o al menos en recopilar, no sólo las tragedias que se conservaran completas, sino también lo que quedara de aquellas que no habían sobrevivido.

Las dos caras de la selección, conservación y pérdida, pueden verse reflejadas en el doble proceso de edición que se ha hecho de la obra de Eurípides: por un lado, están las ediciones de las diecinueve tragedias transmitidas por tradición directa; por el otro, las recopilaciones de fragmentos de las obras perdidas. Por lo que toca a las tragedias fragmentarias, lo primero que se hizo fue reunir los testimonios indirectos; por esta vía se han conservado fragmentos de aproximadamente ochenta y ocho tragedias de Eurípides. La extensión de estos testimonios varía desde el solo título de la obra, o una palabra, hasta monólogos enteros.<sup>3</sup>

La primera recopilación moderna de los fragmentos, cuya edición definitiva apareció en 1889, fue realizada por Augusto Nauck; esta obra se ha mantenido como el punto de

<sup>1</sup> Ocurrieron en los años de 542 y de 744-747 (cf. Cheetham, p. 18 y 20).

<sup>2</sup> Barret, p. 58.

<sup>3</sup> El mayor, el fr. 360 N, un monólogo de 55 versos, pertenece al *Erecteo*.

## LA PÉRDIDA DE LAS TRAGEDIAS

referencia indispensable para todos los estudios de las obras fragmentarias de los trágicos griegos. Sin embargo, los descubrimientos papirológicos de los años siguientes dejaron el corpus de fragmentos en un urgente estado de revisión y ampliación. Colin Austin editó en 1968 los nuevos papiros descubiertos hasta esa fecha; Hans J. Mette reclasificó ese mismo año, y de nuevo en 1982, el gran número de testimonios, ya conocidos y recién descubiertos, de los fragmentos de Eurípides. El quinto tomo de *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, editado bajo el cuidado de Richard Kannicht, vendrá a suplir la recopilación y clasificación de Nauck, Austin y Mette con una nueva edición de todos los fragmentos euripídeos conocidos hasta la fecha de su publicación.<sup>1</sup>

Lo que se legó fue la selección que hicieron el tiempo y las generaciones; se transmitió lo que se consideró digno de ser transmitido. De esta manera, nos quedamos con las lecturas predilectas de sociedades lejanas tanto en el tiempo como en el gusto, y fuimos dejados, al fin, sin la posibilidad de ejercer nuestra propia opinión, nuestro propio gusto. Antes, no había manera de escapar de estas recomendaciones forzosas; quizás ahora, a la luz de los nuevos hallazgos, podamos escoger entre más obras sin quedar constreñidos por el gusto de otras épocas, y formarnos así una mejor idea del teatro de Eurípides. Al contrario de lo que podría pensarse, lo que se dejó de transmitir no fue siempre lo peor.

Fundamentado en el recuento anterior de la pérdida de las tragedias, podría escribirse la siguiente historia particular de la transmisión del *Faetón* y de la *Hipsípila*:

El párodo del *Faetón* fue antologado en el siglo III a.C., en un texto que incluso parece ser anterior a la edición alejandrina: sus versos se siguen unos a otros, sin división alguna. La colometría en los textos poéticos fue introducida por los filólogos de la biblioteca. La tragedia era leída en los siglos I a.C. y d.C.: Estrabón menciona cómo el dramaturgo entretejió un detalle geográfico en toda la trama de su tragedia,<sup>2</sup> mientras el pseudo-Longino da sus impresiones sobre el viaje celestial de Faetón.<sup>3</sup> Cicerón conocía la obra;<sup>4</sup> Séneca la imita en el párodo de su *Hércules furioso*.<sup>5</sup> Plutarco sin duda leyó la obra, pues muestra una gran familiaridad no sólo con la trama, sino también con las

---

<sup>1</sup> Hay ediciones para todo tipo de gustos. Los fragmentos de la *Hipsípila* y el *Faetón* han sido publicados en ediciones conservadoras (como la de Nauck), en versiones que reconstruyen el texto griego (como las de Page y Gürschen), en ediciones comentadas (como las de Diggle, Bond y Coekle) o incluso en ensayos literarios (como el de Goethe).

<sup>2</sup> 771 N.

<sup>3</sup> 779 N.

<sup>4</sup> *Sobre los oficios*, 3. 25. 94.

<sup>5</sup> 125 ss.

## INTRODUCCIÓN

motivaciones psicológicas de los personajes.<sup>1</sup> El *Faetón* todavía alcanzó a copiarse en pergamino en algún momento de los siglos IV y V d.C.,<sup>2</sup> antes de perderse de vista.

La *Hipsípila* se copiaba en el siglo III a.C.;<sup>3</sup> incluso, en ese mismo siglo, fue recopilada en una antología de prólogos eurípideos.<sup>4</sup> La obra era leída y también montada en los siglos I a.C. y d.C.: entre los años de 23 a.C. y 22 d.C., la *Hipsípila* se representó ante el rey Juba II de Mauritania.<sup>5</sup> En Pompeya existe una pintura mural que muestra una puesta en escena de la tragedia en tiempos del imperio romano.<sup>6</sup> El flautista coral Epagato, conocido a través de un papiro de Oxirrinco, contaba entre su repertorio con seis odas de la *Hipsípila*.<sup>7</sup> Plutarco mismo, en una de sus alusiones a la obra, revela su conocimiento de su trama.<sup>8</sup> Quizá Persio, al burlarse de los malos recitadores y sus 'Hipsípilas gangosas', se esté refiriendo a recitaciones o cantos de pasajes de esta tragedia.<sup>9</sup> Para concluir, el ejemplar más tardío de la *Hipsípila* es un papiro redactado entre los años de 175 y 225 d.C.

Los principales testimonios indirectos de la *Hipsípila* y del *Faetón*, consignados por Hesiquio, Clemente de Alejandría, Macrobio, Marco Aurelio y Cicerón, provinieron seguramente de antologías.<sup>10</sup> Estas recopilaciones tuvieron incluso una mayor pervivencia que las tragedias mismas: en el siglo V d.C., Estobeo reúne en una antología citas provenientes tanto del *Faetón* como de la *Hipsípila*;<sup>11</sup> Arsenio y Orión, otros escritores que vivieron en el mismo siglo, y Lido, en el siglo VI, tomaban sus citas de pasajes trágicos principalmente de florilegios.<sup>12</sup> Esta tendencia continuó hasta la época bizantina: Focio, en el siglo IX, y Eustacio de Tesalónica, en el XII, también parecen recurrir a antologías para obtener sus citas trágicas.<sup>13</sup>

<sup>1</sup> 778 y 785 N.

<sup>2</sup> Códice Parisino Griego 107 B. La datación en el siglo IV es de Irigoien, p. 339. Diggle, en cambio, fecha la tragedia en el siglo V, 1970, p. 33 y n. 1.

<sup>3</sup> P. Petrie II 49 C.

<sup>4</sup> Papiro de Hamburgo II 118 h.

<sup>5</sup> Ateneo, 8. 343 E-F.; TrGF I, p. 20 Snell. Existen dudas en torno al autor de la obra. Esquilo y Cleoneto, un trágico del siglo IV a.C. (TrGF I, 84 T 4 Snell), también escribieron tragedias con el mismo nombre. Sin embargo, la eurípidea fue por mucho la más afamada.

<sup>6</sup> Cf. infra, p. 221-222.

<sup>7</sup> Este personaje ha sido identificado con Claudio Epagato, miembro de una embajada de artistas que se presentó ante el Emperador Claudio en 42 d.C.; cf. Cockle, p. 42. Este músico, hay que aclarar, no representaba la tragedia completa, sino solamente pasajes musicales selectos de la misma; cf. Cockle en Green, 1989, p. 36.

<sup>8</sup> *Moralia* 110 P - 111 A.

<sup>9</sup> l. 32-35.

<sup>10</sup> Cf. Barabino con respecto al fr. 757 N.

<sup>11</sup> 758, 760, 761, 772, 774, 776, 777 y 784 N. Todas las citas (excepto 772) son de corte sentencioso y moralista.

<sup>12</sup> Arsenio, 776 N; Orión, 759 N; Lido, *Sobre los meses*. 4. 7.

<sup>13</sup> Focio, 767 y 769 N; Eustacio, 775 y 762 N.

## EL FRAGMENTO

### *Una estética*

Una vez que el texto queda plasmado por el autor en algún material, deja de pertenecerle. El texto, tinta y papel, pasa a convertirse en un objeto más del mundo, expuesto a incendios y humedades, en peligro de ser carcomido por gusanos y tijeras, o de ser enterrado en los anaqueles del olvido. No obstante, el texto muere más difícilmente que su autor; muere lentamente; se va desmembrando a golpecitos; se convierte en fragmentos que, a su vez, continúan pulverizándose poquito a poco. Estos huesos del texto, estos polvitos, pueden exhumarse. Susurrarán más que los huesos de su autor.

Un fragmento de texto puede ser una palabra, una frase, un párrafo o incluso un capítulo entero; su extensión es variable. Sin embargo, todos los fragmentos, chicos y grandes, tienen una característica fundamental: todos han perdido el lugar que ocupaban dentro de un todo; se han separado de su contexto original. Algo les falta. Le faltan a algo. Si puede definirse un modo especial del percatar y valorar un fragmento, es decir, si existe la estética del fragmento, ésta sería una estética de la nostalgia.

Imaginemos a un grupo de turistas que desembarca en Rodas y se topa con el único vestigio del Coloso que vigilaba las costas, con un monumental pie de bronce. ¿Qué cruza por sus cabezas mironas? Unos, quizá, podrían admirar las proporciones, el vaciado, el brillo; en pocas palabras, verían al pie como un pie, y sólo apreciarían un pie. Otros podrían ser más imaginativos y recrearían, a partir del pie, la pierna unida al torso que se une, a su vez, con la cabeza. Cavilarían si el Coloso estaba de pie, sentado, o dando una zancada sobre el puerto; en resumen, a partir del pie intentarían reconstruir mentalmente la estatua entera.

Según se ve, la percepción del fragmento puede ir por dos caminos, que parten de un mismo punto, de un fragmento, y conducen, al parecer, a un mismo resultado: un todo. Por una parte, el fragmento del pie o el pie fragmento es un todo en sí mismo; por la otra, todo ese fragmento, como cualquier pie, puede dar lugar para recrear un todo, el todo al que se supone pertenecía. Si existe una estética del fragmento, ésta es una estética de lo efímero. El fragmento termina por esfumarse en un todo. Sin embargo, si el asunto se observa más de cerca, podrá verse que el 'todo' que es el pie, es distinto del otro 'todo' que se opina es el Coloso de Rodas. ¿Qué es lo que marca esta diferencia?

Otro ejemplo: encendamos el televisor. En los últimos segundos de la telenovela de la noche, el asesino apunta su pistola contra la protagonista, se oye un disparo y el programa termina. Todo el público se queda en ascuas. ¿Qué pasará? ¿La mata, no la mata? ¿Le dispararon a él? ¿Y si la mata, quién se queda con la herencia? Lo único que se

## INTRODUCCIÓN

sabe de cierto, porque se conoce la historia, es que el asesino quiere matar a la protagonista. Los espectadores tratarán de imaginarse la escena siguiente basándose en información que aún no se les ha proporcionado. De esta forma, ellos participan en el consecuente desarrollo de la trama.<sup>1</sup>

Un fragmento, pues, causa un efecto semejante en sus lectores. Sin embargo, es importante señalar las diferencias: mientras que en el programa de televisión el corte es calculado, en el fragmento es arbitrario, no intencional y completamente ajeno al autor del texto. El corte se dio donde se dio, y eso es todo: el fragmento se engendra por un golpe de azar. Por otro lado, las recreaciones de los televidentes quedarán confirmadas en veinticuatro horas, cuando pasen el siguiente episodio de la serie. En cambio, es iluso pedirle a cualquier fragmento una continuación. No la habrá. El lector reconstruye la historia, pero sabe muy bien que no hay manera de confirmarla.

¿Qué hay en el texto que motive al lector a imaginarse el resto de la historia con datos que aún no tiene a la mano? ¿Qué es lo que provoca que un pie sea visto como un todo? ¿Qué es lo que lleva al deseo de reconstruir toda la estatua a partir de un pie? La solución está en dos propiedades de los textos fragmentarios: las directrices y las indeterminaciones.

El fragmento, aunque esté separado de su contexto original, conserva un contexto propio, conformado a partir de sus propias palabras o frases. Este contexto sobreviviente, por llamarlo así, señala directrices; es decir, marca la pauta de la procedencia y la dirección de su lectura. Como bien lo indica Ingarden, el lector se somete "a las sugerencias y directrices que parten de la obra",<sup>2</sup> aunque éstas sean tan magras como las proporcionadas, en la gran mayoría de los casos, por el fragmento.

Aun así, no se debe pasar por alto la condición trunca en que se encuentra el contexto y, por lo mismo, la condición trunca en la que se encuentran las directrices del fragmento. Esto da origen a las indeterminaciones, es decir, a las posibilidades que, partiendo de las directrices truncas, inician una actividad imaginativa.<sup>3</sup>

Hasta ahora, lo señalado puede aplicarse a cualquier tipo de texto. ¿Qué es, entonces, lo que tiene de especial un texto fragmentario? Las indeterminaciones no son únicamente relaciones no formuladas lingüísticamente, sino vacíos y lagunas de letras, de capítulos enteros, incluso de tinta y papel. En torno a las indeterminaciones del fragmento, cabe mencionar la crítica que Kaiser hace de ellas: "Todos los modelos de percepción y de interpretación son llevados mutuamente hasta el absurdo, precisamente

---

<sup>1</sup> Iser, p. 108.

<sup>2</sup> Ingarden, p. 39.

<sup>3</sup> Iser, p. 154.

## EL FRAGMENTO

por la densidad desconcertante y la variedad con que son ofrecidos."<sup>1</sup> Kaiser, creo, no se imagina todas las consecuencias de su afirmación. Precisamente esa condición de absurdo es la que se convierte en el principal postulado de la estética del fragmento.

Las directrices se vierten en el absurdo de las indeterminaciones. El contexto trunco es un surtidor de infinitas posibilidades de lectura. De esta manera, a partir de las directrices que ofrece un fragmento, puede moldearse el flujo de indeterminaciones que parten de él y puede recrearse un todo. Las posibilidades serán tan variadas como la fantasía del ser humano. Si el fragmento se cierra, por decirlo así, al nivel de las directrices, se verá entonces el fragmento del pie como un todo, considerando únicamente los datos proporcionados por el contexto trunco del mismo; pero si se dejan fluir las indeterminaciones a partir de las directrices del fragmento del pie, puede llegarse a recrear una estatua entera. El límite, y por consiguiente la extensión del 'todo', lo marcará la imaginación.

Otro ejemplo, uno más concreto; pensemos en el *Stromateis* de Clemente de Alejandría;<sup>2</sup> allí aparece el siguiente pasaje:

"No sé cómo los griegos, que adjudican los acontecimientos a la ciega necesidad, concuerdan, sin querer, con esta creencia. En efecto, Eurípides dice en *Hipstípila*:<sup>3</sup>

*Una vez más te lo suplico, mujer.  
Comprende esto:  
No ha nacido nadie que no sufra,  
que no entierre a sus hijos, y tenga otros,  
y que no muera él mismo.  
De esto se duelen los hombres.*

"Y luego añade:

*"¿Por qué tenemos que dolernos  
de eso mismo que debemos  
vivir por naturaleza?  
Nada de lo que es necesario  
debe sernos tan terrible."*

Tenemos aquí un fragmento de corte moralista: la muerte es un evento que escapa a la voluntad humana, y que debe aceptarse como tal. Si acaso el lector conoce otras obras de corte moralista, no le causará problema alguno insertar el fragmento como un ejemplo más de dicho género. Esto no debe extrañarnos: la cita de *Hipstípila* puede valerse por sí misma. Es por esto mismo que Clemente la utiliza.

Sin embargo, las directrices contenidas en el fragmento conducen a ciertas indeterminaciones. Clemente mismo nos dice que la cita pertenece a un texto trágico, la

<sup>1</sup> Ibid., p. 146.

<sup>2</sup> Clemente de Alejandría 4. 7. 53. 3 ss. (p. 272 Stählin).

<sup>3</sup> P. Oxy. VI 852, fr. 60 ii. 27-30 y 33-34.

## INTRODUCCIÓN

*Hipsipila*. El discurso debió provenir de alguna escena, en la cual se pedía a una mujer que aceptara la inexorabilidad de la muerte. Se abre, entonces, el flujo de las indeterminaciones: ¿quién pronuncia el discurso? ¿Quién es la mujer y qué es lo que le sucede? ¿En qué momento de la obra ocurría esta escena? Quedan abiertas las indeterminaciones a la imaginación y a los conocimientos del lector.

Un lector más curioso se verá recompensado por un comentario que Plutarco añade a ese mismo texto de Eurípides: "No parecería que Anfiarao, según Eurípides, consuela a la ligera a la madre de Arquémoro, llena de rabia porque su hijo, que era un infante, murió muy antes de tiempo".<sup>1</sup>

Ahora queda claro quién es el hablante, el oyente, y la razón por la cual se pronuncia el discurso. Del testimonio de Plutarco podemos reconstruir con seguridad dos hechos dramáticos de la *Hipsipila*: la madre llora la muerte de su hijo Arquémoro, y Anfiarao intenta consolarla con tal discurso. Sin embargo, y contrario a lo que pudiera parecer, un aumento en las directrices no equivale automáticamente a un descenso en las indeterminaciones. Al contrario, entre más directrices aparezcan en el fragmento, mayores serán las indeterminaciones, las posibilidades de lectura. ¿Quién es Anfiarao? ¿Qué autoridad moral tiene para decir tales cosas? ¿Cómo murió Arquémoro? ¿Qué le respondió la madre a Anfiarao? El lector prosigue su lectura guiado por la estética del fragmento. Él escoge dónde detenerse.

La filología, cuando reconstruye tragedias fragmentarias, en general ha seguido a grandes rasgos el proceso arriba descrito. Por lo común, en un afán por asentar la reconstrucción sobre bases objetivas y científicas,<sup>2</sup> pone todo su empeño en fijar los datos seguros que aparezcan en el contexto fragmentario, así como en marcar las directrices. Las posibilidades de lecturas abiertas por las indeterminaciones (por ejemplo, reconstrucciones y conjeturas, entre otras) son mantenidas bajo estricto control, si es que no corren la suerte de ser dejadas fuera.

La filología, cierto tipo de filología, tiende a considerar al fragmento mismo como un todo, sin ir más allá de lo cierto y comprobable; sin embargo, ninguno de los filólogos que han estudiado los fragmentos de tragedias griegas se ha quedado feliz con las solas certezas del fragmento ofrecidas por la crítica textual. Goethe, Wilamowitz, Lesky, Kannicht, Diggle, Boud, Page, Görschen, Cockle, Aélion y Webster (por mencionar casi toda mi bibliografía) han aceptado el camino de las indeterminaciones, y se han negado a cerrar el flujo una vez que las directrices hayan jugado su parte. Cada uno aporta una

---

<sup>1</sup> *Moralia* 110F-111A.

<sup>2</sup> Lens Turo, 1980, p. 89.

## EL FRAGMENTO

posibilidad de lectura, y cada uno saca, de un mismo cuerpo de fragmentos, las interpretaciones más diversas.

Al respecto debe recordarse lo que Lloyd-Jones comenta (medio en broma) acerca de las reconstrucción que Wilamowitz hace de Eurípides; dice que el filólogo alemán ve al trágico como a un proto-Ibsen.<sup>1</sup> En cuanto a Goethe, ni hablar; a partir de los fragmentos del *Faetón* reconstruyó una obra dramática que, al igual que su *Ifigenia en Tauride*, se aparta de toda tragedia griega para acercarse a lo que, según un espíritu ilustrado de comienzos del siglo XIX, debería ser una tragedia griega. Las interpretaciones y recreaciones de estos hombres se han hecho a partir de sus diversas ideas, sensibilidades, conocimientos y fantasías, que los han conducido hacia distintos resultados en la reconstrucción de las obras fragmentarias. No hay que olvidar que la influencia del tiempo y de la cultura son decisivas en la percepción del texto que tienen los lectores.

En conclusión, el lector de fragmentos se peca, como ante ningún otro texto, de sus responsabilidades como lector en la recreación e interpretación del mismo: por un lado, puede reducir el fragmento a un grado 'cero' de totalidad, por llamarlo así; es decir, puede considerar sólo datos seguros y directrices, y cerrar al fragmento como un todo en sí mismo; por el otro, puede también reconstruir, completar un nuevo texto total, a partir de las directrices y de las indeterminaciones de un fragmento. En ambos casos, la contextualización del antes-fragmento escapará del móvil poético original. Los fragmentos resultarán enajenados, responderán a necesidades y motivaciones completamente diferentes a las de su texto original perdido. Las lecturas, las posibilidades de percepción, serán infinitas y subjetivas. La estética del fragmento es una estética de la sugerencia, manifestada en la recepción literaria.

Las indeterminaciones mismas, en su absurdidad, ofrecen un disparador a la fantasía. El tope sólo queda marcado por los conocimientos, la imaginación y la malicia. Se busca dar con la obra completa, totalizar nuestros conocimientos de ella, pero eso resulta imposible, y a partir de esta fatua búsqueda nacerán siempre nuevos textos. El absurdo se convierte en el semillero de la creación. Todo queda en manos del lector de los fragmentos, colocado en una posición admirable para hacer y deshacer, pero principalmente para crear, a partir de los rescoldos de la literatura, nuevos cuerpos para la literatura.

---

<sup>1</sup> Lloyd-Jones, p. 343

## EL MONTAJE TEATRAL

### *La otra traducción*

No debe olvidarse que las tragedias de Eurípides son, originalmente, piezas escritas para teatro, y como tales, están pensadas para ser vistas y oídas, no para ser leídas. Al igual que un guión de cine, el texto escénico de las tragedias es sólo un elemento más de un proceso que no culmina en el texto mismo, sino que comienza a partir de él. Eurípides, al igual que Shakespeare y Brecht, era un hombre del teatro; no sólo escribía, sino que también producía y dirigía todos los aspectos de su obra, fueran éstos de actuación, escenográficos, coreográficos o musicales. El dramaturgo llevaba su idea dramática a través de todos los niveles de realización, desde el texto escrito hasta su representación final en el teatro de Dioniso, en Atenas.

El teatro de los años de Eurípides ya no existe; se fue borrando bajo cada remodelación que fue sufriendo con el paso de los siglos.<sup>1</sup> Aun así, pueden elucidarse algunos datos sobre el mismo: su auditorio, compuesto por bancas de madera acomodadas sobre la pendiente sur de la acrópolis, miraba hacia un espacio central, la orquesta: una terraza de tierra apisonada que conformaba la principal área de actuación.<sup>2</sup> En este espacio, Eurípides montaba sus tragedias.

Durante algún tiempo se creyó que la orquesta del siglo V a.C. había sido circular; actualmente, las evidencias parecen apuntar hacia un espacio poligonal. Entre los años de 425 y 403 a.C., probablemente aún en vida del dramaturgo, el auditorio del teatro de Dioniso fue remodelado: bloques de piedra sustituyeron a las antiguas bancas de la *proedria*, la primera fila de asientos, reservada para los personajes más distinguidos de la sociedad ateniense. Hoy sólo se conservan once bloques de esta *proedria*. Una cualidad de ellos llama la atención: los bloques son completamente rectos;<sup>3</sup> por consiguiente, los asientos del auditorio debieron estar dispuestos en líneas rectas, no en curvas.<sup>4</sup> La *proedria* marcaba el límite entre el espacio que correspondía a los espectadores (el

<sup>1</sup> El teatro de Dioniso fue remodelado en las últimas décadas del siglo V a.C., durante el arcontado de Licurgo (c. 330 a.C.), a mitad del siglo II a.C., bajo el imperio de Nerón (siglo I d.C.), y, finalmente, por Fedro en el siglo III o IV d.C. Los restos actualmente visibles datan, cuando más, de la remodelación neroniana.

<sup>2</sup> Rehm, 1994, p. 36.

<sup>3</sup> El más largo de ellos mide 174 cm (Pöhlentz, p. 141).

<sup>4</sup> Existe incertidumbre en cuanto a la colocación de estos bloques: Dinsmoor sugiere que estos bloques de piedra, que formarían parte al menos de las primeras dos filas, estaban dispuestos de manera trapezoidal, siguiendo la curvatura natural de la ladera y rodeando a la orquesta por tres lados (en Hammond, p. 8-9). Gebhard los dispone en línea recta, paralelos a una orquesta rectangular (p. 434). La sugerencia de Dinsmoor, sin embargo, ha sido considerada la más apropiada (Ashby, p. 14). Quizá en *Las aves* 1002 ss., Aristófanes haga referencia a una orquesta trapezoidal (Dinsmoor en O. Longo, p. 235-236).

## EL MONTAJE TEATRAL

auditorio) y el que correspondía a los actores (la orquesta). Al haber estado dispuesta esta hilera de asientos en línea recta, el lado de la orquesta que colindaba con ella tendría que ser, de igual manera, una línea recta.<sup>1</sup> El límite opuesto de la orquesta estaba marcado, a su vez, por un edificio de carácter provisional llamado *skene* (tienda), construido con gruesas vigas.<sup>2</sup> Esta construcción ofrecía, a la vista del público, una pared continua interrumpida al centro por una puerta. La orquesta, enmarcada por la *skene* y por el auditorio, conformaría entonces un espacio escénico de forma poligonal.

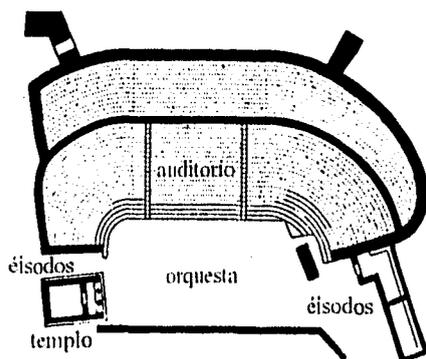


FIG. 1 El teatro en Tórico

Parece muy probable que el espacio teatral de fines del siglo V a.C. haya sido semejante al teatro excavado en el demo ático de Tórico (FIG. 1), construido entre 525 y 480 a.C., casi al mismo tiempo que el teatro de Dioniso.<sup>3</sup> Los asientos del auditorio están dispuestos principalmente en línea recta y la orquesta es, sin duda, poligonal (aunque sus esquinas superiores estén redondeadas por la curvatura de las alas del auditorio).<sup>4</sup> En este espacio, el demo presentaba tragedias y comedias durante las festividades de las Dionisíacas rurales,<sup>5</sup> reflejando, en una menor escala, los importantes festivales

<sup>1</sup> Rehm, 1994, p. 33.

<sup>2</sup> Jenofonte, *Ciropedia*, 6.1.54.

<sup>3</sup> Gebhard, p. 429.

<sup>4</sup> En los teatros de Icaria (c. 440 a.C.), Ramnunte (siglo IV a.C.) y Evonimia (fines del siglo IV a.C., hallado en el suburbio ateniense de Tracones), todos ellos demos del Ática, también se han descubierto orquestas poligonales: cf. Gebhard, p. 434-436 (Icaria y Rhannus) y Pöhlmann, p. 139 (Tracones). Fuera del Ática existen otros teatros que poseen vestigios de orquestas poligonales: en el Peloponeso, el teatro de Argo (siglo V a.C.), de Corinto (siglo V a.C.), de Tegea (¿siglo IV?) y de Istmia (¿c. 390?): en la Magna Grecia, el teatro de Siracusa (siglo V a.C.) y el de Morgantina (c. 325 a.C.). Cf. el resumen de la evidencia en Ashby, p. 5-14.

<sup>5</sup> Se han encontrado, en Tórico, inscripciones alusivas a representaciones teatrales en el siglo IV a.C. (French, p. 10). El registro epigráfico teatral más antiguo que se ha encontrado en la región del Ática es el

## INTRODUCCIÓN

dramáticos celebrados en Atenas durante las Grandes Dionisíacas.<sup>1</sup> Quizá también el demo haya adoptado en su propio teatro, a la par con los espectáculos, la disposición del espacio escénico del gran teatro de la metrópolis,<sup>2</sup> antes de que éste fuera remodelado, tal vez a fines del siglo IV a.C., en semicírculo.

El teatro de Dioniso del siglo V a.C. (como el teatro de Tórico) no era propiamente un edificio, sino un *espacio*, un área delimitada al aire libre y capacitada para llevar a cabo actividades teatrales. Ahora bien, ¿de qué manera Eurípides utilizaba este espacio cuando montaba sus tragedias? Más aún, ¿qué convenciones escénicas utilizaba? De nueva cuenta, al igual que con los restos del teatro de la época del dramaturgo, hay que conformarse con tan sólo unas cuantas certezas.

Eurípides repartía los papeles de sus tragedias entre tres actores, quienes cambiaban de personaje simplemente con mudar de máscaras y vestiduras.<sup>3</sup> Este hecho, aunque pudiera parecer limitante, en realidad brindaba al teatro de la época una gran funcionalidad y una muy eficiente economía dramática. Los coros de sus tragedias estaban compuestos por quince actores llamados coreutas,<sup>4</sup> quienes también llevaban máscara y disfraz. En relación con estos preparativos y con el cambio de vestimentas, la *skene* era utilizada seguramente como una especie de camerino.

El coro hacía su entrada al teatro, acompañado por un flautista llamado *auletes*,<sup>5</sup> por los *éisodoi*, dos rampas ubicadas entre la *skene* y el auditorio que abrían hacia la orquesta, el mismo camino que el público tomaba para entrar y sentarse en sus lugares. El coro ocupaba su sitio en la orquesta, donde ejecutaban sus danzas y cantos al son de la flauta. Los actores, por su parte, podían salir a través de la puerta de la *skene*, o llegar por los *éisodoi*, hacia el espacio de la orquesta. Todas las entradas de coros y actores se realizaban a plena luz, a la vista de todo el auditorio: antes de que un participante llegara a la orquesta, el público ya lo había visto acercarse por los *éisodoi*.

El coro y los actores enmascarados de la tragedia antigua tenían que exclamar sus diálogos con fuerza y claridad, dirigir bien la voz y hacer sus ademanes suficientemente amplios, a fin de que el más lejano espectador dentro del enorme auditorio al aire libre pudiera ver sus movimientos y captar sus palabras, sobre en espacios con una acústica no

---

de Icaria, que data del siglo V a.C.; existen registros similares en Ramnunte (Pickard-Cambridge, 1991, p. 48, 51).

<sup>1</sup> Pickard-Cambridge, 1991, p. 51-52.

<sup>2</sup> La posición del templo de Dioniso con respecto al teatro, en Tórico, incluso es algo parecida a la que guardaba el antiguo templo de Dioniso (construido en el siglo VI a.C.) con el teatro del mismo nombre, en Atenas. Pöhlmann, p. 145.

<sup>3</sup> Por esta razón, en la tragedia griega no pueden aparecer más de tres personajes dialogando al mismo tiempo.

<sup>4</sup> Pickard-Cambridge, op.cit., p. 234.

<sup>5</sup> Ibid., p. 241-242.

tan buena como se quisiera.<sup>1</sup> Las representaciones teatrales de aquella época, no debe olvidarse, eran espectáculos masivos. Si se buscara en el siglo XX algún espacio escénico que reflejara en cierta manera aquél del teatro de Dioniso del siglo V a.C., tendría que ser un pequeño estadio o, quizá, una plaza de toros.<sup>2</sup>

Hoy se construyen edificios diseñados específicamente para llevar a cabo actividades teatrales. Las obras se montan sobre un escenario iluminado con luz artificial, ante un auditorio a oscuras, en un espacio cerrado. Los actores salen desde las bambalinas para representar sus papeles; no distinguen las caras de sus espectadores. Éstos, a su vez, parecen espiar el escenario a través de una imaginaria 'cuarta pared',<sup>3</sup> cuya existencia queda confirmada por la cortina que se descorre para revelar a los actores. Así es el espacio teatral de nuestros días; sin embargo, no es el único que existe. Siempre se han podido montar obras en casi cualquier espacio imaginable: en una plaza, en un jardín, en una fuente, incluso en las ruinas de un viejo teatro griego. Aún siguen habiendo representaciones al aire libre, sin cortinas ni luz artificial, en espacios teatrales muy parecidos, en sus características, al teatro en el cual Eurípides representaba sus tragedias.

El coro continúa apareciendo sobre los escenarios del siglo XX, aunque ya no con la ubicuidad que gozaba en el siglo V a.C. Los montajes de tragedias realizados en la actualidad han encontrado distintas soluciones y funciones para el manejo del coro, muy distintas de las que éste, según se supone, tenía en la Atenas clásica. Algunas puestas en escena optan por reducir el número de coreutas, otras subdividen el diálogo entre algunos de ellos, otras eliminan al coro y otras, finalmente, conservan a los quince integrantes.

Las puestas en escena cuentan actualmente con un cuerpo de actores suficientemente grande para ya no tener que asignar más de un papel a cada uno de ellos. Quizá los participantes ya no usen tan seguido la máscara, pero se maquillan para sus papeles. Téspis mismo, el legendario creador de la tragedia, utilizó en sus representaciones maquillaje de plomo blanco, antes de optar por la máscara.<sup>4</sup> Aun así, la máscara de ninguna manera está fuera de lugar sobre el escenario actual. Si antes los actores griegos se disfrazaban de guerreros y esclavas, hoy los actores modernos se disfrazan de burócratas y divas de cine.

<sup>1</sup> Se ha sugerido que la acústica del teatro de Dioniso era más bien pobre (cf. Rehm, 1994, p. 38).

<sup>2</sup> El teatro de Dioniso del siglo V a.C. tenía un cupo de 12,000 a 14,000 espectadores. No sólo los ciudadanos atenienses y otros extranjeros acudían a ver las obras, sino también los esclavos, los niños y, con toda seguridad, las mujeres (cf. Pickard-Cambridge, 1991, p. 263-265). Sólo para comparar: en México, el teatro de Bellas Artes tiene 2,091 asientos, y el Auditorio Nacional, uno de los foros más grandes del país, 9,897.

<sup>3</sup> Rehm, *op.cit.*, p. 36-37.

<sup>4</sup> TrGF I, 1 T 1 Snell. Quizá el surgimiento de la máscara estuvo relacionado con el reducido número de actores del cual disponía la tragedia en aquellos años. Piénsese, por ejemplo, en lo conveniente que resulta una máscara, cuando la obra no deja tiempo al actor para maquillarse como su siguiente personaje.

## INTRODUCCIÓN

La actuación del siglo XX intenta reflejar el conflicto interior de los personajes mediante una serie de expresiones faciales, corporales y vocales, consideradas 'naturales'; es decir, gestos, ademanes, entonaciones que *imitan* con naturalidad una cierta condición emocional. Partiendo de esta perspectiva, se ha acusado a los actores antiguos, con sus máscaras y públicos enormes, de haber sido 'poco naturales', incluso hieráticos, en sus representaciones. Éste es un punto muy incierto, pues ¿quién ha visto una actuación de la época de Eurípides para poder hacer una justa comparación? Es cierto que el actor enmascarado de los años de Eurípides se hallaba imposibilitado para realizar gestos faciales, pero aún le quedaba libre el resto de su cuerpo para utilizarlo como medio de expresión. Minisco, por ejemplo, el actor favorito de Esquilo, se burlaba de otro actor llamado Calpides por sus ademanes exagerados sobre la escena; lo apodaba 'el chango'.<sup>1</sup> Ciertamente, el público ante el cual representaban sus papeles era mucho más numeroso que el de ahora, pero, ¿no es cierto que un actor, en la actualidad, si trabaja ante un enorme público, tiene que ampliar el trazo y el diseño de su actuación para abarcar tal gran espacio?

A nadie se le escapa el hecho de que la sociedad que ideó las convenciones escénicas (poco conocidas) de la tragedia dejó de existir hace dos mil quinientos años. La Atenas de la época de Eurípides utilizaba estos coros, actores con máscaras y espacios al aire libre, reunidos todos ellos en una misma representación escénica. Sin embargo, el teatro no murió con los trágicos griegos: con el paso de los años, las diversas experiencias de actores, dramaturgos y espectadores han ido añadiendo otras convenciones y nuevos usos, distintos a aquellas de la Grecia clásica, al bagaje teatral. Actualmente, los recursos del teatro griego antiguo tan sólo son un grupo de convenciones más (entre muchas otras) al servicio del teatro del presente siglo, para ser aceptadas en parte o en conjunto, en cualquier puesta de escena que se lleve a cabo. Por lo mismo, las convenciones escénicas del siglo V a.C. no son extrañas para un espectador del siglo XX. Aún continuamos leyendo y estudiando la tragedia griega, y de vez en cuando, acudimos a ver las más recientes escenificaciones. En pocas palabras, Eurípides y su teatro son parte de nuestra cultura.

Apropiadas las convenciones del teatro antiguo por el teatro del siglo XX, queda otro punto por tratar: la apropiación de lo más concreto del teatro de Eurípides, el punto desde el cual partía el dramaturgo: el texto mismo. Cada palabra de las tragedias de Eurípides, como las de cualquier otra obra dramática, sugiere una acción escénica determinada: detrás de cada "¡llora!", "¡baila!", "¡huye!" existe una acción, un

---

<sup>1</sup> Aristóteles. *Poética* 26. 1461b, 34-35.

## EL MONTAJE TEATRAL

movimiento del pie o de la mano del actor, un tomar o dejar alguna cosa en el escenario; pero, ¿cuándo, dónde, en qué instante? Estas y otras acciones escénicas no vienen explícitamente indicadas en el texto conservado de las tragedias; los textos tienen que leerse con detenimiento para obtener las indicaciones escénicas a las cuales apuntan las palabras.<sup>1</sup>

Casi todas las acciones más importantes (por ejemplo, las salidas y entradas de personajes) vienen señaladas por el diálogo mismo.<sup>2</sup> Sin embargo, un gran número de indicaciones escénicas permanecen inciertas y ambiguas. Su interpretación dependerá, y mucho, de la manera en que se lea y entienda el texto de la tragedia. Esto explica el porqué cada vez que se monta una misma tragedia, se obtiene un resultado distinto: cada puesta en escena está basado en una distinta interpretación del texto. Incluso, el enfoque anticuario que pretende reconstruir 'fíelmente' el montaje eurípideo original, es sólo una interpretación más.<sup>3</sup> Las tragedias de Eurípides, liberadas de las convenciones del antiguo teatro griego, se abren a cada vez mayores posibilidades de montaje y de interpretación.<sup>4</sup> Prueba de ello es que, a veinticuatro siglos de la muerte de Eurípides, puede encontrarse un número impresionante de puestas en escena y de espectáculos basados en su obra, todos ellos mostrando distintas aproximaciones e interpretaciones de los textos en sus aspectos dramáticos y escénicos.

El llamar a una obra la *Medea* de Caballero o la *Orestíada* de Solé, ya nos habla de esta subsecuente 'ampliación' de la obra griega, atribuible a la visión de un director de teatro, quien finalmente realiza, a su manera, una adaptación de la tragedia. En resumen, esta adaptación se desdobra en dos vertientes: una escénica-espacial, que puede adoptar o hacer a un lado las convenciones teatrales de la época de Eurípides (todavía utilizadas), y una dramática-textual, basada en la interpretación del texto mismo y sus indicaciones. Todas estas adaptaciones podrían considerarse como distintas 'traducciones' de una misma pieza dramática, no sólo por trasladarla de un idioma a otro, sino también por abrirla a nuevos tiempos y espectadores, y por consiguiente, a cada vez más variados usos teatrales.

<sup>1</sup> Taplin, 1989, p. 28.

<sup>2</sup> Taplin, 1978, p. 19.

<sup>3</sup> Una interpretación, por cierto, muy acorde con el espíritu de nuestro siglo. No podría imaginarme a Eurípides montando una obra de Tespis 'para que el público ateniense la viera como el público de la época de Tespis la vio'.

<sup>4</sup> Como sucede con cualquier autor 'clásico', sea éste Plauto, Zeami, Calderón, Shakespeare, o Ibsen.

## LOS CAMBIOS EN ESQUEMAS MÉTRICOS DE LAS TRAGEDIAS

*Su importancia en la traducción*

Las actuales obras de teatro están conformadas por una sucesión de escenas, o de actos y escenas, articuladas entre sí mediante el reacomodo de personajes sobre el escenario, y separadas unas de otras por un momentáneo 'escenario vacío'.<sup>1</sup> Ya las obras del teatro griego del siglo IV a.C.<sup>2</sup> revelan esta estructura, que desde entonces ha caracterizado a casi todo el teatro europeo. Sin embargo, la dramaturgia ateniense del siglo anterior no parece tener una estructura tan delimitada. El coro permanece todo el tiempo sobre el escenario; por lo tanto, los marcados cortes entre una escena y otra, los 'vacíos escenográficos', raramente ocurren. Aun así, el reacomodo de los personajes toma lugar, pero interactuando, a su vez, con una muy peculiar división estructural, basada en los dos principales modos de entrega de la tragedia del siglo V a.C.: la recitación y el canto;<sup>3</sup> a los actores corresponde el primero, y al coro, el segundo.

Obsérvese, como ejemplo de la interacción de estas dos estructuras, el comienzo del *Faetón*: Climene sale a pronunciar el prólogo de la obra; comienza aquí la primera escena. La salida de Faetón para dialogar con su madre continúa la misma escena.<sup>4</sup> Cuando el coro abandona el palacio, Climene y Faetón entran al mismo; con este reacomodo termina la primera escena. El coro canta. Aunque no hay un 'escenario vacío' que separe la escena pasada de la siguiente, la canción del coro suple este vacío y divide, de igual forma, ambas escenas; funciona, pues, como una especie de entreacto. Cuando salen Mérope, Faetón y el heraldo, el coro termina su canto; comienza ahora la segunda escena, y así sucesivamente. En resumen, esta interacción de dos distintas estructuras dramáticas sería la siguiente: diálogo entre actores, los actores entran, el coro canta su canción estrófica que divide las escenas, salen nuevamente los actores, diálogo de actores. Éste es el patrón elemental que subyace, a grandes rasgos, en toda la compleja construcción de cualquier tragedia griega.<sup>5</sup>

Sin embargo, una característica esencial del teatro griego viene a enturbiar todo este sencillo esquema: la tragedia es poesía dramática; las escenas y 'entreactos' están escritos

<sup>1</sup> Taplin, 1989, p. 49.

<sup>2</sup> Cf. el *Pluto* de Aristófanes (388 a.C.), el *Díscolo* de Menandro (317-316 a.C.) y los escasos fragmentos de la tragedia *Héctor* de Asídamas (mediados del siglo IV a.C., TrGF I, 60 F 1h).

<sup>3</sup> Taplin, 1978, p. 20. Esta división estructural es el fundamento del análisis de las partes de la tragedia contenido en el capítulo 12 de la *Poética* de Aristóteles: las partes recitadas (prólogo, episodio y éxodo) se articulan de acuerdo con la progresión de los cantos corales (párido, estásimos) de la tragedia. Cf. Taplin, 1989, p. 472.

<sup>4</sup> Aun cuando esta secuencia no se conserva entre los fragmentos, puede ser reconstruida con un alto grado de certeza: corresponde a un típico prólogo euripídeo. Diggle, 1970, p. 35-38.

<sup>5</sup> Taplin, op.cit., p. 55.

## LOS CAMBIOS EN ESQUEMAS MÉTRICOS DE LAS TRAGEDIAS

en composiciones métricas heterogéneas. Los dos principales modos de entrega mencionados, la recitación y el canto,<sup>1</sup> poseen sus esquemas métricos típicos: la recitación se desarrolla en trímetros yámbicos, y el canto, en una variada gama de metros líricos.<sup>2</sup> Así pues, las escenas de la tragedia, que inician con la salida y terminan con la entrada de los actores, eran recitados en trímetros yámbicos, mientras que los entreactos, las divisiones entre estas escenas, eran cantados por el coro en metros líricos.

El asunto no termina aquí: aunque su modo principal de entrega era el diálogo en yambos, los actores podían recitar el metro trocaico, el anapéstico e incluso el dáctilico; en ocasiones, también *cantaban* metros líricos en monodias o dúos, y entablaban diálogos cantados en metros líricos con el coro mismo: los llamados diálogos líricos. El coro, por su parte, podía además recitar anapestos al igual que trímetros yámbicos, y mediante estos últimos, participar en el diálogo con los actores; se cree, sin embargo, que este último tipo de intervención sólo era pronunciado por el corifeo, el líder del coro.<sup>3</sup>

Volviendo al ejemplo anterior del *Faetón*, véase cómo esta heterogeneidad métrica queda articulada: Climene y Faetón recitan la primera escena en *trímetros yámbicos*. Salen cuando el coro entra. Ahora canta el coro su canción en *metros líricos*, dividiendo las escenas. Termina el coro, entran los tres personajes antes mencionados; el coro anuncia la llegada con un recitado en *anapestos*. El heraldo comienza la segunda escena con el anuncio del matrimonio y del discurso próximo del rey, mediante *dáctilos*, para concluir su intervención volviendo a un recitado en *trímetros yámbicos*. Mérope toma la palabra y continúa el diálogo en *trímetros yámbicos*.

Las variaciones en el esquema métrico (es decir, el uso de un tipo de verso dentro de una parte determinada de la tragedia) cumplen una función estructural al delimitar las escenas y las divisiones entre ellas mediante trímetros yámbicos y metros líricos; sin embargo, también poseen una función eminentemente dramática. El hecho de que un autor haya utilizado en una escena anapestos en vez de yambos, y metros líricos en lugar de dáctilos, no es por un mero capricho. Cada uno de estos metros aparece con regularidad en ciertos contextos dramáticos. El trímetro yámbico, como se vio, es el metro por excelencia del recitado en la tragedia, incluyendo los monólogos y los diálogos de los actores.<sup>4</sup> Los anapestos están relacionados, por su parte, con el reacomodo de personajes en escena: normalmente anuncian llegadas,<sup>5</sup> como ya se advirtió en el ejemplo

<sup>1</sup> En realidad eran tres, pues había diálogo sin música y diálogo con música. Éste último era propiamente la recitación. West, 1984, p. 77 y Pickard-Cambridge, 1991, p. 156-157.

<sup>2</sup> La música era proporcionada por la flauta del *auletes*.

<sup>3</sup> Taplin, 1978, p. 19-20 y Pickard-Cambridge, op.cit., p. 245.

<sup>4</sup> Los largos monólogos se conocen como *resis*; y el diálogo en líneas sucesivas, *eticomítia*.

<sup>5</sup> Cf. West, 1984, p. 78.

## INTRODUCCIÓN

del *Faetón*. El metro dactílico en el recitado es algo inusual, pero cuando se utiliza, como en el anuncio del heraldo en *Faetón*, sirve comúnmente para dotar al pasaje con un estilo elevado y pomposo.<sup>1</sup>

Los cantos líricos de los actores (monodias, dúos y diálogos líricos) son utilizados para resaltar, en momentos claves de la obra, la soledad, el padecimiento o la alegría de algún personaje.<sup>2</sup> Por ejemplo, Hipsípila canta una monodia al comienzo de la tragedia; el coro le contesta; ambos traban, en lo sucesivo, un diálogo lírico en el cual Hipsípila se desespera de su esclavitud, mientras el coro intenta consolarla.<sup>3</sup> Es muy común encontrar cantos líricos, por ejemplo, en aquellas escenas climáticas donde personajes que han estado separados por mucho tiempo vuelven a encontrarse. Al final de la *Hipsípila*, cuando la protagonista reconoce finalmente a su hijo perdido, canta en versos líricos, y éste le responde con un recitado en yambos.<sup>4</sup>

Si todas estas variedades de esquemas métricos se redujeran a una sola, si una tragedia, por ejemplo, se vertiera toda en yambos, a nadie se le escaparía la consiguiente pérdida de sus colores y matices dramáticos; al desaparecer el andamiaje métrico, la estructura formal quedaría disuelta en una simple sucesión de escenas y entreactos. Traducir una tragedia sólo en prosa, o sólo en un tipo de verso, sería como blanquear un tapiz gobelino, como decolorar los cristales de un vitral.

López Férez y otros traductores han estado muy conscientes de esta pérdida: para compensar un poco la decoloración de sus versiones en prosa, señalan las partes cantadas de la tragedia con letra cursiva. Otra solución, adaptada por Antonio Melero Bellido, consiste en traducir en prosa el recitado en yambos y los cantos líricos en verso suelto. Con respecto a las versiones poéticas de tragedias griegas realizadas en versos uniformes, Francisco Rodríguez Adrados señala que "tienen el inconveniente de la rigidez, de hacer difíciles las oscilaciones desde el tono casi conversacional al patético o épico o, según los casos, lírico también, de la tragedia."<sup>5</sup>

Mi objetivo, en esta traducción del *Faetón* y la *Hipsípila*, fue mantener la poesía y reflejar en versos españoles estos cambios de tonos, estas variaciones de esquemas métricos que son, a fin de cuentas, pivotes dramáticos y estructurales de las tragedias, entretejidos con la normal sucesión de escenas y entreactos. Busqué hacer patentes estos giros mediante variaciones en mi traducción de esquemas métricos propios del castellano.

<sup>1</sup> Cf. West, op.cit., p. 98, con respecto al recitado en dactílicos de Neoptólemo en Sófocles, *Filóctetes* 839-843. La comedia nueva recurre a ellos para lograr tal efecto: Pickard-Cambridge, 1991, p. 165. Cf. también Wilamowitz, p. 118.

<sup>2</sup> Taplin, 1989, p. 246-247 y n. 1.

<sup>3</sup> Fr. I ii ss.

<sup>4</sup> Fr. 64 ii. 13 ss.

<sup>5</sup> Rodríguez Adrados, p. lviii.

## LOS CAMBIOS EN ESQUEMAS MÉTRICOS DE LAS TRAGEDIAS

El teatro en verso ha mantenido su posición, a pesar de la preponderancia de la prosa, dentro de los escenarios hispanoamericanos del siglo XX, y con esto no sólo me estoy refiriendo a las obras del Siglo de Oro y del Romanticismo, que continúan representándose: varios dramaturgos de este siglo han optado por componer sus obras en verso, echando mano de la gran riqueza métrica del español.

Entre los metros utilizados en la actualidad, el verso libre, esa "ruptura casi total de las formas métricas tradicionales",<sup>1</sup> ha ocupado un lugar destacado. Remiténdome tan sólo a la dramaturgia mexicana,<sup>2</sup> Alfonso Reyes escribió su única incursión en el terreno de lo teatral, su *Ifigenia cruel*, en este tipo de verso. En tiempos más recientes, el último de los *Tres diálogos sobre la desesperación de Doña Blanca la Sabia*, de Luisa Josefina Hernández, también se desarrollan en verso libre, al igual que la traducción de Juan Tovar de *El contrapaso*, tragedia jacobina de Thomas Middleton.<sup>3</sup> Este sistema métrico resulta funcional para traducir los diálogos, debido a su gran cercanía a la fluidez del habla; además, es un verso muy consciente de sí, de sus juegos y reflejos, de sus ritmos y ecos. Por estas razones, el trímetro yámbico, el verso del recitado, que conforma la mayor parte de estas dos tragedias, lo traduje en verso libre.

Rodríguez Adrados parece ser un predecesor elusivo de mi propósito, pues en su traducción del *Hipólito* utiliza un sistema métrico muy cercano al verso libre. Para lograr las variaciones de tono de la tragedia de las cuales hablaba en la cita anterior, Rodríguez Adrados propone un sistema de ritmos *flexible*, basado en versos combinados de cinco, siete, nueve y once sílabas, combinables a su vez con elementos *américos*, que *libere* del verso uniforme.<sup>4</sup>

Los anapestos de la tragedia los traduje por versos de arte mayor con un ritmo muy marcado, principalmente dodecasílabos y alejandrinos, para reflejar el fuerte ritmo del metro griego.<sup>5</sup> La idea fue dar un ritmo de marcha, como golpes de tambor, que acompañara el arribo de personajes, mediante una sucesión de acentos en las misma posición. De igual modo, estos mismos versos de arte mayor proporcionaron la

<sup>1</sup> Quilis, p. 165.

<sup>2</sup> Sin embargo, no puedo dejar de mencionar el excelente uso que Federico García Lorca hace del verso libre en *Bodas de Sangre*. Más recientemente, el dramaturgo catalán Eduardo Mendoza representó una obra, *Restauración*, escrita por completo en este mismo metro.

<sup>3</sup> Esta obra fue montada en 1993, bajo la dirección de José Caballero, en el foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM.

<sup>4</sup> Rodríguez Adrados, p. lviii-lix. Las cursivas son mías. Digo que es un predecesor elusivo, porque el traductor concluye afirmando que los versos, por prolongarse unos a otros, hacen difícil saber dónde termina uno y comienza el otro, y dónde hay una simple cesura; de ahí pasa a considerar su sistema de ritmos libres y flexibles como una "prosa poética" (p. lxii).

<sup>5</sup> Cf. Taplin, 1978, p. 19 y Pickard-Cambridge, 1991, p. 162.

## INTRODUCCIÓN

solemnidad requerida para reflejar la grandilocuencia de los dáctilos del heraldo en el *Faetón*.

En el caso de los cantos de coro y los cantos de actores con metros líricos, las cosas son más divertidas, por no decir complicadas. Un breve vistazo a la composición de los metros líricos de la tragedia griega revela la increíble riqueza rítmica lograda a partir de la combinación de distintos metros. Tal vez el único equivalente en la métrica castellana sea la canción renacentista, pero este tipo de poema no logra el asombroso despliegue métrico de los cantos corales griegos. No pretendí ni reproducir ni mimetizar esta compleja estructura dentro de mi traducción; lo que hice fue utilizar, en contraposición con el verso libre del recitado, una estructura métrica más fija, repetitiva y estricta para marcar, de manera sonora, el paso del recitado al canto y viceversa, transiciones estructurales fundamentales del antiguo drama griego.

Los versos en español elegidos para traducir los cantos son completamente independientes y no tienen nada que ver con la estructura métrica griega. Centré mi atención en los efectos formales y dramáticos del canto lírico griego y, sobre todo, en el tema del canto, para poder encontrar su equivalente en un esquema poético del español. ¿Qué composición castellana podría aplicarse a un tema como éste? ¿Qué función dramática tendría? Tal como hice al elegir el verso libre (por su cercanía al habla) para traducir los yambos, y los versos de arte mayor (por su ritmo y solemnidad) para los anapestos y dáctilos; así también escogí para cada uno de los cantos corales una estructura poética castellana que respondiera al contexto dramático que aquéllos tenían en la obra griega. En las anotaciones, que siguen a mis versiones del *Faetón* y de la *Hipsipila*, se encuentran consignados los detalles de la elección de determinados esquemas métricos castellanos para traducir cada uno de los cantos que aparecen en dichas tragedias.

## A PROPÓSITO DEL TEXTO Y SU TRADUCCIÓN

### *Ediciones:*

**E**l texto base para esta traducción, el texto del *Faetón* editado y comentado por James Diggle, fue también mecha y cañón de todo el intento. Son contados los libros que le disparan a uno el interés y lo mueven a explorar algún campo que se muestra fascinante; la edición de Diggle, con su mezcla sutil de erudición e ironía, es uno de ellos.

Para el texto de la *Hipsípila*, aproveché la detallada revisión y edición del papiro que W. E. H. Cockle publicó en 1987; sólo omití los fragmentos de colocación incierta consignados por este editor (excepto el fr. 104). Ninguno de ellos es realmente indispensable para la recreación de la trama de la obra. La edición de Bond de 1968, superada en muchos puntos por la de Cockle, guarda, sin embargo, todo su valor por sus excelentes comentarios, que han sido herramientas fundamentales en mi empeño.

### *Numeración:*

**L**a numeración que utilizo es la que cada editor emplea en sus respectivas ediciones. Diggle, por su parte, ordena y numera de corrido todos los fragmentos del *Faetón*, aunque pueda haber entre el último verso de un fragmento y el primero del siguiente una laguna considerable, como la que existe entre el verso 177 y 178.<sup>1</sup> Aun con este inconveniente, respeté la numeración del editor inglés, que hace más sencillo (no cabe duda) el cotejo de notas.

La edición de Cockle, por el contrario, centra más su atención sobre el fragmento en sí. Cada fragmento está clasificado con un número: si éstos pertenecen al papiro de Oxirrincos VI 852 (el papiro de la *Hipsípila*), únicamente se indica el número de los mismos: por ejemplo, fr. 96+, fr. 1 i, fr. 2, etc.; cuando son de algún otro papiro o son fragmentos de tradición indirecta, siempre se indica el nombre de la obra donde se encuentran consignados, o el nombre del editor, y su número de clasificación: papiro de Hamburgo II 188b ii y fr. 752 Nauck. De esta manera, los primeros fragmentos que conforman la *Hipsípila* siguen la siguiente secuencia: fr. 752 Nauck, papiro de Hamburgo II 188b ii, fr. 96+, fr. 764 Nauck, fr. 1 i, fr. 2 y así sucesivamente. En referencias como fr. 96+, 2, o bien, P. Hamb. 3-4, con la primera cifra se indica el número de clasificación, y

---

<sup>1</sup> Otro ejemplo: los versos numerados del 158 al 167 comprenden cuatro fragmentos inconexos entre sí: el 775, 784, 777 y 776 N.

## INTRODUCCIÓN

con la segunda, el número de verso del fragmento. Respeté la numeración de Cockle porque, aun cuando complica el cotejo de notas, lo hace más preciso.

La numeración en el margen derecho de mi traducción al español del *Faetón* es la numeración de Diggle, antes mencionada. En cambio, en mi versión de la *Hipsípila*, el número de los versos en el margen derecho del texto español intentan seguir la numeración original de la tragedia, consignada por Cockle en el margen derecho de su texto griego. Esta numeración pudo ser calculada gracias a la presencia, en el papiro, de indicaciones esticométricas, con las cuales el copista llevaba la cuenta de los versos de la obra.<sup>1</sup>

### *Aparato crítico:*

Me tomé algunas libertades con el aparato crítico de ambas tragedias. Añadí al pie del texto de Cockle los testimonios de *Hipsípila*, tal como Diggle consigna, en su edición, los testimonios del *Faetón*, con el propósito de que el lector en español tuviera acceso al contexto en el cual aparecen citados los fragmentos. Algunos testimonios de ambas tragedias, especialmente de la *Hipsípila*, fueron ampliados, siguiendo una sugerencia de Lens Tuero, para obtener una visión más amplia del contexto; suelen ser muy reveladores. Nuevos testimonios, consignados por Mette, también fueron añadidos.

Debajo de la sección de los testimonios, consigné los suplementos, conjeturas y reconstrucciones más importantes utilizados en mi traducción. Si el lector se desvía por leerlos todos, le sugiero acuda directamente a las ediciones de Diggle, Cockle y Bond. En general, traduje también el latín del aparato crítico y desdoblé casi todas las abreviaturas.

Me atreví a situar dentro del texto griego algunos fragmentos de colocación dudosa. No quise engañar a nadie; por esta razón, los marqué con un asterisco, tanto en el texto griego como en la traducción. Las razones que tuve para colocarlos en un lugar determinado están dadas en las anotaciones.

### *Traducción:*

Como se vio en el prólogo, me propuse recrear las tragedias de *Faetón* e *Hipsípila*; por consideración a los lectores, indico debidamente, en mi traducción al español, cuáles partes son las originales y cuáles las reconstrucciones: estas últimas (propias y

---

<sup>1</sup> Cockle, p. 22-23. Se conservan, por ejemplo, las indicaciones esticométricas Δ. Π. Θ. Δ. Π. que corresponden respectivamente a los versos 400, 700, 800, 1100 y 1600. Como podrá observarse, los versos se marcaban de cien en cien (cf. infra p. 136, 150, 156, 174 y 196).

## A PROPÓSITO DEL TEXTO Y SU TRADUCCIÓN

ajenas) van en letra cursiva para distinguirlas del texto conservado de las tragedias, que va en redondas.

En ocasiones, me vi forzado a tomar el papel de un guía turístico para aclarar alusiones míticas que resultaran demasiado oscuras para el espectador común. Un ejemplo: en la *Hipsípila* tenemos "las defensas de la cítara, obra de Anfonía mano." Poca gente conoce el mito, y aun menos sabrán que en este pasaje se habla de una ciudad, de Tebas. Agregué la aclaración. Sin embargo, no traté de ir más allá del drama mismo. Por ejemplo, en la misma obra, cuando se menciona a Procris la cazadora, quedan muy claros el contexto y la alusión (aunque el mito no se conozca): a Procris la mató y lloró su esposo. El pasaje no pide un mayor conocimiento para poder ser entendido. Por otra parte, no quiero explicar todo en demasía y agotar lo sugerentes que pueden resultar tales alusiones. Algunos cuartos en nuestro recorrido quedarán abiertos (los más importantes para comprender la obra), y otros (menos esenciales), cerrados. El público mismo puede correr por las llaves.

Queda claro, pues, que mi traducción no pretende verter el texto palabra por palabra (aunque el estudio del mismo haya tenido tal minuciosidad), sino captar el sentido del parlamento de cada una de las tragedias para representarlas ante un público contemporáneo.

### *Abreviaturas y símbolos:*

aaa	letras muy inciertas
]..[	vestigios dudosos de letras
[...]	número de letras perdidas
ᾠαα	letras añadidas a partir de un testimonio antiguo
[ααα]	letras restituidas al texto por conjetura
(ααα)	letras omitidas por abreviatura del copista
[[ααα]]	letras borradas por el copista
⟨ααα⟩	letras añadidas al texto por conjetura
{ααα}	letras que deben ser eliminadas
†	texto corrupto
— o :	signo de cambio de interlocutor
Kλ.	nombre de interlocutor anotado en el papiro
(Kλ.)	nombre no anotado, pero indicado por contexto o signo
	fin de línea en el papiro
-	sílaba corta

## INTRODUCCIÓN

-	sílabo largo
<u>B</u>	indicaciones esticométricas
*	añadido un fragmento de colocación dudosa
(?)	colocación dudosa
c.	alrededor de
cf.	confrontar
cod.	códice
col.	columna
fol.	folio
fr.	fragmento
n.	nota
p.	página
sc.	a saber
ss.	siguientes
s.v.	bajo el lema
TrGF	Tragicorum Graecorum Fragmenta (ed. Kannicht-Snell)
G-H	Grenfell y Hunt
LSJ	Liddel Scott-Jones
M	Mette
M-W	Fragmenta Hesiodica (ed. Merkelbach-West)
N	Nauck
Par. Gr.	Códice Parisino Griego
PCG	Poetae Comici Graeci (ed. Kassel-Austin)
P. Hamb.	Papiro de Hamburgo
P. Oxy.	Papiro de Oxirrinco
PSI	Papiro de la Sociedad Italiana
RE	Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ

ΦΑΕΘΩΝ



ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΚΛΥΜΕΝΗ  
ΦΑΕΘΩΝ  
ΜΕΡΩΨ  
ΤΡΟΦΕΥΣ  
ΘΕΡΑΠΩΝ  
ΚΗΡΥΞ  
ΧΟΡΟΣ ΔΜΟΙΩΝ  
ΠΑΡΘΕΝΟΙ

EURÍPIDES

# FAETÓN



*PERSONAJES DE LA OBRA*

CLIMENE  
FAETÓN  
MÉROPE  
TUTOR  
SIRVIENTE  
HERALDO  
CORO DE SIRVIENTAS  
NIÑAS

PAPIRO DE OXIRRINCO XXVII 2455

ΥΠΟΘΕCIC ΦΑΕΘΟΝΤΟC

Col. xv

Fr. 14

(no se sabe cuántas líneas faltan)

205	δ[.....]εηc τ[ ροπι δὲ μετα[ νησεν· πάντων δὲ [π]α[τ]έρα ἔφη τὸν κατὰ νόμους συ[μ]βι[ο]ῦντα εἶναι [ ] γε- νηέντι δ' ἐν ἡλικίαι τῷ φαέθοντι	Mέ-] έγέν-]	1
210	τὴν ἀλήθειαν ἐξέφηνεν· ἀπιστοῦντι δὲ ὡς ἐστιν Ἡλ[ί]ου παῖc προσέταξεν ἐλθεῖν πρὸς τὰς [π]ροστ[ά]σεις τοῦ θεοῦ[ ] γε[ι]τνωσασ· καὶ δῶρ[ο]ν αἰτήσασθα[ι, ] .....]εη[...]. [π]αραγ[ ]ενη[ι]θεῖc δεκ[...]		5
215	.....]. εἰανε[...]. θεοῦ ..]. α[...] ]εμου γε[νέ]σθαι ..] ιχη[		10

(faltan cerca de veintiún líneas)

1 διορθώθηκε precediendo εὐχὴ μετὰ αὐτῆ παρὰ τοῦ θεοῦ, οὐ τὰμῶν, εὐχὴ μετὰ παρὰ τοῦ θεοῦ una mera suposición, Diggle.

2 μετὰ [ταῦτα Turner.

3 πάντως conjetura Keydel.

9-10 αἰτήσασθαι ὅ [ ] δὲ ἐπελήθηc Diggle.

10-11 κατὰ τὴν συβουλίαν εἶπεν θεοῦ Diggle.

## ARGUMENTO del FAETÓN

*... Después de que el Sol se acostó con Climene, el dios le prometió cumplir un deseo al hijo que tuvieran. El tiempo pasó, y ella parió un niño. Afirmó que Mérope, su legítimo esposo, era el padre verdadero. Cuando Faetón alcanzó la edad apropiada, ella le reveló la verdad. Ya que él no creía ser hijo del Sol, Climene lo mandó ir a los establos del dios, que estaban vecinos, y pedir un deseo, el que quisiera. Al llegar ante el dios, y siguiendo el consejo, Faetón le recordó al Sol su promesa ...*

1  
5  
10

## ΦΑΕΘΩΝ

(ΚΑΥΜΕΝΗ)

Μέροισι τῆσδ' ἄνακτι γῆς,  
ἦν ἐκ τεθρίππων ἀρμάτων πρώτην χθόνα  
Ἥλιος ἀνίσχων χρυσεῖαι βάλλει φλογί.  
καλοῦσι δ' αὐτὴν γείτονες μελάμβροτοι  
Ἔω φαεινὰς Ἥλιου θ' ἵπποστάσεις.

5

---

1-5 [771 N] Estrabón 1. 2. 27:

ὁ γ' Εὐριπίδης ἐν τῷ φαέθωνι τὴν Κλυμένην δοθῆναι φησι Μέρουσι — ἵπποστάσεις· οὗ μὲν δὴ κοινὰς ποιεῖται τὰς ἵπποστάσεις τῆς τε Ἥλιου καὶ τῶν Ἥλιου, ἐν δὲ τοῖς ἐξῆς πλησίον αὐτὰς φησὶ εἶναι τῆς οἰκίης τοῦ Μέρουσι· καὶ ὅλη γὰρ τῆς δραματοουργίας τοῦτο παραπέλεκται.

En el *Faetón*, Eurípides dice que Climene fue dada en matrimonio "a Mérope — Aurora". Ahora bien, Eurípides une los establos del Sol con los de la Aurora, y en los versos siguientes afirma que éstos están cercanos al palacio de Mérope. Y entretejió todo esto en la trama entera de su obra.

3 Hesiquío a 5220 Latte:

ἀνίσχων· ἀνατέλλον. Σινόνιμος δὲ 'αἶψα'.

---

Θερμῇ δ' ἄνακτος φλόξ ὑπερέλλουσα γῆς

καίει τὰ πόρῳ τὰ γγύθεν δ' εὔκρατ' ἔχει.

---

6-7 "La combinación [de ambos versos] tiene sentido y posiblemente es correcta". Diggle (1970, p. 81).

6 [772 N] Estobeo 1. 25. 6 (l. p. 214 Wachsmuth):

Εὐριπίδης πῦρ εἶναι τὸν ἥλιον, λέγει γοῦν ἐν Φουγέατος (v. 3) Ἥλιος θεοῖς ἵπποισιν ἐλλέων φλόγα· ἐν δὲ φαέθωνι Ἐρμῇ — γῆς.

Eurípides creía que el Sol es fuego. De hecho, dice en *Las fenicias*: "Sol que con veloces caballos ruedas tus llamas", y en el *Faetón*, "¡ques la luz — alza".

7 [772 N] Vitruvio 9. 1. 13:

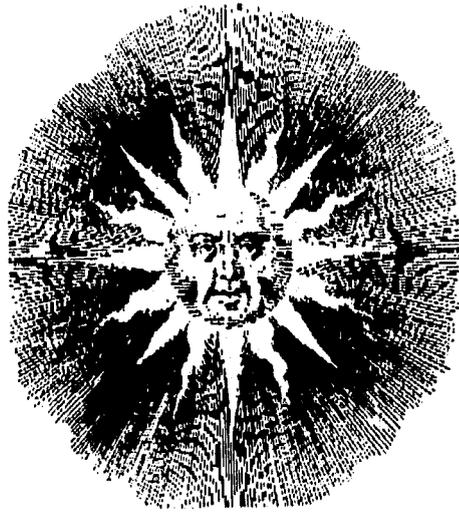
ait enim (Eurípides) quae longius a sole essent haec vehementius ardere, propiora vero eum temperata habere. itaque scribit in fabula Phaethontis sic: καίει — ἔχει.

Eurípides afirma, en efecto, que las que se encuentran más alejadas del sol, éstas más vehementemente arden; mientras que a las más cercanas él mantiene templadas. Por eso escribe en su tragedia *Faetón* lo siguiente: "calienta — templadas".

# FAETÓN

(Noche cerrada. La silueta de un palacio se recorta sobre el cielo. Entre las tinieblas, puede discernirse una gran puerta que da a una terraza. Una mujer ronda la terraza. El cielo comienza, poco a poco, a clarear.)

CLIMENE: *Océano, flujo que acaba y comienza  
en sí mismo, círculo eterno de agua,  
tuvo tantas hijas como hay reflejos  
que alumbran su cara. Yo soy una de ellas.  
Clímene, me llaman; casada con Mérope  
rey de Etiopía, esta tierra: primera región  
que el Sol abate con lumbre dorada  
alzándose en carros de cuatro caballos.  
Sus habitantes negros la llaman  
"Establo radiante del Sol y la Aurora".* 5  
*No están lejos dichos establos. <sup>(1)</sup>  
Son vecinos de este palacio  
pero no nos devora el calor de sus llamas,  
pues la luz del Señor, cuando se alza,* 6  
*calienta las tierras lejanas  
y las cercanas mantiene templadas.* 7  
*El Sol, un día, ardió para mí  
con lumbre extraña.  
Me alcanzó su lengua en llamas  
y mi lecho aró con fuego.  
Tuve un hijo, y a Mérope escondí  
el divino raptó.  
"El niño", le dije, "esposo,  
es tuyo, es tu primogénito,  
es el futuro sostén de tu reino".  
Y Faetón creció en brazos del falso padre.  
Se volvió un atleta.  
Resplandece sobre el suelo  
polvoriento de la palestra.  
A mis ojos trae el semblante  
de su padre verdadero.  
Cuando Faetón cabalga,  
parece que salta al cielo.*



## FAETÓN

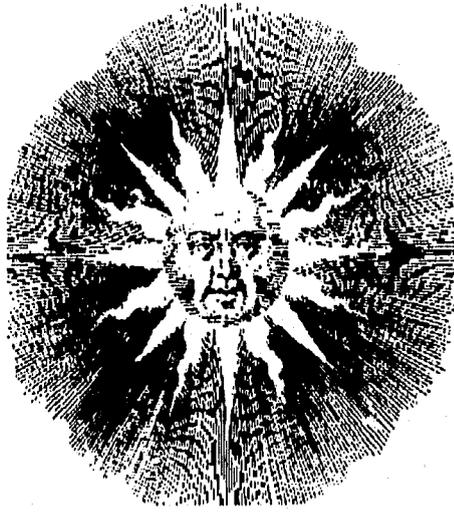
*Nunca he revelado este secreto:  
ni al rey, ni a él, ni al reino.  
Lo guardé oculto  
como se guarda el tesoro más precioso,  
pero ya es tiempo.*

*Mérove, presuntuoso,  
viendo que el hijo alcanza  
la mayoría de edad,  
ahora lo fuerza a casarse con una diosa.  
Pero la mínima historia del rey de Etiopía,  
su ascenso a mi lecho de diosa,  
su triunfo de mortal  
que fue mi postración divina,  
no volverá a repetirse.  
No sabe Mérove cuánto Faetón lo supera,  
pues, en verdad, hijos de dioses serán uncidos.*

*El hijo del Sol, por su parte,  
ignorante de su origen,  
rehúye la boda,  
desprecia la unión que ve desigual.  
La siente un lazo terrible.  
Lo creo, en boca de un joven inquieto  
que corre tras caballos a montarlos,  
que hoy será ayuntado al cielo.  
Ya es tiempo de que conozca Faetón la verdad,  
que cesen así sus temores  
y abata la ilusa arrogancia de ese tirano.*

*La puerta murmura al abrirse. Mi hijo sale.  
He citado a Faetón en esta hora de tinieblas.  
Nadie debe escuchar nuestras palabras.*

EURÍPIDES



FAETÓN

(Sale Faetón.)

- FAETÓN: *A oscuras, he abandonado mi habitación.  
No pude dormir.  
En vela pasé toda la noche.  
Hoy mi padre celebra mi boda  
con una diosa.  
Hacia él toman todos los ojos y abrazos.  
¡Pensaría que el rey de Etiopía  
se ha vuelto corazón del mundo!  
La multitud lo felicita,  
y el viejo olvida  
hasta el último mal de su cuerpo. <sup>(2)</sup>  
Ahora sonrío, más negros sus dientes  
que todo su negro rostro. <sup>(3)</sup>  
Yo, un mortal ...  
¿Envejeceré, mientras mi esposa me sostiene  
siempre bella en sus brazos?  
¿Me tratará como si fuera algún sirviente?  
¿Me guardará oculto  
como juguete de hombre mortal?  
¡Qué le importa a Mérope esta humillación!  
¡Qué obstáculo le imponen mis desvelos!  
¡Si tuviera mil hijos,  
al cielo no le bastarían sus diosas!  
¡Que cada hora marque una boda,  
con tal que su nombre alumbre las ceremonias!*
- CLIMENE: *¿De qué te han librado tus quejas, hijo?  
Clavó una guimalda en tu misma puerta.*
- FAETÓN: *El día ya está sobre nosotras.*
- CLIMENE: *Faetón, te he citado  
a esta quieta hora.*
- FAETÓN: *¿Qué avergüenza tanto a tu mente,  
que entre tiniebla y silencio tendrás que decirlo?*
- CLIMENE: *Hijo, mi hijo,  
pero no de un mortal ...*
- FAETÓN: *¿Qué dices?*
- CLIMENE: *... sino de un padre mil veces más preclaro.*

EURÍPIDES

λαγας θεών	
κπέμπων πατήρ:	
λεις λέχος	10
λαιλοσευς	
l...α.ας	
l...ων λέχη:	
λφομενη	
λεγω...ους	15
λνονθ' όρω	
λωμενον:	
l.....	
γαλμηλίους	
λδεν πατρί	20
l.....ν	
l...πατήρ:	
λενπεφυς	
λη θεάς λέχη	
λάει λέγεις	25
λη θεούς	
έλπίειν	

8-44 Comienza Códice Parisino Griego 107 B (llamado también Claromontano) fol. i verso col. i.

8 | ἄγος Diggle.

FAETÓN

- FAETÓN: *No incites las iras de los dioses.*  
CLIMENE: *Faetón, por las luces eternas,  
lo juro:  
Tú eres el hijo de un dios.*
- FAETÓN: *¿De un dios?*  
CLIMENE: *Del Sol.*  
FAETÓN: *(Pausa.) ¿Por qué lo revelas hasta ahora?*  
CLIMENE: *Has alcanzado la edad, hijo mío, <sup>(4)</sup>  
y las circunstancias apremian. <sup>(5)</sup>  
Escucha mi historia  
pues es también la tuya:  
Una tarde, el último rayo del sol  
palpó mi piel  
a través de estas ventanas.  
La tarde se alargó, <sup>(6)</sup>  
y un calor oscuro inundó mi recámara.  
Tú germinaste en mi vientre.  
Cuando el tiempo se cumplió,  
te parí en los brazos de Mérope.*
- FAETÓN: *¿Mi padre, el rey, conoce esto?*  
CLIMENE: *Lo ignora por completo.  
Faetón, ¿no lo comprendes?  
Somos mucho más que él,  
un simple mortal.  
¿Qué lo ata al cielo, al mar?  
Tú y yo somos hijas del fuego y del agua,  
los antiguos cimientos del mundo.  
¡No puedes dejar tu vida  
en manos de ese hombre!  
Sacude el yugo del rey de Etiopía;  
casa con la diosa,  
sabiendo que casas con un igual.  
Ante los cielos, no desmereces en nada.  
Que estas bodas no te sean amargas.*
- FAETÓN: *Recuerdo, cuando niño,  
por primera vez montando a caballo,  
Mérope corría a mi lado,  
las riendas y el látigo en sus manos,  
y corriendo me decía:*

EURÍPIDES

λ...ερον	
λελημεθα	
λ...γγμαι φιλεῖ	30
λατης γάμοι	
λευσα.ε(,)ω	
λαι πικραι	
λωμενου(,)	
λωγ ὄτου	35
λ...φυ. :	
λ.....,	
λέπουσά μοι	
λησω πατρός	
λ.....,	40
λον φίλον:	
τῶ φίλτατα·	
λευδη.ιθεις	
λωταν φαν.	

(faltan cuatro versos)

(Κλ.)	μνησθεῖς ὃ μοί ποτ' εἶφ' ὅτ' ἠνάσθη θεὸς αἰτοῦ τί χρήσεις ἔν' πέρα γὰρ οὐ θέμις λαβεῖν σε· κἂν μὲν τυγχάνησι ὅπερ θέλεις· θεοῦ πέφυκας· εἰ δὲ μή, ψευδὴς ἐγώ.	45
Φα.	πῶς οὖν πρόσειμι δῶμα θερμόν Ἥλιου;	
Κλ.	κείνῳι μελήσει σῶμα μὴ βλάπτειν τὸ σόν.	50
Φα.	εἴπερ πατήρ πέφυκεν, οὐ κακῶς λέγεις.	
Κλ.	σάφ' ἴσθι· πεύσει δ' αὐτὸ τῷ χρόνῳ σαφῶς.	
Φα.	ἄρκει· πέποιθα γὰρ σε μὴ ψευδῆ λέγειν.	

45-81 [773 N] Par. Gr. 107 B fol. i verso col. ii.

25 Si λέγεις es la lectura correcta, confirma que hay un diálogo en proceso, Diggle.

38 ἐλέπουσά μοι Blass.

39 λησω tal vez un participio futuro, o un subjuntivo deliberativo, dependiente de un verbo en el v. 38; "Dime cómo he de..." sugiere Diggle.

43 ἐν δὴ ἴθεις Blass (aunque no es muy atractivo, Diggle).

44 ἴσταν φασί Diggle.

FAETÓN

*"¡Qué jinete serás, hijo mío!  
Guardián del reino y de tu padre.  
El caballo obedece tus mandatos.*

*¡Ay mi pequeño,  
qué jinete ya eres!" Y yo  
me asía con fuerza a la silla  
y temía un poco,  
pero cabalgaba orgulloso  
con un padre a mi lado.*

*¿Dónde estuvo el Sol en toda mi infancia?  
Brillando en el cielo, nunca más cerca.  
Su oficio de padre quedó en el aire.  
¿Por qué he de creerte, madre?*

**CLIMENE:** *Entiendo tu desconfianza. Tendrás tu prueba:  
El Sol me juró por el agua estigia,  
promesa que no pueden romper los inmortales,  
que al hijo que tuviera un deseo concedería.  
Ve y pídele su gracia.*

**FAETÓN:** *El dios, como sabes, es nuestro vecino.  
Pero, ¿he de exigirle a un dios  
que cumpla lo que quiero?*

39

**CLIMENE:** *No te preocupes.  
Él estará dispuesto a hacerlo.  
Cuando te presentes ante él,  
recuérdale al dios*

43

*lo que una vez me prometió  
al acostarse conmigo. Pídele  
lo que desees, pero sólo una cosa:  
más, no es correcto que pidas.  
Y si obtienes justo lo que quieres,  
verás que eres hijo del dios;  
si no, te habré mentado.*

45

**FAETÓN:** *Pero, ¿cómo voy a aproximarme  
al ardiente palacio del Sol?*

**CLIMENE:** *Él se encargará de que tu cuerpo  
no sufra daño.*

50

**FAETÓN:** *Si es en verdad  
mi padre, supongo que eso hará.*

**CLIMENE:** *Tenlo por seguro. Sabrás la verdad  
en poco tiempo.*

**FAETÓN:** *Es suficiente.  
Confío en que no me mientes.*

53

EURÍPIDES

ἀλλ' ἔρπ' ἐς οἴκουσ'· καὶ γὰρ αἶδ' ἔξω δόμων  
 δμωαὶ περῶσιν, αἶ πατρὸς κατὰ σταθμὰ 55  
 εαίρουσι δῶμα καὶ δόμων κειμήλια  
 καθ' ἡμέραν φοιβῶσι κάπιχωρίοις  
 ὀσμάσι θυμιῶσιν εἰσόδου δόμων.  
 ὅταν δ' ὕπνον γεραῖος ἐκλιπῶν πατὴρ  
 πύλας ἀμείψῃ καὶ λόγουσ' γάμων πέρι 60  
 λέξῃ πρὸς ἡμᾶς, Ἥλιου μολῶν δόμουσ'  
 τοὺσ' σοὺσ' ἐλέγξω, μῆτερ, εἰ σαφεῖσ' λόγοι.

ΧΟΡΟΣ

ἦδη μὲν ἀρτιφανῆσ'  
 Ἄωσ' ἱππεύει] κατὰ γᾶν,  
 ὑπὲρ δ' ἐμᾶσ' κεφαλᾶσ' 65  
 Πλειάδων πέφευγε χορόσ',  
 μέλπει δὲ δένδρεσι λεππ-  
 ἄν ἀηδῶν ἀρμονίαν  
 ὀρθρευομένα γόοισ'  
 Ἰτυν Ἰτυν πολύθρηνον. 70

κύριγγασ' δ' οὐριβάται  
 κινούσιν ποιμνᾶν ἐλάται,  
 ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν  
 ξανθᾶν πώλων συζυγία·  
 ἦδη δ' εἰς ἔργα κυνα· 75  
 γοὶ στείχουσιν θηροφόνου,  
 παγαῖσ' τ' ἐπ' Ὠκεανοῦ  
 μελιβόασ' κύκνος ἀχεί.

63-97 Papiro de Berlín 9771, con título en [φασίθουσι] en *Factón*.

72 Pólux 7. 185 Bethe:  
 ἐλάται, arrieros.

## FAETÓN

(Mientras hablan, desaparece la última estrella sobre el palacio. Por la enorme puerta comienzan a salir las esclavas de la casa, ocupadas con sus labores de limpieza.)

Entra a casa, pues ya salen 54  
de los cuartos las sirvientas  
que barren los salones  
bajo el techo de mi padre,  
y limpian los adornos  
de los cuartos cada día,  
y ahúman con aromas  
los umbrales de las puertas.  
Después que mi viejo padre  
abandone el sueño, salga  
por la puerta de la casa  
y nos anuncie la boda, 60  
entonces iré al palacio del Sol  
a probar la verdad de tus palabras, madre.

(Una vez que hayan salido las sirvientas, Climene y Faetón entran al palacio.)

### CORO DE SIRVIENTAS:

Recién aparecida,  
ya cabalga la Aurora  
a través de la tierra.  
Sobre nuestras cabezas 65  
han huido las Piéyades que danzan.  
y entre las hojas canta  
el ruiseñor su delicado canto:  
de madrugada lamenta sin sueño  
a "Itis, Itis," a su hijo llorado. 70

Despiertan las flautas en las montañas;  
arrear los pastores sus rebaños  
y llevan a los llanos  
las yuntas de caballos.  
A la matanza de bestias salvajes 75  
parten los perros y los cazadores.  
Sobre las corrientes, en el Océano,  
resuena el cisne con su dulce canto. 78

EURÍPIDES

ἄκατοι δ' ἀνάγονται ὑπ' εἰρεσίαις ἀνέμων τ' εὐαέσσι βόθιοις,	80
ἀνὰ δ' ἰστία νηῦται ἀειράμενοι ἰαχοῦσιν [Ἔπου] πῶτιν' αὔρα] [ἡμῖν ὑπ'] ἀκύμοι πομπᾶι κυώντων ἀνέμων	
[ποῖ τέκνα] τε καὶ φιλίας ἀλόχους·	85
ειδῶν δὲ πρότονον ἐπὶ μέσων πελάζει.	
τὰ μὲν οὖν ἐτέροισι μέριμνα ἡέλει, κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρωσ ὑμνεῖν· δμωσὶν γὰρ ἀνάκτων	90
εὐαμερίαι προσιούσαι μολπᾶι θάρσος ἄγους'	
ἐπιχάρματά τ'· εἰ δὲ τύχα τι τέκοι βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις.	
ὀρίζεται δὲ τόδε φάος γάμων τέλει,	95
τὸ δὴ ποτ' εὐχαῖς ἐγὼ λιτσομένα προσέβαν ὑμέναιον ἀεῖσαι φίλον φίλων δεσποτᾶν· θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε λέχος ἐμοῖσιν ἀρχέταις.	100
ἴτω τελεία γάμων αἰοδᾶ.	
ἀλλ' ὄδε γὰρ δὴ βασιλεὺς πρὸ δόμων κῆρυξ θ' ἱερὸς καὶ παῖς Φαέθων βαίνουσι τριπλοῦν ζεύγος, ἔχειν χρή στόμ' ἐν ἡσυχίαι·	105
περὶ γὰρ μεγάλων γνώμας δεῖξει παῖδ' ὑμεναίοις ὁσίοις θέλων ζεύξαι νύμφης τε λεπάδνοις.	

FAETÓN

Remo y soplo del viento favorable y ruidoso bota barcas al mar. Los navegantes izan el velamen y exclaman: "Llévanos, señora brisa, que nos escolten los mares en calma - mientras los vientos callan - hacia los hijos y esposas queridas." y hasta el amarre se hinchan sus velas.	79         85
Que cada quien atienda sus labores. Me toca a mí cantar el fausto de las bodas del señor. Me mueven los deseos y el deber, pues la prosperidad que alcanza a los señores trae gozo y fortaleza al canto de su esclava. Aunque siempre que pesa la fortuna, terrible carga cae sobre las casas.	         90
Este día las bodas se consuman por las que tanto tiempo he suplicado. Ahora me adelanto a celebrar la amada unción de mi señor amado. El dios dispuso, y el tiempo ha cumplido a mis soberanos su matrimonio. ¡Vengan los cantos que aclamen las bodas!	95      100

(Salen Faetón, el anciano rey Mérope y un heraldo a través de la gran puerta del palacio.)

Ante los aposentos ya sale el soberano, su hijo Faetón y el heraldo sagrado. Vienen los tres unidos. Hay que guardar silencio. Mediante proclamas de los poderosos, el rey dará a conocer que quiere a su hijo uncido por joven doncella con bodas sagradas y lazos de cuero.	   105   108
---	--------------------------------

EURÍPIDES

ΚΗΡΥΞ

Ὁκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες,  
 εὐφραμεῖτ' ὦ,  
 ἐκτόποί τε δόμων ἀπαείρετε·  
 ὦ ἕτε λαοί.  
 κηρύσσω τδ' ὄσιαν βασιλήιον  
 αὐτῶι δ' αὐδάντ'  
 εὐτεκνίαν τε γάμοις, ὧν ἕξοδος  
 ἄδ' ἔνεχ' ἤκει,  
 παιδὸς πατρός τε τῆιδ' ἐν ἡμέραι λέχη  
 κρᾶναι θελόντων· ἀλλὰ εἰγ' ἔστω λεώς.

ΜΕΡΟΣ

εἰ γὰρ εὖ λέγω 120

(faltan cinco versos)

ὧν δ' υἱ  
 ε.οιμ.ι  
 ἐν σοι νι  
 ναῦν τοι μί' ἄγκυρ' οὐχ ὁμῶς κώζειν φιλεῖ  
 τῶι τρεῖς ἀφέντι· προστάτης θ' ἀπλοῦς πόλει 125  
 εφαιερός, ὑπῶν δὲ κάλλος οὐ κακὸν πέλει.  
 ιεχὺν νι  
 γήμας.ι  
 γάμοιςι  
 ἄλλος.ι 130  
 δῶσει.ι

121-157 Par. Gr. 107 B fol. i recto col. ii.

124-126 [774 N] Estobeo 4. 1. 3 (II p. 2 Hense) citados sin lema y después de los vv. 160-2 [784 N] de esta edición. Por concordancia, Blass los restituyó a este lugar.

113-114 κηρύσσω δ' ὄσιαν βασιλήιον | ἀετοῖς αὐδάν Page y Diggle.

124 Sigo a Maltomini, quien defiende la lectura οὐδαμῶς del manuscrito.

FAETÓN

- HERALDO: Habitantes de las playas del Océano: 109  
 guarden un silencio respetuoso.  
 Salgan de sus casas. Vengan todos.  
 Proclamo el sagrado discurso del rey  
 a los ciudadanos, y fecundidad  
 para el matrimonio. A esto responde 115  
 su salida,  
 puesto que el padre y su hijo quieren llevar  
 a cabo la boda en este día.  
 Calle la gente.
- MÉROPE: *La posesión más valiosa*  
*de un padre, de un país,*  
*son sus hijas, si no me equivoco. 120*  
*Contigo, Faetón, mi primogénito,*  
*contigo compartiré mi reino,*  
*pues si peligra la nave,*  
*es muy distinto lanzar tres anclas*  
*en lugar de una sola.*  
*Y si la ciudad tiene un solo protector, 125*  
*vive en zozobra.*  
*Otro más que la defienda*  
*no resulta mal.*  
*Así, al poder conviene apuntalarlo;*  
*qué mejor que casando con aliados poderosos.*  
*Hoy, habitantes de Etiopía, celebramos*  
*las bodas de mi linaje,*  
*fértil unión que traerá 131*  
*fuerza e hijos al reino.*

EURÍPIDES

νέος δ.[	
ἦβησ.[	
ουχειχ.[	
πα...σ.[	135
γέρων.[	
νέαι.υ[	
τοσῶιδε	
δεινόν[	
σπουδ[	140
κανθί	
πεσών[	
ἔχων δ[	
κλέψει[	
πολεμί	145
κῆθος[	
δεδοικ[	
ἔξειε δ' α[	
ὅταν τει	
καὶ ζῶν[	150
γαμείσ[	
κατουχ[	
ουσαν.[	
αρου.α[	
πάειν σ[	155
εισοψεί	
αγνώ.[	

153 οἴεσ' ἀν[ possible, Diggle.

154 ἀρ' οὐ .α[ possible, Diggle.

156 εἰσοψέ(ρατ) possible, Diggle.

FAETÓN

*En la cima de tu juventud, Faetón,* 132  
*estás en edad para ello.*

*Es propio que los viejos den un paso atrás,* 136  
*y dejen que los jóvenes tomen el mando.*

*Así, el poder se renueva, la ciudad renace,*  
*y los terribles baluartes se yerguen fortalecidos.*

*Y si vinieran tiempos adversos*  
*-que la fortuna no me escuche-* 140

*y todas cayéramos en desconsuelo,*  
*teniendo hijos tan fuertes*  
*se nos harán llevaderos.*

*En prosperidad, en adversidad,*  
*¿por qué habremos luego de temer*  
*guerras y carencias?* 145

*Alianzas tendremos con el mismo cielo*  
*por tu matrimonio, Faetón.*

*No oculto mi gran contento al lograrlas.*  
*Tu mujer será una diosa*

*y tendrás una vida feliz*  
*entre los mismos inmortales,*

*cuando al fin con ella te encuentres unido.*  
*Viviendo, verás a tus hijos crecer,* 150

*y cuando venga el día, los casarás*  
*para que así no te veas sin descendencia,*

*sin hijos, sin nietos que te sostengan*  
*cuando tú, a tu vez, ya seas un viejo.*

*¿Acaso no es éste el destino del hombre?*  
*Los hijos a todos ofrecen reposo en la ancianidad.*

*Ya lo verás. Deja que pasen los años:* 156  
*recordarás el consejo de tu padre amado.*

**CORO:** *Sabio consejo el rey ha impartido.*

*¡Dichoso Faetón, nacido*  
*de padre tan prudente!*

(Φα.) ἐλεύθερος δ' ὢν δούλος ἐστὶ τοῦ λέχου, 158  
 πεπραμένον τὸ σῶμα τῆς φερνῆς ἔχων.

---

158-159 [775 N] Eustacio *Comentarios a la Odisea* 13, 15:

ἢ δὲ τοιαύτη προίξ ἐστὶ καὶ φερνὴ λέγεται δηλοῖ, φαεῖν, ἐν Φαέθωντι Εὐριπίδης εἰπὼν "Ἐλεύθερος — ἔχων".

Tal regalo de bodas, llamado también dote, afirman que está atestiguado por Eurípides en el *Faetón* cuando dice "un hombre — por una dote".

159 Plutarco *Moralia* 498 A:

... ὑπομένει τὸ σῶμα πεπραμένον τῆς φερνῆς ἔχων, ὡς Εὐριπίδης φησὶν.  
 ... y queda "vendido el cuerpo por una dote", como dice Eurípides.

FAETÓN

- FAETÓN: *¿Acaso merece el padre desprecio?  
Puente de sangre,  
mano que nunca se cierra,  
¿deben pastrarse todos ante él  
sin contrariarlo?  
Surte su efecto  
la voluntad del padre:  
Yo seré vestido rey, casado,  
mientras se pierde Etiopía en festejos  
por este trono que al cielo se vuelca.  
¿Quién sería tan obstinado  
en negarse a obedecer?*
- MÉROPE: *No entiendo, Faetón.  
¿Qué sentido tienen tus palabras?*
- FAETÓN: *Siempre he obedecido tus mandatos ...*
- MÉROPE: *... y por ello has resultado  
digna prole de tu padre.*
- FAETÓN: *... pero en esta ocasión  
me veo forzado a contrariarlos.*
- MÉROPE: *Dime qué razón te lleva a ello.*
- FAETÓN: *Con esta boda buscas un daño.*
- MÉROPE: *¿Qué daño busco con dar poder a mi casa y reino?*
- FAETÓN: *¿Acaso es tanta tu ambición  
que se te oculta  
que a tu rey estarás esclavizando?*
- MÉROPE: *¿Tal intención me adjudicas?*
- FAETÓN: *Aunque sea libre, 158  
un hombre se vuelve esclavo del tálamo  
al vender su cuerpo por una dote. 159*
- MÉROPE: *En toda unión, algo tienen  
las partes que ceder.*
- FAETÓN: *¿Qué puede ceder una diosa ante un mortal?*
- MÉROPE: *Lo poco que ceda vendrá en nuestro provecho.*
- FAETÓN: *¿Así que entregas a tu hijo en desventaja?*
- MÉROPE: *No veo pérdida alguna  
en que mi linaje sea elevado a los cielos  
y gloriado con una unión divina.  
¿Tu linaje?*
- FAETÓN: *Sangre que corre por tu cuerpo.*
- MÉROPE: *Esta sangre no es la de un tirano.*
- FAETÓN: *¿Así lo crees?*
- MÉROPE: *¿Tirano el amor de un padre?*
- FAETÓN: *Tal como dices.*

EURÍPIDES

(Μερ.) ἐν τοῖσι μῶροις τοῦτ' ἐγὼ κρίνω βροτῶν, 160  
 ὅστις πατρῶια παιδὶ μὴ φρονούειν εὖ  
 ἢ καὶ πολίταις παραδίδωσ' ἐξουσίαν.

---

160-162 [784 N] Estobeo 4. 1. 2 (II p. 1 Hense) con lema Εὐριπίδου φαέθοντι, en el *Faetón* de Eurípidēs.

---

(Φα.) ὡς πανταχοῦ γε πατρίε ἢ βόσκουσα γῆ.

---

163 [777 N] Estobeo 3. 40. 2 (I p. 734 Hense) con lema τοῦ αὐτοῦ φαέθοντι, en su *Faetón*.

---

(Φα.) δεινόν γε, τοῖς πλουτοῦσι τοῦτο δ' ἔμφυτον 165  
 σκατοῖσιν εἶναι· τί ποτε τοῦδ' ἐπαίτιον;  
 ἄρ' ὄλβος αὐτοῖς ὅτι τυφλὸς συνηρηεῖ  
 τυφλὰς ἔχουσι τὰς φρένας ἱκαὶ τῆς τύχης;

---

164-167 [776 N]

(i) Estobeo 4. 31. 54 (III p. 754 Hense) con lema Εὐριπίδου φαέθοντι, en el *Faetón* de Eurípidēs.  
 (ii) Arsenio II p. 361 Leutsch.

167 κοινὴ τύχη sugiere West.

FAETÓN

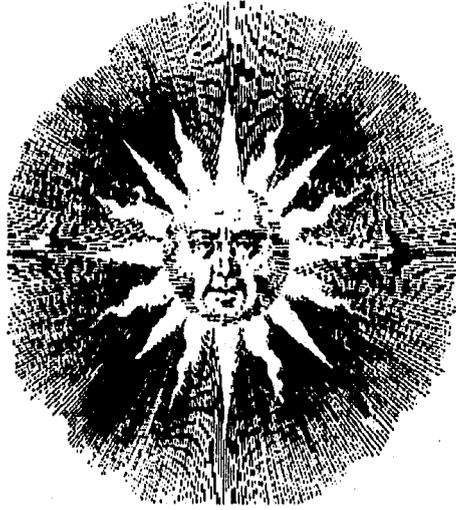
- MÉROPE: Entre las estupideces de los hombres  
puedo agregar una más:  
que alguien ceda el poder  
a los ciudadanos,  
o su autoridad de padre  
a hijos de mentes torcidas. 160
- FAETÓN: *¡Con qué arrogancia lo dices!*  
MÉROPE: *Lamento que el arreglo ya esté hecho:  
los votos con los dioses  
no pueden ser quebrados.  
Tu padre es el rey, y la boda, sagrada.  
Te casarás.* 162
- FAETÓN: *¡Huiré de este país  
antes que logres tu propósito!*  
MÉROPE: *Pon un pie fuera de esta tierra:  
¿quién te conocerá?*
- FAETÓN: *Patria es la tierra que nutre, no importa dónde.* 163  
MÉROPE: *Lejos de mí, tú no eres nadie.*  
FAETÓN: *Eso ya se verá.*  
MÉROPE: *Si abandonas Etiopía,  
-¡juro por el agua infernal, Faetón!-  
te arrastraré con mil caballos  
hasta los pies de la novia  
a la cual perteneces.  
Todo sea en bien del reino.  
La boda comenzará  
sin mayores contratiempos.*

(Mérope entra con el heraldo.)

- FAETÓN: Es terrible, pero es natural  
que los ricos sean unos idiotas.  
¿A quién debe culparse de esto?  
¿A la fortuna, que es ciega?  
¡Tal vez se hace amiga de ellos  
que tienen también mentes ciegas! 164
- 167

(Entra Faetón por la izquierda.)

EURÍPIDES

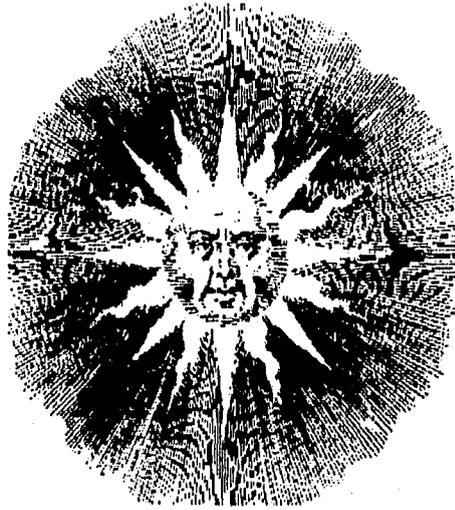


## FAETÓN

**CORO:** *Un instante tan sólo,  
la noche deja tras de sí un vacío.  
Alborada sin aire,  
la atmósfera pesa como un cadáver.  
Un instante tan sólo  
ya no respiro, contengo el aliento  
a la par con el viento,  
con el molino, la nave y sus velas:  
todo calla y se ahoga  
en el hueco que dejan las estrellas,  
un instante, hasta que el Sol rompa el cielo,  
hasta que venga y subvierta los mares  
y trepe por los cabellos del viento.  
- Ahora, - devuelve al mundo su aliento.  
El Sol sea bienvenido:  
mientras su lumbre recorta mi sombra,  
una vez más, respiro.*

(Sale Climene.)

**CLIMENE:** *Portento:  
Vibró la luz del cielo.  
Apenas lo he sentido  
mirándome al espejo.  
Para la boda me arreglaba  
y el temblor apartó mis ojos  
del cristal hacia la ventana.  
Ese ligero estremecerse  
de las llamas del cielo,  
como si, como si ...  
cayeran.  
Mas el Sol sigue su curso,  
germina nubes,  
y deja a mi corazón  
ligeramente temblando.*



FAETÓN

(Sale el tutor)

**TUTOR:** *Reina.*

**CLIMENE:** *Viejo tutor de mi hijo,  
el más prudente de mis sirvientes,  
¿dónde se encuentra Faetón?*

**TUTOR:** *Cayó.*

**CLIMENE:** *No te comprendo.*

**TUTOR:** *Fui tan sólo el confidente  
que a tu hijo acompañó  
hasta el vecino palacio del Sol, <sup>(7)</sup>  
a esos salones barridos por fuego.  
¡Ojalá nunca hubiera puesto mis pies  
en sus umbrales*

**CLIMENE:** *¿Qué es lo que ocurrió?*

**TUTOR:** *Cuando llegamos a los establos,  
el dios ya preparaba su carruaje,  
ponía freno y correas  
a los caballos alados de llamas.  
Tu hijo se detuvo: no pudo avanzar más.  
El calor, la lumbre del padre se lo impedian, <sup>(8)</sup>  
y también la impresión que en él hacían  
las yuntas y el carruaje poderoso  
con que el Sol traspasa el cielo.*

*El dios lo vio, hizo a un lado su corona de lumbre <sup>(9)</sup>  
y se acercó a tu hijo.*

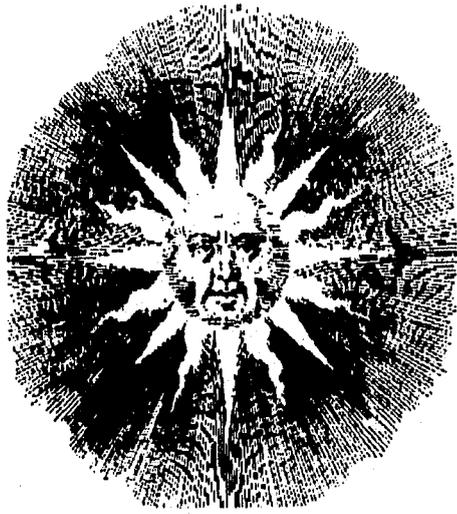
*Faetón estaba mudo.*

*"Hijo mío", dijo el dios, "engendrado en Climene,  
reconozco a tu madre en tu rostro.*

*¿Qué quieres de mí?"*

*Contestó Faetón: "Saber, oh Sol, si eres mi padre.  
Hace tiempo hiciste una promesa a mi madre,  
que a tu hijo cumplirías un deseo, el que quisiera.  
Cúmplelo y creeré".*

*El padre asintió.*



## FAETÓN

*Tu hijo bajó la vista,  
mordió los labios, volvió a mirar  
la corona y carro de su padre,  
los corceles que morían por ascender  
como chispas que saltan de grandes piras.*

*El Sol comprendió el deseo de su hijo  
y palideció: "Sé prudente, hijo.*

*Deja a los dioses  
lo que es de los dioses".*

*Pero tu hijo espetó:*

*"Si en verdad eres mi padre,  
¡Quiero montar en tu carro!  
¡Cúmpleme este único deseo!  
¡Quiero alzarme a golpe de fuego  
hasta rozar la cima del cielo!*

*¡Quiero mostrarle a Mérope,  
padre engañado,  
que soy más que él, un dios,  
hijo de dioses,  
esposo de una diosa!*

*¡Quiero que sienta el rey de Etiopía  
su insignificancia!*

*¡Quiero que su vanidad le cale,  
su pretensión y su mortalidad!*

*¡Verá quién puede más!*

*¡Esto es lo que quiero, Sol poderoso, oh padre!"*

*El padre no pudo disuadirlo;  
tanto era el deseo y el rencor de tu hijo.  
Y al no poder negar su juramento,  
con el rostro pasmado de tinieblas,  
el Sol le aconsejó:*

EURÍPIDES

(ΤΡΟΦΕΥΣ)

ἔλα δὲ μήτε Λιβυκὸν αἰθέρ' εἰςβαλὼν·  
κράειν γὰρ ὑγρὰν οὐκ ἔχων ἀψίδα σὴν  
καίων διοίσει . . . . . 170

ἴει δ' ἐφ' ἑπτὰ Πλειάδων ἔχων δρόμον.  
τοσαύτ' ἀκούσας παῖς ἔμαρψεν ἡνίας·  
κρούσας δὲ πλευρὰ πτεροφόρων ὄχημάτων  
μεθῆκεν, αἶ δ' ἔπταντ' ἐπ' αἰθέρος πτυχάς.  
πατήρ δ' ὄπισθε νῶτα Σεϊρίου βεβῶς . . . . . 175  
ἵππειε παῖδα νουθετῶν· Ἐκεῖς' ἔλα,  
τῆιδε στρέφ' ἄρμα, τῆιδε.

168-177 [779 N] Pseudo-Longino *Sobre lo sublime* 15. 3-4:

ἠκιστα γέ τοι μεγαλοφυῆς ὡν ὄμως τὴν αὐτὴς αὐτοῦ φύσει ἐν πολλοῖς γενέσθαι τραγικὴν προσηνάγκασε καὶ παρ' ἕκαστα ἐπὶ τῶν μεγεθῶν ... τῶι γούι· φασέθωντι παραδιδούε τὰς ἡνίας ὁ Ἥλιος ἔλα — διοίσει' φησὶν, εἰθ' ἔξῃς ἴει — τῆιδε'. ἀρ' οὐκ ἂν εἴποιε ὅτι ἡ ψυχὴ τοῦ γράφοντος συνεπιβαίνει τοῦ ἄρματος καὶ συνεκιδυλεύσασα τοῖς ἵπποις συνέπτερωται.

Aunque Eurípides tiene muy poca sublimidad inata, sin embargo él mismo fuerza en muchos pasajes a su propia naturaleza a volverse trágica; incluso, en tales casos, con un enorme esfuerzo. ... Por ejemplo, al hacerle el Sol entrega de las riendas a Faetón, dice: "Conduce — abajo", y luego, "Enfila — aquí y acá". ¿Acaso no dirías que el alma del autor monta en el carro, y corriendo los mismos peligros, se une al vuelo de los caballos?

170 Sign a West, quien defiende la lectura de Faber κάτω διοίσει.

FAETÓN

"Conduce sin lanzarte al aire libio,  
pues no tiene humedad,  
y tu rueda

será precipitada cielo abajo. 170  
Enfila mi carro hacia las siete pléyades  
y guarda el curso".

Habiendo escuchado tantos consejos,  
el hijo tomó las riendas,  
golpeó los flancos de las yuntas aladas  
y las soltó, y volaron  
sobre las capas del cielo.

El padre atrás,  
montado a espaldas de Sirio 175  
cabalgaba y advertía a su hijo:

"Conduce por allá.  
Gira el carruaje aquí y acá". 177

*Y el carro ascendía y ascendía  
vertical sobre el abismo del océano,  
flecha disparada al cielo,  
mientras Faetón volteaba hacia abajo, hacia abajo,  
aferrado a las riendas con fuerza  
y a las crines de los caballos.*

*Miradas de fuego frío  
y fauces nocturnas  
de bestias que rondan el cielo  
rozaban al muchacho*

*Tu hijo apretó los ojos en las alturas.  
Su mano mordió el bronce  
donde posaba.*

*No quiso mirar más nada.  
Soltó las riendas. <sup>(10)</sup>  
Las yuntas sintieron el descontrol,  
brincaron, jalieron, y se apartaron <sup>(11)</sup>  
horrorizadas  
de monstruos celeste que las acosaban.*

EURÍPIDES

(Κλ.) φίλος δέ μοι  
ἄλουτος ἐν φάραγι σήπεται νέκυς.

---

\* (?) [786 N] Plutarco *Moralia* 665 C, (Lug. Inc. 3 Diggle):

πάντων δὲ θαυμασιώτατον, ὃ πάντες ὡς ἕνος εἰπεῖν ἔχουσιν, ὅτι τῶν ὑπὸ κεραυνοῦ  
διαφθαρέτων ἄσηπτα τὰ σώματα διαμένει· πολλοὶ γὰρ οὔτε καίουσιν οὔτε  
κατορύττουσιν ἀλλ' ἕως περιφράξαντες ὡς ὄρασθαι τοὺς νεκροὺς δεήτους ἀεὶ τὴν  
Εὐριπίδου Κλυμένην ἐλέγχοντας ἐπὶ τοῦ φασθόντος εἰσοῖσαν 'φίλος — νέκυς'.

Y lo más asombroso de todo, lo que casi todos saben, es que el cuerpo de los que mueren fulminados  
por un rayo se conserva incorrupto. Muchos ni los incineran ni los entierran, sino que los dejan tal cual  
y los rodean con una reja, ya que los cadáveres nunca se pudrirán. Por ello, cuestionan a la Clímene de  
Eurípides cuando dice en el *Faetón*: "¡Ay hijo — cañada!"

FAETÓN

*Así, huyendo sin saber dónde huir,  
por las esferas de aire  
a tu hijo y al carro arrastraban. (12)  
Al descender de súbito,  
prendía fuego  
a las coronas de las nubes,  
y cuando de un tirón tocaban la punta del cielo,  
el mar se congelaba.*

*Lejos del suelo, su pie.  
Faetón sólo deseaba que esto acabara. (13)  
Su padre lo perseguía y no lo alcanzaba.  
Le grita, pero el hijo ya no escucha:  
Cierra sus ojos junto con los ojos.  
Hasta que Zeus,  
sopesando la catástrofe  
que sobre el mundo caía,  
desde el vacío del cielo  
hizo saltar un rayo divino  
que transpaso a tu hijo por la frente.*

*El que hace poco florecía de cuerpo,  
cae y se extingue como una estrella,  
soltando su hálito al cielo, (14)  
mientras su padre, llorando al vacío,  
daba alcance y calmaba a sus caballos, (15)  
para lanzarlos hacia las Pléyades  
que de nuevo serenas centelleaban.  
La calma del cielo había sido recobrada. (16)*

CLIMENE: *¡Ay, hijo! Tu cuerpo, sin lavar,  
se pudre en el fondo de alguna cañada.*

\* Fr. 786 N

TUTOR: *Los pastores de esta tierra  
lo vieron caer. (17)  
Dejó estela en el cielo su caída.  
La seguirán, antes que alguien más  
descubra el cadáver.  
Ellos saben dónde golpeó la tierra  
el más querido engendro de los cielos.  
Vendrán callados con tu hijo muerto.*

EURÍPIDES

ἡ προθυμία	
ἰωψογο	
ἰκιολιτυχαι	180
ἰδουτυχείς	
ἰγάρ λίπω	
ἰεφ.ε.,χθονός	
ἰπλοῦτον δ' ἐμῶι	
ἰεφουσαγη	185
ἰσησεκω	
ἰων ἕχνος	
ἰε ἀπαντ' ἐρῶ	
ἰχθονός σκότου	
ἰπόλει	190
τυραννίδι	
ἰα.ωνιμ.ε.,ου	
ἐλευθεροί.ε.,	
ἰον πλούσιον	
ἰνη πόλις	195
ἰμη νόμος	

---

178-213 Par. Gr. 107 B fol. ii verso col. i.

182 λιψο(ν) Blass.

185 ἄγει Diggle.

FAETÓN

*CORO:* He oído, y ahora mi entender se troca en miedo. <sup>(18)</sup>

*CLIMENE:* ¡Sirvientas! Callen.

*Que nadie más sepa lo ocurrido.*

*CORO:* ¡Pero las bodas, las bodas divinas,  
truncadas por los mismos dioses!

*CLIMENE:* Cambian los dioses sus pensamientos  
y nos arrastran consigo.

*CORO:* Temo el castigo.

*CLIMENE:* El castigo ya está dado.

*CORO:* A ti quedamos atadas, reina. <sup>(19)</sup>

*Temeremos mover nuestras propias lenguas,  
o articular sonido alguno.*

*En un grito podría quedar todo descubierto.*

*Unos hombres se aproximan.*

*Bajan de los montes.*

*Traen los despojos divinos.*

(Sale el cortejo fúnebre de pastores. Traen el cadáver en llamas de Faetón. Después de depositarlo, abandonan la escena.)

*CLIMENE:* Deseos trocados por cenizas. 178

*¡Qué petición más desastrada!*

*¿Para cumplir este deseo*

*dejaste el palacio,*

*tú, el hijo más preclaro del país,*

*la única riqueza para mí?*

*Ahora te traen de vuelta* 185

*después que hendiste cielo y tierra*

*con tu huella infortunada.*

*Todos mis lamentos*

*se perderán en ecos en riscos lejanos,*

*mucho, mucho antes de llegar a tu oído,*

*si es que aún escuchas*

*distante en la región de las tinieblas.*

*El baluarte de la ciudad ha caído,* 190

*¡Qué gran pérdida ha sufrido el reino!*

*Ya podrán correr libres los caballos por los campos.*

*Los ricos frenos colgarán polvosos en las paredes.*

*De un golpe se ha rato el pedestal del reino,*

*y éste cuelga ahora suspendo en el aire,*

*vacila un poco, e inicia su caída.*

*¿Quién sostendrá a la ciudad y a la ley* 196

*ahora que tú, nuevo rey, has muerto?*

EURÍPIDES

ἰε ἐπήνεσα	
ἰε,ην σοφή	
πράγματα	
ἴθυμοςω	200
ἰ.ἀμήχανοι.,	
ἰ.γὰρ αὐ πλοκή	
ἴημαι τόδε	
ἴλοτερα	
ἴιτοιο κακοῖο	205
ἴκκῶτωι	
ἴηοῖω τάφωι	
ἴησεται	
ἴν δι' ἄστεωο	
κλειμήλιον	210
ἴε νεκροῖ	
ἴιταο τύχαο	
ἴοο πειρατέο.,	

(Faltan seis versos)

(ΚΛ.) ἴπυροοθῴ Ἐρινύο ἐν ἴνεκροιο θ.ρ.ο.,νναῖῴ ζώοηοο δ' ἀνίηο' ἀτμόν ἐμφανῆ «φλογόο». 215 ἀπωλόμην· οὐκ οῖοετ' εἰο δόμοιο νέκιοι· πόοιο πόοιο μοι πληοῖον γαμηλίοιο μολπὰο ἀυτεῖ παρθένοιο ἡγούμενοο. οὐ θάοοοιο· οὐ οταλαγμόν ἐξομόρξετε, εἴ ποῖ τίοο ἐοτιν αἴματοο χαμὰι πεοών· 220 ἐπέιγεται ἴδη διωῖδεο· κρύψω δέ νιο ξεοτοῖοι θαλάμοιο, ἔνθ' ἐμῶι κέιται πόοιο χρυοόο, μόνη δέ κλήιθρ' ἐγῶ οφραγίζομαι.
--

214-250 [781 N] Par. Gr. 107 B fol. ii verso col. ii.

200 ὄθυμοοο οοοοιο, Diggle.

203 ἴηοοθημαιο Arnim.

205 κἀἴη τοῖοο κακοῖοο Diggle.

208 κρυφῶηοοεταῖ Wecklein.

214 πυροοῖοο Ἐρινύοο Diggle; ἐν νεκροῖο Hartung; οφασύοεταῖ Diggle.

FAETÓN

*He olvidado, hijo, he olvidado* 199  
*cuánto nos tocan las desgracias*  
*al compartir la suerte difícil de los mortales.*  
*Dioses sin rostro tienden contra nosotros sus trampas.*  
*Me he dado cuenta de ello.*

*¿Con qué monte alcanzaré a cubrir tus males?* 205  
*¿Qué sacrificios prescribes para acallar tu sombra?*  
*¿Qué funeral podrá dolerse de tal cadáver,*  
*ahora que por la ciudad se canta tu boda?*  
*Te ocultaré u los ojos del reino,*  
*para luego enterrarte*  
*como a precioso tesoro,* 210  
*y yacerás entre tantos muertos sin rostro,*  
*que siega el destino en silencio.*  
*Pero no, a tu cuerpo no pueden faltar*  
*las más nobles exequias.*  
*A escondidas, al menos lo he de intentar.*  
*¡Ay, no puedo abrazar tu cuerpo,*  
*ni lavar tu rostro!*  
*¡No puedo siquiera acercarme!*  
*Una erinia con fuegos se envalentona*  
*sobre el cadáver, y exhala*  
*el aliento visible de la viva llama.* 215

(Climene se detiene. Escucha risas de niñas que se aproximan.)

*¡Estoy perdida!*  
*¿No van a llevarse el cuerpo*  
*dentro de los aposentos?*  
*Mi esposo, cerca de mí, mi esposo*  
*llama a que ya comiencen*  
*los cantos nupciales,*  
*y trae aquí a un coro de niñas.*  
*¡Más rápido!*  
*¿No van a limpiar las manchas*  
*que haya por ahí?*  
*¡Tal vez cayó algo de sangre al suelo!* 220  
*¡Ya apresúrense, sirvientes!*  
*Lo ocultaré en las cámaras*  
*de piedra labrada*  
*donde guarda mi esposo sus tesoros.*  
*Yo sola puedo volver a sellar sus puertas.* 223

EURÍPIDES

ὦ καλλιφεγγές Ἥλι', ὥς μ' ἀπώλεσας  
καὶ τόνδ' Ἀπόλλων δ' ἐν βροτοῖς ὀρθῶς καλῆι, 225  
ὅστις τὰ εἰγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων.

ΠΑΡΘΕΝΟΙ

Ἵμῆν Ἵμῆν.  
τὰν Διὸς οὐρανίαν ἀείδομεν,  
τὰν ἐρώτων πότνια, τὰν παρθένοις  
γαμήλιον Ἀφροδίταν. 230  
πότνια, σοὶ τάδ' ἐγὼ νυμφεῖ' ἀείδω,  
Κύπρι θεῶν καλλίστα,  
τῶι τε νεόζυγι σῶι  
πῶλωι τὸν ἐν αἰθέρι κρύπτεις,  
σῶν γάμων γένναν· 235

ἄ τὸν μέγαν  
τᾶσδε πόλεως βασιλῆ νυμφεύσαι  
ἀστερωποῖσιν δόμοισι χρυσεῖοις  
ἄρχον φίλον Ἀφροδίτα·

224-225

(i) Macrobio *Saturnales* I. 17. 9-10 cita mal:

alii cognominatum Apollinem putant ὡς ἀπολλύντα τὰ ζῶα; exanimat enim et perimit animantes cum pestem intemperie caloris immittit, ut Euripides in Phacchonte:

ὦ χρυσοφεγγές Ἥλι', ὥς μ' ἀπώλεσας,  
ἔθεν ε' Ἀπόλλων' ἐμφανῶς κληῖζει βροτόε.

Otros piensan que recibe el nombre de Apola "porque acaba (ἀπολλύντα) con los seres vivos": pues sofoca y destruye a los seres vivientes cuando envía la peste durante la época del calor inelmente, como afirma Euripides en *Faetón*: "Sol de brillo dorado, cómo acabaste conmigo, por ello el mortal te nombra abiertamente 'el destructor' ('Apolo', de ἀπόλυμι, destruir)".

(ii) Escolio a Euripides, *Orestes* 1388:

π ε ρ γ α μ ω ν Ἀ π ο λ λ ω ν ἕ ω ρ ] ... ἢ Ἀπολλωνίων τῶν ἀπολλοδῶν, ὡς ἐν τῶι  
Φαέθοντι φησιν

ὦ καλλιφεγγές Ἥλι', ὥς μ' ἀπώλεσας  
καὶ τόνδ' Ἀπόλλων εἰκότως [ο οὔτως εἰκότως] κληῖζει βροτοῖς.

de las ciudad de las apollíneas] ... o 'apolíneas' con el significado de 'destructoras', como dice en el *Faetón*: "Sol que brillas hermoso, cómo acabaste conmigo y con éste; apropiadamente eres llamado 'el destructor' ('Apolo') por los mortales".

225 Ἀπόλλων' [δ'] ἐν βροτοῖς ε' ὀρθῶς καλεῖ Korzeniewski.

FAETÓN

(Los sirvientes y el tutor entran por la puerta del palacio con el cadáver, después de que ellos y las esclavas han limpiado bien el piso.)

Brillante, bello Sol: 224  
¡Cómo acabaste conmigo y con éste!  
"Fuego divino" te llama, con razón,  
entre los hombres,  
quienquiera que conozca  
lo que callan los nombres de los dioses.  
*Sabe bien que, como el fuego,*  
*devoras, y consumes, y destruyes.*

(Entra Clinene. Se oye, cada vez más cercana, la algarabía de Mérope y las niñas. Finalmente asoma el rey por el lado derecho. Camina hacia el frente del palacio. A su alrededor, salta y baila un coro de niñas.)

NiÑAS: ¡Himeneo, Himeneo!  
Canto a la hija celeste de Zeus,  
a la señora de los amores,  
la que a las niñas trae bodas,  
Afrodita. 230

Señora, para ti esta boda canto,  
Cipris, de las diosas la más bella,  
y para tu hijo recién uncido  
que en el cielo escondes,  
fruto de tus amores, Himeneo. 235

Tú que das en matrimonio  
al gran soberano de esta ciudad,  
al líder amado por palacios  
de oro con rostros de estrellas,  
Afrodita. 239

EURÍPIDES

ὦ μάκαρ, ὦ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον, 240  
 ὅς θεῶν κηδεύσεις  
 καὶ μόνος ἀθανάτων  
 γαμβρὸς δι' ἀπείρονα γαῖαν  
 θνατὸς ὑμνήσει.

Μερ. χώρει εὐ καὶ τάςδ' εἰς δόμους ἄγων κόρας 245  
 γυναῖκ' ἄνωχθι πᾶσι τοῖς κατὰ σταθμὰ  
 θεοῖς χορεύσαι κάγκυκλώσασθαι δόμοις  
 σεμνοῖσιν ὑμεναίοισιν, Ἐστίας θ' ἕδος,  
 ἀφ' ἧς γε σῶφρων πᾶς τις ἄρχεται θεοῖς  
 εὐχὰς προίεισθαι 250

(faltan cuatro versos)

θεᾶς προσελθεῖν τέμενος ἐξ ἐμῶν δόμων.

ΘΕΡΑΠΩΝ

ὦ δέσποτ', ἔστρεψ' ἐκ δόμων ταχὺν πόδα.  
 οὐ γὰρ εὐ σῶζῃ σεμνὰ θησαυρίσματα  
 χρυσοῦ, δι' ἀρμῶν ἐξαμείβεται πύλης  
 καπνοῦ μέλαιν' ἄησις ἔνδοθεν στέγης. 255  
 προσθεῖς πρόσωπον φλόγα μὲν οὐχ ὀρώ πυρός,  
 γέμοντα δ' οἶκον μέλανος ἔνδοθεν καπνοῦ.

251-287 Par. Gr. 107 B fol. ii recto col. i.

250-251 Reconstruyo a partir del contexto.

FAETÓN

¡Rey feliz, más grande aún por tu dicha, 240  
casarás con una diosa, y único  
de los mortales, yerno de inmortales  
serás celebrado  
a lo largo de la tierra sin fin!

MÉROPE: (a un sirviente)  
Ve y lleva a estas niñas a casa. 245  
Manda que dance mi mujer  
en honor de todos los dioses  
de este palacio,  
que vaya en corros por las habitaciones  
con cantos sagrados de boda;  
*que ofrezca vinos y frutas*  
al fuego del hogar, asiento de Hestia,  
a partir del cual todo hombre prudente  
comienza sus ruegos a los dioses; 250  
*que con ofrendas y especias*  
*perfume todo el palacio;*  
*y después de hacer los sacrificios,*  
que salga de casa y visite  
el templo de la diosa.

(El sirviente entra al palacio con las niñas. Al poco rato, sale el mismo sirviente, despa-  
vorido.)

SIRVIENTE: ¡Señor, volví de los cuartos  
lo más rápido que pude!  
Ahí donde tú guardas  
los objetos de oro más preciados,  
a través de los resquicios de la puerta  
salen negras ráfagas de humo  
de adentro de la cámara. 255  
Acerco mi rostro y no veo  
las llamas del fuego,  
sólo el cuarto repleto  
de un humo negro. 257

EURÍPIDES

- ἀλλ' ἔσιθ' ἐς οἶκον, μή τιν' Ἥφαιστος χόλον  
 δόμοις ἐπεισφρεῖς μέλαθρα συμφλέξει πυρὶ  
 ἐν τοῖσιν ἠδίστοις φαέθοντος γάμοις. 260
- Μερ. πῶς φήεις; ὄρα μὴ θυμάτων πυρουμένων  
 κατ' οἶκον ἀτμόν κείε' ἀποσταλέντ' ἴδης.
- Θερ. ἅπαντα ταῦτ' ἤθρηε' ἀκαπνώτως ἔχει.
- Μερ. οἶδεν δ' ἐμὴ τάδ' ἢ οὐκ ἐπίσταται δάμαρ;
- Θερ. θυηπολοῦσα θεοῖς ἐκεῖς ἔχει φρένας. 265
- Μερ. ἀλλ' εἶμ', ἐπεὶ τοι καὶ φιλεῖ τὰ τοιάδε  
 ληφθέντα φαύλως ἐς μέγαν χειμῶν' ἄγειν.  
 εὐ δ' ὦ πυρὸς δέσποινα Δήμητρος κόρη  
 Ἥφαιστέ τ' εἴητ' εὐμενεῖς δόμοις ἐμοῖς.
- Χο. τάλαιν' ἐγὼ τάλαινα ποῖ 270  
 πόδα πτερόεντα καταστάσω  
 ἀν' αἰθέρ', ἢ γὰρ ὑπὸ κεῦθος ἄφαν-  
 τον ἔξαμαυρωθῶ;  
 ἰὼ μοί μοι.
- κακὰ φανήσεται 275  
 βασίλεια τάλαινα παῖς τ' ἔσω  
 κρυφαῖος νέκυς,  
 ὄτοτοτοῖ, κεραύνιαί τ' ἐκ Διὸς  
 πυριβόλοι πηλαγαὶ λέχεά θ' Ἀλίου.

FAETÓN

- ¡Entra al palacio! 258  
 No vaya a ser que Hefesto,  
 por algún enojo que a tu casa traiga,  
 todo lo incendie con fuego  
 cuando con tanta alegría se celebran  
 las bodas de Faetón. 260
- MÉROPE: ¿Qué dices? ¿Seguro que no viste  
 el humo de las ofrendas  
 que se quemaron por la casa  
 difuminándose hacia aquel lugar?
- SIRVIENTE: Me fijé en todo eso.  
 No son las ofrendas.
- MÉROPE: ¿Mi esposa está al tanto de esto  
 o no lo sabe?
- SIRVIENTE: Ella tiene la mente en otro sitio.  
 Hace sacrificios a los dioses. 265
- MÉROPE: Voy, antes de que alguno  
 sin el debido cuidado  
 tome estas cosas  
 y las convierta  
 en una gran tormenta.  
 Tú, hija de Démeter,  
 Hestia, señora del fuego;  
 y tú, Hefesto:  
 sean ambos propicios a mis aposentos.
- (Entran presurosos Mérope y el sirviente.)
- CORO: ¡Desgraciada! ¡Ay, desgraciada! 270  
 ¿Dónde iré a posar mis pies alados  
 arriba en el cielo?  
 ¿En qué oscuro abismo bajo la tierra  
 me esfumaré?
- ¡Ay de mí, se sabrán los males! 275  
 ¡La reina infeliz, el hijo dentro,  
 cadáver oculto,  
 (ay, ay, ay)  
 los rayos de Zeus, golpes de fuego,  
 el lecho del Sol! 279

EURÍPIDES

- ὦ δυσιάλαινα τῶν ἀμετρήτων κακῶν 280  
 Ὠκεανοῦ κόρα,  
 πατρὸς ἴθι πρόσπεσε γόνυ λιταῖς σφαγὰς  
 σφαγὰς οἰκτρὰς ἀρκέσαι εἰς δειράσῃ.  
 Μερ. (ἔσωθεν)  
 ἰὼ μοί μοι.  
 Χο. ἠκούσατ' ἀρχὰς δεσπότου στεναγμάτων; 285  
 Μερ. (ἔσωθεν)  
 ἰὼ τέκνον.  
 Χο. καλεῖ τὸν οὐ κλύοντα δυστυχῆ γόνον.  
 ἰάτων ὄραν σαφή.

(faltan tres versos)

- (Μερ.) αἰαί  
 ὄς ὑμεν[αι- 290  
 εὐκελαδ[  
 ὠς ουρά[  
 οὐ δὲ παρ[  
 δα[  
 ουκειθ[ 295  
 ὑμεναι[  
 ολ[  
 βρ[  
 δα[  
 οί[ 300  
 τρ[  
 μ[  
 φ[

289-327 Par. Gr. 107 B fol. ii recto col. ii.

288 "Puede ver con claridad los infortunios de su hijo", sugiere Diggle.

289 αἰαί Diggle.

292 ὠς οὐρα[ῖς posible, Diggle.

FAETÓN

¡Desdichada hija de Océano,  
llena de inmensos males! ¡Ve y cae  
a los pies de tu padre;  
con ruegos pídele aleje la muerte,  
la muerte acerada,  
de tu cuello!

280

MÉROPE: (desde dentro)

¡Ay, ay de mí!

CORO: ¿Escucharon el comienzo  
de las penas del señor?

285

MÉROPE: ¡Ay, hijo!

CORO: Llama a quien ya no lo escucha,  
a su pobre hijo.  
Puede ver claramente *su desgracia*.

(Mérope sale, devastado.)

MÉROPE: ¡Ay, ay!

*Yo que cantaba la boda  
- melodiosa mi seca garganta -  
y celeste me veía atado  
a la dicha de los dioses.  
Y tú, en un cuarto oscuro,  
callado y ciego, en llamas.*

290

293

EURÍPIDES

	ὄστις μ.	
	ε.Ι	305
	καί	
	λί	
	καλείται	
	ῥε έμανί	
	κακά δεί	310
Χο.	ῥδ' έκ δόμων	
	παιδός.Ι	
Μερ.	εἰέν' θυρή	
	ώς είσοί	
	ο.ανεκί	315
	θεάε δεί	

ΤΡΟΦΕΥΣ

	ῶμου. Ι	
Μερ.	στέναζίε	
Τρ.	αἰαί. Ι	
Μερ.	διπλά δί	320
Τρ.	τί γάρ λεί	
Μερ.	τίε παιδί	
Τρ.	είδώς αί	
Μερ.	ἔν' άνταί	
Τρ.	εμικροί	325
Μερ.	κρείτεί	
Τρ.	ὄε σεθί	

308-309 "Elamen a aquél" sugiere Diggle.

310-312 Reconstruyo a partir del contexto.

313 φήσας ἀμείψωε suple Diggle.

315-316 οἶα τ' νεκίρως πέπτωκε ποίε έμπε τόχη.  
 ηεάε δε έφροσάδε έετην εύκταίτοιε γάμοε; Wecklein.

318 Recreo a partir del contexto.

320 θημάθ έλακρίεεε Blass; μη φράσεε ε' ε' ήρόμη Amim.

321 τι γάρ λέγειν μ' άνωγασ; Blass.

322 "¿Quién mató a mi hijo?" sugiere Diggle.

323 εἰδώς, άίναε, δεδούκα τόληρθεε φράεαι Diggle.

324 ἔν' άνταίμειψη Amim.

324-327 Reconstruyo a partir del contexto.

FAETÓN

- MÉROPE: *¡Llaman al tutor de mi hijo!* 308  
*¡El debió de saber de esta desgracia!*
- (Sale el tutor, permanece junto a la puerta.)
- CORO: *Éste ya sale del palacio.*  
*Su pie vacila. Quisiera volver atrás.*
- MÉROPE: *Deja la puerta.* 315  
*¿Cómo es que cayó muerto mi hijo*  
*y se quebró la unión deseada con la diosa?*
- TUTOR: *¡Ay de mí!*
- MÉROPE: *Lamenta lo que no reveles.*
- TUTOR: *¡Ay, ay!*
- MÉROPE: *¡Lo doble llorarás* 320  
*si no contestas mi pregunta!*
- TUTOR: *¿Qué quieres que te diga?*
- MÉROPE: *¿Quién hizo esto a mi hijo?*
- TUTOR: *Sé quien fue, señor, mas temo decir la verdad.*
- MÉROPE: *Tendrás terror de sobra para pagar tus miedos.*
- TUTOR: *¡Poca cosa lograrás con saberlo todo!* 325
- MÉROPE: *Mejor deja que yo eso lo averigüe.*
- TUTOR: *Destruyeron a tu hijo su propio deseo* 327  
*y un dios.*

## EURÍPIEΣ

### FRAGMENTOS DE COLOCACIÓN INCIERTA

#### 1. [778 N] Lug. Inc. 1 Diggle

Plutarco *Moralia* 465 A (p. 98 Dumortier):

συνηδόμενος ὅτι καὶ φιλίας ἔχων ἡγεμονικὰς καὶ δόξαν οὐδενὸς ἐλάττονα τῶν ἐν ἀγορᾷ λεγόντων τὸ τοῦ τραγικοῦ Μέρποπος οὐ πέπονθας, οὐδ' ὡς ἐκεῖνον εὐδαιμονίζων ὁ ὄχλος ἐξέπληξε τῶν φυσικῶν παθῶν, ἀλλὰ πολλάκις ἀκηκῶς μνημονεύεις ὡς οὔτε ποδάγρας ἀπαλλάττει κάλιος οὔτε δακτύλιος πολυτελής παρωνυχίας οὐδὲ διάδημα κεφαλαγίας.

#### 2. [780 N] Lug. Inc. 2 Diggle

Escolio a Arato 172 (p. 369 Maass):

φέρονται αἱ Ὑάδες ἐπὶ τοῦ μετώπου τοῦ Ταύρου. Θαλής μὲν οὖν δύο αὐτὰς εἶπεν εἶναι ... Εὐριπίδης δ' ἐν τῷ φαέθοντι τρεῖς, Ἀχαιοὺς δὲ τέσσαρας, Μουσαῖος ε', Ἰππίας δὲ καὶ Φερεκίδης ἑπτὰ.

#### 3. [785 N] Lug. Inc. 4 Diggle

Plutarco *Moralia* 608 E:

ἀλλὰ καὶ δέδια πάλιν μὴ συνεκβάλωμεν τῷ λυποῦντι τὴν μνήμην, ὥσπερ ἡ Κλυμένη λέγουσα

μικῶ δ' εὐάγκαλον τόξον κρανείας, γυμνάσια δ' οἴχοιτο,

ἀεὶ φεύγουσα καὶ τρέμουσα τὴν ὑπόμνησιν τοῦ παιδὸς ὅτι συμπαροῦσαν λύπην (Empetrio: αὐτὴν codd.) εἶχε (quiza κ' ἀρεῖχε).

#### 4. [783 N] Lug. Inc. 5 Diggle

Diógenes Laercio 2. 10:

φαεὶ δ' αὐτὸν (sc. Απαχάγορας) προειπεῖν τὴν περὶ Αἰγὸς ποταμοῦς γενομένην τοῦ λίθου πτώσιν, ὃν εἶπεν ἐκ τοῦ ἡλίου πεσεῖσθαι. ὅθεν καὶ Εὐριπίδην μαθητὴν ὄντα αὐτοῦ

χρυσέαν βῶλον

εἶπεν τὸν ἡλίου ἐν τῷ φαέθοντι.

## FAETÓN

### FRAGMENTOS DE COLOCACIÓN INCIERTA

1. [778 N] Lug. Inc. 1 Diggle

Plutarco *Moralia* 465 A:

Aunque te congratules por tener amistades poderosas y una fama no inferior a ninguno de los oradores en el foro, no te ocurre lo que a Mérope, el personaje trágico, al cual ni porque lo felicitara la multitud le ahuyentó los males corporales; sino que tienes muy en cuenta, por haberlo escuchado en repetidas ocasiones, que ni tu calzado te libra de la gota; ni tu suntuoso anillo, de que tus dedos se inflamen; ni tu diadema, del dolor de cabeza.

2. [780 N] Lug. Inc. 2 Diggle

Escolio a Arato 172:

El Toro lleva a las Híadas sobre la frente. Tales de Mileto dice que éstas son dos; ... Eurípides, en su *Faetón*, tres; Aqueo, cuatro; Museo, cinco; Hípías y Feréides, siete.

3. [785 N] Lug. Inc. 4 Diggle

Plutarco *Moralia* 608 E:

Pero temo que, a la vez, vayamos a expulsar junto con el dolor a la memoria, al igual que Climene cuando dice:

¡Odio el ligero arco de cerezo,  
y los caballos pueden marcharse!

siempre rehuyendo y temblando de miedo ante la mención de su hijo, pues tenía el dolor presente en su mente.

4. [783 N] Lug. Inc. 5 Diggle

Diógenes Laercio 2. 10:

Dicen que Anaxágoras pronosticó la caída de una piedra en las cercanías de Egospótamos, que afirmó caería del sol. De aquí que digan que Eurípides, que fue su discípulo, afirmó en el *Faetón* que el sol es

una bola dorada.

## EURÍPIDES

5. [782 N] Lug. Inc. 6 Diggle

Atenco 11. 503 C-D:

Νίκανδρος δ' ὁ Θυατειρηγὸς καλεῖσθαι φησι ψυκτῆρια καὶ τοὺς ἀλωάδαις καὶ  
κυκκίους τόποις τοὺς τοῖς θεοῖς ἀνειμένους, ἐν οἷς ἔστιν ἀναψύξαι· Ἀλεχίλος  
Νεανίκοις [146 N, 92 M] "αὔρας (Valckenaer: αούρας codd.) ὑποσκίσειν ἐν  
ψυκτηρίοις"· Εὐριπίδης Φαέθοντι

ψυκτῆρια  
δένδρη φίλαιεν ὠλέναισι δέξεται.

## FAETÓN

5. [782 N] Lug. Inc. 6 Diggle

Ateneo II. 503 C-D:

Nicandro de Tiateira dice que son llamados 'lugares refrescantes' tanto los bosques como los sitios umbrosos consagrados a los dioses, en los cuales hay fresco. Esquilo el joven habla de "brisas en el fresco umbroso", y Eurípides, en el *Faetón*,

Frescas arboledas recibirán su cadáver  
con brazos amantes.

## FRAGMENTOS DE DUDOSA ATRIBUCIÓN

## 1. [971 N] Atribuido por Welcker.

(i) Plutarco *Moralia* 416 D (p. 115-115 Flacelière):

ἡ δὲ φύσις αἰσθητὰς εἰκόνας ἐξέθηκε καὶ ὁμοιότητας ὀρωμένας, θεῶν μὲν ἥλιον καὶ ἄστρα, θνητῶν δὲ céλα καὶ κομήτας καὶ διαίττοντας, ὡς Εὐριπίδης ἔκασεν ἐν οἷς εἶπεν·

ὁ δ' ἄρτι θάλλων σάρκα διοπετῆς ὅπως  
ἀστῆρ ἀπέσβη, πνεῦμ' ἀφείς ἐς αἰθέρα.

(ii) Plutarco *Moralia* 1090 B - C (p. 40 Einarson-De Lacy):

τὸ γὰρ ἐφήμερα τὰ ἡμέτερα καλεῖν καὶ ἀβέβαια καὶ ἀστάθμητα φύλλοις τε γινομένοις ἔτους ὥραι καὶ φθίνουσιν εἰκάζειν τὸν βίον τί παρέσχηκεν ἄλλο τοῖς ποιηταῖς ἢ τὸ τῆς σαρκὸς ἐπίκηρον καὶ πολυπλαβές καὶ νοσώδες, ἡς διὴ καὶ τὸ ἄρκον ἀγαθὸν δεδιέναι καὶ κολούειν παρεγγυῶσιν· "σφαλερὸν γὰρ ἢ ἐπ' ἄρκον εὐεξία," φησὶν Ἰπποκράτης, "ὁ δ' ἄρτι θάλλων σαρκί — ἀπέσβη" κατὰ τὸν Εὐριπίδην.

## 2. [982 N] Atribuido por Wilamowitz.

## (i) Teón de Esmirna 47. 24 - 48. 3 Hiller:

οὐδὲ γὰρ τὸν τῆς ὑπερμεγέθους βροντῆς ψόφον ἐναρμόνιον ἐροῦμεν, ὅς γε καὶ ὀλέθριος διὰ τὴν ὑπερβολὴν πολλὰκις γίνεται, ὡς τις ἔφη·

"πολλοὺς δὲ βροντῆς τραυμ' ἀναιμον ὤλεσε".

(ii) Plutarco *Moralia* 666 C (p. 30 Fuhrmann):

καὶ μυρίους ἤδη τεθνηκότας ἰδεῖν ἔστιν ὑπὸ Βροντῆς, οὐδὲν οὔτε πληγῆς ἴχνος οὔτε καύσεως ἔχοντας, ἀλλ' ὑπὸ φόβου τῆς ψυχῆς ὡς ἔοικεν ὄρνιθος δίκην ἀποπταμένης τοῦ σώματος· "πολλοὺς γάρ", ὡς ὁ Εὐριπίδης φησὶ, "βροντῆς πνεῦμ' ἀναιμον ὤλεσε".

FRAGMENTOS DE DUDOSA ATRIBUCIÓN

1. [971 N] Atribuido por Welcker.

(i) Plutarco *Moralia* 416 D:

La naturaleza ofrece imágenes perceptibles y semejanzas visibles: el sol y las estrellas, para los dioses; los cometas, los meteoros y las lluvias de estrellas, para los mortales, tal como compara Eurípides en los versos que dicen:

Él que hace poco florecía de cuerpo,  
cae y se extingue como una estrella,  
soltando su hálito al cielo.

(ii) Plutarco *Moralia* 1090 C:

¿Qué otra cosa mueve a los poetas a llamar efímero, inseguro e incierto a todo lo nuestro, y a comparar la vida del hombre con las hojas que nacen cada año en primavera y luego mueren, sino la condición perecedera, expuesta a grandes males y enfermedad del cuerpo, cuyo sumo bien, en verdad, aconsejan temer y desconfiar. "Pues la mejor complexión es inestable", dice Hipócrates, y según Eurípides, "El que — estrella".

2. [982 N] Atribuido por Wilamowitz.

(i) Teón de Esmirna 47. 24 - 48. 3:

No diremos que el inmenso estruendo del trueno es armonioso, el cual incluso llega a ser en ocasiones letal por su intensidad, como alguien dijo:

A muchos ha destruido  
el golpe exangüe del trueno.

(ii) Plutarco *Moralia* 666 C:

Y más aún, es de notar que incontable gente ha muerto por causa de un trueno, sin mostrar ni el vestigio de un golpe ni el de una quemadura, sino por el miedo del alma que, según parece, se echa a volar fuera del cuerpo como un pájaro. Como dice Eurípides: "a muchos ha destruido el soplo exangüe del trueno".

## ANOTACIONES

**Argumento** Yo completo el inicio y el final del texto con información obtenida de los fragmentos conservados del *Faetón*, de manera que puedan ser comprendidos.

1-44 Recreo a partir de las líneas generales señaladas por Diggle, 1970, p. 37-8.

- (1) Cf. testimonio de Estrabón [771 N].
- (2) Cf. Fr. 778 N.
- (3) Mérope negro. Cf. Diggle, *op.cit.*, p. 80.
- (4) Cf. argumento del *Faetón*, 4-5.
- (5) Cf. el doble propósito de Climene en Ovidio, *Las metamorfosis* 1. 765-6.
- (6) Cf. Calímaco, *Himno a Ártemis*, 180-2.

63-101 En el párodo de la tragedia, el coro de sirvientes dirige ojos y oídos al aire, a la tierra y al mar que despierta, describiendo las actividades que se dan al alba en Etiopía. Cada quien (ruiseñores, estrellas, pastores, brisas y marineros) atiende a lo suyo, y ellas no son la excepción. La celebración de la boda de Faetón comienza en boca de estas esclavas, quienes se encargan de ubicarla como una de las varias labores que se realizan en el país durante esa madrugada.

Las *Soledades* de Luis de Góngora están marcadas por un peregrino que recorre el poema observando diversas labores de hombres y escenas de la naturaleza: este peregrino hila, con su caminar, los diversos episodios del poema. En el *Faetón* el coro esclavo no puede abandonar sus labores para recorrer el paisaje; su mirada es la peregrina.

Esta mirada peregrina tendría tal vez correspondencia con el preámbulo de *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (I-266), que se va abriendo paso progresivamente, a través de capas sucesivas de descripciones naturales (la caída de la noche sobre el mundo, sobre los animales y sobre los hombres), hasta situar y tocar el tema principal del poema: el relato de un sueño en particular. El canto del coro de Eurípides prosigue de igual modo en su descripción para situar, dentro de las actividades y los paisajes de la madrugada etíope, su propio trabajo y celebración.

La estructura métrica elegida para traducir el párodo de *Faetón* fue entonces una similar a la utilizada por Góngora y Sor Juana en sus poemas antes mencionados: las sílabas, "una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas," describe Quilis (p. 161). La única diferencia radica en que mis sílabas carecen de rimas.

119-120 La frase propiciatoria del final de 120 parece ofrecer un contrapeso a una frase anterior, perdida. Quizá era alguna sentencia demasiado contundente, razón por la cual Mérope quiso moderarla con decir "si no me equivoco." Me baso en esta observación para reconstruir el pasaje.

164-167 Quizá pronunciado por Faetón después de que Mérope dejó la escena. (Webster, p. 224).

167-168 Laguna: recreo a partir del contexto.

- (7) Cf. *infra*, p. 95-97.
- (8) Cf. Ovidio, *Las metamorfosis*, 2. 22-3.
- (9) Cf. *ibid.*, 2. 40-1.
- 177-178 Laguna: recreo a partir del contexto.
- (10) Cf. *ibid.*, 2. 193-200.
- (11) Cf. *ibid.*, 2. 167-168.
- (12) Cf. Lucrecio, 5. 396-398.
- (13) Cf. Ovidio, *op.cit.*, 2. 178-186.
- (14) Cf. Fr. 971 N, de atribución dudosa al *Faetón*.
- (15) Cf. Ovidio, *op.cit.*, 398-400.
- (16) Cf. Nono, *Las dionisiacas*, 38. 416-423.

Fr. 786 N Climene, en esta cita, ya está enterada de la muerte de su hijo y considera perdido su cadáver (Diggle, *op.cit.*, p. 41). No lo va a poder lavar, es decir, preparar para el funeral (Diggle, *op.cit.*, p. 176). En 214, al comienzo del segundo fragmento mayor de la tragedia, el cadáver está ya en escena, recuperado por la madre. En 226, Climene sale a esconder el cuerpo. La laguna entre 213 y 214, que tiene una extensión de seis versos, es demasiado pequeña para incluir este fragmento; además, la transición del no tener al tener el cadáver sería absurdamente rápida. Ninguno de los finales de verso que van del 213 hacia atrás hasta el 178 coincide con la cita de Plutarco. Ya en estos últimos se habla de un entierro (207), seguramente el del mismo Faetón. El fragmento 786 N debe ir, entonces, antes del verso 178. No sabemos, en realidad, ni quién ni cuándo se trajo el cadáver ni escena.

Ahora bien, ¿cuándo se entera Climene de la muerte de Faetón? ¿Ocurre esto antes o después del anuncio del mensajero? Por su preocupación 'geográfica' (el cuerpo en la barranca) y por la controversia manifestada en la cita misma (Climene se equivoca. Los cadáveres fulminados por rayos no se pudren, afirma Plutarco), tal vez la madre en ese instante tenía en mente dos hechos capitales: su hijo murió por un rayo y su cuerpo se encuentra perdido en un lugar salvaje e inaccesible (Wilamowitz, p. 121). Esta información sólo pudo obtenerla después de escuchar el relato del mensajero (el tutor) sobre la muerte y caída de Faetón, narración que precedería al fragmento conservado (779 N, 168-177 Diggle) en el que se describe el comienzo del viaje. Climene bien pudo haber exclamado la frase después de que el tutor mencionara la fulminación y caída del joven infortunado, antes de que el cadáver fuera recuperado. Es decir, en la laguna entre los versos 177 y 178.

Después de este fragmento vendrá la entrada del cadáver. Taplin ha notado que los muertos suelen traerse a escena una vez que el mensajero ha narrado los pormenores de su fallecimiento (1989, p. 172).

Otra posibilidad: quizá el lamento viniera después de que Mérope, al descubrir toda la verdad, se deshiciera del cadáver del hijo fingido en algún lugar inhóspito. (Wilamowitz, p. 121 n. 1).

(17) Cf. el sarcófago de Tortona (Diggle, op.cit., p. 217 ss.), donde un pastor contempla la caída.

(18) Quizá el coro se enteró de todo por boca misma del mensajero (Wilamowitz, p. 121).

(19) "Usualmente, en la tragedia griega, el coro promete guardar silencio cuando juega un papel esencial en la trama." Taplin, 1978, p. 118.

**227-244** El himeneo es cantado por un subcoro de niñas, es decir, por un coro distinto al coro principal. Eurípides utiliza un coro extra porque el coro de sirvientas ya tiene pleno conocimiento, a estas alturas de la tragedia, de todo lo sucedido (cf. 270-283). Además, por tradición, el himeneo es cantado por doncellas, no por esclavas. El coro ya tuvo su parte de la celebración en el párodo. El subcoro marca, además, el momento más irónico de la pieza: el padre celebra con danzas y cantos las bodas de Faetón, cuando la madre acaba de ocultar el cadáver humeante del novio en el palacio.

El canto de bodas es una invocación propiciatoria a la diosa Afrodita para que presida la boda del nuevo joven rey, Faetón. Dos veces, al final del cuarto verso de estrofa y antistrofa (230 y 239), se llama a la diosa; y en ambas ocasiones el nombre es pronunciado antes de una transición hacia un nuevo ofrecimiento o petición. La posición del nombre, como partaguas, me recordó la función de la volta en las canciones renacentistas españolas: es un verso de unión (Quilis, p. 143), de transición entre la primera y última parte de la estrofa.

Decidí adoptar para el himeneo la estructura métrica de la canción renacentista española (similar a la utilizada por Garcilaso), con sus estrofas divididas en frente, volta y coda. La volta correspondió al pivote del nombre de Afrodita, el frente a la invocación anterior y la coda a la posterior. La idea era ritualizar, convertir casi en liturgia, la antigua canción amorosa y profana del Renacimiento.

**233-235** El hijo oculto es Himeneo (Weil, p. 325-326 y Diggle, op.cit., p. 158).

**270-279** Según cálculos de A. Dain (1975, pl. 1), éste es el tercer estásimo de la tragedia. Cf. Irigoien, p. 339.

Las exclamaciones de terror del coro sirven como un contrapeso a las alegrías del himeneo y adelantan lo que será el clímax de la tragedia: el despeje de la ironía. Mérope descubrirá en poco tiempo toda la verdad; en su mente pesará la paradoja de que festejaba la boda de un cadáver que no era siquiera su hijo.

El canto puede dividirse (temáticamente) en tres partes: el deseo de escapar, el descubrimiento de la verdad y la advertencia a Climene. El texto griego no puede ser más directo en su historia: "¡Quiero huir! ¡Todo saldrá a la luz! ¡Pide ayuda, Climene!" Pasé estos tres temas a tres estrofas líricas en español, conformadas por tres versos de arte mayor y dos de arte menor (al contrario de lo acostumbrado, que sería dos endecasílabos y tres heptasílabos). Las líras ofrecen una estructura lo suficientemente concisa y apretada para reflejar, por medio de marcadas pausas rítmicas y sintácticas, el habla entrecortada y pálida de temor, a ratos atropellada, del pasaje.

**289-307** Canto lírico de un personaje indeterminado. Probablemente sea una monodia de Mérope, que sale del palacio y lamenta el macabro hallazgo. (Diggle, op.cit., p. 171)

**290-293** Recreo a partir del contexto.

**308 y sig.** Recreo la escena basándome un poeta en el ejemplo ofrecido por el fr. \*\*695 M de Eurípides, atribuido al *Meleagro*. En este fragmento, un rey interroga a un vasallo temeroso de revelar una terrible noticia.

**Fr. 778 N** Ver estudio del mito de Faetón.

## EURÍPIDES

- Fr. 780 N ¿Quién en la tragedia pudo mencionar las tres Híadas? Tal vez el coro, en un canto cosmológico. O quizá el mensajero, en su relato del viaje celestial de Faetón, pudo contar el número de Híadas en el mismo pasaje en que habla de las siete Pléyades (171). Pero esto no es muy seguro, y el contar estrellas no compete exclusivamente al mensajero. Las Pléyades son también celebradas por el coro (66).
- Fr. 783 N Diggle sugiere que, en esta alusión a meteoritos, hay una referencia a la caída de Faetón (p. 175). Eurípides seguido dileta en materia cosmológica: en el prólogo, Clímene describe los efectos calóricos del sol (6-7); en el discurso del mensajero, se mencionan los peligros de una atmósfera sin humedad (168-170). A mi parecer, cualquier personaje pudo referirse a la composición del sol con estas palabras.
- Fr. 785 N Clímene desea borrar todo recuerdo de su hijo. Este deseado olvido debió ocurrir, obviamente, sólo después del anuncio de la muerte de Faetón. Por lo tanto, puede ir en cualquier sitio entre el anuncio y el final de la obra.
- Fr. 782 N Adscrito al éxodo, y a un *deus ex machina*, por Diggle. Quizá se refiera a la erección de un templo en honor de Faetón, y a la transformación de sus hermanas, las Híades, en delfines. Existen otros ejemplos de metamorfosis en Eurípides: al final del *Erecteo* (65. 107-8 Austin y Escolio a Arato 172), Atenea anuncia que las hijas del héroe serán transformadas en las estrellas Híadas. En *Hécuba* 1265, se vaticina la transformación de la protagonista en perra, y en *Las bacantes* 1330 ss., cuando Dioniso profetiza que Cadmo y su esposa Harmonía serán convertidos en serpientes.
- Fr. 971 N En ambos pasajes, Plutarco hace referencia a las supuestas citas de *Faetón* con el siguiente verbo: ἐκάζειν, 'comparar'. El estado efímero del hombre puede compararse con fenómenos naturales pasajeros: cometas, meteoros, lluvias de estrellas y hojas de árboles. Vendría siendo, pues, un topos literario muy usual, mencionado por Plutarco. Creo que a nadie se le hubiera ocurrido atribuir este fragmento al *Faetón* si el objeto con el cual el hombre se comparara fuera una hoja o una flor, y no una estrella.
- Sin embargo, la imagen es tan plástica que no me sorprende que haya recordado a muchos la caída del hijo del Sol. Tan tentador y efectivo resulta el pasaje, por cierto, que lo incluyo dentro de mi reconstrucción, *sin presumir* que pertenece a la tragedia. Por eso el fragmento va en cursivas, y queda consiguado entre los dudosos.
- Fr 982 N Este pasaje sigue muy de cerca al fr. 786 N, atribuido directamente al *Faetón* por Plutarco. Ambos fragmentos tratan el tema de la muerte por rayos, pero no hay otra indicación para saber si el segundo proviene de la misma tragedia. "Muchos han muerto por rayos", dice la misma cita: Semele, Capaneo, Idas, Erecteo y Ayax Oileo, además de Faetón, también murieron fulminados.

## MITO DE FAETÓN

Resulta engañoso reducir el contenido de un mito a tan sólo una de sus múltiples manifestaciones literarias, sean éstas un poema épico, una obra de teatro, una novela o un guión de cine.<sup>1</sup> Aun así, no puede negarse que el lector que se aproxima únicamente a una versión, irremediablemente identificará al mito con ella. Sin embargo, entre más versiones lea, notará que cada una de ellas añade o suprime algún elemento, variando la historia; entre más lea, se dará cuenta de que esa única versión que conocía tenía poca de estable, y mucha flotabilidad. Cada versión del mito posee elementos variables, flotantes,<sup>2</sup> que la distinguen de otras; pero el mito en sí está compuesto de elementos fijos, comunes a todas sus posibles versiones, que son los que finalmente demarcan la estructura que lo hace ser ese, y no otro mito: lo que finalmente conforma a un mito es este conjunto de todas sus versiones existentes. Si lo fijo marca una idea general del mito cosechada a partir de todas las versiones, lo variable atestiguará las posibilidades que esta idea tiene de gestarse en una obra. Y si la creación de cada autor radica en lo variable, lo fijo sólo es un pretexto, un comienzo, para todo el empeño creativo.

Todas las versiones del mito de Faetón narran, a grandes rasgos, la siguiente historia: Faetón, el hijo del Sol, desea conducir el carro de su padre. Logra su deseo, pero pierde el control de las riendas. Un rayo derriba al joven, fulminándolo. El cadáver cae al Eridano, donde las Hefíades, lamentando la suerte de su hermano, son transformadas en álamos y sus lágrimas vuelven ámbar.

El mito que Eurípides maneja en su *Faetón* no era cosa nueva en su tiempo. ¿Qué versiones anteriores del mito pudieron servir de pretexto a su tragedia? ¿Qué ideas pudieron brindarle esas otras posibles versiones? ¿Cuáles son las innovaciones del dramaturgo frente a ellas y frente al mito en general?

En la épica y en la lírica arcaica, no quedó rastro de versión alguna del desastroso viaje del hijo del Sol. Sin embargo, existe un testimonio, algo dudoso, que podría aludir a un conocimiento del mito en esta temprana etapa de la literatura griega: en la *Astronomía* de Higino aparece el siguiente comentario: "Las lágrimas de las Hefíades, como indica Hesfodo, se endurecieron en ámbar."<sup>3</sup> Ahora bien, en la obra conservada del poeta beacico no existe tal alusión, pero en un papiro fragmentario que consigna parte del texto de su *Catálogo de las mujeres*, puede leerse el siguiente verso "... por los cauces escarpados de la profunda corriente del Eridano"; y en la línea siguiente, al final de una laguna, sobrevive la

<sup>1</sup> Erp Taalman Kip, p. 119.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>3</sup> 154.

## MITO DE FAETÓN

palabra "ámbar".<sup>1</sup> Aparecen así, en dos versos sucesivos, el Eridano y el ámbar, dos elementos que forman parte del mito de Faetón. El significado y la relación de ambos, del sitio en que cayó Faetón y del material en que se convirtieron las lágrimas de las hermanas, posiblemente no eran desconocidos para Hesfodo en el siglo VIII a.C.

Plinio recuenta, en *Historia natural*, la historia de la transformación de las Helfades en álamos y de sus lágrimas en ámbar junto al Eridano por el dolor que les causó la fulminación de su hermano. "Un gran número de poetas", agrega, "tratan este tema. A mi parecer, los primeros en hacerlo fueron Esquilo, Filoxeno, Eurípides, Nicandro y Sátiro."<sup>2</sup> Nótese que Plinio no menciona a Hesfodo. Sin embargo, Esquilo es el primer escritor griego que se conoce escribió una versión literaria completa, no una mera alusión, del mito de Faetón.<sup>3</sup>

La tragedia de Esquilo, de fecha desconocida, se llamaba *Las Helfades*. La anterior cita de Plinio brinda los pocos datos seguros que pueden conocerse acerca de esta obra perdida; los escasos fragmentos que se conservan<sup>4</sup> revelan aún menos de la obra que la escuetas palabras del escritor romano. Basándose en las pocas certezas que pueden obtenerse de todo lo anterior, Diggle aventura la siguiente reconstrucción de la trama de la tragedia esquiléa: Faetón vive en el palacio del Sol, junto a su padre. Desea conducir el carro del dios, pero el Sol se niega a concedérselo. Sus hermanas, las Helfades, le enganchan el carro a escondidas del padre. Luego viene el viaje descontrolado y la muerte de Faetón, que cae fulminado en el Eridano. La obra termina con el peregrinar de las Helfades hacia la tumba de su hermano, para ser ahí transformadas en álamos y expiar así su culpa en la catástrofe.<sup>5</sup> Quizá las Helfades mismas formaban el coro de la obra.<sup>6</sup>

La tragedia de Esquilo es el ancestro dramático directo del *Faetón*, obra escrita hacia 420 a.C.;<sup>7</sup> no se conoce, ni antes ni después de la obra de Eurípides, ninguna otra versión teatral del mito. En mi opinión, Eurípides, al elaborar su propia tragedia, tomó más en consideración a *Las Helfades* que a cualquier otra versión del mito que haya circulado en su época. Incluso se ha querido ver al *Faetón* como una reacción en contra de la linealidad y simpleza de la trama que Esquilo pudo haber ideado.<sup>8</sup> Después de todo, Esquilo era su principal rival histórico. Cierta o no, la tragedia de Eurípides ofrece la posibilidad de

<sup>1</sup> Fr. 150. 23-24 M-W.

<sup>2</sup> *Historia natural* 37. 2. 31.

<sup>3</sup> Los demás autores citados por Plinio son posteriores a Esquilo.

<sup>4</sup> TrGF III, F 68-73.

<sup>5</sup> 1970, p. 30-32.

<sup>6</sup> TrGF III, p. 185 Radt; Diggle, op.cit., p. 31 n. 1.

<sup>7</sup> Diggle, op.cit., p. 49.

<sup>8</sup> Weil, p. 327.

## MITO DE FAETÓN

observar muy nítidamente, como en pocas de sus obras, las ideas e innovaciones dramáticas con las cuales el autor transformaba los mitos, en ocasiones casi por completo.<sup>1</sup>

Eurípides introdujo al mito de Faetón tres variaciones significativas.<sup>2</sup> Primero, hizo que Faetón ignorara completamente su paternidad divina. Luego, introdujo un nuevo personaje: a Mérope, el rey de Etiopía, esposo engañado que piensa que Faetón es su hijo natural, ignorando que el padre verdadero es el Sol. Para culminar este enredo, Eurípides añadió una boda, deseada por Mérope y detestada por Faetón, que habría de realizarse entre el hijo falso y una diosa. De esta manera, el trágico alteró considerablemente algunos detalles del mito para lograr una mejor intriga dramática.

Las variaciones no fueron dadas por capricho: el poeta estaba jugando con el conocimiento que el público tenía del mito de Faetón,<sup>3</sup> que sería tal vez una versión más directa y menos intrincada de la historia, como la que ofrecería la tragedia de Esquilo. Los espectadores debieron quedar sorprendidos y prendados por las nuevas intrigas de la tragedia, dispuestos a captar todos los golpes dramáticos que se produjeran a partir de estos enredos. Eurípides manipula el conocimiento anterior de sus espectadores para lograr el máximo efecto dramático de la tragedia: un juego perfecto de ironías. Mérope planea casar y heredar su reino a un hijo que ni siquiera es suyo y que morirá fulminado antes de llegar al tálamo. El público conoce de antemano el triste destino de Faetón, y por consiguiente, se percata de la vana ambición del rey de Etiopía.

La versión de Eurípides no prosperó. Ninguna de las siguientes versiones del mito hizo eco del *Faetón*. Sólo el recuento de Ovidio en sus *Metamorfosis*<sup>4</sup> traiciona una cierta influencia eurípidica, fundamentalmente en el detalle del parentesco ignorado, en el motivo del viaje al palacio del Sol para averiguar la verdad, y en la mención (casi de paso) del rey Mérope de Etiopía.<sup>5</sup> Al parecer, el tratamiento menos intrincado de Esquilo tuvo mayor éxito.

Casi por los mismos años en que Ovidio redactaba su propia versión de la caída de Faetón, se instalaron, en la Casa Farnesiana, dos relieves de estuco que representaban escenas del mismo mito. Uno de los relieves (FIG. 2) muestra a Faetón de pie, al centro, dialogando con el Sol. El joven lleva sobre los hombros una capa de viaje llamada clámide. Se tiene aquí un reflejo de la versión mítica adoptada por Ovidio, influida por Eurípides, en

<sup>1</sup> Quizá al *Faetón* debemos agregar *Electra*, *Orestes* y *Heleña*.

<sup>2</sup> *Aélio*, p. 305-307.

<sup>3</sup> Erp Taalman Kip, p. 73.

<sup>4</sup> I. 750-II. 400.

<sup>5</sup> Diggle, 1970, p. 182-183.

la cual Faetón no vive con el Sol y se ve obligado a viajar hasta el palacio del dios para solicitar su deseo y comprobar así que éste es realmente su padre.<sup>1</sup>



FIG. 2 Faetón ante el Sol. Relieve de estuco de la Casa Farnesiana.

Ahora, ¿quién es ese hombre ya mayor que aparece a la izquierda, recargado en su bastón, y que sigue atento la conversación de padre e hijo? No aparece en la versión de Ovidio. El viejo, como Faetón, lleva una capa de viaje sobre los hombros; posiblemente acompañó al joven en su viaje como un sirviente: en su mano derecha, porta un cinturón y una espada, tal vez los del muchacho. La clave para averiguar la identidad de esta figura quizá la dé un personaje que aparece en la tragedia de Eurípides: ya al final de los fragmentos conservados, Mérope llama a escena al tutor de Faetón para que rinda cuentas del accidente; éste se muestra reticente a revelar al rey lo sucedido.<sup>2</sup> El tutor sabe muy bien lo que ocurrió; tal vez él fue quien acompañó a Faetón hasta el palacio del Sol, y regresó con el mensaje del terrible viaje y muerte del joven. El desconocido de la Casa Farnesiana podría ser, tal vez, este tutor.<sup>3</sup> Este relieve, o su posible modelo helenístico, estaría inspirado en parte por la tragedia del *Faetón*.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> En el segundo relieve conservado en esta casa, aparecen las Heliadas preparando el carruaje solar que muy pronto Faetón conducirá. Diggle, 1970, p. 209.

<sup>2</sup> 308 ss. Diggle.

<sup>3</sup> Diggle, *op.cit.*, p. 205-206. Podría también ser Cieno, rey de Liguria y amante de Faetón, mencionado en algunas versiones del mito. Cieno fue transformado en cisne por el dolor que le causó la muerte del muchacho. Este personaje aparece, junto con un cisne, en algunos sarcófagos que muestran la caída de Faetón (Roscher, col. 1699); su figura es muy parecida a la del desconocido acompañante en el relieve farnesiano. Sin embargo, en ninguna versión literaria conservada Cieno acompaña a su amado hasta el

Uno de los principales agregados del dramaturgo al mito es el motivo de la boda de Faetón con una diosa, cuya identidad se desconoce. Los fragmentos no consignan su nombre, y en las versiones subsecuentes esta novia divina desaparece por completo. Aun así, creo que el drama, tal y como se conserva, ni gana ni pierde nada con saber cuál era el nombre de esta diosa.<sup>1</sup> Lo realmente importante, el sentido *dramático* de la boda, queda claro: un simple mortal va a ser casado con una inmortal, matrimonio que resulta a todas luces disparejo. Pero, ¿por qué Faetón ve la boda con disgusto? ¿Qué intereses tiene Mérope en la boda? ¿Qué discutirían el padre y el hijo fingido, después del anuncio del casamiento? ¿Cuáles son las razones que tuvo Climene para revelarle el secreto a Faetón? ¿Fue motivada por la boda? ¿Por qué Faetón le pide al Sol el favor de conducir su carro? ¿Tiene esto algo que ver con los problemas familiares del muchacho? Estas preguntas quedan abiertas a la interpretación. En sí, las lagunas del *Faetón* no son tanto huecos fuertes en la acción dramática, como vacíos en la psicología y en las motivaciones de los personajes. Para la reconstrucción de la tragedia, reuní todos los datos conocidos a partir de fragmentos y testimonios en torno al carácter de los personajes para poder recrear así las razones por las cuales actúan de cierta manera.<sup>2</sup>

Mérope es quizá el personaje que ofrece el menor número de misterios en cuanto a sus motivaciones. Existe un testimonio indirecto del *Faetón* que ofrece una clave importante para comprender la personalidad del rey de Etiopía:<sup>3</sup> Plutarco felicita a un amigo senador por conservar los pies en la tierra y por no dejarse ensoberbecer por las distinciones y honores propios de su cargo. El amigo senador, "al contrario del Mérope trágico",<sup>4</sup> sabe muy bien que todos los lujos que posee no lo harán invulnerable a los males corporales. Esta disyunción entre el senador y el rey etíope parece asentarse sobre un claro consejo moral: el poder no vuelve invulnerables a los hombres. A Mérope lo felicitan y el rey se olvida de sus achaques. Su soberbia lo ciega hasta tal grado que éste se siente fuera del alcance de la enfermedad y de la muerte.

Mérope es, enteramente, la figura del rey déspota de Oriente, del bárbaro tirano.<sup>5</sup> ¿A qué otro tipo de personaje podría quedarle mejor aquella tirada antidemocrática: el ceder el

---

palacio del Sol. Diggle ha querido ver en el aneiano de los sarcófagos al tutor eurípideo, pero yo no estaría tan seguro de ello: op.cit., p. 212-217.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 205. Debe señalarse, sin embargo, que estas escenas de los relieves nunca fueron representadas en el teatro, sino relatadas en un discurso de mensajero.

<sup>1</sup> Se han propuesto varios nombres, que van desde Afrodita (Wilamowitz), pasando por Eos (Rau) y Selene (Wecklein), hasta una Heliade (Weit y Diggle). Si me viera obligado a escoger entre las varias conjeturas, optaría por la última. Ver el resumen de la cuestión en Diggle, op.cit., p. 155-160.

<sup>2</sup> Lesky, p. 118-119.

<sup>3</sup> 778 N.

<sup>4</sup> *Moralia*, 465 A.

<sup>5</sup> Cf. Wilamowitz, p. 112. Teoclimeno, en la *Helena*, es otro ejemplo del rey bárbaro en Eurípides. En Esquilo, tenemos a Jerjes en *Los persas*.

## MITO DE FAETÓN

poder a hijos idiotas es igual que cederlo a los ciudadanos?<sup>1</sup> La vanidad y la soberbia del soberano van muy bien con la pompa y ceremonia del anuncio de bodas<sup>2</sup> y resultan aún más marcadas si se recuerda que Mérope tiene la pretensión de casar a su hijo con un ser ultraterreno y poderoso. El plan del etíope es heredar el poder a Faetón, al rey joven, y a la vez proporcionar fuerza y poder al reino con una alianza matrimonial divina.<sup>3</sup> Como bien lo observó Kannicht, la boda no es sólo un arreglo casero, sino un asunto de Estado.<sup>4</sup>

Faetón, el hijo fingido, presenta motivaciones un poco más difíciles de captar. Sólo un dato parece seguro: Faetón está en desacuerdo con la boda, incluso la repueba con duras palabras: el hombre que se casa, vende su cuerpo por una dote, como si fuera un esclavo.<sup>5</sup> Aunque todo matrimonio implica normalmente una cierta pérdida de libertades, el matrimonio que toca a Faetón no es un evento de todos los días: el novio es un mortal (o así lo cree) y la novia es inmortal. Faetón pasaría a convertirse en "el único mortal en ser celebrado como yerno de inmortales,"<sup>6</sup> antes que Cadmo, antes que Peleo. Y si la boda de un hombre con una mujer rica implica ya una sumisión económica,<sup>7</sup> la unión de un mortal con una diosa representaría una condición de dependencia absoluta. La boda a la cual se forzaba a Faetón, o en su visión, la esclavitud a la cual se sometía, sería un asunto insoportable para el muchacho.<sup>8</sup>

A su vez, el rechazo de la boda quizá venga para contrariar la imposición tiránica del padre. Aquí sería conveniente hablar del *agón* (discusión) del cual se nos conservan cuatro pasajes que juntos no suman más de diez versos.<sup>9</sup> En esta escena, se enfrentan las dos opiniones sobre la boda, a todas luces dispares, del padre y el hijo. Faetón rechaza la

<sup>1</sup> 784 N; 160-162 Diggle. Cf. Wilamowitz, p. 114.

<sup>2</sup> 109ss. Diggle. Cf. Wilamowitz, p. 118.

<sup>3</sup> Así interpreto yo la primera parte del anuncio de Mérope (120-128 Diggle), con su mención de 'fuerza' (127) y 'matrimonio' (128) unido al símil de las anclas (fr. 774).

<sup>4</sup> Kannicht, p. 7-8; pueden encontrarse, tal vez, los restos de una reflexión político-dinástica en los finales de verso de 190 ss. Diggle.

<sup>5</sup> 775 N; 158-159 Diggle.

<sup>6</sup> 242-244 Diggle.

<sup>7</sup> 502 N.

<sup>8</sup> El *Faetón* comparte algunos detalles dramáticos con otra famosa tragedia eurípidea, con el *Hipólito*. En ambas, el protagonista rehuye toda mención de uniones sexuales, y a causa de ello, se enfrenta con su padre, para después morir en un carro al cumplirse un deseo fatal. Si a esto se agrega la intervención de una divinidad en las dos tragedias, no debería sorprender que, en ocasiones, los escasos restos del *Faetón* hayan sido interpretados a la sombra del *Hipólito*, forzando una lectura y un sentido a una obra que tendría, quizá, un propósito dramático muy distinto.

Pocos han hablado, en cambio, acerca de las semejanzas del *Ion* con el *Faetón*: una madre violada por un dios, un hijo que desconoce su paternidad divina y, a su vez, un padre mortal que considera a este hijo como suyo propio, sin contar las festividades organizadas por ambos padres en honor de sus supuestos hijos ni la revelación de la verdadera paternidad. Estos puntos en común me parecen más interesantes: mientras que los enredos, en el *Ion*, desembocan en una feliz reunión de familiares, en el *Faetón* culminan en un desenlace totalmente contrapuesto: en el rompimiento de todos los lazos afectivos entre los involucrados.

<sup>9</sup> 775, 784, 777 y 776 N; 158-167 Diggle.

## MITO DE FAETÓN

unión, contrariando los deseos del padre. Mérope lanza su invectiva contra el heredar el poder a hijos idiotas y a los ciudadanos. Padre e hijo se enfrentarían en este agón con cierta fuerza. Faetón quizá amenaza a su padre con exiliarse del país. No se sabe cómo terminaría esta diputa que parece encaminada a un punto muerto. Quizá Faetón acató o fingió acatar el mandato del padre;<sup>1</sup> lo más seguro, en mi opinión, es que el tirano etiope haya aplastado la voluntad de su hijo para obligarlo a casarse.

El resultado de esta discusión, creo yo, marca el rumbo que tomarán los siguientes acontecimientos de la tragedia. La revelación del secreto por parte de Climene seguramente fue hecha para apoyar al hijo en esta debacle, para ayudarlo a sobreponerse de la desazón que la boda y su padre le causaban;<sup>2</sup> Faetón no debe temer ser esclavo ni casar fuera de nivel, pues él es también hijo de un dios, y por lo tanto, más poderoso que Mérope. En esta forma, Climene dispara la ambición del joven.

La madre cita a Faetón a una hora oscura, al comienzo de la tragedia, para decirle toda la verdad.<sup>3</sup> Esto tiene su sentido dramático: una vez enterado de su secreto origen, Faetón se encuentra inquieto por correr a confirmar lo dicho por su madre, pero tiene que esperar a que se lleve a cabo el anuncio oficial de la boda, en el cual deben estar presente el novio y su padre. Se crea así una expectación, pues la partida de Faetón al palacio del Sol es pospuesta por un tiempo. Después de que salga de escena, ya no se volverá a ver vivo al hijo del Sol.

Faetón se enfrenta con su padre en la discusión, pero no le revela la verdad, quizá porque él mismo aún duda de ella.<sup>4</sup> Después de su aplastante derrota, el hijo parte con el propósito de probar la revelación de su madre y vengarse así de Mérope, el estúpido ciego<sup>5</sup> que no se percata de la realidad que le rodea: Faetón es el hijo de un dios, y el rey de Etiopía es sólo un mortal. El rencor acrecienta aún más la soberbia del joven; lo lleva a sobrevalorar su origen divino y a creerse efectivamente un dios; Faetón querrá actuar como tal, pedirá conducir el carro del Sol.<sup>6</sup>

Faetón fracasa en esta empresa y muere fulminado, Climene recibe a su hijo reducido a cenizas por sus consejos<sup>7</sup> y Mérope ve rotas sus pretensiones de emparentarse con los cielos. El *Faetón* es una tragedia de ambiciones y soberbias frustradas; por ello mismo, en mi opinión, el personaje más trágico de la obra es Mérope, el rey de Etiopía, más que

<sup>1</sup> Wilamowitz, p. 119 y Diggle, 1970, p. 39.

<sup>2</sup> Weil, p. 327; Lesky, p. 113.

<sup>3</sup> Kannicht, p. 5 y Lloyd-Jones, p. 341, en contra de Diggle, op.cit. p. 37.

<sup>4</sup> 62 Diggle; Lesky, p. 115.

<sup>5</sup> 776 N; 164-167 Diggle.

<sup>6</sup> La idea de sobrevaloración la comparte Nagy, p. 154-5. Horacio menciona a Faetón como un ejemplo de ambición desmedida: *Odas* 4. 11. 25 ss.

<sup>7</sup> Pohlenz, p. 342.

## MITO DE FAETÓN

Climene o Faetón. Su voluntad de poder y su ambición aplastante lo ciega a lo que sucede en su entorno. Él no descubrirá (como el Teoclimeno de *Helena*, otro rey bárbaro) que ha sido dejado con un palmo de narices mientras los demás personajes huyen a un final feliz, ni permanecerá felizmente engañado (como el otro marido comudo eurípideo, Juto del *Ion*) sobre la paternidad de su hijo; al contrario, él mismo encontrará, dentro del cuarto de sus tesoros, los despojos humeantes de Faetón, su máxima riqueza. Después de que los demás personajes de la obra se han enterado de toda la verdad, Mérope entra al cuarto humeante y se topa, el último, con ella. Sus ojos se abren demasiado tarde a su tragedia, a la muerte de Faetón y al engaño de Climene.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lesky. p. 112. Puede verse un parangón con la tragedia de *Andrómaca*, que al final se vuelve una tragedia para Peleo.

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ

# ΎΨΙΠΥΛΗ



ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΎΨΙΠΥΛΗ

ΘΟΑΣ

ΕΥΝΕΥΣ

ΑΜΦΙΑΡΑΟΣ

ΕΥΡΥΔΙΚΗ

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ (?)

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

ΧΟΡΟΣ ΕΞ ΕΠΙΧΩΡΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

ΚΩΦΟΝ ΠΡΟΣΩΠΟΝ

ΟΦΗΛΤΗΣ Ή ΑΡΧΗΜΟΡΟΣ

EURÍPIDES

# HIPSÍPILA



*PERSONAJES DE LA OBRA*

HIPSÍPILA  
TOANTE  
EUNEO  
ANFIARAO  
EURÍDICE  
LICURGO (?)  
DIONISO

CORO DE MUJERES DE LA REGIÓN

PERSONAJE MUDO  
OFELTES O ARQUÉMORO

PAPIRO DE OXIRRINCO XXVII 2455

ἽΠΟΘΕCIC ἽΨΗΠΤΑHC

Col. xiii

Fr. 14

184 ἽΨηπύλῃ ης αρχή  
 [Δ]ι[όνυ]ος, δε θύρεοικ]ιν καὶ νε[βρ]ῶν  
 δοραίε [ ] ἢ δ' ὑπ[όθεοικ]ι  
 ]ρχί

Col. xiv

[.....].[...].[  
 γ[...].ειφατο.[  
 190 κρήνην ἔδειξι  
 κ[...].τος διεσπί  
 τίδ]πουε  
 οἱ γεγονότες ἽΨηπύλῃς παῖδες ..ρ[...].αν  
 ἐπὶ τὴν τῆς μητρὸς ζήτηειν καὶ κατα-  
 λύσαντες παρὰ τῇ τοῦ Λυκούργου γυναικί  
 195 τὸν ἐπιτάφιον τοῦ παιδὸς ἠθέλησαν ἀ-  
 γωνίσασθαι· ἡ δὲ τίσυς π[ρ]οειρημένους  
 ξενοδοχήσασα τούτ[ο]ν[ε] μὲν ἐπήνει  
 τὴν [μη]τέρα δ' αὐτῶν ἀποκτείνειν [ἡμελ-]  
 λεν [..]. ἀκουσίως ἀπολωλεκυσ[ί]ας α[ὐ-]  
 200 τῆς τὸ τέκνον· Ἀ[μφια]ράου δε.....  
 ς.[.....] τούτω [..] χ[ά]ριν ἔδωκεν·  
 ]γ.[.....]αειν·  
 μητέρα

189 γλῆν τυθεία τὸ τέκνον Turner.

190-191 ὑπὸ δράκοντος διεσπιάθη Turner.

199 [ὡς ἀκουσίως Turner.

200-201 παρατηρησάμενους τούτῳ δὴ) χάριν ἔδωκεν Turner.

## ARGUMENTO de la HIPSÍPILA

*HIPSÍPILA*, obra que comienza  
"Dioniso que con tirso y pieles de  
cervatillos ..."

Fr. 14. 180

*... Hipsípila puso al pequeño hijo de  
Licurgo en el suelo y mostró el  
manantial al ejército de los siete que  
marchaban contra Tebas. Pero el niño  
fue hecho pedazos por una serpiente.*

Fr. 14. 190

Los jóvenes hijos de Hipsípila se  
presentaron en esos lugares buscando a  
su madre y, hospedados en casa de la  
mujer de Licurgo, decidieron

Fr. 14. 195

concurrir en los juegos de los funerales  
del niño. Eurídice, que había alojado a  
los jóvenes antes mencionados, por un  
lado les agradecía que participaran y  
por el otro tramaba la muerte de la  
madre de ellos que había matado  
involuntariamente a su hijo. Al  
*interceder Anfiarao por Hipsípila,*  
*Eurídice le dió su favor ...*

Fr. 14. 200

EURIPIDES

Fr. 15

...]ει[  
'Αμ]φιαρα[  
παραγεινομ  
ἀ]ποδημῶν

Col. xvi

Fr. 14

α[ ]  
219 θ...cθα[ ].  
ἐθ]έσπε[εν ]

---

P.Oxy. XXVII 2455, fr. 14, col. xvi El comienzo de la columna xvi no pertenece al Faedón, como Turner creía, sino a la Hipsipila, afirma Luppe, 1983b.

HIPSÍPILA

Anfiarao ...	Fr. 15. 2
presente en los hechos ...	
fuera de casa ...	Fr. 15. 3

<i>Dioniso</i> vaticinó ...	Fr. 14. 220
-----------------------------	-------------

# ΥΨΙΠΥΛΗ

[Col. 1]

Fr. 752 N

(ΥΨΙΠΥΛΗ)

Διόνυκος, ὃς θύρκοιαι καὶ νεβρῶν δοραῖς	1
καθαπτὸς ἐν πεύκῃσι Παρνασὸν κάτα	
πηδαὶ χορεύων παρθένοισι εὖν Δελφίσι	3

(i) Aristóphanes *Ranas* 1211-3 y escolio a los mismos (= 1242 Dindorf):

Διόνυκος — χορεύων | Ὑψιπύλης ἡ ἀρχή.  
Dioniso — baila | el comienzo de *Hipsípila*.

(ii) Macrobio *Saturnales* l. 18. 3-4 Willis:

et Apollini et Libero patri in eodem monte (sc. Parnasso) res divina celebratur. quod cum et Varro et Granius Flaccus adfirmant, etiam Euripides his docet: Διόνυκος — χορεύων.

Los ritos en honor de Apolo y del padre Liber son celebrados en el mismo monte (sc. el Parnaso). Esto afirman Varrón y Granius Flaco, además de Eurípides quien lo demuestra con estas palabras: "Dioniso — baila".

(iii) Escolio a Aristóphanes *Ranas* 1213 (= 1244 Dindorf):

πηδαὶ χορεύων | τὸ δὲ λοιπὸν τοῦ ἰσμβου "παρθένοισι εὖν Δελφίσι".  
salta y baila | el resto del yambo es "entre niñas délfias".

(iv) Escolio a Aristóphanes *Nubes* 603 (p. 135 Holwerda):

Παρνασσῶν θ' ὃς κατέχων πέτραν | παρὰ τὸ Εὐρυπιδεῖον  
Διόνυκος, ὃς πεύκῃσι καὶ νεβρῶν δοραῖς  
καθαπτὸς ἐν πεύκῃσι Παρνασὸν κάτα  
πηδαὶ χορεύων τῶν παρθένοισι

el que posee la roca del Parnaso | viene de los versos de Eurípides: "Dioniso que salta y baila cargado de antorchas — entre antorchas y niñas".

(v) *Etymologicum Magnum* s.v. δαπτος (p. 1, 37 Gaisford).

(vi) Papiro de Oxirrinco XXVII 2455 (Argumentos de las obras de Eurípides) fr. 14 col. xiii 184-6:

Ὑψιπύλης ἡ ἀρχή | Ἰδιόνυκος — | δοραῖς.  
*Hipsípila*, obra que comienza: "Dioniso — pieles".

(vii) Papiro de Berlín 9571 col. i 2-4 (Tratado sobre ditirambos):

... οὖν φησὶ (sc. Εὐρυπιδεῖς) | | ... 'καθαπτὸς ἐν πεύκῃσι'.  
(sc. Eurípides) dice, en efecto, "cargado entre antorchas".

(viii) Estratis *Fenicias* fr. 46. i (VII p. 645 PCG):

Διόνυκος ὃς θύρκοιαι τσὺληταὶ δεῖλαι  
κωλ. | ἐνέχομαι, δι' ἑτέρων μοχθηρίαν  
ἦκα κρεμᾶμενος ὡπερ ἰσχὰς ἐπὶ κράθῃς

Yo, Dioniso, el que entre tirsois aye música de flautas. ¡Un remo me sostiene! Por la maldad de nro, vengo colgado como higa seco en rana.

# HIPSÍPILA

(Un recinto sagrado y polvoriento. Al frente, una casa. Su puerta da hacia un patio enlosado. Detrás de la casa y del recinto, se extiende, como enorme curva, una inmensa llanura que toca el horizonte. Hay una mujer frente a la casa. Es casi mediodía.)

HIPSÍPILA: Dioniso, el que salta y baila cargado de tirsos y pieles de ciervos, por las faldas del monte Parnaso, entre antorchas y niñas delfias, <i>amó a Ariadna,</i> <i>corona trenzada de estrellas de mar,</i> <i>postrada en las playas de Naxos.</i>	1       3
--	--------------------------------

- 
- (ix) Eubulo *Ortanes* fr. 75. 1-6 (p. 60 Hunter), citado por Aeneo 3. 108 B. La primera parte del v. 6 es de *Hipsípila*; la segunda, de Eurípides *Orestes* 45 (según Meineke), o de Sófocles *Níobe* fr. 444. 4 Rahl.

πάσα δ' εὐμορφος γυνή  
ἐρίωσα φοιτᾷ τηγάνων τε εὐντροφα  
τριβαλλοποισπανάθηρτα μειρακύλλια,  
ὀμοῦ δὲ τευθεῖ καὶ φαληρικῆ κόρη  
επιδάγγνοιεν ἀρνέλοιαι συμμιγμένη  
πηδαί, χορεύει, πῶλος ὡς ἀπὸ ζυγού

Toda bella mujer enamorada sube y baja a la par con los chamacos, hermanastros de sartenes, que se la viven en bares; tal como potro suelto del yugo, salta y baila como el calamar y la sardina, dama de Falero, arrejuntadas con tripas de carnero.

- (x) *Etymologicum Symeonis* s.v. ἰδαίητιος (α 4) 2, 18-21 Sell = Filoxeno el gramático fr. 413 Theodoridis:

... τὸ δὲ καθαπτός [ἐν νεύκησι Παρνασοῦ. παρ' Εὐρυπιδῆι ἐκ τοῦ] καθαπτῶ γέγονε καθαπτός. οὕτως Φίλων (VCF: Φιλῶξενος η Va) κτλ.

... Acerca del "cargado entre antorchas del Parnaso": En Eurípides, del verbo καθαπτῶ se obtiene el adjetivo καθαπτός. Así lo indica Filón (Filoxeno), etc.

- (xii) Hesiquio κ 85 Latte:

κάθαπτος, τῶι τόνωι ὡς μόναρχος· λέγει δὲ τὸν καθημμένον, καὶ ἐπερραμμένας τὰς δορὰς καὶ τοὺς θήρεους τέξεσφικωμένους φοροῦντα.

κάθαπτος, en cuanto al acento, es como μόναρχος. Se llama καθημμένον (portador) al que lleva las pieles entretejidas y los tirsos atados.

EURÍPIDES

P. Hamb. II 118b col. II

3            Φταφ[υλ  
               Πεπάρηθον ριφ[  
 5            τούτων εὐ δε.[  
               ᾠρατε γε...ογγ[  
               "Ἡραφ.εφοιδ.[  
               Διονυσο..νολ[  
               τρίτος Διογύ[σου  
 10           Χίον παρα[  
               Θόαντα τ[  
               Λήμνον.[  
               ἐγὼ δε.[  
               εὐδαι.[  
 15           διεμα[  
               πας.[  
               α[

---

6 ᾠρατε γὰρ ἐνηγητο- Görschen.

7 Ἡρα στελεῖ θιά Görschen.

## HIPSÍPILA

*Tuvo con ella cuatro hijos:  
Estáfilo fue el primogénito  
y le siguió Pepareto,  
a quien, oh dios, tú cuidabas  
cuando el soplo de fuego de la locura  
quebró tu mente.*

P. Hamb. 3

P. Hamb. 5

*Así lo quiso Hera celosa,  
y te lanzó, Dioniso, delirante,  
-rumbos todos, puerto al aire-  
a recorrer las filos del mundo,  
hasta que Zeus, compadecido,  
te devolvió la cordura.*

*Viene Enopeo, hijo tercero,  
quien recibió de Dioniso  
las costas de Quíos.*

P. Hamb. 10

*Toante, mi padre, el más pequeño,  
obtuvo la tierra marina de Lemnos,  
fértil herencia.*

*Yo, Hipsípila,  
nieta de un dios, hija de un rey,  
fui feliz alguna vez,  
hace ya tanto,  
que no sé si soñé  
aquel palacio, aquellas playas,  
y al soñarlas, no recuerdo  
ni el rostro de mis hijos  
ni el de mi padre,  
sólo el relumbre de un cuchillo  
y una almohada ahogada en sangre.*

P. Hamb. 14

*Las mujeres lemnias, fuera de sí,  
corazones hechos fauces en el pecho,  
hundieron hierros en carnes de varones  
cuando quietos dormían  
ellos junto a ellas.  
Afrodita se vengó de nuestro pueblo.*

EURÍPIDES

Col. 2

Fr. 96 + 70

5

10

ἀπόπολιν

ἡτύχαις

] .

λατην

συμπληγάδων

] φάος

ἰαζω ζυγῶι

] .

ἰγης

ἰμεν

] ἐμάς

ἰμονα

---

6 νῦν ἔτ' εἰ βλέπει φάος Gürschen.  
7 αἰάζω ζυγῶι Bond.

HIPSÍPILA

*Me ordenaron que matara a mi padre  
pero no pude hacerlo;  
escapé horrorizada  
de la ciudad hasta la playa.  
Un barco rodeando la costa me avistó  
y me llevó consigo al extranjero,  
a las costas del Peloponeso,  
donde fui vendida como esclava.*

Frr. 96+. 1

*No sé qué fue de mi padre,  
si escapó a su muerte segura.  
No sé qué fue de mis hijos,  
Euneo y Toante,  
ni de mi amado Jasón.*

*Él partió antes de la matanza  
en busca del vellocino de oro.  
Se perdió tras la bruma  
de las rocas Simplégades*

Frr. 96+. 5

*En el casco de su nave Argo llevaba  
a mis hijas, sus hijos, apenas destetados,  
para criarse y remar con él  
a su regreso a Tracia.*

*De ellos no supe más.*

*No sé si aún respiren bajo este sol.  
Sola, en un país extraño, lamento el yugo  
de mi esclavitud.*

Frr. 96+. 7

(Se escucha, proveniente de la casa, el llanto de un niño.)

*Licurgo, el sacerdote  
de este templo sagrado de Nemea,  
me compró a mí;  
su esposa, Eurídice, me ha confiado  
la crianza de su hijo Ofeltes,  
aún infante. Ahora llora dentro.  
Acaba de despertar.*

*Mi cuidado me llama,  
pequeño consuelo.  
Cuando lo tomo en mis brazos,  
siento, en sus ojos,  
que el mundo naufraga en reflejos  
y nace de vuelta.*

EURÍPIDES

[Col. 2 o 3]

Fr. 764 N

(Θό.) ἰδοῦ, πρὸς αἰθέρ' ἑξαμίλλησαι κόραιε  
γραπτοῦς «τ' ἐν αἰετοῖσι προσβλέπειν τύπου»

---

Galeno 18. 1. 519 Kühn, al hablar de ἀέτωμα y αἰετός:

οὕτω (sc. ἀέτωμα) γὰρ εἰκόσκειν εἰκόσαντες οἱ παλαιοὶ καλέσαι τοῦτο τῆς οἰκίας τὸ μέρος, αἰετὸν δὲ καὶ οἶδε, καθάπερ ... Εὐριπίδης ἐν Ἰφιπύλῳ φησὶν ἰδοῦ — τύπου·

Así pues, parece que los antiguos llamaron por semejanza 'alero' ἀέτωμα) a esta parte de la casa, y también éstos la llamaron αἰετὸν, tal como dice ... Eurípides en Hipsípila: "¡Miral — en el templo".

HIPSÍPILA

*Duele un poco el pensamiento,  
mas mi mente atormentada  
queda en blanco,  
aunque sólo por un rato,  
contemplando su mirada.*

(Entra Hipsípila para atender al niño.<sup>(1)</sup> Cesa el llanto. La escena queda vacía por unos instantes. Salen dos muchachos con atuendo de viajeros.<sup>(2)</sup>)

TOANTE: (a su hermano)

*¡Mira! Fuerza tu vista. ¿Puedes ver allá arriba  
las figuras labradas en el frontón del templo?*

Fr. 764 N

*¿Eh? ¿Ves el león?  
Trae un nido entre sus fauces.  
Hércules lucha con la bestia.  
El padre Zeus, justo a su lado,  
guía el golpe del mazo.  
¿Ya los ves, Euneo?*

*Creo que los flanquea  
Hera furiosa y la ninfa de estos campos,  
pero no estoy muy seguro.  
Otros cuerpos, de hombres y bestias,  
se contorsionan y entrelazan  
en el espacio que se reduce.  
A ninguno reconozco.*

EUNEO: *Tantos rostros, tantos cuerpos.  
No es ni el primero ni el último templo  
con el cual nos toparemos.  
He visto tantos que ya todos parecen el mismo.  
Un mismo templo en tantas ciudades.  
Tantas figuras.*

*Tanto la hemos buscado.  
¿A cuántos no habremos preguntado  
Toante, por si algo sabían  
de nuestra madre Hipsípila? <sup>(3)</sup>*

TOANTE: *No emprendimos este viaje  
para regresar sin nada.*

EUNEO: *Tendremos que regresar, hermano,  
tarde o temprano.*

## Col. 3

## Fr. 1 i

('Υψ.)

] . [

c. 130

γρα[ ]ξοις

ἤξει ]ση.[ ἀ]θύρμα[τ]α

ἀ cαc [ο]δυρμῶν ἐκγαλη[νι]εὶ φ]ρένας.

ὕμεις ἐκρούσατ', ὦ νεανίαι, πύλαιc;

5 ὦ μακαρία cφῶιν ἢ τεκοίθε'; ἤ]τιc ποτ' ἦν. c. 135

τί τῶ[ν]δε μελάθρων δε[δ]όμενοι προσήλθετον;

θόαc cτέγ[η]c κεχρήμεθ' [έ]ν[τ]οc ἀ]χθῆναι, γύναι,

εἰ δυ[να]τὸν ἠ[μῖ]ν νύκτ' ἐ[ναυ]λίτ[ε]αι μίαν.

ἔχο[μ]ε[ν] δ' ὄ[σ]ων δεῖ· τ[ί] πο[τ]'; ἀ]λύ[π]ητοι δ[ό]μοιc]

10 ἐc[δ]όμεθα τοῖcδε, τὸ δὲ cὸν ὡc ἔχειc μ[ε]ν[ε]ῖ. c. 140

('Υψ.) [ἀ]δέcηγοc μ[έ]ν οἱκ[ί]οc ἀρcένων κυρ[ε]ῖ

] . [ . ]δῶμ[α]τα

2 πατήρ οὐ] cηδ[ί]ν' ἔχων Wecklein.

HIPSÍPILA

TOANTE: (Calla un instante)

*Confío en que el dios,  
si ella aún vive,  
nos guiará hasta su puerta,  
o hasta sus restos.  
Sea como sea,  
nos reuniremos con ella.*

EUNEO: *Sea como sea.*

TOANTE: *Ya hemos recorrido toda la región.  
Pidamos albergue en esta morada.  
Estoy exhausto.*

(Toante toca con fuerza la puerta de la casa. Se escucha de nuevo el llanto; sale Hipsípila con Ofeltes en sus brazos.)

HIPSÍPILA: (a Ofeltes.)

*¡Ya llega tu padre con muchos juguetes  
que calmarán los lamentos de tu corazón!*

c. 132

(Ve a los dos viajeros.)

*¿Ustedes tocaron la puerta, muchachos?*

*¡Dichosa su madre,  
quienquiera que haya sido!*

*¿A qué vinieron?*

*¿Qué se les ofrece de esta casa?*

TOANTE: *Quisiéramos alojarnos*

*bajo tu techo, mujer,*

*si nos es posible*

*pasar aquí una noche.*

*Traemos cuanto es necesario.*

*¿Qué respondes?*

*No causaremos molestias*

*a estas habitaciones.*

*No te pediremos nada.*

HIPSÍPILA: *La casa se encuentra*

*sin sus señores varones.*

c. 140

c. 142

EURÍPIDES

Fr. 2

(Υψ.)  
 (...)μ.[  
 Λυκούργ[  
 γυνή δι  
 5 θάσ οὐκ ἐν ξεῖνῳσι  
 πρὸς δ' ἀ[  
 (Υψ.) ἤκιστα  
 ξένῳ[  
 ἀεὶ δέ[  
 ἀλλ' εἶς γ[  
 10 ...]ῶν εἰδ[

---

2-8 Λυκούργος αὐτὸς τυγχάνει θεωρὸς ὤν.]  
 γυνή δὲ Νεμέας Εὐρυδίκη τὰ νῦν κρατεῖ.]  
 οὐκ ἐν ξεῖνῳσι τοῖςδ' ἄρ' ἀναπαυσαίμεθ' ἄν.]  
 πρὸς δ' ἄλλο δὴ τι δῶμ' ἀφορμάσθαι χρεών.] Page.

## HIPSÍPILA

- Licurgo, *el sacerdote de este recinto,* Fr. 2. 2  
*salió hace días en peregrinaje.*  
Su mujer *Eurídice, en su ausencia,*  
*atiende los asuntos de la casa.*
- TOANTE: *Si no podemos quedarnos*  
*en los cuartos de huéspedes,*  
*entonces iremos a otro lugar* Fr. 2. 5  
*para buscar dónde dormir.*
- HIPSÍPILA: *De ninguna manera.*  
*Es un deber sagrado*  
*atender a los viajeros.*  
*Siempre serán bienvenidos*  
*en esta casa. Pasen.* Fr. 2. 9  
*Mi señora con gusto los recibirá.*
- TOANTE: *Gracias, mujer.*  
*Ya hallaremos la manera*  
*de pagar tu gentileza.*

(Entran Toante y Euneo a la casa de Licurgo. Hipsípila acuesta al niño sobre el suelo.)

## Col. 4

## Fr. I ii

- (Υψ.)
- [.....].οφοι (στρ. 2)
- [.....]ος ιδέσθαι <->
- [.....]...χον ως ἐνόπτρου
- [.....]οφαῖ τιν' αὐγὰν (5) c. 190
- 5 [.....] αὔξημα τὸ εὐν
- [..]μνήσωμαι, τέκνον, εὐ-
- ωποῖς ἢ θεραπείαις.
- ἰδοὺ κτύπος ὅδε κορτάλων
- < --- 'τὰς κροταλιεάσας' > (10) c. 195
- οὐ τάδε πήνας, οὐ τάδε κερκίδος
- 10 Ἴετοτόνου παραμύθια Λήμνια
- Μοῦσα θέλει με κρέκειν, ὅ τι δ' εἰς ὕπνον
- ἢ χάριν ἢ θεραπείματα πρόσφορα
- [B] [παιδὶ πρέπει νεαρῶι (15) c. 200
- τάδε μελωδὸς αὐδῶ.
- 15 (Χορός) τί εὐν παρὰ προθύροις, φίλα;
- πότερα δώματος εἰσόδους
- καίρει[ς], ἢ δρόσον ἐπὶ πέδωι
- βάλλεις οἶά τε δούλα; (20) c. 205

c. 195 \* (?) 769 N

(i) [769 N] *Focío Léxico* p. 353 Naber:

κροταλίσει: οὐ διὰ τῶν χειρῶν κροτεῖν, ἀλλὰ διὰ κροτάλου.  
τῆς κροταλιεάσεως.

ὡς Εὐριπίδης: (Εὐριπίδην Dobree) φησὶν ὁ κομικός περὶ τῆς Ἰψιδίλης λέγων  
el verbo 'κροταλίσει': No significa hacer ruido con las manos, sino con castañuelas.  
"de la que tocó las castañuelas",

como dice Eurípides el cómico al hablar acerca de Hipsípila.

(ii) *Escolio a Aristófanes Ranas* 1305 (= 1340 Dindorf):

ποῦ ἔστιν ἢ τοῖς ὀστράκοις αὕτη κροτοῦσα: δεῦρο,  
μοῦσε' Εὐριπίδου.] λέγεται δὲ εἰς τὴν Ἰψιδίλην ταῦτα  
¿Dónde anda esa que toca las castañuelas? ¡Ven acá, musa  
de Eurípides! ¡esto se refiere a Hipsípila.

13 [768 N] *El Anticiclista Anecdota Graeca* p. 109, 15 Bekker con el lema Εὐριπίδης: Ἰψιδίλη,  
Eurípides en *Hipsípila*:

νεαρὸς: ἀντὶ τοῦ νέου. Sinónimos de 'niño'.

HIPSÍPILA

HIPSÍPILA: *¡Qué ojos tienes! En su fondo* c. 188  
*veo que tiembla el relumbre*  
*oscuro de algún espejo.* c. 190  
*¡Cuido siempre tu crianza*  
*con cantos y afectos tiernos!*

(Toca unas castañuelas.)

*¡Mira! ¡Suenan castañuelas!*  
*¡Canta quien las ha tocado!* \* c. 195

Ahora el consuelo lemnio  
-hilo y aguja en el telar-  
niega la Musa, y no tejo  
más que lo apropiado al gusto,  
a los cuidados y al sueño  
de un niño pequeño; ahora, c. 200  
yo te canto melodiosa.

(Sale un grupo de mujeres de la región, visiblemente emocionadas.)

CORO DE MUJERES:

*¿Qué haces junto a la puerta,*  
*querida? ¿Barres la entrada?*  
*¿Riegas los pisos con agua,* c. 205  
*como compete a una esclava?*

EURÍPIDES

- 20 ἦ τὰν Ἄργῳ τὰν διὰ σοῦ  
 εἶς στόματος αἰεὶ κληζομένην  
 πεινηκόντερον αἰδεῖς  
 ἢ τὸ χρυσεόμαλλον  
 ἱερὸν δέρος ὃ περὶ δρυὸς (25) c. 210  
 ὄζοις ὄμμα δράκοντος
- 25 φρουρεῖ, μναμοσύνα δέ σοι  
 τὰς ἀγχιάλιοι Λήμνου,  
 τὰν Αἰγαῖος ἐλί(σ)των  
 κυμοκτύπος ἀχεῖ; (30) c. 215
- 30 δεῦρο δ' ἄν λειμῶνα Νέμει(ον)  
 ἀσ(τ)ράπτει χαλκείο(ι)σιν ὄπλοισι  
 Ἄργεῖον πε(δ)σίον πᾶν  
 ἐπὶ τὸ τᾶ(σ) κιθάρας ἔρυμα,  
 τὰς Ἀμφιονίας ἔργον (35) c. 220  
 ὠ(κ)υπόδας Ἄ(δ)ρασ(τ)ο(ς) (
- 35 ὃ (δ') ἐκάλεσε μένο(ι)ς  
 ποικίλα κάματα  
 τόξα τε χρύσεια (40) c. 225  
 κα(λ) μονοβάμονε(ι)ς  
 ἀειρόμενοι χθίον
- 40 ]ο(τ)ί

22-23 [TrGF II adespota fr. 37a Kannicht-Snell] Arriano *Las guerras mitridáticas* 103. 479-80 (I. 512. 18 Viereck-Roos):

χρυσοφοροῦσι δ' ἐκ τοῦ Καυκάσου πηγᾷ πολλὰ ψήγμα ἀφανέ· καὶ οἱ περὶ οἱκοι, κώβια τιθέντες ἐς τὸ ρεῦμα βαθύμαλλα, τὸ ψήγμα ἐντεχόμενον αὐτοῖς ἐκλέγουσι καὶ τοιοῦτον ἢ ἴσως καὶ

τὸ χρυσεόμαλλον Αἰήτου δέρος.

Muchos torrentes que caen del Cáucaso arrastran un polvillo de oro invisible para los ojos. Los habitantes de la región recogen el polvillo dorado absorbiéndolo con pieles que sumergen en la corriente. Quizá "la piel de lana dorada de Eetes" tuvo tal origen.

## HIPSÍPILA

- ¿Cantas a la nave Argo  
- tu boca siempre la aclama -  
con sus cincuenta remeros,  
o cantas la piel sagrada,  
lana de oro, que el ojo  
de una serpiente en las ramas  
de un árbol mantiene atada?  
¿Recuerdas tu isla, Lemnos,  
tañida al golpe de olas  
por los tumbos del Egeo?  
¡Ven, ven a ver la pradera  
Nemea! Relampaguea  
con el bronce de las armas  
toda la argiva llanura.  
Hacia los muros que alzara  
la cítara de Anfión,  
hacia Tebas marcha Adrasto  
el veloz. Él convocó  
la furia guerrera, arcos  
de oro, y escudos de mil  
colores. Lleva *soldados  
de las regiones cercanas:  
vienen de Arcadia y de Argos  
y marchan hombres de Etolia  
que llevan un pie descalzo.*
- c. 206  
c. 210  
c. 215  
c. 220  
c. 226

## Col. 5

## Frr. 1 iii + I + 67

	(Υψ.)		
	[.....]ραι[.]	(ἀντ. 1)	c. 250
	[.....Θ]ραικίαν		
	[.....]μενης ὀρού-		
3-4	cas ἐπ' οἶδιμα γαληνεΐ-		
4-5	ας πρυμνήσι' ἀνάψαι,	(5)	
	τὸν ἄ τοῦ ποταμοῖο παρ'		c. 255
7-8	θένος Αἴγιον' ἐτέκνωσε Πη-		
	λέα, μέσῳ δὲ παρ' Ἴστῳ		
	'Ασιᾶδ' ἔλεγον ἰήιον		
10	Θρηῆς' ἐβόα κίθαρις Ὀρφέως	(10)	
11-12	μακροπόλων πιτύλων ἐρέτησι κε-		c. 260
12-13	λεύματα μελπομένα, τότε μὲν ταχύ-		
13-14	πλουν, τότε δ' εἰλατίνας ἀνάπαιμα πλά-		
14-15	τα[ς]. τῆ[ς]δε μοι τᾶδε θυμὸς ἰδεῖν ἕ-		
15-16	ται, Δαναῶν δὲ πόνους	(15)	c. 265
	ἕτερος ἀναβοάτω.		

HIPSÍPILA

HIPSÍPILA: *Gritos de aves escucha  
Jasón en abiertos mares,  
mientras sus hijos, mis hijos,  
juegan a los pies del padre.  
Ruedan conchas por cubierta  
con el vaivén de la nave.*

*Tuerce Tifis el timón.  
Crujen maderos. Delante,  
nadan delfines. Peleo  
-hijo de la ninfa Egina-  
corre y ata los amarres  
sobre suaves oleajes.*

c. 252

*Al pie del mástil, la tracia  
cítara grita de Orfeo  
música triste del Asia;  
a las barridas de remos  
canta sus órdenes: ora,  
rápido naveguen, ora,  
descanse el remo de pino.*

c. 260

*Esto es lo que ver ahora  
mi corazón, esto. Que otra  
llore penas de este ejército.*

c. 266

EURIPIDES

	Χο.	παρὰ σοφῶν ἔκλυον λόγους πρότερον ὡς ἐπὶ κυμάτων	
20		πόλιν καὶ πατρίους δόμους Φοινίκας Τυρία παῖς	(20) c. 270
		Εὐρώπα λιποῦς' ἐπέβα Διοτρόφον Κρήταν ἱερὰν	
25		Κουρήτων τροφὸν ἀνδρῶν, ἃ τέκνων ἀρότοιςιν	
		τρικοῖς ἔλιπεν κρά[τος] χώρας τ' ὄλβιον ἀρχάν.	(25) c. 275
		Ἄργείαν θ' ἑτέραν κλύω [λέκ]τρῳ βασιλείαν Ἴω	
30		[αμ]φὰς ἀμφὶς ἀμείψαι [κερ]αφόρον ἄταν.	(30) c. 280
		[ταῦ]τ' ἂν θεὸς εἰς φροντίδα θῆι σοι [...].[.] δῆ, φίλα, τὸ μέσον	
		[.....] ἀπολείψει	
35		[.....]πατέρος πατέρα [.....]τεχει εἶθεν	(35) c. 285
		[.....] ὠκύπορος[ε] μετανίσσεται [.....]γενεα[.....]	
		[.....]μοσ[ε]	
40		[.....]ωρεν ποτ[έ] [.....]σφίαι	(40) c. 290
		[.....].[.]οῖς [.....].φ.	
		[.....] φίλα	
45		[.....]. [.....].	(45) c. 295

21 Φοῖνικος emmienda West.

34-37

[ἐλπίς δ' οὐκ] ἀπολείψει  
[ἔτι σε τὸν] πατέρος πατέρα  
[ῥύσσεσθαι ποτ'] ἔχει εἶθεν  
[ἴωρον, αὐτίκα δ'] ὠκύπορος[ε] μετανίσσεται. Wilamowitz.

HIPSÍPIA

CORO:	De los sabios escuché, hace ya tiempo, la historia de cómo la tiria Europa, hija del rey de Fenicia, raptada sobre las olas abandonó la ciudad y la casa de sus padres. En Creta puso su pie, sagrada tierra criadora de Zeus y de hombres curetes, y en ella dejó el poder y un comienzo afortunado al engendrarle tres reyes.	c. 267  c. 270  c. 275
	Oí cómo otra argiva, la noble Io, en corrales, mudó sus cuernos malditos pariendo estirpe divina.	c. 280
	El dios no te olvidará en estos tus sufrimientos. <i>Te recomiendo paciencia, amiga; que la esperanza no te abandone. Dioniso, padre de tu padre, un día te ayudará, pues te cuida.</i> Pronto veloz llegará.	c. 286

## Col. 6

Frr. 1 iv + 92 + 3

- (Υψ.)
- νεμον ἄγαγέ ποτε. | c. 310  
 κυναγόν τε Περφόκριν τὰν πόσις ἕκτα  
 κατεθρήνησεν ἄοιδαϊς [ --- > ]
- 5 θάνατος ἔλαχε· τὰ δ' ἐμὰ πάθει[α]  
 τίς ἂν ἢ γόος ἢ μέλος ἢ κιθάρας c. 315  
 ἐπὶ δάκρυσι μοῦς' ἀνοδυρομένα  
 μετὰ Καλλιόπας  
 ἐπὶ πόνουσι ἂν ἔλθοι;
- 10 (Χο.) ὦ Ζεῦ Νεμέας τῆσδ' ἄλλος ἔχων c. 320  
 τίνος ἐμπορταί τοῦσδ' ἐγγυς ὀρῶ  
 πελάτας ξείνους Δωρίδι πέπλων  
 ἐσθῆτι καφεῖς πρὸς τοῦσδε δόμους  
 στείχοντας ἐρήμον ἀν' ἄλλος;

HIPSÍPILA

HIPSÍPILA: *Traspasados e insepultos  
por la cólera divina,  
Niobe veló a sus hijos  
y en lamentos se vertía.*

A la cazadora Procris,  
que por su esposo fue herida,  
el mismo esposo lloró  
cuando dejó ella la vida.

c. 311

Y mis sufrimientos... ¿Quién,  
qué gemido o melodía,  
o son de lira que rompa  
a gritar hasta las lágrimas,  
acompañada de voces,  
en la pena a mí vendría?

c. 315

CORO: (Su atención es atraída por algo fuera de la escena.)

Zeus, señor del recinto sagrado de Nemea,  
¿Qué vienen a buscar aquellos extranjeros  
que veo que se aproximan con vestimenta dorada  
a esta hermosa casa,  
marchando llanura solitaria arriba?

c. 320

c. 323

(Hipsípila carga al niño. Sale Anfírao con un cortejo de soldados.)

EURÍPIDES

- 15 Ἄμφ. ὡς ἐχθρὸν ἀνθρώποιεν αἶ τ' ἐκδημία  
 ὅταν τε χρεῖαν εἰσπεσῶν ὀδοιπόρος c. 325  
 ἀγροῦς ἐρήμουε καὶ μονοικίητους ἴδη  
 ἄπολις ἀνερμήνευτος ἀπορίαν ἔχων  
 ὅπηι τράπηται· καμὲ γὰρ τὸ δὴλυχερέε
- 20 τοῦτ' εἰσβέβηκεν ἄσμενος δ' εἶδον δόμ[ου]ς  
 τοῦσδ' ἐν Διὸς λειμῶνι Νεμεάδος χθονί[σ]οι. c. 330  
 καί ε', εἴτε δούλη τοῖσδ' ἐφέεστηκαε δόμ[ου]σι  
 εἴτ' οὐχὶ δούλον εἰμ' ἔχουε', ἐρήσομαι  
 τίνοε τὰδ' ἀνδρῶν μηλοβοεκά δάμα[τα]
- 25 Φλειουντίαε γῆε, ὦ ξένη, νομίζεται;  
 Ἰψιδό [ ]βλβια Λυκούργου μέλαθρα κλήιζεται τά[δε] c. 335  
 [δ]ε ἐξ ἀπάρεηε αἰρεθεῖε Ἄεωπίαε  
 κληιδουχόε ἐετι τοῦπιχωρτίου Διόε.
- Ἄμφ. [β]λυτὸν λαβεῖν [χ]ρήιζου[μ]ι ἂν ἐν κρωεοεῖε ὕδωρ  
 30 [χ]έριβα θεοῖειν δ[ιδιου] ὡε χαίμεθα. c. 340  
 ετατῶν γὰρ ὕδάτων [ν]άματ' οὐ διειπετη,  
 ετρατοῦ δὲ πλήθει πάντα ευνταράεεεται.
- Ἰψιδό. [τίν]εεε μολόντεεε καὶ χ[θ]ονόεεε ποίαεεε ἄπο;  
 ('Ἀμφ.) ἐκ τῶν Μυκηνηῶν [έ]εεμὲν Ἄργέιοι γένιοε,  
 35 [δ]βρια δ' ὕπερβαίνοντεεε εἰε εἄλλην χθόνα  
 [ετρα]τοῦ π[ρο]θῦεαι βουλόμεεθα Δαν[α]ιδῶ[ν]. c. 345

15 [768 N] El Antiatricista *Anecdota Graeca* p. 93, 26 Bekker con el lema Εὐρίπιδεε Ἰψιδόληε, Eurípides en *Hipsipila*: ἐκδημία· οὐ μόνον ἀποδημία. Sinónimos de 'viaje'.

## HIPSÍPILA

ANFIARAO: ¡Cómo se tornan odiosos  
para los hombres los viajes,  
cuando el viajero cae en penurias  
y sólo ve campos  
desiertos y solitarios;  
cuando lejos de toda ciudad, sin guía,  
se topa con dificultades  
y busca de qué forma  
habrá de resolverlas!  
En verdad, para mí,  
esto ha resultado insoportable.  
Me alegré al ver estas casas  
en la pradera de Zeus  
en esta tierra nemea. c. 324

(A Hipsípila.)

Tú, seas o no una esclava  
al cuidado de estas habitaciones;  
yo te pregunto, extranjera:  
¿De quién se dice que son  
estas casas de hombres  
de la tierra flinicia  
criadora de ovejas?  
HIPSÍPILA: Éstas son llamadas  
las moradas dichosas de Licurgo,  
quien fue elegido por la Asopía entera  
como sacerdote del país de Zeus. c. 335

ANFIARAO: Quisiera tomar en vasos agua corriente  
para hacer, por el viaje,  
libaciones a los dioses.  
Pues los arroyos no están crecidos,  
tienen el agua estancada,  
y todos fueron enturbiados  
por el numeroso ejército. c. 340

HIPSÍPILA: ¿Quiénes son ustedes?  
¿Desde los pastos de qué región vienen?

ANFIARAO: Desde Micenas venimos, gente argiva,  
pasando fronteras hacia otra región.  
Deseamos hacer un sacrificio  
a nombre del ejército de Dánaos. c. 345

EURÍPIDES

- (Υψ.) [ύ]μεις [πο]ρεύεσθ[ι] δ[ί]ρα πρὸς Κάδμου πύλας;  
 (Αμφ.) ]αρομί ε]λύτχως, γύναι.  
 (Υψ.) ]λε[ ]σοῦ θέμι[ε] μαθεῖν;  
 40 (Αμφ.) [ή]μεῖς[ι] κατ[ά]γομ[ε]ν φυγ[ι]άδα Π[ρ]ολυνε[ί]κη πάτρας.  
 (Υψ.) [...]ω[ι] ]ὰς θηρ[ά]ις ~- c. 350  
 (Αμφ.) παῖ[ε]ς] Οἰκ[λ]έου[ς] ] Ἀμφιάρ[ε]ω[ς] ~-  
 (Υψ.) ὦ μεγάλα ]α καὶ [  
 (Αμφ.) πῶς δ' οἰλ[ι] ]σα . [

38 εἴ πως ἀπ[η]ύρομ[ε]ν τοτ' ε]λύτχως, γύναι Cockle.

39 τί δὲ στρατεύεσθ', εἴ γε[ι] σοῦ Bury.

41 Reconstituyo a partir del contexto.

42 τοι μάντις] Ἀμφιάρ[ε]ω[ς] ἐγώ Page.

43 Reconstituyo a partir de la contexto.

Col. 7

Fr. 4

- (Αμφ.) [...]ζει  
 (Υψ.) η τοῦ[ι]  
 (Αμφ.) ὄνομα [  
 (Υψ.) ἡ Δημ[ι]ν  
 5 (Αμφ.) ][

3-4 ὄνομα [τὸ εὖν νῦν καὶ γένος λέξον, γύναι  
 ἡ Δημ[ι]νὰ χθόν] Ἐπιπόλημ ἔθρεψε με Bury.

HIPSÍPILA

- HIPSÍPILA: ¿Ustedes son los que se encaminan  
hacia las puertas de Cadmo? c. 346
- ANFIARAO: *Si en algo marchamos con suerte, mujer.*
- HIPSÍPILA: *¿Y por qué se movilizan,  
si me es posible saberlo?*
- ANFIARAO: Regresamos a Polinices,  
exiliado de su patria.
- HIPSÍPILA: *¿Quién eres tú que tomas parte  
en esta cacería?* c. 350
- ANFIARAO: Anfiarao *el vidente.*  
hijo de Ecleo.
- HIPSÍPILA: ¡Gran trabajo y *fatiga*  
*es lo que emprenden!* c. 352
- ANFIARAO: *Dime ahora tu nombre y origen, mujer.* Fr. 4. 3
- HIPSÍPILA: *A mí, Hipsípila,  
me crió la tierra Lemnia.* Fr. 4. 4
- ANFIARAO: *Lejos estás de tu patria.*
- HIPSÍPILA: *Mi padre, Toante, gobernaba la isla.*
- ANFIARAO: *¡Qué distante te encuentras de él!*
- HIPSÍPILA: *Y cargo aquí con las labores de una esclava.*
- ANFIARAO: *Labor tranquila, como veo,  
cuidando a un niño.*
- HIPSÍPILA: *Triste mi situación, exiliada y sin familia.*
- ANFIARAO: *Te entiendo, mujer. Yo también partí  
a un terrible destino.*
- HIPSÍPILA: *Enorme y poderoso es tu ejército.  
¿Qué es lo que podrías temer?*
- ANFIARAO: *Las aves y los sueños me han gritado  
que nuestras fuerzas serán despedazadas.*
- HIPSÍPILA: *¿Por qué entonces partiste de Argos?*

EURÍPIDES

FR. I v + 5 + 65 + 75 + 85

	(Ἀμφ.) γυί	
	(Υψ.) όεία φί	
	(Ἀμφ.) έδεξι	
	(Υψ.) πόθεν μί	375
5	(Ἀμφ.) Ξγημ' ό κλεινός	
	(Υψ.) είς ήν τις ωί	
	(Ἀμφ.) ταύτη διδώσι	
	(Υψ.) θεοί θεών γαί	
	(Ἀμφ.) Πολύδωρος ούί	380
10	(Υψ.) εί που θεάσ φύί	
	(Ἀμφ.) τούτου δέ παίί	
	(Υψ.) [ίει.ί ήδύ τοίί	
	(Ἀμφ.) όν καί ζίυνείποί	
	(Υψ.) είς χρησμόν ούί σοι θαί	385
15	(Ἀμφ.) χριή γάρ στρατεύειν μ' ειί	
	(Υψ.) [έ]δέξατ' ούν έκοθα δου	
	(Ἀμφ.) [έδέ]ξαο', ήκω δ' [ού]ποτ' έκί	
	(Υψ.) [...]αι σαφώς [...]θανατί	
	vol.ίί	
	(Ἀμφ.) [...] έίςτιν αι[...]ί [...]ί	390

- 1 γυίή στρατεύειν ήξίωσ' άκούσά με Hunt.  
 2 όεία φρονοόσ' ή G-H καί τινος κέρδους χάριν. Page.  
 3 έδέξ[ασ] όρμον G-H χερσί Πολυνείκουσ πάρα Page.  
 4 Reconstruyo a partir del contexto.  
 5 ό κλεινός Ἀρμόνίαν Κάδομοσ ποτέ G-H.  
 6 ώς ήκούσα, τών θεοίσ φύλων Atimi.  
 7 διδώσιν όρμον Ἀφροδίτη καλόν G-H.  
 8 γάρ παιείν εύμενείσ δέί. Wilamowitz.  
 9 ούν έδέξατ' έν μέρει Dodds.  
 10 Reconstruyo a partir del contexto.  
 11 τούτου δέ παίίσ τόν όρμον έσχε Λάβδακος Murray.  
 12-13 Reconstruyo a partir del contexto.  
 14 θασνάσιμον πορευτέον; Roberts.  
 15 είίπερ άξίοί γυνή Roberts.  
 16 Reconstruyo a partir del contexto.  
 17 έκ ήμίσχησ πάλιν Italic.  
 18 πάλλαι σαφώς [σοί] θάνατοσ ήν πεπρωμένος. Page.  
 19 [ούκ έίςτι νόστοσ Roberts.

## HIPSÍPILA

- ANFIARAO: *Mi mujer me pidió marchar  
contra mi voluntad.* 372
- HIPSÍPILA: *¿La movió una buena intención?*
- ANFIARAO: *Recibió de manos de Polinices un collar.*
- HIPSÍPILA: *¿Y ese collar? ¿Era algo especial?* 375
- ANFIARAO: *Cuando el ilustre Cadmo  
casó con la diosa Harmonía. ...*
- HIPSÍPILA: *Supé de él. Los dioses  
asistieron a su boda.*
- ANFIARAO: *... ella recibió el collar,  
un regalo de Afrodita.*
- HIPSÍPILA: *Los dioses son generosos  
con los hijos de los dioses.*
- ANFIARAO: *Polidoro, su hijo, heredó el collar.* 380
- HIPSÍPILA: *No merece menos el hijo de una diosa.*
- ANFIARAO: *El hijo de éste, Lábdaco, lo recibió,  
y a su vez, lo pasó a los hijos de sus hijos,  
hasta quedar en poder de Polinices.*
- HIPSÍPILA: *¿Fue un presente  
que calmara el dolor por tu partida?*
- ANFIARAO: *Atado estoy por juramento  
a los designios de mi esposa.  
Polinices bien lo supo:  
de esta forma la compró.*
- HIPSÍPILA: *¿Debes entonces partir por ello  
hacia un oscuro destino?* 385
- ANFIARAO: *Debo marchar a la fuerza,  
si mi mujer lo juzga digno.*
- HIPSÍPILA: *¿Recibió ella con agrado,  
ese collar,  
aun sabiendo lo que te espera?*
- ANFIARAO: *Lo recibió, y jamás saldré  
de nuevo de un combate.*
- HIPSÍPILA: *¿Ves tan cierta tu muerte?*
- ANFIARAO: *Ya no hay retorno.* 390

EURÍPIDES

- 20 ('Υψ.) [τί δῆ]τα θύειν [δ]εῖ ce κ[α]τθανοῦμενον[;]  
 ('Αμφ.) [ἄ]μεινον[;] οὐδ[ε]ίτε κάμα[το]ς εὐσεβεῖν θεοῦc.[  
 ('Υψ.) ] . [.]ω[ ] 393
- (Faltan tres versos)
- 25  
 ('Υψ.) 397  
 ('Αμφ.) εἰρήcεται  
 ('Υψ.) ἔξω γυ[ ]  
 Δ ('Αμφ.) ὡc οὐ[ ] 400  
 30 ('Υψ.) οὐ δυ[ ]  
 ('Αμφ.) εἶδ[.]  
 ('Υψ.) [.]τεχ[.]  
 ('Αμφ.) ἀλλοι[ ]  
 ('Υψ.) τίc χρ[ ] 405  
 35 ('Αμφ.) διδ[ ]

---

20-21 [Fr. tr. adesp. 350 N] Plutarco *Moralia* 20 C - D (p. 40 Gärtner):

ἴθου μὲν οὖν αὐτοῖ τῶι τιθέσθαι εὐνεγγυc ἐκφανεῖc ποιῶσθαι τὰc ἀντιλογίac, δεῖ τῶι βελτίωι συνηγορεῖν ὡc περ ἐν τούτοιc ... 'τί — θεοῦc'.

Por eso donde ellos (sc. los poetas) hacen visibles las controversias al colocarlas unas junto a las otras, es necesario que estén a favor de lo más conveniente, tal como en estos versos: ... "¿Por qué — venerarlos".

28 ἔξω γυ[ ]ναῖκαc οὐ πρέπει χωρεῖν δόμων Bond.

30 οὐ δυνατόν Hunt.

---

[Col. 8 o 9 (?)]

Fr. 753 N

('Υψ.) δεῖξω μὲν ἀργεῖοισιν Ἀχελώου ρόον

---

Dádimio, citado por Macrobio *Saturnales* 5. 18. 12 Willis:

'Αχελώου πᾶν ὕδωρ Εὐρυπίδης φησὶν ἐν Τρωϊάδι. λέγων γὰρ περὶ ὕδατοc ὄντοc σφόδρα πόρω τῆc Ἀκαρνανίac, ἐν ἧ ἐστὶν ὁ ποταμὸc Ἀχελώοc, φησὶν 'δείξω — ρόον'.

En *Hipsípila*, Eurípides llama Aqueloo a todo cuerpo de agua. Cuando hace referencia a una manantial que se encuentra muy lejano de Acarnania, donde está el río Aqueloo, dice: "Voy — Aqueloo".

HIPSÍPILA

- HIPSÍPILA: *¿Por qué, pues, es necesario que tú, que vas a morir, hagas sacrificios a los dioses?* 391
- ANFIARAO: *Es lo mejor. Ninguna carga resulta venerarlos.* 392
- HIPSÍPILA: *Si buscas agua, hay un manantial no lejos de aquí.*
- ANFIARAO: *Te agradecería mucho, mujer, si me pudieras guiar hasta él.*
- HIPSÍPILA: *Otros deberes me llaman.*
- ANFIARAO: *¿Te refieres al pequeño?*
- HIPSÍPILA: *¿Quién más podría atenderlo?*
- ANFIARAO: *Podrías dejarlo con estas mujeres.*
- HIPSÍPILA: *No. Es mi único cuidado.*
- ANFIARAO: *Entonces tráelo contigo. No tardaremos mucho.*
- HIPSÍPILA: *¿Y si Eurídice saliera buscando el abrazo de su hijo?* 398
- ANFIARAO: *(Señalando a las mujeres.) Preguntará por ti, y éstas le dirán dónde te encuentras.*
- HIPSÍPILA: *Fuera de casa no es prudente que salgamos las mujeres.*
- ANFIARAO: *¿Algún hombre nos podría indicar la fuente?* 400
- HIPSÍPILA: *No es posible. Todos partieron con Licurgo en su peregrinación.*
- ANFIARAO: *Veo que nadie prestará ayuda en esta casa.*
- HIPSÍPILA: *Me avergüenza no poder socorrer a los viajeros.*
- ANFIARAO: *Otros tal vez nos guíen.*
- HIPSÍPILA: *¿Qué necesidad hay de acudir a otros?*
- ANFIARAO: *¿Vas a mostrarnos, entonces, el camino?* 406
- HIPSÍPILA: *(Pausa, a las mujeres.) Voy a mostrar a los argivos el manantial del Aqueloo.* Fr. 753 N

EURÍPIDES

Col. 8 (?)

Fr. 23 + 37

(Χο.?) τί φ(ή)ε ἐκεῖ

('Υψ.?) ἐκεῖ λο.ά.ε

(Χο.?) ὦ παντάλα(ι)να

('Υψ.?) τὸ μ[...].τουκ[

5 [...].[.....]νθ[

]ο[

2 λογαγίε pero el acento sería contrario al indicado en el papiro, Cockle.

Fr. 24

-δε[

-καὶ π.[

-ὥε δ(ή) τι[

5 -ὥε [...].ρ[

]ε[

Col. 9

Fr. 15

]μια[

]ηο

]

]

5

]

c. 520

Col. 10

Fr. 25 i

]ατc

]

c. 540

HIPSÍPILA

*CORO:* ¿Dejas tu puesto y la casa, querida?

*HIPSÍPILA:* Una mano que ayude es un gran alivio  
para los que pasamos por tierras extrañas.

*CORO:* ¿Qué dices? La fuente está demasiado lejos  
y peligrosa para llevar ahí al niño. Fr. 23+. 1

*HIPSÍPILA:* Guiaré hasta allá a los jefes. Ellos me protegerán.

*CORO:* ¡Ay desdichadísima! ¿Y si Eurídice saliera?  
Desobedeces sus mandatos. Fr. 23+. 3

*HIPSÍPILA:* No me demoro. Si se entera,  
yo responderé ante ella.  
Tal vez comprenda la señora mis razones.

(Abandona la escena Hipsípila con Ofeltes en sus brazos. Siguen tras ella Anfiarao y su cortejo.)

## Fr. 7

(Χο.)	[.....]νθ[ [.....].πολυκαί [.....]αι σταχύω[ν [....δρ]οιζομεν[	c. 545
5	[.....]. δώτορες ει.[ [.....]ελ.[...]εβρ[	c. 550

## Fr. 8 + 9 + M + E + 42, K

	[..]λευ[ Πλευρ[ων άλατευ[ πατρα[.....]οιςι...[...].[	c. 555
5	φυγάς [...]. *Αργος[ νυ[.....].[.] έν κότταιι παρ' αύλα[ι [ έριδ[.....]μειβόμενοι ειδ[.....]εσια	
10	εφαγα[.....]λον κλιείας π[έρ]η νυκτέρου γενναίων η[α]τέρων φ[ι]ληγάδες δορ[ι] θυμόγ. φοίβου δ' έν[ο]ηά[ε] βα[ε]λε[υ]ς ένύχευ- είν] *Αδρατος έχων	c. 560
15	τέκνα θηρέων [ε]ξ[ε]λα[ι [.....]ομο[ [.....] άμπετάσας λε[	c. 565

## Fr. 8+. 6-9

νυκτ[ι]ς δ' έπο[ου]ν[ ] έν κότταιι παρ' αύλα[ι  
έριδ[ι]ας θ[ί]μ' άμειβόμενοι  
ειδ[ί]αρου τ' ε[ί]ρεσια Bury and Murray;  
εφαγάη τε δήλο[ι] Murray.

## HIPSÍPILA

- CORO: *Trigales y árboles frutales,  
la flor de la mañana y la abeja,  
los pastos cubiertos de rocío  
daban vida al campo de Nemea.* c. 545
- Ahora sólo veo que el polvo  
en nubes, alzado por las ruedas,  
los calzados y las herraduras,  
se ha tragado a toda la pradera.  
Pesado es el paso de este ejército.* c. 549
- Escapó de Pleurona Tideo  
con sus manos aún sucias de sangre.  
Polinices huyó temeroso  
de Tebas, maldito por su padre.* c. 553
- Una noche, a las puertas de Argos  
ambos se hallaron, y en la terraza  
por sus camas largo pelearon  
con batidas de hierro y matanzas;  
revelaron su furia con lanzas  
cerca del lecho en que el rey dormía.* c. 555
- Pasaba la noche insomne Adrasto  
ponderando presagios de Febo:  
"Casarás tus dos hijas con fieras  
y darás ambas dotes en guerras."* c. 560
- Y a las bestias, que se destrozaban  
a sus puertas, entrega a sus hijas,  
y promete apoyar a sus yernos,  
regresar al país del que huyeron,  
recobrar las herencias negadas.  
Marchan ahora en contra de Tebas.  
Gime la tierra entera a su paso.* c. 566

EURÍPIDES

Fr. 12 + 56, 14, 13, 10 + 17

- [.] [ ]  
 ('Υψ.) φει[ ]  
 μέ[γε]θος αδ[ ] αβ[.]δ[ ] c. 580  
 (Χο.?) οὐ γὰρ ἐμμεν[ ] [ ]  
 ὦ μοι [ ] [ ]  
 5 (Χο.?) [.] [.] . αεα[ ] [ ]  
 [ ..... ] . οα[....]ατων[ ]  
 Χ[ο(ρόσ?) ] . φη[ ] c. 585  
 ('Υψ.) [ ]  
 Χ[ο.?] [ ] γ [.....]ον[ ]  
 10 ('Υψ.) ποῦ μάλα;  
 Χο[ο(ρόσ)] ἤδη [τόδ'] ἐγγύς, οὐχὶ μακρὰν  
 [ ] λείψσειν ἀλλὰ φο[ ] c. 590  
 [ ] γυναικικὰς οἶασι εἰθρυγ[ ]  
 ('Υψ.) ] ἐγώ·  
 15 (Χο.) τί θροεῖς;  
 ('Υψ.) ὠλόμαν [ ] [ ]  
 ] αὐδ[.] [ ] c. 595

3 Reconstruyo a partir del contexto.

9 ποῖο τέκνον; Bond.

12-17 Reconstruyo a partir del contexto.

Col. 11

Fr. 25 ii

ζ [ ] 600

## HIPSÍPILA

(Sale Hipsípila histérica, sin Ofeltes.)

- HIPSÍPILA: ¡Ay, mujeres! ¡Enorme  
desgracia me ha ocurrido! c. 579
- CORO: ¿Qué ha pasado? ¡Intranquila  
Me has dejado!
- HIPSÍPILA: ¡Ay de mí! c. 582
- CORO: ¿Dónde, dónde está el niño? c. 587
- HIPSÍPILA: ¡Dónde está!
- CORO: ¿Anda aquí cerca?  
¿No muy lejos? *No lo miro.*  
¿Se perdió? c. 590  
¿Viste hacia dónde gateó?  
*Dinos, y tus confidentes,*  
*como mujeres que somos,*  
*no hablaremos, y al instante*  
*nos pondremos a buscarlo.*
- HIPSÍPILA: ¡Qué desdichada soy!
- CORO: ¿Por qué lloras?
- HIPSÍPILA: Perdí a mi mayor cuidado. c. 594

Fr. 11, 52 + L

	[ ]	
	(Υψ.) ἐὲ ξίε	
	ἐὲ ξίε	c. 610
	(Χο.?) δα[	
	χο[	
5	(Υψ.?) μι[	
		λο
		]
		τη
		c. 615

4 δάκρυα (?) suplo.

Fr. 754 N (?)

εἰς  
τὸν λειμῶνα καθίσας ἔδρεπεν,  
ἕτερον ἐφ' ἐτέρῳ τ' αἰρόμενος  
ἄγρευμ' ἀνθέων ἠδομέναι ψυχᾶι  
5 τὸ νήπιον ἄπληστον ἔχων

(i) Plutarco *Moralia* 93 C-D (p. 187 Gärtner):

ὡς περ ὁ τῆς Ἱψίπυλης τρόφιμος εἰς τὸν λειμῶνα καθίσας ἔδρεπεν ἕτερον — ἔχων, οὕτως ἕκαστον ἡμῶν διὰ τὸ φιλόκαινον καὶ ἀψίκορον ὁ πρόσφατος ἀεὶ καὶ ἀνθῶν ἐπάγεται, καὶ μετατίθεται πολλὰς ὁμοῦ καὶ ἀτελεῖς ἀρχὰς πράττοντας φίλος καὶ συνηθείας, ἕρποντι τοῦ διοκομένου παρερχομένους τὸν καταλαμβανόμενον.

Como el erfo de Hipsípila "en la pradera — saciaba," del mismo modo a cada uno de nosotros nos atrae, por el amor a lo novedoso y por saciarnos con facilidad, la eterna y floreciente juventud; y al mismo tiempo nos hace abandonar muchos intentos por obtener amistades y relaciones que quedan incompletos, haciéndonos a un lado lo que recién se ha tomado por amor a lo que ahora perseguimos.

(ii) Plutarco *Moralia* 661 E-F (p. 18-19 Fuhrmann):

ὁ φίλωνος ὀμοιοῦς ὡς περ ἀντίτεχνος αὐτοῦ κατεφάρματτεν, ἐξαλλάττων τῆς καινότητι καὶ μεταβολῆι τὴν ὄρεσιν οὐκ ἀπαγορεύουσαν, ἀλλ' ἀγομένην ἐπ' ἄλλα καὶ παρεκβαίνουσαν ἐν τῷ ποικίλῳ τὸ μέτρον καὶ αὐτάρκει, ὡς περ ὁ τῆς Ἱψίπυλης τρόφιμος ἐκεῖνος ἕτερον ἐφ' ἕτερον — ἔων' ἐπὶ πλείστον ἐξανθίζεται τοῦ λειμῶνος.

El cocinero de Filón (el médico), como si fuera su rival, (nos) administra pocimas mezclando, con lo novedoso y lo distinto, nuestro apetito; y no lo aburre, sino que lo conduce hacia nuevas cosas, y lo hace transpasar, en dirección a lo colorido, el límite de la medida justa y suficiente, como aquel erfo de Hipsípila que "una tras otra — no se saciaba", cortando flores por la mayor parte de la pradera.

HIPSÍPILA

- HIPSÍPILA: (Llora.)  
¡Ay, ay! c. 609  
¡Ay, ay!
- CORO: *Tus lágrimas inexplicables* c. 611  
*me oprimen el pecho.*  
*Mujer, ¿dónde está el niño?*
- HIPSÍPILA: *A Ofeltes dejé en el pasto,*  
*en la pradera sentado.* Fr. 754 N. 1  
*Cortaba flores el niño:*  
*una tras otra cazaba*  
*con el alma entretenida.* Fr. 754 N. 5  
*No se saciaba.*
- CORO: *¿Por qué*  
*lo desamparó tu brazo?*
- HIPSÍPILA: *Tomó su lugar la jarra*  
*que ayudé a llenar con agua.*
- CORO: *¿No pudo hacerlo el mismo Anfiarao?*
- HIPSÍPILA: *Obligada me sentí*  
*a ayudar a los viajeros.*

## Col. 12

## Fr. 18 (?)

κρήνη κκιαζ[  
 δράκων πάροικ[ος  
 γοργωπά λεύσσω[ν  
 πήληκα σείων, οὐ φοβ[ί  
 5 ποιμένε[ς ἐπεὶ σῖγ' ἐν[.]  
 παν[.]μα δρᾶσαι καὶ ῥυ[  
 [.] γυναικί πάντα γίγνε[ται  
 [.....]ε ἤκει· φύλακα δ' οὐ π[  
                                   ος  
 [.....]εν..φε[.]ρω[

---

6 καὶ βελτό[ς] possible, Bond.

8 φύλακα δ' οὐ παρὴν τέκνωι | εἴηται Bond.

---

## Fr. 19 (?)

]ε..[  
 ]δ' ἀγω[  
           ου  
 ]ρω.[

HIPSÍPILA

- CORO: *¿Conocías, mujer, los peligros del lugar?*
- HIPSÍPILA: *Ese manantial es mantenido  
en sombra por densas arboledas.  
Habita la fuente una serpiente  
que mira con ojos feroces,  
agita su cresta e infunde terror.  
Los pastores pasan callados por el lugar.  
El monstruo ha ahuyentado todo.  
Fluye el agua solitaria.* Fr. 18. 1
- CORO: *¡Todos los males han caído sobre tí, mujer!  
¡La guardiana ha descuidado al niño!* Fr. 18. 5
- HIPSÍPILA: *Mientras Ofeltes perseguía su caza florida,  
el reptil lo acechaba hundido en flores  
para hincar su diente en suave llanto.*
- CORO: *¡Qué horror, qué horrible suceso!*
- HIPSÍPILA: *Escamas rasgaban su piel.  
Ojo a ojo, la serpiente  
se tragaba su mirada.*
- CORO: *¡Dioses! ¡Qué había hecho ese niño  
para ganar tal castigo!*
- HIPSÍPILA: *Volteé. Lancé un grito.  
Cayó y se rompió la jarra.  
Muy tarde volaron  
flechas y lanzas de los aqueos.*
- CORO: *Ha muerto el hijo infante de Licurgo.*

Frr. 20 + 21 + 44

- (Υψ.) ὦ φίλταται γυναιῖκες  
 ἔστηκα μ.π.  
 ἀνάξι' ἔξειν· οἱ φόβοι δὲ λικτοί.  
 (Χο.) εὐελή[...]ντι[...]' ἔχεις ἐνί[...].  
 5 (Υψ.) φεύγειν στ[...].ων των[...].δρι  
 (Χο.) τί δῆτά γ' ἐξεύρηκας εἰς ἀλκίην  
 (Υψ.) δέδοικα θαλατάω παιδὸς οἶα πείσομαι.  
 (Χο.) οὐκ οὐκ ἀπειρός γ', ὦ τάλαινα, συμφορῶν.  
 (Υψ.) ἔγνωκα κἀγὼ τοῦτο καὶ φυλάξομαι.  
 10 (Χο.) ποῖ δῆτα τρέψῃ; τίς σε δέξεται πόλις;  
 (Υψ.) πόδες κριν[ο]θεῖ τοῦτο καὶ προθυμία.  
 (Χο.) φυλάσ[ε]ταί γῆ φρουρίο[ι]εν ἐν κύκλωι.  
 (Υψ.) [ν]ηκαί[ε]· ἐὼ δὴ τοῦτ[ό] <γ>· ἀλλ' ἀπέρχομαι.  
 (Χο.) σκόπει, φίλας γλᾶρ τά[ε]δε συμβούλους ἔχεις.  
 15 (Υψ.) τί δερ ..... [..]. τίς ἐξάξει με γῆς;  
 (Χο.) [..]. [..] δούλους ἄγειν.  
 ἱεροί

2 Reconstruyo a partir de contexto.

3 οἱ φόβοι δὲ ἔλκτογ ἦν Cockle.

4 εὐελή δ' οἷτι (βῆμ) ἔχεις εἰπεῖν φίλας; G-H.

5 στειγῶν τώνδ' ἔβραν ὡς τάχος δοκεῖ Bury.

6 ἀλκίην κακῶν Wilamowitz.

15 τί δ' εἴ τιν' εὐροῖμ' (ὄσθη ἐξάξει) με γῆς; Murray.

16 οὐκ ἔστιν ὅστις βούλεται δούλους ἄγειν Murray.

HIPSÍPILA

- HIPSÍPILA: ¡Ay, mujeres queridísimas!  
 ¡Corro un terrible peligro!  
 Tendré penas que no merezco.  
 ¡Qué terrores me nacen! c. 672
- CORO: ¿Ya no tienes esperanza alguna  
 que mostrar a tus amigas? c. 675
- HIPSÍPILA: Temo cuanto pueda sucederme  
 por la muerte del niño. c. 678
- CORO: En verdad, infortunios infinitos  
 tienes, desdichada. c. 679
- HIPSÍPILA: Me doy cuenta de ello  
 y estoy preparada. c. 680
- CORO: ¿Qué te has procurado  
 como defensa *contra tus males*? c. 677
- HIPSÍPILA: Huir lo más rápido posible de estas casas. c. 676
- CORO: ¿A dónde tornarás? ¿Qué ciudad te aceptará? c. 681
- HIPSÍPILA: Eso lo decidirán mis pies y mi fuerza.
- CORO: Está resguardada la región  
 con puestos de guardia en todo su derredor.
- HIPSÍPILA: Tienes razón. Olvidaré eso,  
 pero he de partir.
- CORO: Mira que tienes a estas queridas consejeras. c. 685
- HIPSÍPILA: ¿Y si consigo a alguien que me saque del país?
- CORO: No hay quien quiera llevar esclavos. c. 687
- HIPSÍPILA: Tal vez, con el ejército.  
 Me ocultaré en esa turba de cascos y lanzas.
- CORO: ¿No temes a tantos hombres? <sup>(A)</sup>
- HIPSÍPILA: Anfiarao me protegerá.
- CORO: ¿A una fugitiva? Un hombre de su prudencia  
 no se rebaja a actos impuros.

EURÍPIDES

Frr. 34 + 35, 26, 33, 32 + 48 + 50 + 53

			ιν[	
		τη[	ποινα[	
		[...λοι κληῖθρ['] ώε[	] . ουσε[	
		[...]ωμαι δωμάτων [	] . τιδα . [	c. 695
5		[...]' έξω δμώτε ή τροφίδο τέκνου		
		[...]'δίδωειν ούδ' έξω βαίν[ει δό]μων.		
		[.....] .. [ ]ορ. [ ]ηρο[		
		ει	μη[	
	Η	ι[	ιν δ' ει[ ]ηολ[	700
10		[...] ώ [.] .α [..].ακαν.α .. [.] . ιαε. [		
	(Εύρ.)	[π]έλαε θυρών ἀ[ρ'] ὕπνον ἐκτελεῖ γλυκ(ὺν)		
		[ἢ π]α[ι]δοε εἴργε[ι] δάκρυ, ἔχουε' ἐν ἀγκάλα[ι]ε;		
	('Υψ.)	[.]η[.]η' ἀπ' οἴ[κ]ωγ' οἴχε[τα] φέλαε τέκν[ου]		
		[.]καε[	] . η .[ ]ηληματο[ε	c. 705
15		[.]ηεδ[	] .ει λόγωγ	
		[αι]αί Θά[ν]τοε	έ]π' ἀγκάλα[ε] [μου]	
		[.] .οχη[	]ε ἀπωλόμ[ην]	
		[...]κετ[	έ]κ χερών υ[ί	

2 δέε]ποινα G-H.

5 [μένουε' έξω More].

6 [ξενίαν] δίδωειν Wecklein.

13 Reconstructuo a partir de la sugerencia de Cockle (p. 159).

## HIPSÍPILA

(Se oyen voces provenientes de la casa.)

HIPSÍPILA: *¡Callen! ¿Qué es ese ruido?*

CORO: *Parece que se acerca  
Eurídice, señora de esta casa,  
la esposa de Licurgo.*

c. 693

HIPSÍPILA: *Vendrá a buscar al niño.  
¡Estoy perdida!*

CORO: *Oigo cómo corren los cerrojos de la puerta.*

HIPSÍPILA: *¡Ay, luya de estas habitaciones!  
¡Adiós, amigas! ¡Adiós!*

c. 695

(Hipsípila abandona el recinto. Sale Eurídice.)

EURÍDICE: *La esclava, nana de mi hijo,  
ha estado ya todo el día  
fuera de los aposentos.  
Dio hospedaje a dos muchachos,  
pero no ha entrado a casa.  
¿Díganme, mujeres, la han visto?*

c. 697

(El coro permanece en silencio.)

*¿Acaso duerme un dulce sueño junto a la puerta?*

c. 702

*¿O cargando al niño en brazos  
evita sus lágrimas?*

*¿Marchó quizá de casa  
la querida amiga, con el infante,  
de paseo por el campo,  
susurrándole palabras al oído?*

c. 705

(Hipsípila retorna.)

HIPSÍPILA: *¡Ay, ay, mi Toante! ¡Ay, Euneo!  
cuando los tuve en mis brazos  
nunca quise soltarlos!  
Mil terrores me asaltaban,  
si los dejaba sólo un momento.  
Ofeltes, ¿por qué a ti  
te olvidaron mis brazos?  
Los temores se cumplieron.  
Lejos de mis manos, acabé contigo.*

c. 709

EURÍPIDES

Col. 13

Frr. 30 + 40 (?)

[.] . [ ]  
 (Εὐρ.?) πῶς δ' ἂν εἴ  
 θανόντα τόνδ[ε  
 ('Υψ.?) οἶει εἶτα[  
 5 [....]εα[

Fr. 43 (?)

λε[.]  
 ]ωδ' ε[  
 ]ετιε[  
 ]..[

c. 734

Frr. 28 + 6 + 55 + 36

[θ]ι[  
 ]ων  
 ]κτανεῖν  
 ]ζων λαβεῖν  
 5 ]ι ]..[ ]..[ ]..[  
 ]δειξ[.] χέρνιβα  
 ]ἀπώ[λ]εσεν[.]α[.]ν  
 ]μ  
 ]κον.καρι[  
 ]ελαβο..[  
 10 ]ε[.]κου[  
 ]αιδα[  
 ]εε[

c. 740

c. 745

Frr. 28+ 6 (?) El cómico Estratón *Fenices* fr. l. 38-9 Kock (III p. 362), citado por Ateneo 9. 382 C - 383 B, quizá parodia este verso (Cockle):

ἀτάκθαλόε γ' εἰ, πρέσβυ' φήε· ἄλας φέρε·  
 τοῦτ' ἔστι πηγός. ἀλλὰ δεῖξον χέρνιβα·

"¡Qué impío eres, anciano!" dice, "trae el marino condimento." O sea, la sal. "Mas porta vasos."

HIPSÍPILA

*Demasiados hijos ya he perdido.  
Regreso ahora, avergonzada,  
con el pesar de una madre,  
ante la madre.*

(Sale tras ella el cadáver de Ofeltes, cargado por soldados del ejército argivo.)

**EURÍDICE:** *¿Quiénes son estos hombres armados?  
¿De quién es el entierro?*

(Eurídice se acerca al catafalco.)

*¿Ofeltes?  
¿Estás acostado, hijo, durmiendo?  
¿Por qué no abres los ojos?  
¿Por qué no me abrazas?  
¿Qué le pasó a mi hijo  
que ya no vive?*

Fr. 30+. 1

**HIPSÍPILA:** *Tú me confiaste a tu hijo.*

Fr. 30+. 3

**EURÍDICE:** *¿Cómo es que tiene  
profundos desgarros  
por todo su cuerpo?*

**HIPSÍPILA:** *Yo respondo por su muerte.*

**EURÍDICE:** *A unos brazos confié mi hijo,  
para que nunca lo desampararan.  
Brazos de mujer que creí amable.  
¡Qué horrible aspecto tomó tu engaño!  
¡El regazo de una madre!  
¡Con qué saña has matado a un inocente!*

c. 739

*Tómenla, átenla.*

**HIPSÍPILA:** *Veré que pagues este crimen con tu vida  
¡Llévate a los extranjeros a las corrientes del Aqueloo!  
¡Traían jarras de agua para el sacrificio!  
¡Fue la serpiente que ronda las aguas  
quien destruyó a tu hijo!  
A tus pies, de madre a madre,  
señora, te hablo con la verdad.*

c. 743

EURÍPIDES

Fr. 38

	λαρι	
	λεηλοφί	
	λετωδί	c. 765
	λατι	
5	λεουρι	

Col. 14

Fr. 758 N (?)

(Εύρ.?) κακοῖς τὸ κέρδος τῆς δίκης υπέρτερον

---

Estobeco 3. 10. 26 (III p. 414 Hense) con lema Εὐριπίδου Ὑψιπύλη, en la *Hipsipila* de Eurípides.

---

Fr. 41 (?)

	λε	
	λετιν	c. 790
	λεονι	
	λετι	
5	λε	

---

2 μέρ]τιν G-H (cf. fr. 60 i+. 18).

HIPSÍPILA

EURÍDICE: *¿Qué tenías tú que tratar con esos hombres?  
¡A ti sólo una cuna te llamaba!*

HIPSÍPILA: *Eran viajeros. Un ejército de paso.  
No conocían la tierra.  
Me pidieron que los guiara.*

EURÍDICE: *Pero contigo llevaste al niño.*

*¿Qué tramabas?  
¿Destruir estas moradas  
que sólo ayuda y protección  
te han ofrecido?*

*Los malvados colocan su ganancia  
por encima de la justicia.*

*¿Así retornan los lemmios los favores?*

*¿O es que acaso tú,  
que has perdido a tu familia,  
ahora por envidia acabaste con la mía?*

CORO: *Eurídice, si has de juzgar a tu esclava  
con tanta crueldad,  
al menos permite que excuse su acción  
y escucha las voces de los testigos  
de este suceso espantoso.*

*Aquel que sólo tiene oídos  
para la condena y el castigo  
por justo nunca será conocido.*

HIPSÍPILA: *Señora, soy tu esclava,  
y desde esta baja condición  
emprendo mi defensa  
que de entrada,  
sé que no será bien recibida.*

Fr. 758 N

c. 790



HIPSÍPILA

*Mi descuido fue terrible: ¿por qué negarlo?  
 Pero mi intención no fue matar a tu hijo.  
 Guíe a los argivos hasta la fuente  
 con un santo propósito en mente. 801  
 Llené jarras con agua para ayudarlos.  
 ¿Qué acaso está prohibido  
 atender como se debe a los extranjeros?  
 Virtud y costumbre es atenderlos. 805  
 ¿Parezco, por haber hecho estas cosas,  
 que tuve el propósito de acabar con tu hijo?  
 Y si tú no te convencieras con ello,  
 en verdad, ¿me creerías tan despiadada  
 para privarte de tu familia  
 cuando yo misma he padecido  
 el haber perdido la mía?  
 ¿Me pensarías capaz de alzar la mano  
 contra esta casa c. 810  
 que ha resultado un asilo para mí,  
 y contra este niño,  
 única felicidad para esta esclava?  
 Tendría que estar loca, c. 812  
 ser un monstruo;  
 pero no es así: tú misma ves  
 que estoy en tu presencia,  
 que te hablo estas cosas desde mi corazón  
 y con recato,  
 pues entiendo tu pena  
 y no niego mi parte en ella.  
 Sé prudente y escucha:  
 por haber hecho un bien, descuidé a tu Ofeltes.  
 Una serpiente fue el monstruo verdadero  
 que mató a tu niño.  
 ¿Quién pudo preverlo y evitarlo?  
 Desde siempre yace el futuro c. 820  
 lejos de nuestro alcance,  
 y los presagios de Febo sólo los capta  
 aquel que ya los vio cumplidos. c. 822  
 ¡Qué diera yo por rehacer  
 lo que ya ha sido deshecho!  
 Y al no poder hacerlo,  
 ¿he de pagar tan alto precio?*

EURÍPIDES

- καὶ μὴ διορί  
 25 χρόνῳ δὲ βούλ[  
 τὸ τῶν γυναικῶν c. 825  
 καὶ πατ[ρ]ῶν τι  
 κἄν διαριθμ[  
 ἦν δ' ἕξαμ[ε]ρτ  
 30 Χο. γενν[α]ί' ἔλ[ε]ξασ  
 ἐν σώφροσιν[ γὰρ καὶ ἀριθμεῖσθαι θέλω.] c. 830  
 [Εὐρυδίκ[ τί ταῦτ[α] κ'ομφ[ώ]σ ἀντιλάζουσαι λόγῳν]  
 Pie

Col. 15

Fr. 60 i + 87

- [ ε.εχουσα μηκύνεις μ'ακράν,]  
 [κτανούσ' Ὀφέλτην, τῶν ἐμῶν ὄσσω'ν χαράν;]  
 [ ..μηδ' ἀναμνήσ -- ]  
 .ν.π.[ γ.γ.ποι παιδί θ' ὄν διώλυσασ] c. 835  
 5 (Υψ.) οὕτω δοκ[ε]ί μ', ὦ' πτόνι', ἀποκτείνε'ιν ~ ]  
 ὀργῆι πρὶν ὀρθῶς πρᾶγμ[α διαμαθεῖν τόδε;]  
 εἰγᾶ'ε, ἀμε[β]ηι δ' οὐδέν, ὦ [τάλαιν' ἐγ'ώ.]  
 ὡς τοῦ θανεῖν μ'έν οὐ'νεκ' [οὐ μέγα στ'έν]ω.  
 εἰ δὲ κ'τ'ανεῖν τὸ τέκνον οὐκ ὀρθῶ'ε δοκῶ. c. 840  
 10 τοῦμόν τιθήνημ', ὄν ἐπ' ἐμαίειν ἀγκάλαιε  
 πλὴν σ'ὺ τεκοῦσα τᾶλλα γ' ὡς ἐμόν τέκνον  
 στέργ'ουσ' ἔφερβον, ὠφέλημ' ἐμοῖ μέγα.

Fr. 27+. 31-Frr. 60 i+. 19 Papiro Petrie 49 C. 1-21.

Fr. 27+. 24 δι' ὀρίγης G-H.

25 βουλεύσασα Bond.

Fr. 60 i+. 1 καὶ γούνατ' ἀμ[ε]χουσα Page.

2-3 Reconstructo.

HIPSÍPILA

*Que no te arrastre la ira.* c. 823  
*Después de haber deliberado con tiempo*  
*no sólo mis palabras,*  
*sino también las de estas mujeres* c. 825  
*y las del ejército argivo,*  
 *juzga entonces mi papel en la muerte de tu hijo.*  
*Aunque todo revisaras, si esto fuera con premura*  
*y te equivocaras, nadie diría que fuiste prudente*  
*y que juzgaste con rectitud.*  
CORO: ¡Con qué nobleza has hablado!  
Yo también quiero ser contada  
entre los prudentes. c. 830

(Eurídice calla. Sale de la casa una sirvienta con un velo negro. Eurídice se envuelve en él mientras responde.)

EURÍDICE: ¿Por qué te aferras a las palabras  
de esa manera ingeniosa,  
*abrazada a mis rodillas,*  
y prolongas tus súplicas sin fin,  
cuando tú mataste a Ofeltes,  
la alegría de mis ojos?  
*Dices que no niegas tu descuido*  
*y me pides lo disculpe.*  
*Pero dime, si una breve falta del sirviente*  
*merece reprimenda de su amo,*  
*¿qué de aquella comedia*  
*contra el niño que destruiste?* c. 835  
HIPSÍPILA: ¿Así que decides matarme por coraje,  
señora, antes de indagar bien  
qué fue lo ocurrido?

(Eurídice guarda silencio.)

¿Callas? ¿Nada respondes?  
¡Infeliz de mí!  
No lloro tanto mi muerte,  
si se piensa injustamente  
que yo maté al niño: c. 840  
lo alimenté entre mis brazos,  
amándolo como si fuera mi hijo;  
y aunque no lo di a luz,  
era el objeto de todos mis cuidados. c. 843

EURÍPIDES

- ὦ πρῶτα καὶ λευκαῖνον ἐξ ἄλμ'ης ὕδωρ  
 Ἄργ'οῦς, ἰὼ παῖδ', ὡς ἀπόλλυ'μαι κακῶς. c. 845
- 15 ὦ μ'άντι πατρός Οἰκλέους, θαν'οῦμεθα,  
 ἄρηξ'οῖν, ἐλθέ, μή μ' ἴθις ὑπ' αἰ'τίας  
 αἰσχρ'ας θανοῦσαν, διὰ σὲ γὰρ δ'ιόλλυμαι.  
 ἐλθ', οἴσθα γὰρ δὴ τάμά, καὶ σ' ἔμάρτυρα  
 σαφέσ'τατον δέξαιτ' ἂν ἢ'δ' ἐμῶν κακῶν. c. 850
- 20 ἄγετε, φίλων γὰρ οὐδέν' εἰσορῶ πέλας  
 ὅστις με σώσει· κενὰ δ' ἐβηιδέσθην ἄρα.  
 ('Αμφ.) ἐπίσχεσ, ὦ πέμπουσα τήνδ' ἐπὶ σφαγᾶς],  
 δόμων ἄνασσα· τῷ γὰρ εὐπρεπεῖ σ' ἰδὼν  
 τοῦλευθερόν σοι προστίθημι τῆι φύσει. c. 855
- 25 ('Υψ.) ὦ πρὸς σὲ γονάτων, ἰκέτις Ἀμφιαρέω πίτνω,  
 [καὶ πρὸς [γενεΐσ]υ τῆς <τ> Ἀπόλλωνος τέχνης,  
 [κλειρὸν γὰρ ἤκεις τοῖς ἐμοῖσιν ἐν κακοῖς,  
 [βῆσαι με· διὰ γὰρ σὴν ἀπόλλυμαι χάριν.  
 μέλλω τε θνήσκειν, δεσμίαν τέ μ' εἰσορᾶτε  
 πρὸς σοῖσι γόνασιν, ἢ τόθ' εἰπόμην ξένοις· c. 860  
 ὅσια δὲ πράξεις ὅσιος ὦν· προδοῦς δέ με  
 ὄνειδος Ἀργείοισιν Ἑλλησίν τ' ἔσει.

HIPSÍPILA

¡Proa de Argo y agua de mar  
que corta en espumas!  
¡Ay hijo, qué mal acabo!  
¡Ay vidente, hijo de Ecleo,  
moriremos!  
¡Ayúdame, ven, no dejes  
que me maten  
por una acusación humillante,  
pues por causa de ti perezco!  
Ven, tú sabes lo que me ocurrió  
y como el testigo más fiel de mis males  
ésta podría recibirte.

c. 844  
c. 850

(Pausa. Hipsípila cede ante los guardias; ellos le atan las manos.)

Llévenme, pues no veo cerca  
a ningún amigo  
que me salve.  
En vano me avergoncé.

(Sale Anfiarao con un cortejo de soldados. Habla a Eurídice sin mirarla a los ojos.)

ANFIARAO: Detente, tú que envías a ésta al matadero,  
señora de esta casa.  
Por tu porte veo que eres  
noble por naturaleza.

HIPSÍPILA: Ante ti, suplicante, caigo de rodillas,  
Anfiarao,  
ante tu rostro y tu arte de adivino,  
don de Apolo.  
Llegas a tiempo en mis males.  
Sálvame, pues por tu gracia perezco.  
Voy a morir, me ves cautiva  
ante tus rodillas,  
yo que acompañé a los extranjeros.  
Si en verdad eres divino, harás milagros.  
Si me abandonas, tendrás el reproche  
de los argivos y los helenos.

c. 855  
c. 860

EURÍPIDES

- 35 ἀλλ' ὦ δι' ἀ[γνώ]ν ἐμπύρων λεύσων τύχας  
 Δαναοίσι, [εἰ]πὲ τῆιδε συμφορὰν τέκνου c. 865  
 παρῶν γὰρ οἴ[θα] φησὶ δ' ἥδ' ἔκουσίως  
 κτανεῖν μ[ε] παῖ[θα] κάπιβουλεύσαι δόμοις.  
 ('Λμφ.) εἰδῶς ἀφίγμαι τὴν τύχην θ' ὑπειδόμενην  
 τὴν ρῆν ἃ πείσει τ' ἐκπεινευκότος τέκνου  
 ἥκ[ω] δ' ἀρήξων συμφοραῖσι ταῖσι καῖς, c. 870  
 40 τὸ μ[ε]ν βίαιον οὐκ ἔχων, τὸ δ' εὐσεβές.  
 αἰ[σ]χρὸν γὰρ εὖ μὲν ἐξεπίστασθαι παθεῖν  
 δράσαι δὲ μηδὲν εὖ παθόντα πρὸς σέθεν.  
 πρῶτον μὲν οὖν σὸν δεῖξον, ὦ ξένη, κἀρα  
 σῶφρον γὰρ ὄμμα τοῦμόν Ἑλλήνων λόγος c. 875  
 45 πολὺς διήκει· καὶ πέφυχ' οὕτως, γύναι,  
 κοσμεῖν τ' ἑμαυτὸν καὶ τὰ διαφέρονθ' ὄραν.  
 ἔπειτ' ἄκουσον, τοῦ τάχους δὲ τοῦδ' ἄνε·  
 εἰς μὲν γὰρ ἄλλο πᾶν ἀμαρτάνειν χρεῶν,  
 ψυχὴν δ' ἐς ἀνδρὸς ἢ γυναικὸς οὐ καλόν. c. 880

HIPSÍPILA

Tú que ves el futuro de los dánaos  
a través de las santas ofrendas quemadas,  
cuéntale a ésta el infortunio de su hijo,  
pues lo conoces. Alí estuviste.  
Ella dice que yo maté  
intencionalmente al niño  
y que conspiré contra esta casa.

ANFIARAO: (A Hipsípila.)

Sabiéndolo todo, he venido.  
He vislumbrado tu suerte,  
lo que sufrirás por la muerte del niño.  
Estoy aquí para ayudarte  
en esta tu desgracia,  
no por la fuerza, sino por piedad.  
Resulta vergonzoso presumir  
que todo me es bien conocido,  
y al mismo tiempo, no hacer nada por ti,  
cuando me has brindado tan buen trato.

(A Eurídice, sin mirarla.)

Primero, muéstrame tu rostro, extranjera.  
Entre los griegos tiene gran fama  
mi ojo de ser prudente.  
Yo soy así, mujer,  
me disciplino a mí mismo,  
veo lo esencial.  
Escucha, pues:  
calma este arrebato.  
En todo lo demás, errar es permitido,  
pero contra la vida de un hombre  
o de una mujer,  
es algo espantoso.

EURÍPIDES

- 50 (Εὐρ.) ὦ ξένε πρὸς Ἄργει πλησίαν| ναίων χθόνα,  
 πάντων ἀκούουσ' οἶδα σ' ὄ[ν]τα σῶφρονα·  
 οὐ γάρ ποτ' εἰς τόδ' ὄμμ' ἄκον ἔβλεψας παρών.  
 νῦν δ' εἴ τι βούλει, καὶ κλύει[ν] σέθεν θέλω  
 καὶ σ' ἐκδιδάσκειν· οὐκ ἀνάξιος γὰρ εἶ. c. 885
- 55 (Ἄμφ.) γύναι, τὸ τῆσδε τῆς ταλαιπώρου κ[α]κὸν  
 ἀγρίως φέρουσάν σ' ἥπιον θ[έ]σθαι θέλω  
 οὐ τήσδε μᾶλλον ἢ τὸ τῆς δ[ί]κῃς ὀ[ρ]ῶν.  
 αἰσχύνομα[ι] δὲ Φοῖβον οὐ δι' ἐμπύρω[ν]  
 τέχνην ἐπασκῶ, ψεῦδος εἶ[πε] τι λέξομεν. c. 890
- 60 ταύτην ἐγὼ ἔξέπεισα κρηναῖον [γ]άινος  
 δεῖξαι δι' ἀγνῶν ρευμάτων [...].υχ[.]  
 στρατιᾶς πρόσθυμ', Ἄργεῖον ὡς θε[α]μένην πυρ[.] ]  
 Pie

Col. 16

Fr. 60 ii

(Faltan cerca de tres versos)

- [.....]υφειν[  
 5 [...] παῖς με[ι]  
 [...]αα μεν[  
 [I] [ἡ]μεῖς δε[ι].[  
 [...]αι θελ[  
 [δρ]άκων α[φ]  
 10 ἡκόντιε' ἀ[
- c. 900

Fr. 60 I+. 61 τυχὴ possible, Cockle.

62 πυρ[.] ο πυρ[.] Cockle.

Fr. 60 II. 8-10

θε[α]σαι θέλοντες Wecklein; ἀλλὰ κείμενον χαμα[ι]  
 δράκων ἀσκήμων παῖδ' ὑφειμένους βέλει]  
 ἡκόντιε'. Page.

HIPSÍPILA

EURÍDICE: Extranjero, tú que habitas  
la región cercana a Argos:  
Sé que eres prudente,  
pues muchos me lo han contado,  
y en mi presencia,  
no me has mirado a los ojos  
en ningún momento. c. 881

(Se quita el velo.)

Ahora, si lo deseas,  
quiero escucharte tanto  
como hablar contigo.  
Pues no eres indigno de ello. c. 885

ANFIARAO: Mujer, puesto que lo has manejado  
de manera brutal,  
quiero que tomes con calma  
el daño de esta desgraciada.  
Atiendo a lo justo, más que a ella.  
Me avergonzaría ante Febo,  
cuyo arte practico  
a través de ofrendas quemadas,  
si dijera yo alguna mentira. c. 890

Yo la convencí de que me señalara  
las ondas de un manantial  
para emprender, con agua pura,  
las ofrendas por *la suerte* del ejército  
en la terrible pira *sagrada*. c. 893

*Pues sedientos hombres y bestias,  
sus gargantas cubiertas de polvo,  
se lanzaron a los arroyos  
y han revuelto con lodo  
la poca agua clara que en ellos corre.*

*Tomó ésta el niño en sus brazos.* c. 898  
*Siguiéndola, dejamos el recinto.  
Nos condujo a la fuente del Aqueloo  
y ahí puso al niño en el suelo.*

*Llenamos los vasos con agua* c. 900  
*-Hipsípila ayudaba-,  
deseando ya hacer el sacrificio.*

*Pero una serpiente acechaba  
al niño que yacía en la hierba,  
y lo mordió con ocultos colmillos.* c. 903

EURÍPIDES

	καί νιν δρομί εἴλιξεν ἀμφί	c. 905
	ἡμεῖς δ' ἰδόμεντες ἐγὼ δ' ἐτόξευα!	
15	ἀρχὴ γὰρ ἡμῖν   'Ἀρχέμορος ε.   οὐ τ' οὐχὶ καυτή   ὄρνιθα δ' 'Ἀργείοισι	c. 910
	καὶ μὴ φοβέσθαι   ἀλλουχί   πολλοὶ δὲ   Κάδμου	c. 915
	νόστου κυρήσει   'Ἄδρατος ἕξει τ' ἀρ   ἐπὶ τὰ στρατηγί   τὰ μὲν γενόμενα	

11 δρόμοι G-H.

12 ἀμφὶ παῖδα Page.

13-14

ἡμεῖς δ' ἰδόμεντες παντόθεν προσβάλλομεν.  
ἐγὼ δ' ἐτόξευα (αὐτόν· ἢ δ' ἀνήνυτον) Page.

15-16

ἀρχὴ γὰρ ἡμῖν (θανασίμου θνήσκων μόρου)  
'Ἀρχέμορος ἔσται. Bond.

17 "Esta es mala suerte no sólo para tí sino también para los argivos", Bond.

18-20 Reconstruyo a partir del contexto.

21-24

πολλοὶ δὲ μικροβέντες εἴθουσι μάχη |  
Κάδμου (πολλοὶ γὰρ παῖδες ἐκ πολλῶν λεῶς) |  
νόστου κυρήσει. Roberts φεύεται δ' ἐχθρῶν χέρας |  
'Ἄδρατος, ἕξει τ' 'Ἀργίος ἐκ Θήβων πάλιν Page.

25-26

ἐπὶ τὰ στρατηγῶν ἐκελευσμένους ἄλλους |  
τὰ μὲν γενόμενα δὲ καθὼς ἐπίσταται | G-H.

HIPSÍPILA

*Moviendo sus roscas con rapidez,  
se trenzó en torno al niño  
y lo apretaba y lo engullía.* c. 904

*Al ver nosotros el monstruo,  
lo atacamos por todos los flancos.  
Yo lo traspasé con una flecha.  
Pero fue inútil.*

*La muerte de tu hijo Arquémoro  
fue el comienzo, para nosotros,  
no sólo para ti,  
de un infortunio enorme.* c. 910

*Ya lo gritan las aves a los argivos,  
ya lo traza en el aire  
el humo del sacrificio:*

*muchos no saldrán del combate,  
vencidos por los ciudadanos de Cadmo.* c. 915

*Pocos de toda esta multitud  
podrán regresar.*

*Adrasto escapará de las manos del enemigo.*

*De Tebas volverá de nuevo a Argos.*

*Sólo él, de los siete generales,  
habrá de preservarse del peligro.*

*Ahora conoces, con claridad, lo sucedido.* c. 919

*La primera víctima de esta guerra  
ni siquiera tuvo que luchar en ella.*

EURÍPIDES

- ἄ δ' αὖ παραινῶ, τ[αὐτὰ μοι δέξαι, γυναί.] c. 920  
 ἔφω μὲν οὐδεὶς ὄ[στις οὐ ποιεῖ βροτῶν]  
 30 θάπτει τε τέκ[να χᾶτερα κτᾶται νέα,]  
 αὐτός τε θνήσκει[ν καὶ τὰδ' ἄχθονται βροτοὶ]  
 εἰς γῆν φέροντες [γῆν. ἀναγκαίως δ' ἔχει]  
 βίον θερρίζειν ὄ[στις κάρπιμον στάχυν,] c. 925  
 καὶ τὸν μὲν εἶ[ναι, τὸν δὲ μὴ τί ταῦτα δεῖ]  
 στένειν ἄπε[ρ δεῖ κατὰ φύσιν διεκπερᾶν,]  
 {δεινὸν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς.} c. 927a  
 35 ἄ δ' εἰκὸς Ἄργοι  
 θάψαι δὸς ἡμῖν

27-34 [757 N]

27-30 Clemente de Alejandría *Stromateis* 4, 7, 53, 3 (p. 272 Stählin):

"Ἕλληνες γὰρ οὐκ οἷδ' ὅπως ἀνάγκη δεδοκότες ἀλόγων τὰ συμβαίνοντα ἄκοιτες  
 πείθεσθαι ὁμολογοῦσιν. ὁ γούν Εὐριπίδης λέγει 'ἄ γ' οὐν παραινῶ — βροτοί'.

No sé cómo los griegos, que adjudican los acontecimientos a la ciega necesidad, concuerdan sin  
 querer con esta creencia. En efecto, Eurípides dice: "Una vez más — se dielen los hombres."

28-34a Plutarco *Moralia* 110 F-111 A:

οὐ φάσκει γὰρ ἂν δόξειεν ὁ παρὰ τῷ ποιητῇ Ἀμφιάραος παραμυθεῖσθαι τὴν  
 Ἀρχεμόρου μητέρα δυσχεραίνουσαν ὅτι νήπιος ὦν ὁ παῖς καὶ ἄγαν ἄσπρος ἐτελεύτησε.  
 φησὶ γὰρ οὕτως: ἔφω μὲν οὐδεὶς — βροτοῖς'.

No parecería que Anfírao, según el poeta, consuela a la ligera a la madre de Arquémuro, llena de  
 rabia porque su hijo, que era un infante, murió muy antes de tiempo. Dice así: "No ha nacido — tan  
 terrible".

28-34

(i) Estobeo 4, 44, 12 (V p. 960-1 Hense) con lema Εὐριπίδου Ἐπιπέλη *Hipsípila* de Eurípides.

(ii) Traducido por Cicerón *Disputas Tusculanas* 3, 25, 59-60:

quocirca Carneades, ut video nostrum scribere Antiochum, reprehendere Chrysippum solebat laudantem  
 Euripideum carmen illud:

Mortalis nemo est quem non attingat dolor  
 Morbosque; multis sunt humani liberi,  
 Rursum creandi, morsque est finita omnibus  
 Quae generi humano angorem nequicquam adferunt.  
 Reddenda terrae est terra, tum vita omnibus  
 Metenda, ut fruges, sic iubet Necessitas.

negabat genus hoc orationis quidquam omnino ad levandam aegritudinem pertinere.

Carneades, según veo escribió nuestro Antíoco, solía reprehender a Crisipo por alabar aquel poema de  
 Eurípides: "No hay mortal alguno a quien no toque el dolor y la enfermedad; muchos tienen que enterrar  
 a sus hijos, y engendrarlos nuevamente. La muerte está asignada a todos. Esto trae en vano una gran  
 tristeza al género humano. La tierra debe regresar a la tierra, y la vida debe segarse como fruto de la  
 tierra. Así lo manda el destino." Negaba que este tipo de discurso fuera del todo apropiado para aliviar  
 alguna pena.

35-36

ἄ δ' εἰκὸς Ἄργοῖς ἐξάγουσι πρόσφορα!

θάψαι δὸς ἡμῖν παῖδ' ἀειμνήστοις τάφοις! Page.

- Una vez más te lo suplico, mujer. c. 920  
 Comprende esto:  
 No ha nacido nadie que no sufra,  
 que no entierre a sus hijos y tenga otros,  
 y que no muera él mismo.  
 De esto se duelen los hombres,  
 llevando tierra a la tierra.  
 Por fuerza la vida hay que segar  
 como fecunda espiga de trigo. c. 925  
 Uno sobrevive, el otro no.  
 ¿Por qué debemos quejarnos  
 de eso mismo que debemos  
 vivir por naturaleza?  
 [Nada de lo que es necesario  
 debe sernos tan terrible.] c. 927a  
 Danos a tu hijo para enterrarlo:  
 traemos desde Argos  
*todo lo adecuado para hacerlo*  
*con ritos que siempre serán recordados.* c. 928

32 Marco Aurelio 11, 6 (p. 296 Haines):

πρώτον αἱ τραγωδίαὶ παρήχθησαν ὑπομηνητικὰ τῶν συμβαινόντων καὶ ὅτι ταῦτα οὕτω πέφυκε γίνεσθαι καὶ ὅτι, ὅτε ἐπὶ τῆς σκηνῆς ψυχαγωγείσθε, τοῦτοις μὴ ἄχθεσθε ἐπὶ τῆς μείζονος σκηνῆς. ὁράται γάρ, ὅτι οὕτω δεῖ ταῦτα περαινέσθαι καὶ ὅτι φέρουσιν αὐτὰ καὶ οἱ κερραγότες, "ἰὼ Κιθαίρων." καὶ λέγεται δὲ τινα ὑπὸ τῶν τὰ δρᾶματα ποιούντων χρησίμως. οἷόν ἐστιν ἐκεῖνο μάλιστα: ... "βίον — σταχύν" καὶ ὅσα τοιαῦτα.

Primero se montaron las tragedias como recordatorios de los acontecimientos que se dan así por naturaleza, para que estos sucesos que en el teatro te conmueven el alma, no te causen aflicción en el mayor de los teatros. Se ve, pues, que estos eventos forzosamente se llevan a cabo, y que incluso los que claman "¡Ay, Citerón!" soportan esto mismo. Algunas cosas útiles son dichas por los dramaturgos, sobretodo frases como las siguientes: ... "Por fuerza — trigo", y cuántas otras tales como éstas.

32-33 Marco Aurelio 7, 40.

33-34a Clemente de Alejandría *Stromateis* 4, 7, 53, 4:

εἶτα ἐπιφέρειν "ταῦτα δεῖ — βροτοῖς.

Luego añade: "¿Por qué debemos — tan terrible".

34a

(i) Plutarco *Moralia* 117 D sin lema (p. 243 Gärtner):

οὐδὲν οὐδὲν φευκτὸν νομιστέον αὐτοῖς πάσχειν "οὐδὲν γὰρ δεινὸν — βροτοῖς" οὔτε τῶν κατὰ προηγούμενον λόγον συμβαινόντων οὔτε τῶν κατ' ἐπακολούθησιν.

De aquí que nada de lo que sufrimos debe pensarse que es evitable. "Nada — terrible", ni nada de lo que está destinado que suceda, ni sus consecuencias.

(ii) Estobeo 3, 29, 56 (III p. 638 Hense) τοῦ αὐτοῦ κτλ. del mismo, etc. Tal vez pertenece al *Télefo* de Eurípides.

	οὐ γὰρ καθ' ἡμῖ	c. 930
	ἀλλ' εἰς τὸν ἀεὶ	
	τοῖς κοῖτι βρότε	
40	κλεινὸς γὰρ ἔσται	
	ἀγῶνά τ' αὐτιῶ	
	στεφάνουσι διδ	c. 935
	ζηλωτὸς ἔσται	
	ἐν τῶιδε με	
45	μνησθήσεται	
	ἐπωνομάσθη	
	Νεμέας κατ' ἄλλοι	c. 940
	ἀναιτία γάρ τοῖς	
	εὖν γὰρ καλῶσι	
50	θήσει σε καὶ παῖδ' [	
	(Εὐρ.) ὦ παῖ, τὸ μὲν σοὶ τ[	
	[.] ἦσαν ἢ μηνί	c. 945
	πρὸς τὰς φύσεις [χρῆ καὶ τὰ πράγματα σκοπεῖν]	
	καὶ τὰς διαίτας τῶν κακῶν τε ἀγαθῶν,]	
55	π[ε]ρὶ δὲ τοῖς μὲν εὐφροσιν πολλὴν ἔχειν,]	
	τοῖς μὴ δίκαιοις [δ' οὐδὲ συμβάλλειν χρεῶν.]	
	Pic	

53-56 [759 N] Oríon *Florilegio* 7. 5 (Eustathio IV p. 259 Meineke) con el lema ἐκ τῆς Ὑφανίας, de *Hipsipila*.

53 *Florilegium Monacale* 104 (Eustathio IV p. 275 Meineke).

37 οὐ γὰρ καθ' ἡμέραν γε ταῦτ' ἔσται μ[ε]ν. Page.

38 ἀλλ' εἰς τὸν ἀεὶ τοὶ χρόνοι τοῖς πῆμασιν G-H.

39 τοῖς κοῖτι βρότερον πάν συναλγήσει γένος Roberts.

40-43

κλεινὸς γὰρ ἔσται τάφος ἐν ἀνθρώποις ὅδε,

ἀγῶνά τ' αὐτῶν [εἰρησόμεθα, φυλλῶδες

στεφάνουσι διδόντες· ὁ δὲ κρατῶν καθ' Ἑλλάδα

ζηλωτὸς ἔσται καὶ περίβλεπτος βροτοῖς. Page.

44 ἐν τῶιδε μὲν λειμῶνι Arnim; ἐπιλεχθεὶς στρατὸς Page.

45-46

μνησθήσεται σοὶ παῖδος, Ἀρχέμορος ὄτι

ἐπωνομάσθη [πρώτος ὡς ἄρξας μέρου] Arnim.

47 Νεμέας κατ' ἄλλοις τήνδε δ' εὖν λυκαὶ σε χρῆ G-H.

48 τοῖς [δὲ σοὶς κλεῖος φέρει Page.

49-50

εὖν γὰρ καλῶσι σοῖν, ὦ γύναι, πάθος τέλει

θήσει σε καὶ παῖδ' [εἰς τὸ λοιπὸν εὐκλείει.] G-H.

HIPSÍPILA

- Estos no serán por sólo un día* c. 930  
-escucha, mujer-  
sino por siempre con tu *dolor*  
*simpatizará* la raza humana.  
Será famosa *la tumba de tu hijo:*  
Juegos en su honor *instauraremos*  
y otorgaremos coronas *de follaje al ganador* c. 935  
*quien será, por la Hélade entera,*  
*la envidia y admiración de todos los hombres.*  
Así, en esta pradera, *reunido el ejército,*  
se recordará *a tu hijo Ofeltes*  
*que desde ahora Arquémoro se llamará*  
*por marcar el inicio de horrible destino*  
en esta pradera de Nemea. c. 940  
*En verdad, debes soltar a ésta*  
(Señala a Hipsípila.)  
pues no tiene culpa.  
*Incluso, a los tuyos trae gloria.*  
*Pues alcanza tu dolor hermoso fin, mujer,*  
y hará *famosos* a ti y a tu hijo *por siempre.*  
EURÍDICE: ¡Ay hijo! c. 945  
Deben verse muy de cerca  
el carácter, las acciones  
y las vidas de buenos y malos.  
Junto a los prudentes,  
me convenzo  
de tener mucha prudencia.  
Uno no debe siquiera juntarse  
con quienes no son justos. c. 949  
*¿Qué remedio puede tener*  
*esta terrible muerte?*  
*¿De qué sirven mis lloros y lamentos?*  
*Quien llama a las puertas de la muerte,*  
*quien vocifera y grita*  
*para que alguien le responda,*  
*sólo obtiene por respuesta un silencio.*

Col. 19

Frr. 57 + 81

5

] ἔοικε δε[  
] Διόνυσός τ[ε  
]αντος εἰσερ[  
]φέστηκ' οὐδ[  
]ιδ', οὐτ[

1085

HIPSÍPILA

*Haré a un lado mi precipitación,  
a petición tuya, Anfiarao.  
No creas, sin embargo, que he de disculpar  
a la esclava por completo.  
Por cuidar lo tuyo, descuidó lo mío.  
Que permanezca en casa  
hasta el regreso de Licurgo.  
Mi marido decidirá.  
La muerte me abruma:  
no puedo pensar ya bien este asunto.  
En cuanto a mi hijo, mi dolor,  
tómalo y hónralo con los ritos que prometes,  
a él, que también ha sido tu dolor  
y el de toda tu gente.*

(Entran Eurídice, Anfiarao y el cortejo fúnebre. Quedan dos guardias que vigilan a Hipsípila, sola sobre la terraza.)

**CORO:** *Esperemos la llegada de Licurgo.*

**HIPSÍPILA:** *Quisiera disiparme con el viento,  
perderme en el polvo de esta plaza.*

**CORO:** *Parece que saliste bien librada.  
Progenie de dioses no puede sufrir  
muerte de esclavos.*

1084

**HIPSÍPILA:** *La cólera del padre será mayor  
que la de la madre.*

*Moriré como la esclava que soy.*

**CORO:** *Dioniso te librára de todos tus terrores.*

**HIPSÍPILA:** *Mi espera la he colocado sobre la nada.*

*¿A dónde miran los ojos de Baco?*

*Sé que a mí no se vuelven.*

1087

EURÍPIDES

(Χο.)	τίς ποτ'ί θαλαμοί βάλλει ύπη ανά τ' αἰθέρ	
10	τί τὸ σῆμα [ ] βότρυς α. [ ] ἀναδίδω[σι]	1095
15	ρέϊ δὲ γά[ ] στάζει νέκταρ[ ] λιβάνου[ ]	
	Δ τάχ' ἄν εἰ χάριν αἰ ἀντάγωιν	1100
20	ὦ πότνια θεῶν [.]άος ἄσκοπον[ ] αἰ- [θ]έρι πρωτόγονο[ ]	1105
25	[ἦ]θελ' Ἔρωσ ὅτε νη[ ] [ἔ]ν τ' ἐτράφη τότε [ ] [.]θα θεῶν γενο[ ] [...].].]....φ[ ]	

13 γάλακτι G-II.

20-22 ὦ πότνια θεῶν ... Γᾶ, ... ἄ ... ἀμέρας φάος ἄσκοπον [μυγείσ' Αἰθέρι πρωτόγονο]ν τέτοκας Morel (Cockle, p. 170) Cf. fr. ὄψικο 2 Kern.

HIPSÍPILA

- CORO:      *¿Quién, estando sola  
en su habitación,  
ha oído un quebrarse  
de aves y címbalos  
arriba en el aire?  
Hechizan mi pie,  
lo lanzan a danzas  
tras puertas, al bosque,  
corazón del monte.  
¿Qué es ese milagro  
que truena la tierra?  
Racimos de uvas  
en brisas florecen.  
Vinos se derraman*      1095  
*de la viva roca  
y al rasgarse el suelo  
blanca leche brota.  
Gotean con miel  
mis tirsos, e inciensos  
trenzan mis coronas.  
¡Con qué rapidez  
la música trepa  
salvaje mi cuerpo!  
¡Dioniso se acerca!*
- Señora de dioses,  
mi madre, la tierra,  
amando tú al Cielo  
pariste la luz  
primera nacida,  
que ojos no vieron;*      1105  
*que cuando a la Noche,  
su hermana, se unió,  
engendró al Amor.*
- Quiso el hijo alado  
mezclar voluntades:  
Nacieron los dioses.  
Nacieron los hombres.  
De Sémele y Zeus,  
divino y humano <sup>(5)</sup>  
naciste, Dioniso.  
La tierra te cría  
en su negro pecho. <sup>(6)</sup>*



*En islas perdidas  
 perfumes me envuelven  
 en nubes de mirra.  
 ¡Deseaba el llamado!  
 Trepan a mi alcoba  
 desde los viñedos  
 voces que no cesan.  
 ¡Que Bromio aparezca!  
 ¡Acudan, amigas!  
 Tirso de tres hojas  
 crecen en mis manos.  
 ¡El dios se ha mostrado!  
 Corran al santuario  
 que cuelga en sus hombros  
 techos de cipreses;  
 partan las cortinas  
 dentro con la mano:  
 danza tanto el techo, <sup>(7)</sup>  
 parece bacante,  
 una de nosotras,  
 una más, ¡de piedra!  
 Paredes posesas.  
 Brincan cielo y tierra.  
 ¡Nadie quede en casa,  
 déjense llevar!*

*Los hombres mortales  
 ceden a tu paso.  
 ¡Dios! Tú prometiste  
 a todos la gracia  
 de ser nuestro guía  
 tras el negro velo  
 que cierra la vida. <sup>(8)</sup>  
 A mí no me olvides.  
 Recuerda, recuerda:  
 corrí a tu llamado.  
 Mírame al pasar.*

Frr. 58+. 1

Frr. 58+. 5

Frr. 58+. 10

Frr. 58+. 16

Frr. 58+. 20

(Sale Licurgo.)

*Se acerca el sacerdote, su rostro endurecido.  
 Tormentas cuelgan de sus labios.*

\* Fr. 760 N (??)

ἔξω γὰρ ὀργῆς πᾶς ἀνὴρ σοφώτερος

---

Estobeo 3. 20. 31 (III 545 Hense) con lema Εὐριπίδου Ὑφιπόληι, en la *Hipsípila* de Eurípides.

## HIPSÍPILA

**LICURGO:** *Sol en puntas de lanza:  
fuego finebre.  
Arde en su centro un niño.  
Sol en tejas del templo:  
hueca luz.  
Nada se agita dentro.*

(Ve a Hipsípila.)

*A ti te busco. Mi mujer  
me lo ha contado todo.  
Dime, ¿qué puedo hacer contigo?  
¿A qué solución podremos llegar?*

**CORO:** *A esa que agrada más a la justicia.*

**LICURGO:** *¿Crees que la justicia todo restablece?  
¿Qué ley podrá arrebatarse a mi hijo del fuego?*

**HIPSÍPILA:** *Eres sacerdote. ¡Aprende piedad de los dioses!*

**LICURGO:** *¡Qué piedad tuvieron los dioses conmigo,  
el hombre que más los venera!  
Tú misma colaboraste con el oscuro destino del niño,  
con esta cruel ofrenda  
que los dioses se procuraron.*

**HIPSÍPILA:** *¡Esa nunca fue mi intención!*

**LICURGO:** *Tu intención ya la conozco:  
admites que dejaste tu deber,  
la única obligación que en la vida tentas,  
para ayudar a unos viajeros.  
Tu defensa es tu peor acusación.*

**CORO:** *¡Fuera de la cólera, todo hombre es más sabio!* \* Fr. 760 N

**LICURGO:** *Ayudaste a los extranjeros,  
perjudicando a tus conocidos.  
¿No llamarías tú a esto traición?  
¿No es la traición el peor de los crímenes?  
Y más aún,  
si querías a mi hijo como si fuera tuyo propio  
-si tal amor yo te creyera-  
entonces, una vez más, perdiste un hijo.  
¿Qué perdón, qué descanso  
puede hallar esa madre?*



## HIPSÍPILA

*Ningún castigo podrá calmarme  
ni devolver vida a las cenizas,  
pero la justicia que los dioses hurlaron  
la habré de cobrar.*

(Salen Toante y Euneo.)

**LICURGO:** *¿Quiénes son estos jóvenes?*  
**CORO:** *Son huéspedes de tu palacio.*  
**LICURGO:** *En mal momento nos visitan.*  
**EUNEO:** *Lo sabemos. Lamentamos la muerte de tu hijo.*  
**LICURGO:** *Muerte horrible que pudo ser evitada.*  
**EUNEO:** *¿Es ésta la mujer que llevó a cabo tal crimen?*  
**LICURGO:** *No sé qué triste Furia la condujo.*  
**EUNEO:** *Ella fue quien nos recibió. Ella era la nana.*  
**LICURGO:** *Ella fue quien dejó morir al infante.*  
**EUNEO:** *Mujer, ¿no hablas? ¿No tienes palabras  
con las cuales defenderte?*  
**LICURGO:** *De nada le sirven ya sus palabras.*  
**EUNEO:** *Su silencio la acusa.*  
**LICURGO:** *Su deber la condena.*  
**EUNEO:** *Hemos visto muchas cosas en nuestros viajes,  
pero nunca acto tan cruel  
de mujer tan bondadosa.*  
**LICURGO:** *La traición siempre viste un aspecto agradable.*  
**EUNEO:** *Cuida en quién depositas tu confianza.*  
**LICURGO:** (A los guardias.)  
*Tómenla y métanla en casa.*  
**EUNEO:** *Se merece un castigo ejemplar.*  
**LICURGO:** *Será uno que la haga olvidarse  
de todos sus males presentes.*  
**EUNEO:** *¿Qué harás con ella?*

(Se escuchan trompetas lejanas.)

**LICURGO:** *No quieras saberlo todo.  
Ya está decidido.  
Partamos ahora,  
que ya llaman a los juegos funerales.*

(Hipsípila es llevada dentro de la casa.<sup>(9)</sup> Abandonan la escena Licurgo, Euneo y Toante.)

EURÍPIDES



HIPSÍPILA

CORO:<sup>(10)</sup> *Silencio en la casa.  
Ni un llanto, ni un grito.  
El golpe del sol en las paredes  
lo siente mi oído.*

*¿Qué fue eso? ¿Oyeron?  
¿Se afila un cuchillo?  
No sé: los aposentos, de vuelta,  
han enmudecido.*

*Hipsípila, temo  
tu oculto destino.  
¿Sonó un golpe? ¿No escuchas? Ni un soplo  
de viento. Ni un ruido.*

(Sale una mujer.)

MUJER: *¡Nunca, nunca en mi vida vi yo algo parecido!  
¡Qué brillante certamen! ¡Qué movimiento!  
Lanzas, escudos, soldados atentos a la carrera  
que marca el inicio de los juegos de Arquémoro.  
Atrás quedan los juegos del pastor y el campesino.  
El curso es trazado a través de la llanura  
y una lanza se clava como meta entre la hierba.  
Capaneo y Partenoqueo,  
jefes ambos del ejército argivo  
ocupan su puesto tras la marca  
y junto a ellos se apuestan los dos extranjeros,  
recién llegados, huéspedes del sacerdote.  
Aguardan tensos la señal,  
la trompeta, que se da,  
y como alas lanzan sus piernas hacia el final;  
pero los jóvenes,  
como viento que arrastra tras de sí a los pastizales,  
sobrepasan a los jefes  
para lograr un mismo, hermoso triunfo  
en honor del niño difunto.*

EURÍPIDES



## HIPSÍPILA

*Así pagan con creces  
la hospitalidad de estas moradas.  
El ejército ahora los aclama.  
¡Hubieran estado presentes, amigas!  
Hacia acá ya vienen los ganadores,  
sus frentes coronadas,  
llevados por el sabio Anfiarao.*

(Entra la mujer. Salen Anfiarao, Toante y Euneo, éstos dos últimos coronados con guirnaldas.)

**CORO:** *¡Ay, hijo de Ecleo!  
¡Tal vez llegues demasiado tarde!*  
**ANFIARAO:** *¿Dónde está la esclava?*  
**CORO:** *Licurgo la llevó con violencia dentro de la casa.  
Tememos por su suerte.  
¡Corre, penetra el umbral!*

(Las puertas de la casa se abren para revelar, en el interior, a Hipsípila vendada y atada.<sup>(11)</sup>)

*¡Las puertas de la mansión se abren!  
¡Anfiarao! Veo a la desdichada,  
que aguarda su muerte.*

(Hipsípila es sacada al escenario sobre una plataforma. Anfiarao se acerca a Hipsípila.)

**HIPSÍPILA:** *Ven ya, golpe de hacha.  
Corta de tajo mis penas.*

## Col. 25

## Fr. 63

('Υφ.?)

|.|.|.|.τις|

| ἄνδρα κατέφυγεν [-~-

]θειν ἐστὶν εἰς τα|.δε|[-

]ουσι ἀνέθεσαν τὰς φυ|

5

| οὐκ ἔχουσι συμμάχους

|ε 'Αμφιάρεως· εἴσα|[-

]θις ὡσπερὲι νεῶς |

λα|μ|βάνω|

**2-3** [πρός] ἄνδρα κατέφυγεν Bond.**5** [οἱ σοῦλοι] οὐκ ἔχουσι συμμάχους Arnim.**6-8**

[ἐμέ δ' ἦν εἴσα]: 'Αμφιάρεως· εἴσα| [δ' ἔσα

δύναιτ' ἂν αὐθις Arnim; ὡσπερὲι νεῶς εἰδῶσι

πλαγκτικῆς κυβερνήτην σε λα|μ|βάνω [σοφόν.] G-H y Wilamowitz.

## HIPSÍPILA

(Anfiarao le quita la venda.)

*Dos veces, dos veces he muerto  
y a mis dos muertes has acudido, vidente.  
¿No tendrán fin mis desgracias?  
Estoy cansada.*

*Eurfdice recurrió a su marido, Licurgo,  
quien vino presto de vuelta a casa  
y volvió a cargarme de acusaciones.  
Los esclavos no tienen aliados.*

Fr 63. 2

*Anfiarao, tú que me salvaste,  
tú podrías tal vez salvarme de nuevo.  
Te tomaría a ti que eres sabio  
como piloto de mi nave  
que vaga en mares revueltos.*

Fr 63. 5

Fr 63. 7

**ANFIARAO:** *Mujer, yo ya he hecho por ti  
todo lo que mis fuerzas me han permitido.  
No me pidas más.  
Estos jóvenes que ves coronados  
vienen de triunfar en los juegos fúnebres de Arquémoro.  
Creo que tú los hospedaste en esta casa.  
Ahora sus nombres son celebrados por la Hélade entera.  
Eurfdice y Licurgo les darán su beneplácito  
por el triunfo y el honor que brindaron a su hijo.  
Ruega a ellos, que han logrado  
un puesto tan destacado  
entre los hombres de esta tierra,  
que te ayuden.*

EURÍPIDES

Col. 26

Fr. 61+82 (?)

]α.μί  
 ]κακ.[  
 ]α δέ τις[  
 ][...]εί ποτε  
 5 ]λ' οἴ]ρι' ἀζήλωι κα[κῶι]  
 ] θε καρδίας ες[  
 ]ςδ' [έ]χοις νεανί[  
 ]λθ' ὁμοῦ παρόνθ' ὁ .[  
 ζῶειν ἢ τεθνάει θ[ῆ]  
 10 ]λλα δυστυχοῦν[τ  
 ] δουλείαν πικρ[άν]  
 ]ς ἀνηγύτους λό[γους]  
 ]αύσομαι σε δω[  
 ]κατακτηθείας ἀ[ν]  
 15 ]ςθ' ἐλευθέραν .[  
 ]ρος εἶ σύ μοι, τέκ[νον]  
 ]τροφῶι δοίης χά[ριν]  
 ]λ[κα]...]λα[  
 ]...[

- 
- 6 ἢ]θε καρδίας ἐς[ω G-H.  
 7 τοῦ]ςδ' [έ]χοις νεανί[ας Artim.  
 8 ἢ]λθ' ὁ μ' οὐ παρόνθ' Murray.  
 13 κ]αύσομαι Artim.  
 15 πρό]ςθ' ἐλευθέραν G-H.

HIPSÍPILA

*HIPSÍPILA:* (A Toante.)

*Glorioso triunfador,  
visitante que vienes de tierras lejanas,  
si en algo, aunque poco, te serví,  
ahora te pido que regreses el favor  
y me ayudes a mí.  
Tuve alguna vez dos hijos como ustedes,  
pero mi prosperidad se vio empañada  
con un mal indeseable  
que penetró en mi corazón:  
de ellos fui separada.*

Frr. 61+. 5

(A Euneo.)

*Tú que vienes de tan lejos,  
¿podrías decirme algo de esos niños?  
Aunque no están conmigo, pienso en ellos.  
No sé si estén vivos o muertos.  
En ambos casos serán desdichados.  
Tal vez sufran, como yo, una amarga esclavitud.  
Éstas te parecerán palabras vanas,  
pero siempre lamentaré su ausencia.*

Frr. 61+. 10

*Si pudieras tú lograr mi libertad,  
si me libraras de este yugo, hijo,  
serías bendito para mí  
y a tu criadora podrías también agradecer.*

Frr. 61+. 15

Frr. 61+. 17

*EUNEO:*

*Somos compañeros en desgracias, mujer,  
Nosotras perdimos a nuestra madre, hace tiempo,  
y ahora la buscamos por toda la tierra.*

*HIPSÍPILA:*

*Aun triunfante,  
cargas con tristezas.*

EURÍPIDES



HIPSÍPILA

- EUNEO:** *Pero dínos el nombre de tus hijos.  
Si podemos, al menos, ayudarte en eso,  
preguntaremos por ellos.  
Y si los encontramos, les informaremos  
de tu triste condición.  
Debemos apoyarnos, unos a otros,  
en estos infortunios que compartimos.*
- HIPSÍPILA:** *Sus nombres son Euneo y Toante.*
- EUNEO:** *¿Cómo? ¿Qué has dicho, mujer?*
- HIPSÍPILA:** *Hijos de Jasón e Hipsípila, que soy yo.*
- EUNEO:** *¡Ay, qué puedo decir!  
¿Lo has escuchado, hermano?*
- HIPSÍPILA:** *¿En tus viajes te has topado con ellos?*
- EUNEO:** *No sé qué decir, mujer.*
- HIPSÍPILA:** *¿Acaso los conoces? Dímelo.  
Iría a donde fuera, aun temiendo por mi vida,  
para reposar mis dudas  
en algún rostro o en alguna sepultura.*
- EUNEO:** *Tus dos hijos perdidos ...*
- HIPSÍPILA:** *¿Sabes algo de ellos?*
- EUNEO:** *... se encuentran frente a ti, madre.*
- HIPSÍPILA:** *¿Tú? ¿Euneo? ¿Toante?*
- EUNEO:** *Yo soy Euneo, éste es Toante.*
- HIPSÍPILA:** *¿Pero cómo puede ser?*
- ANFIARAO:** *Se anunció por la pradera  
el nombre y la procedencia de los triunfadores.  
Los escuché, mujer, y te los he traído.*
- HIPSÍPILA:** *¿Ustedes son los que partieron con Argo?*
- EUNEO:** *Sí, para regresar al fin contigo.*
- HIPSÍPILA:** *Hace tanto tiempo. Aún eran pequeños.*
- EUNEO:** *No esperabas encontrar dos niños.*

## [Col. 26 o 27 (?)]

\* Fr. 104 (??)

οἰνάνθαο ἰγάνθοο ἀμπέλου<sup>1</sup>  
 βότρουοο ἔλιχα[ παοσίπονοο.<sup>1</sup>

Aristófanes *Ranas* 1320-1321, atribuidos por Wilamowitz a la *Hipsípila*. Cf. fr. 765 N. Bond sugirió la posible conexión con el fr. 104.

\* Fr. 756 N (??)

περίβαλλ', ὦ τέκνον, ὠλέναο.

Aristófanes *Ranas* 1322 con el escolio (= 1355 Dindorf):  
 καὶ τὸ 'περβαλ' ὦ τέκνον' ἐξ Ὑψιπύληο.  
 Y el "abrázame, hijo" es de *Hipsípila*.  
 Koster no encontró tal atribución en ningún manuscrito (p. 1074).

\* 761 N (??)

ἄελποο οὐδέο, πάντα δ' ἐλπίζεοο χρεῶο

Estobeo 4. 46. 16 (V 1000 Hense) con lema Εὐριπίδοο Ὑψιπύληο, de *Hipsípila* de Eurípides.

## Col. 27

Frr. 64 i + 113 + 90

9

(Faltan cuatro versos)

]ξοο c. 1530

].ν c. 1535

15

].

## HIPSÍPILA

- HIPSÍPILA:** *¿Pero cómo sé que en verdad son mis hijos? (12)*  
**EUNEO:** *¿Crees que miento, aún cuando ves mis ojos llorosos?*  
**HIPSÍPILA:** *¡Quizá se trate esto de una venganza de Eurídice!  
¡Tú apoyaste a Licurgo en su decisión de matarme!*  
**EUNEO:** *Nada clara, entonces, se mostraba la fortuna.*  
**HIPSÍPILA:** *¿Qué prueba tienes de todo lo que dices?*  
**EUNEO:** *Aquella mañana en que partimos ...*  
**HIPSÍPILA:** *¿Qué de ese día tan doloroso?*  
**EUNEO:** *... en que te dimos el último abrazo, ...*  
**HIPSÍPILA:** *Último abrazo que he sentido.*  
**EUNEO:** *... recuerdo que al cuello llevabas colgado, ...*  
**HIPSÍPILA:** *¿Traía yo algo? ¿Qué trata?*  
**EUNEO:** *... -lo sé, lo tuve en mis manos-  
un racimo de uvas doradas.*  
**HIPSÍPILA:** *Es cierto lo que dices. Esa joya  
fue regalo de Dioniso a mi padre.  
Es emblema de mi familia.*  
**EUNEO:** *Si mi palabra no te convence,  
tal vez esto tenga mayor valía.*

(Saca el racimo dorado.)

**HIPSÍPILA:** (Enmudece.)

La frescura de la vid en flor.  
El racimo apiñado  
que termina el dolor.

\* Fr. 104. 1

(Pausa.)

¡Abrázame, hijo!

\* Fr. 104. 2

\* Fr. 756 N

**CORO:** Nada es imposible.  
Todo debe esperarse.

\* Fr. 761 N

EURÍPIDES

		]uc	
		]ac	
		]·	
19		]·	c. 1540
	(Faltan seis versos)		
26		]του	c. 1547
		]ν	
	(Faltan cinco versos)		
33		]ν	c. 1554
	(Faltan cuatro versos)		
38		]δετε	c. 1559
	(Faltan cuatro versos)		
43		]αετων	
		]c	
	(Faltan tres versos)		
48		]·	
	«Ήδωνίει»	Ήδωνίει θρα-	c. 1570
		κιαε	
50	«Πάγγαιον»	Πάγγαιον ὄρος	
		τῆς θράκης	
		]αc	
	(Faltan tres versos)		
55		]c ἦν	c. 1577
		]ν	

Pie

Col. 28

Frr. 64 ii + 91 + 115

Cabeza

	τέκνα τ' ἀνὰ μίαν ὁδὸν	
	ἀνάη[α]λιν ἐτρόχαεεν	1580
	ἐπὶ φόβον ἐπὶ [τε]	
	χάριν ἐλίξασ,	
4-5	χρόνω δ' ἐξέλαμψεν εὐάμερος.	

1 "Este día guiando" sugiere Dodds (Band, p. 124).

HIPSÍPILA

*HIPSÍPILA: Este mismo fruto vio Licurgo.  
Con un golpe de hacha,  
se atrevió a derribarlo.*

*Y en vez de la rama tala el cuello  
de su hijo y despierta  
al engaño de Baco.*

*Repudiado, el rey Edonio muere  
en el monte Pangeo  
por mandato del dios.*

c. 1570

*El claro signo de tu presencia  
nos revelas, Dioniso,  
con distinta intención.*

*Este día de vuelta nos lleva  
hacia el mismo camino  
a mis hijos y a mí.*

1579

*Después de girar al miedo, al gozo,  
con el paso del tiempo  
ha brillado feliz.*

1583

EURÍPIDES

	Ἀμφιάρ	τὴν μὲν παρ' ἡ(μ)ῶν, ὧ γύναι, φέρι χαρίν, ἐπεὶ δ' ἐμοὶ πρόθυμος ἦσθ' ὅτ' ἠντόμην, ἀπέδωκα καγὼ σοὶ πρόθυμ' ἐς παῖδε σῶ. σώζου δὲ δὴ σύ, σφῶ δὲ τήνδε μητέρα,	1585
10		καὶ χαίρεθ' ἡμεῖς δ' ὥσπερ ὠρμήμεσθα δῆ, στράτευμ' ἄγοντες ἴξομεν Θήβας ἔπι.	
	οἱ Ὑψιπ. σοί	εὐδαιμονοίης, ἄξιος γάρ, ὧ ξένε. εὐδαιμονοίης δῆτα· τῶν δὲ σῶν κακῶν τάλαινα μήτηρ, θεῶν τις ὡς ἄπληστος ἦν.	1590
	Ὑψιπ.	αἰαῖ φυγὰς ἐμέθεν ἄς ἔφυγον, ὧ τέκνον, εἰ μάθοις, Λήμνον ποντίας, πολὶόν ὅτι πατέρος οὐκ ἔτεμον κάρα.	1595
	(Εὐν.)	ἦ γάρ σ' ἔταξαν πατέρα σὸν κατακτανεῖν;	
	(Ὑψι.)	φόβος ἔχει με τῶν τότε κακῶν· ἰὼ τέκν', οἶά τε Γοργάδες ἐν λέκτροις ἔκανον εὐνέτας.	
20			
	Ἰ (Εὐν.)	σὺ δ' ἐξέκλειπας πῶς πόδ' ὥστε μὴ θανεῖν;	1600
	(Ὑψι.)	ἀκτὰς βαρυβρόμους ἰκόμαν ἐπὶ τ' οἶδμα θαλάσσιον, ὀρνίθων ἐρήμον κοίταν.	
25			

HIPSÍPILA

ANFIARAO: Tú te llevas mi gracia, mujer. 1584  
 después que te encontrara generosa hacia mí.  
 Y a la vez, te devolví bendiciones  
 por el triunfo de ambos hijos tuyos.  
 Cuidate, y ustedes dos a su madre.  
 Adiós. Por el mismo camino,  
 prosiguiendo la marcha,  
 saldremos contra Tebas.

HIPSÍPILA: Que te vaya bien, 1590  
 pues digno es que así sea,  
 extranjero.

EUNEO: Que te vaya bien.

(Sale Anfiarao. A Hipsípila.)

Madre desdichada,  
 ¡alguno de los dioses  
 no se sació con tus males!  
 HIPSÍPILA: El exilio al que huí, si supieras,  
 ay hijo, desde Lemnos marina,  
 por negarme a cortar la cabeza  
 gris de mi padre. 1595

EUNEO: ¿Te ordenaron que mataras a tu padre?

HIPSÍPILA: Me aterran los crímenes de entonces:  
 ¡Las lemnias, hijos, como gorgonas,  
 en lechos mataron a sus hombres!

EUNEO: Y tú, ¿escapaste a pie para no matarlo? 1600

HIPSÍPILA: Escapé hacia los acantilados  
 que rugen sobre el surgiente mar,  
 de las aves nidos solitarios. 1603

EURÍPIDES

- (Εὐν.) κάκειθεν ἦλθεσ δεῦρο πῶς τίτι στόλωι;  
 (Υψ.) ναῦται κώπαισ 1605  
 Ναύπλιον εἰς λιμένα ξενικὸν πόρον  
 ἄγαγόν με δουλοσύ[ν]αι τ' ἐπέβασαν, ἰὼ τέκνον,  
 30 ἐνθάδε νάτιον μέλεσθ' ἐμπολάν.  
 (Εὐν.) οἴμοι κακῶν σῶν.  
 (Υψ.) μὴ στέν' ἐπ' εὐτυχίαισιν. 1610  
 ἀλλὰ σὺ πῶς ἐτράφησ ὅδε τ' ἐν τίτι  
 χειρί, τέκνον, ὦ τέκνον;  
 35 ἔνεπ' ἔνεπε ματρὶ σῶι.  
 (Εὐν.) Ἄργῶ με καὶ τόνδ' ἦγαγ' εἰς Κόλχων πόλιν.  
 (Υψ.) ἀπομαστίδιόν γ' ἐμῶν στέρνων. 1615  
 (Εὐν.) ἐπεὶ δ' Ἰάσων ἔθαν' ἐμός, μήτηρ, πατήρ —  
 (Υψ.) οἴμοι κακὰ λέγεισ, δακρυά τ' ὄμμασιν,  
 40 τέκνον, ἐμοῖσ δίδωσ.  
 (Εὐν.) Ὅρφεύσ με καὶ τόνδ' ἦγαγ' εἰς Θράκιησ τόπον.  
 (Υψ.) τίνα πατέρι ποτὲ χάριν ἀθλίω 1620  
 τιθέμενοσ; ἔνεπέ μοι, τέκνον.  
 (Εὐν.) μοῦσάν με κιθάρασ Ἀσιάδοσ διδάσκεται,  
 τοῦτ[ο]ν δ' ἔσ Ἄρρωσ ὄπλ' ἐκόσμησεν μάχησ.

HIPSÍPILA

- EUNEO: ¿Y cómo viajaste aquí desde aquel lugar? 1604  
 HIPSÍPILA: Marineros a golpe de remos  
 me llevaron al puerto de Nauplia,  
 destino foráneo.
- EUNEO: ¡Ay, qué desdichas sufriste!  
 HIPSÍPILA: No te lamentes en buenos tiempos. 1610  
 ¿Pero cómo, en qué manos creciste,  
 tú y éste, hijo?  
 ¡Díselo a tu madre, hijo, dílo!
- EUNEO: La nave Argo nos condujo  
 a mí y a éste  
 a la ciudad de la Cólquide.
- HIPSÍPILA: ¡Apenas te había destetado! 1615  
 EUNEO: Después que murió Jasón, madre,  
 mi padre ...
- HIPSÍPILA: ¡Ay, qué desgracia es eso que has dicho!  
 ¡A mis ojos traes lágrimas, hijo!
- EUNEO: ... Orfeo nos llevó a mí y a éste  
 a la tierra de Tracia.
- HIPSÍPILA: Dime, hijo, ¿qué favor buscaba 1620  
 hacerle a tu padre desdichado?
- EUNEO: A mí me enseñó música de cítara asiática,  
 y a éste lo preparó para las armas  
 del combate de Ares. 1623

EURÍPIDES

	('Υψ.)	δι' Αιγαίου δὲ τίνα πόρον ἐμ[ό]λετ' ἀκτὰν Λημνίαν;	1625
	(Εὐν.)	Θόας [κ]ομίζει εὖς πατὴρ ἴδουιν τέκνω.	
	('Υψ.)	ἦ γὰρ] ἐέ[ω]τ[α]ῖ;	
50	(Εὐν.)	Βα[κ]χ[ί]ου] γε μηχαναίς.	(1627b)
	('Υψ.)	[ βό[.]ι πόνων	
	[	]ι προσδοκία βιοτᾶς	1630
	[ ~	]ηόρευσε ματρί, παῖδα, σῆι	(1630 G-H)
	[	]ε μοι	
55	(Εὐν.)	καί ] Θόαντος οἰνωπὸν βότρυν Pie	

Fr. 64 ll. 51-52 Reconstruyo a partir del contexto.

Fr. 64 ll. 53 "Dioniso salvó a su hijo (sc. Toante) por tu madre" sugiere Cockle.

Fr. 64 ll. 54 ζένηε μοι ¿Una vez más? Cf. fr. 64 ll. 35 y 43.

Fr. 64 ll. 55 κείνου posible, Cockle. Reconstruyo a partir del contexto.

Col. 29

Fr. 64 iii

8	c[		c. 1643
		(Faltan dos versos)	
11	-[		c. 1646
	.[		
	-[		
	[		
15	.[		c. 1650
	.[		
	_[		
	.[		
	[		
20	.[		c. 1655
	.[		
	.[		
		(Faltan dos versos)	

HIPSÍPILA

- HIPSÍPILA: ¿Cómo volvieron sobre el Egeo,  
a los acantilados de Lemnos? 1624
- EUNEO: Toante, tu padre,  
trajo de vuelta  
a tus dos hijos.
- HIPSÍPILA: ¿Qué dices? ¡Entonces está vivo!
- EUNEO: Por las argucias de Baco.
- HIPSÍPILA: *Me había causado tantas penas  
la esperanza de que él viviera. 1630*  
*¡Dioniso lo llevó a un lugar aparte,  
hijo,  
en respuesta a los ruegos de tu madre!*  
*¿Pero cómo obtuvieron esa joya?*  
*Dámelo.*
- EUNEO: *De aquel Toante, tu padre  
recibí el racimo oscuro. 1633*  
*Símbolo de la familia.*
- HIPSÍPILA: ¿Qué tantos montes, qué tantos mares  
viajaron en busca de tu madre?
- EUNEO: Desde Lemnos mil caminos  
nos trajeron a Nemea.
- HIPSÍPILA: El dios, hijo mío, guió sus pasos.
- EUNEO: En los cruces, yo más bien  
tomaba el rumbo que el azar marcará.
- HIPSÍPILA: Llegaste cuando me iban a matar.  
¿Acaso lo atribuyes al azar?
- EUNEO: Bien pudiera haber tocado  
en la puerta de otra casa.
- HIPSÍPILA: Sea el dios, sea la casualidad,  
¿qué importa si estamos juntos?
- EUNEO: Regresemos a Lemnos.
- HIPSÍPILA: ¿Tu crees que podremos partir?  
La rabia del sacerdote se acrecienta  
conforme pasa la tarde  
y cala la ausencia del hijo.
- EUNEO: Ganamos su favor con la victoria.
- HIPSÍPILA: ¿Crees que tus coronas lo doblegarán?
- EUNEO: Partamos entonces, en este instante,  
tras el ejército de los helenos.  
Dejemos atrás esta pradera.  
Al llegar a la costa, tomaremos un barco  
con rumbo a la isla.

EURÍPIDES

25	.[	c. 1660
	(Faltan cuatro versos)	
30	.[	c. 1665
	[	
	α[	
	ϕ[	(1665 G-H)
(145 G-H)	.[	
35	υ[	c. 1670
	[	
	α[	
	[	(1670 G-H)
(150 G-H)	φ[	
40	ϕ[	c. 1675
	<sup>c</sup> διενυ	
	φ[	
	ϕ[	
	έ[	(1675 G-H)
(155 G-H)	θ[	
45	υ[	c. 1680
	ά[	
	α[	
	(Faltan seis versos)	
54	.[	c. 1689

HIPSÍPILA

(Dioniso aparece.)

DIONISO: *¿Por qué caminos irán ahora  
hija de Toante, hijos de Jasón?  
Detengan sus pasos. Escuchen a Dioniso:*

c. 1676

*Hipsípila, guardo por ti  
un inmenso cariño,  
pues antes que matar a tu viejo padre,  
cambiaste hogar y riquezas  
por exilio y esclavitud.*

*Alíviate, tu dolor  
termina aquí:  
regresa a Lemnos con tus hijas  
y abraza a tu padre.*

*Por ser huéspedes  
y triunfadores de los juegos,  
tus hijos merecieron la gracia  
de los padres de Arquémoro:  
que Eumeo y Toante les soliciten tu libertad.  
Justo es que la concedan,  
pues los hijos vivos  
han honrado y se han dolido  
por el hijo muerto.*

HIPSÍPILA: *Larga fue mi espera.  
Cierta ahora es tu presencia.*

[Col. 29 o 30]

Fr. en Lido (?)

ὦ θνητὰ παραφρονήματ' ἀνθρώπων, μάτην  
 ὄφρα σιν εἶναι τὴν τύχην ἀλλ' οὐ θεοῦς.  
 εἰ γὰρ τύχη μὲν ἔστιν, οὐδὲν δεῖ θεοῦ,  
 εἰ δ' οἱ θεοὶ σθένουσιν, οὐδὲν ἢ τύχη.

- (i) Lido *Sobre los meses* 4. 7, p. 72, 15 Wunsch con lema Εὐριπίδης, Eurípides:  
 οὐδὲν γὰρ ἀσφαλές ἐστι τῆς τύχης ὡς Εὐριπίδης ἐν Ἑφιπύλῃ. ὦ θνητὰ --- οὐδὲν ἢ  
 τύχῃ.  
 Nada de la fortuna es imprevisible, como dice Eurípides en *Hippolyta*. "Delirios — no lo tiene."  
 Para Benedetto y Austin, sólo es cita de la obra la sentencia que antecede al lema (= Lido 4. 100 p. 140,  
 17 Wunsch).
- (ii) PSI XV sin número: florilegia gnomológica del siglo II - III d.C. fr. 154 (Austin):  
 Εὐριπίδου ἔγ. δευτέρου:  
 ὦ θνητὰ παραφρονήματ' ἀνθρώπων, μάτην  
 ὄφρα σιν εἶναι τὴν | τύχην ἀλλ' οὐ[ς] θεοῦς.  
 ὡς οὐδὲν | ἔστι, καὶ [λέγειν] δοκίμ[ε] τι. |  
 εἰ μὲν γὰρ ἢ [τύχη] ἐστιν οὐδὲν | δεῖ θεῶν,  
 εἰ δ' οἱ θεοὶ σθένουσιν | οὐδὲν ἢ [τύχη].  
 Eurípides en el segundo (*¿Friso?*): "Delirios — los dioses. Pues ustedes no saben nada, aunque  
 tengan la impresión que algo conocen. Si la fortuna — no lo tiene".

## HIPSÍPILA

**DIONISO:** *Ustedes, hermanos,  
acompañarán a Hipsípila hasta Lemnos.*

*Su abuelo, ya muy viejo,  
breve tiempo le queda de vida.  
Cuando muera, tú reinarás Toante.  
Prosperidad traerá tu gobierno a la isla.*

*Euneo, te espera un último viaje:  
una vez que arrives a la isla  
con tu madre, sana y salva,  
toma tu cítara y parte hacia Atenas,  
ciudad en la cual te establecerás.*

*Yo haré famosa  
a tu descendencia,  
heredera del canto de Orfeo  
entre los hombres:  
guiará la danza, marcará los tonos,  
cantando por siempre  
la dicha de los inmortales. <sup>(13)</sup>*

**EUNEO:** *El deseo del dios  
no se desobedecerá.*

**DIONISO:** *¡Delirios de mortales!  
Ellos dicen que existe la fortuna,  
pero no los dioses.  
Si la fortuna existiera,  
¿qué necesidad habría de un dios?  
Pero si tienen poder los dioses,  
la fortuna no lo tiene.*

Fr. Lido. 1

Fr. Lido. 4

## FRAGMENTOS DE COLOCACIÓN INCIERTA

## 1. [755 N]

(i) Escolio a Aristófanes *Ranas* 1327 (= 1363 Dindorf):

ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης μελοποιῶν | Κυρήνη  
 τις ἑταῖρα, δωδεκαμήχανος ἐπικαλουμένη, διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ  
 συνουσίᾳ ποιεῖν. ἔστι δὲ παρὰ τὰ ἔξ Ὑψιπύλης Εὐριπίδου

ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄτρον

[ἄτρον cod. Θ en glosa]. ἐκ δὲ τοῦ λέγειν, "ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης",  
 ἦγουν ἀνὰ τὰς ἐκείνης αἰσχρὰς μηχανὰς, δείκνυσιν αὐτὸν πάνυ φαυλότατον.

(ii) Suidas s.v. δωδεκαμήχανον, II 134 (1442) Adler.

(iii) Platón el cómico *Sofistas* fr. 143 (VII p. 492 PCG), citado por el escolio a Aristófanes *Paz* 792a, quizá parodia esta palabra:

Ξενοκλῆς γὰρ ὁ Καρκίνου δοκεῖ μηχανὰς καὶ τερατείας εἰσάγειν ἐν τοῖς  
 δράμασιν. Πλάτων Σοφισταίς:

Ξενοκλῆς ὁ δωδεκαμήχανος  
 ὁ Καρκίνου παῖς τοῦ θαλαττίου

## 2. [762 N]

(i) Eustacio *Comentarios a la Ilíada* 959, 43:

λέγουσι δὲ καὶ ᾠὰ τὰ ᾠὰ οἱ παλαιοὶ ... Εὐριπίδης ἐν Ὑψιπύλῃ

εὐφημα καὶ ᾠὰ καὶ κατεσφραγισμένα

(ii) Elio Dionisio fr. σ 1.

## 3. [763 N]

Aristófanes *Ranas* 64 y escolio:

ἢ ἑτέροι φράσω;

... ἔστι δὲ τὸ ἡμιεπίχιον ἔξ Ὑψιπύλης Εὐριπίδου.

## HIPSÍPILA

### FRAGMENTOS DE COLOCACIÓN INCIERTA

#### 1. [755 N]

- (i) Escolio a Aristófanes *Ranas* 1327:

Compones tus canciones según las doce artes de Cirene] Cirene era una prostituta apodada "la de las doce artes", porque sabía adoptar tal número de posiciones en sus relaciones sexuales. El apodo viene del verso de la *Hipsípila* de Eurípides:

según la constelación de las doce artes.

De ahí que decir "según las doce artes de Cirene" se refiera a "según las artes vergonzosas de aquélla". Todo esto va para mostrar que aquél (sc. Aristófanes) era por mucho el más desvergonzado.

- (ii) Suidas s.v. δωδεκαμήχανον, II 134 (1442) Adler.

- (iii) Platón el cómico *Sofistas* fr. 143 (VII p. 492 PCG), citado por el escolio a Aristófanes *Paz* 792a, quizá parodia esta palabra:

Jenocles, el hijo de Carcino, parece que sacaba estatuas parlantes y ináquinas en sus dramas. Platón dice en *Sofistas*:

Jenocles, el de los doce artilugios,  
hijo del marino Carcino.

#### 2. [762 N]

- (i) Eustacio *Comentarios a la Ilíada* 959, 43:

Los antiguos dicen también *cā* en lugar de *cōa* ... Eurípides en *Hipsípila*:

auspicios salvos y seguros.

- (ii) Elio Dionisio fr. σ 1.

#### 3. [763 N]

Aristófanes *Ranas* 64 y escolio:

¿O lo explicaré de otra manera?

El hemistiquio está sacado de *Hipsípila* de Eurípides.

## EURÍPIDES

### 4. [765 N]

Escolio a Aristófanes *Ranas* 1320-1 (= 1355 Dindorf):

οἰνάνθαο γάνοοι οἱ παλαιοὶ παρὰ τὸ ἐξ Ὑψιπύλης Εὐριπίδου  
οἰνάνθα τρέφει τὸν ἱερὸν βότρυον

### 5. [766 N] = [855 N]

Hesiquio α 4281 Latte:

ἀναδρομαί·  
αὐξήσεις, βλαστήσεις. Εὐριπίδης Ἰκέτιον. Ὑψιπύλη.

### 6. [767 N]

(i) Harpócrato s.v. ἀρκευῖσθαι p. 58, 7 Dindorf. (Cf. Aristófanes *Lenniae* fr. 370 Kock.):

ὅτι δὲ αἱ ἀρκευόμεναι παρθένοι  
ἄρκτοι

καλοῦνται, Εὐριπίδης Ὑψιπύλη ...

De igual forma, pero con el nombre de la tragedia omitido, en

(ii) *Colección de palabras útiles en Anecdota Graeca* p. 444, 32 Bekker.

(iii) Suidas s.v. ἀρκευῖσθαι, I 361 (3959) Adler.

(iv) Focio *Léxico* α 2825 Theodoridis.

## HIIPSÍPILA

4. [765 N]

Escolio a Aristófanes *Ranas* 1320-1:

La fresca de la vid en flor] Los antiguos dicen que está sacado del verso de *Hipsípila* de Eurípides

La flor de la vid crfa al racimo sagrado.

5. [766 N] = [855 N]

Hesiquio α 4281 Latte:

ἀναδρομαί·

crecer, germinar. Eurípides †*Suplicantes*. *Hipsípila*.

6. [767 N]

(i) Harpócrato s.v. ἀρκευθαι p. 58, 7 Dindorf:

Las ἀρκευόμεναι (jóvenes elegidas para servir a Ártemis Brauronia) son llamadas

osas

como dice Eurípides en la *Hipsípila*.

De igual forma, pero con el nombre de la tragedia omitido, en:

(ii) *Colección de palabras útiles en Anecdota Graeca* p. 444, 32 Bekker.

(iii) Suidas s.v. ἀρκευθαι, I 361 (3959) Adler.

(iv) Focio *Léxico* α 2825 Theodoridis.

## FRAGMENTOS DE DUDOSA ATRIBUCIÓN

1. [TrGF II adespota fr. 634 Kannicht-Snell]

Papiro Petrie II 49 (d) DX. Atribuido por Milne:

]υε τὸν δυώνυμον  
 ]δ' ἐμφανῆ παιδὸς μόρον  
 ]νε[.]εω συνάορον  
 ]υε δὲ καί φησιν κτανεῖν  
 5 ε]αφῶε ποινὰς ὅπως  
 ἐ]κλέγοιεν ἄ[ν  
 ]ει.οιε...[  
 ]οε ταυτ[  
 ]π.[

---

1 ἔφ]υε Bond  
 3 Με]νέ[.]εω Smyly

---

2. [856 N]

Aristófanes *Ranas* 1309 y escolio. Atribuido por Sande Bakhuysen:

ἀλκυόνες αἱ παρ' αἰνάοις θαλάσσης  
 κύμασι (ετωμύλλετε)  
 τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν  
 ῥανίσι χροὰ δροσιζόμεναι

ἔστι δὲ τὸ προκειμενον ἐξ Ἰφιγενείας τῆς ἐν Αὐλίδι.

## HIPSÍPILA

### FRAGMENTOS DE DUDOSA ATRIBUCIÓN

#### 1. [TrGF H adespotá fr. 634 Kannicht-Snell]

Papiro Petrie II 49 (d) DX. Atribuido por Milne:

... <i>parió</i> al que lleva un nombre infortunado	1
... claro destino del niño	
... la esposa	
... también dice morir	
... con claridad la pena a fin de que	
... eligiera	6

#### 2. [856 N]

Aristófanes *Ranas* 1309 y escolio. Atribuido por Sande Bakhuysen:

Alciones, que junto a las olas siempre fluyentes	1
del mar chachareáis,	
mojando la piel de las plumas	
rociada con húmedas gotas.	4

lo anterior es de *Ífigenia en Aúlida*.

## ANOTACIONES

**Argumento** Yo completo lo necesario, a partir de la trama misma conservada en el papiro, para que el texto tenga cierto sentido.

**Fr. 14, col. xvi** A las pruebas que aporta Luppe, habría que añadir la secuencia de títulos en P.Oxy. LII 3652.

**Fr. 752 N, P. Hamb. y Frr. 96+** Reconstruyo el comienzo del prólogo. Hipsípila lo recita sin el niño Ofeltes. (Schmidt, p. 565 y n. 9; G-II e Italie en Bond, p. 10). "Sería una carga un tanto torpe para Hipsípila mientras ella recita", señala Bond.

**P.Hamb.** Sigue la interpretación que Bond hace de los escasos restos de este papiro. Apdoloro menciona a los cuatro hijos de Dioniso y Ariadna: Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto (l. 9). El papiro menciona a Estáfilo, a Pepareto y después pasa a hablar del tercero (9), Enopeo, quien hereda la isla de Quíos (10), para después concluir con Toante y Lemnos (11-2).

(1) En *Ifigenia entre los tauros* y *Electra*, las protagonistas abandonan la escena después de recitar el prólogo para realizar alguna tarea: Ifigenia entra en el templo de Artemisa para atender sus labores como sacerdotisa, y Electra parte a una fuente para llenar una jarra con agua. Tal vez Hipsípila entra para atender al niño que llora (Schmidt, p. 565). En palabras de Tappin, "en una buena obra, cada entrada y salida no ocurre por azar; se encuentra colocada en un contexto dramático que busca conseguir un propósito artístico que no podría lograrse de ninguna otra manera." (1989, p. 67). La salida de Hipsípila, sea cual fuera la razón, deja campo libre a la siguiente escena en la que aparecen y se presentan sus hijos. En el fr. I i. 1 ss., Hipsípila ya volvió a la escena con el niño en brazos.

(2) Reconstruyo la llegada de Toante y Eunoe a partir del paralelo ofrecido por *Ifigenia entre los tauros* 67 ss. y *Electra* 82 ss. El arribo de Ofeltes y Píades se lleva a cabo después que sus hermanas Electra e Ifigenia han abandonado la escena.

**Fr. 764 N** La exclamación de Toante se asemeja a las descripciones del coro turista en *Ian* 184 ss. Siguiendo este modelo, reconstruyo el diálogo del personaje.

(3) Toante y Eunoe llegan a Nemea en busca de su madre. Cf. *Argumento de Hipsípila*, *Argumento 2 de Nemeas* de Píndaro (que es, según Menozzi, el testimonio antiguo que sigue más de cerca a nuestra obra. Cf. Bond p. 17 y n. 2), y el *Mitógrafo Vaticano* 2. 141 (p. 123 Bode).

**Fr. I ii - iv, 9** El párodo de la tragedia es un canto lírico alternado entre Hipsípila y el coro. Las mujeres de la región llegan emocionadas con la protagonista a avisarle que acaban de ver al ejército de los Siete en su paso por Nemea, una escena muy similar al párodo de *Ifigenia en Aulide* 161 ss. A Hipsípila esto no le causa ni interés ni entusiasmo alguno: ella sólo quiere oír de Argo, de Jasón y de sus hijos. El coro, benevolente, intenta consolarla con historias de mujeres sufridas que finalmente fueron recompensadas por los dioses. Le piden que sea paciente. Hipsípila les responde con otras historias para ilustrar su soledad y desconsuelo.

En la poesía española, estas narraciones tienen un modo muy popular, casi canónico, de expresión: el romance, una serie ilimitada de octosílabos con rima asonante o pareñl cada dos versos (Quilis, p. 145). "Las relaciones piden los romances," dice Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (309).

**Fr. I ii, 4** "Tal vez los ojos del niño reflejan la luz, como un espejo", Bond (p. 64); reconstruyo a partir de esta sugerencia. Hay otra plática de actores con nenes en *Las troyanas* 568 ss., y en *Los pescadores*, el drama satírico de Esquilo, TrGF III, 47a. 802 ss.

**Fr. I ii, 8, Fr. 769 N** Hipsípila comienza a cantar el párodo, arrullando al pequeño Ofeltes.

La alusión de Focio se refiere con toda seguridad a esta escena de la tragedia; y sus palabras τῆς κροταλιέας han sido tomadas por unos (Bond), y reelazadas por otros (Dodds), como una cita directa del texto de la *Hipsípila*. La dificultad que uno encuentra para poder hacer tal aseveración es que el pasaje de Focio está corrupto (¿o acaso es un cómico Eurípides?).

Casualmente, τῆς κροταλιέας encaja en el esquema métrico del verso 10 de la estrofa (c. 195), omitido por el copista después del fr. I ii, 8 (= c. 194); gracias a que se conserva el verso 10 de la *antiestrofa* (fr. I iii+, 10 = c. 259), se sabe que este verso perdido era un gliconio sin hase eolia y con expansión de un dactilo: ----- . La supuesta cita de Focio cabe en su parte final: -----

Esta restitución puede ayudar a entender porqué el verso fue omitido: al existir palabras similares en dos versos sucesivos, κροτάλων (sic en papiro) y κροταλιέας, el copista apuntó el primero, confundió el segundo con el verso anterior y pasó al siguiente (fr. I ii, 9 = c. 196). (Cf. West, 1973, p. 24-25).

## HIPSÍPILA

- Fr. 1 li. 15 Hipsípila no tiene ya al niño en brazos (Bond, p. 67; Séchan, p. 346 n. 7)
- Fr. 1 li. 38 Interpretación de Veniero (Cockle, p. 146). Cf. Eurípides fr. 530 N, en torno a la costumbre etolia de llevar un pie descalzo.
- Fr. 1 li. 40-Frr. 1 li+. 3 Laguna: reconstruyo a partir del contexto. Bond sugiere que el tema del canto es la llegada de Argo al puerto de Lemnos (p. 70). Me aparto de su versión y hago aquí una descripción de Argo partiendo de Lemnos con los hijos de Hipsípila a bordo. La nostalgia del personaje quedó así mejor concretada, pues Hipsípila desea escuchar lo que sucedió con esa expedición, si tuvo éxito en conseguir el vellocino de oro, si sus hijos y Jasón viven.
- Frr. 1 li+. 38-Frr. 1 li+. 2 Laguna: reconstruyo a partir del contexto.
- Frr. 1 li+. 15 ss. Hipsípila trae al niño de nuevo en sus brazos. Cf. pintura mural de la Casa de los Dióscuros, Pompeya (Cockle, p. 147-148).
- Frr. 1 li+. 44, Fr. 4, Frr. 1 v+.1 Laguna: reconstruyo a partir del contexto.
- Frr. 1 v+. 22 ss., Fr. 753 N, Fr. 23+, Fr. 24 Reconstruyo a partir del contexto.
- Fr. 24 El diálogo continúa. Este fragmento es colocado por Cockle unos cuantos versos bajo los Frr. 23+.
- Fr. 15 y Fr 25 i No brindan ayuda.
- Fr. 7-Frr. 8+ El primer estésimo de este canto de coro narra los orígenes de la expedición de los Siete contra Tebas. El mismo motivo aparece en otras dos obras de Eurípides: en el diálogo de *Las suplicantes* 131 ss. entre Teseo y Adrasto, y en el de *Las fenicias* 406 ss. entre Polinices y Yocasta. Elegí, una vez más, el romance, pero ahora en una de sus variantes: el romance heroico. Utilicé, sin embargo, versos decasílabos en lugar de los endecasílabos que comúnmente lo componen (Quilis, p. 161).
- Fr. 7-Frr. 8+. 1 Reconstruyo el canto de coro.
- Frr. 8+. 2-5 y 16 ss. Reconstruyo el canto basado en los mitos del origen de la expedición contenidos en *Las suplicantes* 131 ss. y *Las fenicias* 406 ss.
- Frr. 12+ Este carcomido fragmento corresponde a la escena en la cual Hipsípila regresa a casa, histórica por la muerte de Ofeltes. Los pocos restos permiten atisbar un intercambio lírico entre Hipsípila y el coro: los versos 10 y 16, que corresponde a la protagonista, no son yambos. En cuanto al coro, 3 tampoco es un yambo, ni 15, que es un anapesto, aunque 11-13 sí lo sean. De nuevo, el lamento de Hipsípila se vertió en romance de heptasílabos, que reciben el nombre de endechas (Quilis, p. 160). Continúo así con el *leit-motiv* de los romances de los dos últimos cantos líricos.
- Fr. 754 La cita de Plutarco proviene seguramente de la narración sobresaltada que Hipsípila hace de la muerte de Ofeltes. Como los versos son líricos, bien podrían seguir al intercambio lírico de los frr. 12+; la forma poética elegida en castellano fue la misma que la del canto anterior. Mientras traducí, me vinieron a la mente ciertos romances infantiles como el siguiente: "Estaba el gato sentado / En su sillita de palo / con sombrero de paja / como valiente soldado. / Llegó carta de España / que si quería ser casado / con la gatita morisca / del ojito acetunado. Su papá dijo que sí, / su mamá dijo que no, / y el gatito de cuidado / del tejado se cayó" (Vicente T. Mendoza, 171a, p. 158). El sonsonete de este romance tan juguetón tiene algo de macabro; hay inocencia en este romance del gato, es verdad, pero también una cierta crueldad. Siguiendo estas impresiones, utilicé un corto romance octosílabo, apropiado para canciones infantiles, en este pasaje, y así busqué darle un giro cruel e inocente a la vez a la cita de Plutarco. Mientras el niño caza flores, él es acechado a su vez por una serpiente.
- Fr. 18 Reconstruyo.
- Fr. 19 No brinda ayuda.
- Frr. 20+. 17-Frr. 34+. 1 Laguna: reconstruyo.  
(4) Cf. *Alceste* 1051-4.
- Frr. 34+. 2-3 Para la reconstrucción del pasaje, cf. especialmente *Helena* 857 ss. y *Heracles* 1029. En estos ejemplos, κλήθρα hace referencias a la apertura de las puertas de la *skene* y a las salidas de personajes.
- Frr. 34+. 15 ss., Fr. 30+, Frr. 28+ Laguna: reconstruyo a partir del contexto.
- Fr 43 No ofrece ninguna ayuda.
- Frr. 28+. 3-4 Wecklein sugiere que aquí Eurípide da órdenes de apresar y matar a Hipsípila (en Bond, p. 100).
- Frr. 28+. 6-7 Una vez más se narra las circunstancias de la muerte de Ofeltes (Cockle, p. 160). ἀποκλίσσει puede referirse tanto a Hipsípila como a la serpiente.
- Fr. 38 No brinda ayuda.
- Frr. 38+, Fr. 758, Fr. 41 Laguna: reconstruyo a partir del contexto.
- Fr. 41 No ofrece ninguna ayuda.

## EURÍPIDES

- Frr. 27+. 1-29** Reconstruyo a partir del contexto. Modelo el comienzo de la defensa de Hipsípila un poco en *Andrómaca* 183-91.
- Frr. 60 I+. 4** Eurídice se vela y calla (cf. frr. 60 I+. 7). No volverá a hablar hasta que Anfiarao la convence de quitarse el velo (cf. frr. 60 I+. 43) y de escuchar razones. En el ánfora de Apulia en el Museo Nazionale de Nápoles (FIG. 3; Séchan, p. 360-4), aparece Eurídice con un velo en torno a su cabeza.
- Los personajes velados de Eurípides siguen un mismo patrón: no hablan mientras permanece el velo sobre sus cabezas, aunque pueden intercambiar algunas palabras mientras se cubren o descubren. En *Hipólito* 243 ss., Fedra pide que le recubran su cabeza; con el rostro velado, prosigue su lamento. Luego calla, para apartar después el velo y gritar de dolor en 310 ante la mención del nombre de Hipólito (Taplin, 1978, p. 94-95). La escena del velo en *Heracles* sigue el mismo patrón: en 1159 el protagonista se cubre y calla hasta que Teseo le quita el velo en 1229. Cf. la hurla a Esquilo y sus personajes velados en *Las ranas* 911-926.
- La velación, como recurso escénico, ha tenido gran pervivencia más allá del teatro antiguo. Baste mencionar aquí el drama *La hija del rey*, de José Peón y Contreras, donde en la escena final aparece Beatriz, velada y muda, para ser entregada en brazos de su padre.
- Frr. 60 I+. 21** Ver interpretaciones en Bond, p. 106.
- Frr. 60 I+. 22** Cf. el ánfora de Apulia antes mencionada. Anfiarao intercede por Hipsípila ante Eurídice. El cadáver y las honras fúnebres del niño Ofeltes se están llevando a cabo bajo la representación anterior. La presencia del cadáver la confirma el papiro en el pasaje donde Anfiarao pide a la madre le dé el niño para enterrarlo (frr. 60 II+. 36 ss.). Ahora bien, ¿en qué momento se trajo a escena el cadáver?
- En los restos del frr. 60 II+ no hay alusión a una posible entrada. El frr. 27+, anterior a éste, que contiene la defensa infructuosa de Hipsípila ante la madre (Cf. observaciones del coro, frr. 27+. 30-31), va en contra de una aparición durante este pasaje. Quizá deba situarse la entrada del cadáver antes de la acusación de Eurídice.
- En los frr. 34+. 11-13, atribuidos a Eurídice, el interlocutor ignora que Ofeltes está muerto; no tiene ni la información, ni la prueba visual que le permita saber si el niño murió. El cadáver, por lo tanto, debió entrar a escena después de estas líneas y antes del fr. 27.
- Frr. 60 I+. 50-54** Durante su respuesta a Anfiarao, Eurídice se descubre. Quizá el *vöv* del v. 53 dé pie para el retiro del velo.
- Frr. 60 I+. 62-Fr. 60 II. 7** Laguna: reconstruyo. Todas las representaciones artísticas de la escena muestran a Hipsípila presente en la muerte de Ofeltes y en la matanza de la serpiente (cf. Cockle, p. 166-8).
- Frr. 60 II. 51-52** Invocación al hijo muerto. Cf. *Hécuba* 585 ss.
- Frr. 60 II. 56 ss.-Frr. 57+. 1** Laguna: reconstruyo. Eurídice decide no matar a Hipsípila y la mantiene cautiva hasta la llegada de Licurgo (ver estudio del mito de Hipsípila).
- Frr. 57+, Frr. 58+** Reconstruyo a partir del contexto.
- Frr. 57+. 6-Frr. 58+** Un canto pletórico de elementos dionisíacos en la línea de *Las bacantes* 142-6 y 704 ss., y una teogonía (quizá órfica) parecen ser los datos más seguros que puedan sacarse de estos fragmentos. La invocación a Dioniso quizá venga de un coro extático, pidiéndole al dios que aparezca y proteja a su nieta. El dios vendrá a Nemea, pero hasta el final de la obra (fr. 64 III. 41; c. 1676). El ritmo elegido en español fue una veloz, repetitivo y maníaco. De nuevo, utilicé el romance, pero con versos hexasílabos: romancillos es el nombre que se les da a los romances con versos de menos de siete sílabas (Quilis, p. 160).
- Frr. 57+. 11-16** Reconstruyo con base en *Las bacantes* 142-6 y 704 ss.
- Frr. 57+. 21** Para el sentido y traducción de ἀκρονov, cf. fr. órfico 86 Kern.
- Frr. 57+. 23** Para la hermandad de la Noche con la Luz Invisible (Fanes), cf. fr. órfico 2 y 74 Kern, al igual que Cockle, p. 170.
- Frr. 57+. 23-24** La Noche engendra al Amor alado en Aristófanes, *Las aves* 693 ss.
- Frr. 57+. 25** En cuanto a la "mezcla de voluntades" que efectúa el Amor, cf. Hesíodo, *Teogonía*, 120-2; hay una idea muy parecida en Lope de Vega *El caballero de Olmedo*, 1-10.
- Frr. 57+. 26** Otras conexiones de Dioniso con diosas de la tierra (Gaea, Deméter, Rea y Cibele) en *Las bacantes* 128 ss., *Helena* 1364 ss., 472 N, 586 N y Esquilo 57 N. Cf. Dodds p. 78-9.
- (5) Sobre el origen humano y divino de Dioniso, cf. Hesíodo, *Teogonía*, 940-2.
- (6) Cf. *Las bacantes*, 120 ss.
- Frr. 57+. 26-Frr. 58+. 1** Laguna: reconstruyo.
- Frr. 58+. 1 ss.** El motivo del llamado de Dioniso en *Las bacantes* 576 ss.

## HIPSÍPILA

- Fr. 58+. 1 αἶψον "Tal vez de perfumes." Bond (p. 122).
- Fr. 58+. 6 νόσφι puede referirse al tallo usado como θύρα (s.v. LSJ). Cf. *Las bacantes* 147.
- Fr. 58+. 10 κωνοπερίεσσορον es utilizada para referirse a la manera en que un santuario está construido, en Eurípides, *Los cretenses*, Fr. 472. 8 N.
- (7) El motivo del techo danzante puede hallarse en Esquilo TrGF III, F \*58 (58 N) y en *Las bacantes* 586 ss.
- (8) Dioniso está relacionado con el tránsito de los muertos en las hojas de hiedra doradas de Pelinna (Segal). La relación entre cultos dionisíacos y cultos a Deméter, la madre de la tierra, y a su hija Perséfone, reina del inframundo, ofrecerían otra posible interpretación mítica de los fr. 57+. 20 ss. (Cockle, p. 171).
- Fr. 58+. 22 - Fr. 64 li+. 1 La gran laguna del texto, cerca de cuatrocientos versos. Reconstruyo: ver el estudio del mito de Hipsípila.
- Fr. 760 N Cualquier personaje pudo haber pronunciado estas líneas, seguramente en alguna escena de confrontación (como la del juicio de Eurídice). Lo pongo aquí, durante la supuesta amenaza de Licurgo, en boca del coro. Es muy típico que el coro intervenga en los diálogos conflictivos con advertencias moralistas.
- (9) En la tragedia griega, la *skene* es un elemento muy socorrido para originar tensión dramática. La utiliza Esquilo en su *Agamón*, y Sófocles en *Edipo Rey* (cf. Arnott, p. 133). En Eurípides, tenemos *Hécuba* 1019 ss., *Electra* 1139 ss., *Las bacantes* 520 ss., *Antiope* Fr. 48. 29 ss. Kambitsis y, por supuesto, *Faetón* 258 ss. Diggle. En estos cinco casos, uno de los personajes entra a la casa donde seguramente le espera la muerte o un terrible desengaño. Mientras el personaje está dentro, el coro comenta el suceso. Su punto de vista varía según simpatice o no con el personaje que penetren la *skene*.
- (10) Modelo este canto de coro en *Alceste* 77 ss.
- (11) En *Heracles* 1029 ss., las puertas de la casa se abren para mostrar a Heracles atado a una columna y rodeado por los cadáveres de su esposa e hijos. El coro exclama:  
 ἴδεσθε, δίδνδριχα κλήθρα  
 κλίνεται ὑψηλῶν δόμων. (1029-30)
- Una plataforma, el *enclenau*, sacaba este cuadro a escena, permitiendo así que una escena interior sea pasada al exterior. (Cf. Taplin, 1978, p. 11-2 y 115; Easterling, p. 270)
- En *Antiope*, Fr. 48. 50 ss. Kambitsis, hay otro ejemplo del uso de este recurso escénico: "el interior de la gruta se abre a los ojos del coro. Lico aparece, encuadrado por los gemelos. La espada de la venganza va a caer de un instante a otro." (Kambitsis, p. xxi). El coro alude al cambio en la escena diciendo κἀλεῖ: ὄρατε; etc. (Fr. 48. 56 ss.).
- Según el argumento 2 de *Nemeas*, Anfiarao "muestra" (δεικνύει) a Hipsípila, que estaba prisionera "en algún lugar oculto" (ἐν τινὶ τόπῳ λαθραῖα). Esto me sugirió introducir un recurso dramático análogo al del *Heracles* en esta escena. Las observaciones recreadas del coro siguen también el ejemplo del *Heracles*.
- Fr. 63. 2 Petersen identifica ἄνδρα con Licurgo (en Bond, p. 118).
- Fr. 61+ Reconstruyo a partir del contexto y la interpretación de Bond (p. 55-6).
- (12) "Las escenas de reconocimiento culminan naturalmente con el abrazo entemededor entre los familiares que han estado largo tiempo separados, [...] pero antes que esta satisfacción pueda ser permitida, el reconocimiento es pospuesto por un largo rato mediante incredulidades, malos entendidos, obtención de evidencias y demás." Taplin, 1978, p. 72. Otros ejemplos en Eurípides de personajes que se muestran reticentes ante el reconocimiento pueden hallarse en *Ion* 1395 ss., donde el protagonista niega a su madre Creusa. Menelao, en *Helena* 566 ss., y Admeto, en *Alceste* 1020 ss. tardan también en reconocer a sus respectivas esposas. En *Ifigenia entre los tauros* se crea un momento cómico con base en esta reticencia: Ifigenia ealla al hermano que ya la reconoció (772 ss.).
- Fr. 104 Las razones por las cuales los versos 1320-1321 que aparecen en *Las ranas*, se adscriben a la Hipsípila son las siguientes:
1. La posible correspondencia con el fr. 104 (Bond, p. 139, n. 1).
  2. Los antiguos escoliastas los marcaron como variaciones sobre un verso de la *Hipsípila*. Tzetzes, sin embargo, niega en sus comentarios que esto sea verdad y refiere la variación a *Las fenicias* 306 (Cf. Koster p. 1073).
  3. Entre los versos 1305 y 1328 de *Las ranas* hay tres alusiones ciertas y directas a la *Hipsípila* (769 N, 755 N, y 765); y dos posibles (856 N y 756 N).
- Fr. 756 N El verso 1322 de *Las ranas* "sigue bien" al contexto de 1320-1321, y por tanto, al fragmento 104. En palabras de Bond: "Si las tres líneas vinieran juntas en *Hipsípila*, Aristófanes tal vez estaría criticando la rápida transición entre el ἐμφετόν (la revelación de la joya) y el abrazo." Bond cree que

## EURÍPIDES

este verso y los dos anteriores de *Ranas* probablemente fueron copiados textualmente de la misma *Hipsípila* (p. 139): su principal objeción es el escolio 1355 (Dindorf), que señala su posible pertenencia a un contexto distinto al de los otros dos versos (1320-1321). Pero este escolio "no se ha encontrado todavía en ningún manuscrito. Es tal vez una invención", dice Koster (p. 1074).

Bond, siguiendo a G-H y a otros editores, coloca este fragmento después de la escena del reconocimiento. Aunque, señala Bond, también es posible que el verso estuviera dirigido al niño Ofeltes (p. 138).

**Fr. 761 N** "Pertenece muy probablemente a la escena del reconocimiento," dice Bond (p. 138). Cita, entre otros ejemplos similares, al *Ion* 1510 ss. y a *Alceste* 1160.

**Frr. 64 llr. 1-5** Este es el final de lo que parece ser una monodía de Hipsípila que celebra el reencuentro feliz con sus hijos. Los versos líricos se extienden, hacia atrás, al menos hasta el fr. 64 i. 43, e incluye las palabras 'para los Edonios' y 'Pangeo'. Elaboré, para los versos conservados, una estrofa de tres versos: un endecasílabo y dos heptasílabos; sólo para percatarme después que estaba utilizando una variación de las sílabas pareadas, de uso común en el teatro español del Siglo de Oro (por ejemplo, Calderón *La vida es sueño* 2656 ss.). Luego reconstruí la monodía repitiendo esa misma estrofa.

La referencia a los edonios y al monte Pangeo (fr. 64 i. 49-50), aunque pueden referirse a Orfeo y su muerte, creo que se refieren más bien a Licurgo, rey de los edonios. Tal vez existe un paralelo entre el reconocimiento que hace Hipsípila de sus hijos mediante un racimo de oro, símbolo de su familia, y el enloquecimiento de Licurgo por castigo de Dioniso, quien confundió a su hijo con un sarmiento y le hundió un hacha (Apol. 3. 5. 1). Para purgar este horrendo crimen, el rey fue exiliado por su pueblo al monte Pangeo. Esquilo elaboró una trilogía sobre este mito (West, 1983, p. 64 ss.).

**Fr. 64 llr. 12** Esta línea, según A. M. Dale, debe ser asignada a Hipsípila, y no a una de las hijas. Cf. Taplin, 1989, p. 294 n. 1. y Cockle, p. 175.

**Fr. 64 llr. 13-55** Diálogo lírico entre Hipsípila y Euneo: Hipsípila canta verso lírico, Euneo recita yambos. Primero pregunta Euneo, e Hipsípila le cuenta los infortunios que ha sufrido. Luego ella pregunta, y Euneo relata a su madre cómo crecieron y volvieron a Lemnos.

Los yambos del hijo, como el resto de los yambos de la tragedia, fueron traducidos en verso libre; los cantos líricos de la madre, en tercetas, "tres versos de arte mayor que riman normalmente A-A," y en binarios, "dos versos que riman entre sí" (Quilis, p. 96). Las estrofas de tercetas y binarios redondean bien la concisión de preguntas y respuestas. Quilis no pasa por alto esta particularidad y señala, con respecto a los binarios, que "son empleados sobre todo como expresión popular en la formación de refranes" (p. 95). En ocasiones, añadido un pequeño verso complementario, sea a la mitad de la estrofa, sea al final.

**Fr. 64 llr. 37** Cf. Giangrande, p. 172-175.

(13) Dioniso quizá ordena a Euneo que se establezca en Atenas y funde la familia de los eunidas, un gremio de músicos sacros que aún seguían activo en tiempos de Eurípides (cf. Bond, p. 20).

**Fr. Lido** El nombre de Dioniso aparece en el margen del papiro, en fr. 64 iii. 41 (1676). Después del fragmento gnómológico publicado por Austin y Bartoletti, que lleva el lema  $\xi\gamma$  δευτέρου, "en el segundo (*¿Frito?*)", es ya muy improbable que estos versos pertenezcan a nuestra obra. De todos modos, las líneas quedan bien en boca de un dios, cuando se ha revelado en su gloria para dar el toque final a la obra; especialmente en una obra como ésta, en la cual se le espera constantemente y se duda si intervendrá o no en acontecimientos que más parecen dictados por la fortuna que por los dioses.

**Fr. 755 N** No se conoce ni el significado ni el contexto de este pasaje. Sande Bakhuysen ve una referencia al sol que recorre el Zodíaco (Bond, p. 137); yo quisiera adelantar otras interpretaciones:

Si se entiende τὸ ἄστρον como 'constelación', habría entonces que traducir: 'la constelación de los doce ingenios' o 'artes'. Ahora bien, ¿qué grupo de estrellas podría ser calificado como tal?

Quizá la constelación de *Hércules*, identificada ya en los Catasterismos de Eratóstenes. δωδεκαμήχανον sería un buen epíteto en referencia a los doce trabajos del héroe; Lida, por su parte, lo llama δωδεκαμήχανος (Sobre los meses, 4. 6. 7).

Otra posibilidad sería una constelación relacionada con los doce trabajos de Hércules. De entre los varios grupos estelares relacionados con ellos, *Leo* parece ser el candidato más viable. Esta constelación ha sido identificada desde tiempos de Eratóstenes casi exclusivamente con el León que Hércules mató en Nemea. Además, *Leo* no sólo sería δωδεκαμήχανον por ser uno de los trabajos de Hércules, sino también por formar parte del Zodíaco (y aquí hilo mi interpretación con la de Sande Bakhuysen). Incluso la frase τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον proviene de una tragedia que toma lugar en Nemea, el sitio donde Hércules mató al León. Esta caza era, además, otra de las razones dadas en la antigüedad para explicar la instauración de los Juegos Nemeos (Píndaro *Nemeas* Argumentos I. 4 y

## HIPSÍPILA

- 5), aparte de la muerte de Arquémoro. Eurípides pudo incluir en la *Hipsípila* una alusión a este mito y al eutasterismo relacionado con él, sea el de Heracles, sea el del León.
- Fr. 762 N** Muchos han querido referir este pasaje directamente al racimo dorado y a la escena del reconocimiento (Bond, p. 138), aunque pueden darse auspicios en muchas otras situaciones.
- Fr. 765 N** Otro fragmento que ha sido referido al racimo dorado. Aunque, como señala Bond, también pudo aparecer en un canto coral como el fr. 57 (p. 139).
- TrGF II adespota fr. 634 Kinnicht-Snell** La atribución a *Hipsípila* se ha dado con base en la frase "parió al que lleva un nombre infortunado" (1), "el destino del niño" (2), "dice que muere" (4). posibles referencias a Arquémoro y a su muerte temprana. Pero si el suplemento de Smyly es correcto, entonces tal vez tengamos una referencia a Paris y su nacimiento bajo funestas premoniciones (1) (cf. *Andrómaca* 293 ss.; *Las troyanas* 940-942 y Cicerón *De la adivinación* 1. 21. 42), y al juicio en el cual "eligió" (6) a Afrodita y recibió a "la esposa de Menelao" (3) como recompensa.
- Fr. 856 N** Este fragmento no se encuentra en *Ifigenia en Aulide*. El escolio en otros manuscritos sólo dice *Ifigenia* (Koster, p. 1070). Los versos 1089 ss. de la otra tragedia conocida que tiene un título parecido, *Ifigenia entre los tauros*, guardan una enorme semejanza con el fragmento; quizá es éste el verdadero pasaje que Aristóteles parodia en *Las ranas*.

## MITO DE HIPSÍPILA

El mito tratado por Eurípides en esta tragedia es un mito intrincado que se encuentra en el cruce de otros mitos importantes, entre ellos, el ciclo de los argonautas y el ciclo tebano.<sup>1</sup> Hipsípila aparece mencionada por primera vez en la *Itada*; ella es la amante de Jasón y la madre de Euneo;<sup>2</sup> sin embargo, su primera intervención importante vendrá en la historia del crimen de las mujeres de Lemnos. Los puntos más o menos constantes de esta historia son los siguientes: las mujeres lemnias, enloquecidas por un castigo divino, matan a los hombres de la isla; Hipsípila, hija del rey Toante, ayuda a su padre a escapar de la matanza. Los argonautas, de paso en su viaje hacia la Cólquide, arriban a Lemnos y se acuestan con las mujeres de la isla; Jasón tiene hijos con Hipsípila.<sup>3</sup>

La primera versión literaria conocida de este mito es la *Hipsípila* de Esquilo,<sup>4</sup> cuyo argumento trataba justamente el último episodio mencionado: los argonautas, lanzados por una tormenta, llegan a las costas de Lemnos. Las mujeres lemnias, armadas y comandadas por Hipsípila, los rechazan, y no los dejan atracar hasta que éstos juren que, una vez desembarcados, tendrán hijos con ellas.<sup>5</sup>

Esquilo tiene otra tragedia, *Las lemnias*, que tal vez tenía que ver con el crimen de las mujeres de Lemnos. Tristemente, lo único que se conoce de esta obra es el título; ningún otro testimonio ha sobrevivido. Incluso este único dato es puesto en duda, ya que esta tragedia aparece en el catálogo de las obras de Esquilo con el título de *Los lemnios*. En ese caso, podría tratar sobre los padecimientos de Filoctetes al ser mordido por una serpiente durante su estancia en la isla.<sup>6</sup>

El personaje de Hipsípila está relacionado, por otra parte, con un episodio del ciclo tebano: cuando el ejército de los Siete, en su camino a Tebas, pasó por Nemea, el pequeño niño Ofeltes, hijo del sacerdote de la región, murió mordido por una serpiente; los soldados dieron al infante el nombre de 'Arquémore', pues su muerte fue el comienzo de su terrible destino, e instauran en su honor los juegos de Nemea.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> RE s.v. Hypsipyle, 436.

<sup>2</sup> 7, 467-469.

<sup>3</sup> Los acontecimientos pueden no ocurrir necesariamente en este orden. En la *Hipsípila* de Eurípides, por ejemplo, primero visitan la isla los argonautas, y luego ocurre la matanza.

<sup>4</sup> Las demás referencias tempranas al crimen de las lemnias son Plutarco, *Píticas*, 4, 253 y Heródoto 6, 138, todas contemporáneas de Esquilo. Habría que incluir también entre los testimonios la mención del crimen que Esquilo hace en *Las coéforas*, 631 ss.

<sup>5</sup> TrGF III, p. 352 Radt. Sófocles también escribió una tragedia sobre el mismo tema, titulada *Las lemnias*: Luca de Dios, p. 200-201.

<sup>6</sup> TrGF III, p. 233 Radt.

<sup>7</sup> El mito de la muerte del niño es una de varias explicaciones que se daban en la antigüedad sobre el origen de estos juegos. Otras causas son la conmemoración de la muerte del León de Nemea (Uno de los

## MITO DE HIPSPILA

Una vez más, Esquilo ofrece uno de los testimonios más tempranos de una versión literaria de este episodio mítico.<sup>1</sup> Su tragedia *Nemea*, ahora perdida, hablaba de la muerte de Arquémoro, hijo de Nemea, y probablemente mencionaba la instauración de los juegos.<sup>2</sup> Sin embargo, no hay indicio alguno para concluir que Hipsípila aparecía en esta tragedia. La versión misma de Esquilo es mencionada, según parece, en el tercer argumento de *Nemeas* de Píndaro, como una versión alternativa a aquellas en las cuales participa Hipsípila (que serían las versiones de Eurípides y de Estacio).<sup>3</sup> En realidad, no se sabe quién introdujo a Hipsípila dentro de este episodio específico del ciclo tebano,<sup>4</sup> pero la presencia de la lemnia en la muerte de Ofeltes viene desde muy atrás: en una correa de escudo del siglo VI a.C., encontrada en Olimpia, aparece Licurgo (sacerdote de Nemea y padre de Ofeltes en algunas versiones del mito, incluyendo la de Eurípides) amenazando a Hipsípila en presencia de Adrasto, el capitán del ejército de los Siete.<sup>5</sup>

Varios filólogos han querido conformar, a partir de las tres tragedias anteriormente citadas, una trilogía,<sup>6</sup> cuyo orden podría ser el siguiente: en *Las lemnias*, las mujeres enloquecidas matan a todos los varones de la isla, mientras Hipsípila ayuda a su padre Toante a escapar; en *Hipsípila*, las mujeres comandadas por la princesa reciben a los argonautas y engendran hijos con ellos; en *Nemea*, Hipsípila, expatriada por las lemnias al descubrir su traición, labora como nana de Ofeltes, el hijo de Nemea; sin querer, Hipsípila descuida al niño, que entonces es muerto por una serpiente. La lemnia purga así el haber contrariado la voluntad de los dioses al salvar de la muerte a su padre.<sup>7</sup> La historia suena muy coherente, aunque no puede comprobarse; su coherencia radica precisamente en que se han seguido las versiones del mito contenidas en la *Hipsípila* de Eurípides y, sobre todo, en *La tebaida* de Estacio, para conformar esta trilogía. En realidad, las tres tragedias no ofrecen otro punto de conexión entre sí más que un título dudoso (*Las lemnias* o *Los lemnios*?) y una participación más que dudosa (la de Hipsípila en *Nemea*). La tragedia de

---

doce trabajos de Heracles; Píndaro, *Nemeas*, argumentos 1, 4 y 5); y de la muerte de Prótax, el hermano de Adrasto, en manos de Anfiarao (ibid., argumento 3; cf. además RE s.v. Nemea (Spiele), 2323-2324).

<sup>1</sup> Simónides en un fr. de dítirambo (379 Page, 29 Diehl) y Baquílides en un epinicio (8. 10-14) mencionan también la muerte del niño. Estos poetas vivieron casi en la misma época que Esquilo. Ambas alusiones provienen de cantos corales, representados en festejos públicos.

<sup>2</sup> TrGF III, F \*149a.

<sup>3</sup> Después de mencionar la participación de Hipsípila, el argumento informa: ἄλλοι δὲ, ὧν ἔστι καὶ Αἰσχύλοσ, κτλ., "y otros, entre los que se encuentra Esquilo, etc."

<sup>4</sup> Aélion, p. 188.

<sup>5</sup> Cockerle, p. 141 (en E. Kunze, *Archaische Schildbänder, Olympische Forschungen II*, Berlin, 1950, Beilage 13, no. 8).

<sup>6</sup> TrGF III, Tr. B. XII. 4.

<sup>7</sup> Aélion, ibid.

## MITO DE HIPSÍPILA

*Nemea*, por ejemplo, podría pertenecer también a la trilogía de los *Epígonos*, y la de *Hipsípila* a una relacionada con la expedición de los argonautas.<sup>1</sup>

No se puede saber si Eurípides fue el primero en hilar estos dos mitos en torno a la figura de Hipsípila: sería arriesgado hablar aquí de una posible innovación, o incluso creación, introducida por el trágico dentro del mito. Sin embargo, su *Hipsípila* es la primera versión conocida que reúne el episodio de los argonautas en Lemnos con el del ejército de los Siete en Nemea. Estos dos episodios se convierten, dentro de una nueva configuración, en meros episodios dentro de un *nuevo* mito, coherente y continuo: el mito de las aventuras de Hipsípila, la princesa amazona y la nana esclava, en su paso de Lemnos a Nemea.

Aún así, la *Hipsípila* de Eurípides pudo haber quedado como un episodio más del ciclo tebano si no fuera por un pequeño detalle tan del gusto del dramaturgo: la introducción de los dos hijos de Hipsípila, Euneo y Toante, que llegan a Nemea buscando a la madre perdida. De todas las posibles innovaciones que el trágico ateniense pudo haber introducido al mito, esta complicación de la trama me parece la más patente y fiel a sus manejos dramáticos. Por este medio, Eurípides convirtió la tragedia de *Hipsípila* en el melodrama del reencuentro de la madre lemnia con sus hijos largo tiempo perdidos.

La *Hipsípila* de Eurípides, estrenada entre 412 y 407 a.C., fue una obra muy popular.<sup>2</sup> El cómico Aristófanes, excelente termómetro de las modas y locuras atenienses, la parodió en *Las ranas*. Esta tragedia, al contrario del *Faetón*, ejerció una gran influencia sobre las subsecuentes versiones del mito. Estacio incluyó en *La tebaída*,<sup>3</sup> dentro del gran marco de las desventuras del ejército de los Siete, un recuento de todas las aventuras de Hipsípila, una "épica dentro de la épica"<sup>4</sup> que abarcaba desde el crimen de las lemnias hasta su estancia en Nemea. El poeta romano quizá le deba mucho a la versión del mito contenida en la tragedia de Eurípides.

No sólo en la literatura, sino también en la pintura fue patente el enorme éxito y pervivencia de la tragedia en los escenarios y en la imaginación del público de la antigüedad. En una cratera de Apulia (FIG. 3), fechada hacia el 350-340 a.C., aparecen tres figuras bajo un templete: son Hipsípila, Eurídice y Anfiarao. A sus pies se llevan a cabo las exequias de Arquémoro. Los tres personajes representados en la cratera son los

<sup>1</sup> TrGF III, Tri B. X y XII respectivamente. Además, no hay por qué pensar que Esquilo estaba forzado, cada vez que redactaba una trilogía, a narrar una misma historia a lo largo de las tres tragedias, como lo hizo en *La orestíada*. ¿Qué tienen en común, por ejemplo, la derrota de Jerjes de *Los persas*, las yeguas antropófagas de *Glauco de Potmias*, las arpías atormentadores de *Fineo* y el drama satírico de *Prometeo*? Estas cuatro obras, sin embargo, forman una tetralogía atestiguada. Cf. TrGF III, T 55 a, p. 48 Radt.

<sup>2</sup> Cf. el escolio a Aristófanes *Ranas*, 53. Quizá fue representada junto con *Las fenicias* y la *Antíope* (Cockle, p. 40-41; Webster, en Green, 1989, p. 34).

<sup>3</sup> 4, 646 ss.

<sup>4</sup> Vessey, p. 170.



## MITO DE HIPSÍPILA

En un mural del siglo I d.C. (FIG. 4) de la Casa de los Dióscuros, en Pompeya, se encuentra pintada una auténtica puesta en escena de la *Hipsípila* de Eurípides, realizada durante el Imperio Romano. Los actores calzan coturnos tipo zancos y traen puestas máscaras con oncos elevados, típicos del teatro de este periodo.<sup>1</sup> La escena corresponde a la llegada de Anfiarao a la casa del sacerdote Licurgo, donde pide a Hipsípila agua para los sacrificios.<sup>2</sup> El vidente, a la izquierda, trae una jarra en la mano, mientras Hipsípila lo recibe con el niño en brazos.<sup>3</sup>



FIG. 4 Pintura mural de la Casa de los Dióscuros

La trama de *Hipsípila* puede reconstruirse con un alto grado de certeza.<sup>4</sup> Los motivos de los personajes principales (la historia de Hipsípila, nana de Ofeltes; las iras de Eurídice, madre del niño muerto; la intercesión del vidente Anfiarao, uno de los siete jefes; y la búsqueda de los hijos) quedan claros y pueden comprenderse sin muchos quebraderos de cabeza. Sólo resta el problema de continuidad dramática causado por el quiebre del texto

<sup>1</sup> Simon, p. 20 y 24.

<sup>2</sup> Fr. I iv+. 15 ss.

<sup>3</sup> Obsérvese que Ofeltes es un muñeco envuelto.

<sup>4</sup> En general, sigo la reconstrucción de Cockle, p. 39-40 y 44-49.

## MITO DE HIPSÍPILA

entre el fr. 60 ii+ y el fr. 64 ii+.<sup>1</sup> Tan sólo se conservan unos pequeños pasajes de texto que pueden ayudar en la reconstrucción de esta laguna: los restos del estásimo contenido en los fr. 57+ y fr. 58+, y los fr. 63 y 61+.<sup>2</sup> Habrá que suplir este vacío con las directrices y los datos señalados por los fragmentos extensos colocados antes y después del corte.

Al final de los fr. 60 ii+. 51-56, Anfiarao intercede por Hipsípila, y salva a la lemnia de una muerte inminente; Eurídice cambia de proceder y decide juzgar con mayor prudencia la participación de la nana en la muerte de su hijo. El hecho de que varios filólogos hayan querido ubicar esta escena cerca del final de la tragedia<sup>3</sup> (cuando en realidad falta aún casi una tercera parte para que termine la obra) pone el dedo sobre un rasgo muy inarcado del episodio: la escena de la intercesión de Anfiarao *parece* un final; hay un desenlace y un descanso momentáneos casi a la mitad de la obra. Algo similar ocurre en la *Andrómaca* y en el *Heracles* del mismo Eurípides: a la mitad de la tragedia, Peleo logra la salvación de Andrómaca, y Heracles triunfa sobre el tirano Lico. A partir de esta solución momentánea de las tensiones de la obra, la trama vuelve a complicarse: en *Andrómaca*, Hermíone y Orestes planean su venganza contra Peleo; en *Heracles*, el héroe enloquece y mata a su familia.<sup>4</sup>

¿Qué complicación pudo seguir a este desenlace temporal? Bond sugiere que Eurídice cede tan sólo en su intención de matar inmediatamente a Hipsípila, pero no la deja ir sin más: la toma prisionera,<sup>5</sup> quizá hasta la llegada de su esposo Licurgo, quien se encargará de resolver el problema. Este giro de la trama, indica Bond, "daría una nueva situación que resolver en los quinientos versos siguientes".<sup>6</sup>

El regreso de Licurgo, sacerdote de Nemea, es una solución que ha sido contemplada por varios filólogos para llenar el vacío dramático de la gran laguna.<sup>7</sup> Sin embargo, ni los fragmentos conservados del papiro, ni los testimonios de la tradición indirecta de la *Hipsípila* brindan evidencia alguna que confirme la participación de tal personaje, exceptuando quizá un pasaje muy fragmentario, el fr. 63. 2, donde se encuentran las palabras "... recurrió al hombre". Este pedazo de frase ha sido puesta en boca de Hipsípila,

<sup>1</sup> Col. 16 (c. 949) - col. 28 (1579) del papiro.

<sup>2</sup> Col. 19, 20, 25 y 26 del papiro, respectivamente.

<sup>3</sup> Morel y G-H, en Bond, p. 16.

<sup>4</sup> 802 ss. y 822 ss., respectivamente.

<sup>5</sup> Esta teoría sigue de cerca a la hipótesis 2 de *Las nemeas*, de Pfúdar.

<sup>6</sup> Sigue una teoría de Menozzi y Scatena (p. 17). Otra posible situación quizá pueda intuirse a partir del testimonio de la cratera de Apulia antes vista (FIG. 3): en ella aparece un personaje, un pedagogo, que se aproxima al cadáver de Arquémoro. Tal vez Eurídice tramara con este hombre una venganza a escondidas de Anfiarao para castigar a la niñera negligente, en una escena similar a aquella en el *Ion*, donde un viejo pedagogo incita a Climene a envenenar al protagonista.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 16-17; Cockle, p. 40, 49, 141. Atribos que complican la trama en otras tragedias de Eurípides son el de Teoclimeno en *Helena* y el de Lico en *Antíope*. Cf. Schmid, p. 568, n. 9.

quien estaría refiriéndose a Eurídice que acude a su esposo Licurgo.<sup>1</sup> Lo que sí puede conocerse, a partir de la tragedia, acerca del sacerdote de Nemea es que, al comienzo de la misma, Licurgo no se encuentra en casa (fr. 1 i. 11). En ciertas versiones del mito (versiones en que, por cierto, puede sospecharse alguna influencia de Eurípides), Licurgo retorna, encuentra a su hijo muerto y se encoleriza con Hipsípila.<sup>2</sup> En cuanto a los testimonios artísticos, ya ha sido mencionada la presencia del sacerdote en el grabado de la correa de Olimpia (siglo VI a.C.).<sup>3</sup> Licurgo aparece también en otra ánfora de Apulia del siglo IV a.C. conservada en el Museo Nacional de Nápoles (FIG. 5):<sup>4</sup> trae un gorro cónico sobre su cabeza, y dialoga con Anfiarao o Adrasto; detrás de este último, aparecen dos muchachos (quizás Euneo y Toante) con sus armas en las manos. A la derecha, Hipsípila esclava, con la cabeza rasurada, habla con Eurídice.<sup>5</sup>



FIG. 5 Ánfora de Apulia

Fundamentado en las consideraciones anteriores, he recreado la escena que sigue al fr. 60 ii+ de la siguiente manera: Eurídice ordena que Hipsípila no abandone la casa hasta que regrese Licurgo, quien se encargará de juzgar el asunto. La escena termina cuando Anfiarao parte con el cuerpo de Ofeltes para llevar a cabo las exequias y los juegos

<sup>1</sup> Bond, p. 17.

<sup>2</sup> Estacio, *La tebaida*, 5. 638 ss.; escolio a *La tebaida* 4. 721 y el *Mitógrafo del Vaticano* 2. 141 (p. 123 Bode).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 219.

<sup>4</sup> Roscher, s.v. *Amphiarao*s, col. 297. La analogía de esta ánfora con la anterior, que representa la escena del juicio de la *Hipsípila*, elaborada también en la misma época, inclina a Séchan "a ver en ella una influencia del dramaturgo": p. 364.

<sup>5</sup> Sin embargo, como las figuras en el ánfora no vienen identificadas con sus nombres (al contrario de la cratera antes vista, FIG. 3), quedan muchas dudas sobre sus identidades y sobre la pertenencia de este escena al mito de Hipsípila: RE, s.v. *Hypsipyle*, col. 443.

## MITO DE HIPSPILA

fúnebres; Eurípides lo sigue. Vendría luego el entreacto con el estásimo conservado, el canto dionisiaco. Esta invocación y espera del dios parece haber sido un motivo recurrente en la tragedia.<sup>1</sup> En la escena siguiente, llega Licurgo para amenazar a Hipsípila. Se presentaría, entonces, una complicación parecida al doble peligro corrido por Antíope en su tragedia epónima, donde Dirce persigue a la heroína, y luego Lico, el esposo de Dirce, la acosa.<sup>2</sup> El nuevo peligro que representa el comportamiento de Licurgo hará que Hipsípila clame nuevamente por la intercesión de Anfiarao en el fr. 63. 6.

Dejo a un lado la complicación de la trama que ofrece el retorno de Licurgo, para enfocarme ahora en la otra que introducen los hijos de Hipsípila, Euneo y Toante. ¿Qué papel jugaban dentro de la trama? ¿Sólo aparecían al comienzo, para que la madre los acogiera, y al final, para que se reencontraran con ella? Me inclino a pensar que su participación era mayor,<sup>3</sup> quizá similar a la de Orestes y Pílates en la *Ifigenia entre los tauros* y en la *Electra* de Eurípides. ¿Pero qué otras intervenciones pudieron tener dentro de la tragedia?

En el fr. 64 ii+, cuando el texto se reanuda, tres personajes están en escena: Anfiarao, Hipsípila y Euneo (el otro hermano, Toante, es un personaje mudo). Anfiarao se despide y parte, después de encargarles a los jóvenes que cuiden a su madre, y de informarle a ésta que ha realizado 'sacrificios propiciatorios' (πρόθυμα) en honor de Toante y Euneo. Cockle interpreta el pasaje: "al parecer, esto se referiría no a un sacrificio propiciatorio de Anfiarao en honor del ejército de los Siete, que sabe está destinado a la catástrofe, sino a un sacrificio por el éxito obtenido por los hijos de Hipsípila en los juegos fúnebres de Arquémoro."<sup>4</sup> Estos juegos, por lo tanto, ya se llevaron a cabo, y los hijos debieron tomar parte y triunfar en ellos. El argumento de la tragedia confirma este último dato, y otras versiones del mito, como la de Estacio, la del mitógrafo del Vaticano y la de Higino, mencionan esta victoria; estos textos son, además, los únicos (aparte del epigrama de la Antología Palatina)<sup>5</sup> que ofrecen un testimonio acerca de la participación de los hijos en las aventuras de Hipsípila en Neínea. ¿Podría verse aquí una influencia de Eurípides? ¿Sería una coincidencia que en los dos primeros, Estacio y el mitógrafo, aparezca también Licurgo?

Antes de la despedida de Anfiarao, al comienzo del fr. 64 ii+, Hipsípila concluye su canto de celebración por el reencuentro con sus hijos. Casi siempre, los reconocimientos

<sup>1</sup> Cf. fr. 1 iii+. 32-37.

<sup>2</sup> Kambitsis, p. xvii-xxi. *Hipsípila* es muy cercana a *Antíope* en tiempo y motivos, señala Séchan, p. 563.

<sup>3</sup> Séchan, p. 352; Page, p. 81; Aélion, p. 190; Lens Tuero, 1985b, p. 14, n. 40.

<sup>4</sup> Cockle, p. 175.

<sup>5</sup> 3. 10.

culminan en un canto lírico;<sup>1</sup> esta escena debió ocurrir, entonces, poco antes de este fragmento, y sobre todo, después del fr. 61+, que ha sido interpretado de la siguiente manera: Hipsípila apela a uno de sus hijos, y ya no a Anfiarao, para que obtenga su libertad. En los fr. 61+. 14-17, le dice "a tu criadora podrías también agradecer si lograras mi libertad". Hipsípila aún no ha reconocido a sus hijos. Este fragmento debe situarse, por lo tanto, momentos antes del reconocimiento de los personajes.<sup>2</sup> Otro dato a favor de que en el fr. 61 aún no ha tenido lugar el reencuentro, consiste en que el pasaje está escrito en trímetros yámbicos; no hay versos líricos que acusen el inicio del canto de alegría de Hipsípila por hallar a sus hijos, canto que culmina en el fr. 64 ii.

Vayamos un poco más atrás, hasta el fr. 63: Hipsípila pide a Anfiarao la salve de nuevo. ¿Cómo puede hilarse este fragmento con el que se acaba de ver? La escena quizá progresaría de la siguiente manera: Anfiarao aparece de vuelta para ayudar a Hipsípila, pero esta vez viene acompañado por los hijos que acaban de triunfar en los juegos fúnebres de Arquémoro; al oír sus nombres, el vidente los trajo para reunirlos con su madre. El tono posterior de su despedida, un tanto paternalista, cuando encarga a los hijos que cuiden a su madre, quizá apunte a un papel de mediador en el reconocimiento. Hipsípila suplica al vidente la libere, pero él la remite con los triunfadores, cuya victoria seguramente los colocó en una posición ventajosa para obtener algún favor de los padres de Arquémoro.<sup>3</sup> En mi versión, Anfiarao aún no ha revelado a los hijos la identidad de la esclava; el proceso del mutuo reconocimiento sería más conmovedor si ambos personajes, madre e hijo, ante la vista del público comienzan a reconocerse a partir de su mutuo desconocimiento.

Hasta aquí, en esta reconstrucción, la participación de los hijos no ha dejado de ser secundaria y casi superflua. Anfiarao parece ser el que finalmente logra la salvación de Hipsípila, y no los hijos. Se sabe que la señal del reconocimiento fue una parra dorada,<sup>4</sup> símbolo de la familia de Hipsípila, dada por el abuelo Toante a los hijos. ¿Qué necesidad tuvieron los hijos de producir una señal ante la madre? ¿No era suficiente su sola palabra? ¿Cuánta incredulidad pudo tener Hipsípila para pedirles a los hijos que comprobaran su origen? Quizá Hipsípila desconfiaba, ¿pero de qué y por qué?

Se me ocurre que quizá los hijos estuvieron presentes e intervinieron en algún ataque contra Hipsípila, quizá no en el de Eurídice (las palabras intercambiadas entre las mujeres pudieron llevar a Euneo y Toante a reconocer a su madre),<sup>5</sup> pero tal vez sí en la segunda

<sup>1</sup> Hígenia canta al reconocer a Orestes en *Ifigenia entre los tauros*, 827 ss.; y Creusa, al reconocer a Ion, 1439 ss.

<sup>2</sup> Comparten esta interpretación G-H y Wilamowitz (en Cockle, p. 173-4).

<sup>3</sup> Schmid, p. 568, n. 5.

<sup>4</sup> *Antología Palatina* 3.10 y fr. 64 ii. 55.

<sup>5</sup> Cf. por ejemplo fr. 34+. 16 y fr. 60 i+. 13-14.

## MITO DE HIPSÍPILA

complicación de la historia, en la amenaza de Licurgo. Imagino que los hijos se aliaron con el sacerdote y acusaron a Hipsípila, ignorando que era su madre. Esta confrontación sería un buen motivo para que Hipsípila dudara de las palabras de sus hijos en la escena del reconocimiento.<sup>1</sup> Esto no es del todo extraño en Eurípides; más bien resulta un recurso dramático muy de su agrado, al enfrentar peligrosamente a personajes que, ignorando su parentesco, tendrían todas las razones para ayudarse y quererse, todo ello para causar terror y piedad en los espectadores.<sup>2</sup>

Uniendo estas dos reconstrucciones anteriores, la escena del reconocimiento con la escena de la ira de Licurgo, adopté la siguiente secuencia: Hipsípila es amenazada por Licurgo en presencia de los hijos, quienes apoyan al rey. Licurgo manda matar a la esclava, antes de partir con Eunco y Toante a presenciar los juegos de Arquémoro. Sigue un canto de coro, un 'intermedio' (por así llamarlo) cuyo propósito es el incrementar la tensión dramática,<sup>3</sup> quizá seguido por un mensajero que anuncie el resultado de los juegos funerales y el retorno de Anfiarao con Euneo y Toante.<sup>4</sup> Una vez más, el vidente rescata a Hipsípila del peligro. La lemnia pide a Anfiarao que la libre de la ira de los padres de Arquémoro; éste le aconseja que acuda a los jóvenes ganadores. Los hijos reconocen a la madre, pero ésta no les cree después de haberlos visto apoyar a Licurgo; sacan entonces el racimo dorado para probar su origen a Hipsípila. La madre los reconoce y canta su alegría. Anfiarao se despide, dejando a la familia reunida.

---

<sup>1</sup> Ion desconfía de su madre Creusa, pues ésta intentó matarlo, 1395 ss. En una situación inversa, al comienzo de la *Helena*, Teucro identifica a la protagonista, pero ella niega rotundamente ser quien es. En la *Antiope* existía tal vez una escena similar: la madre pide ayuda y refugio a sus hijos para escapar de Dirce, pero los hijos la rechazan (Cf. Kambitsis, p. xvi).

<sup>2</sup> Séchan, p. 355.

<sup>3</sup> Sigo el modelo de *Alceste* 77 ss.: después que la Muerte entra al palacio de Admeto, el coro aguarda temeroso el inminente fallecimiento de la heroína. Otros ejemplos de coros utilizados para acrecentar la expectativa y la tensión del público son *Hécuba* 1024 ss. y *Faetón* 270 ss. Diggle. Cf. nota (9) al texto de la *Hipsípila*.

<sup>4</sup> Para la presencia de un mensajero que anuncie el triunfo de los hijos, cf. Webster, p. 214 y Lens Tuero, 1985b, p. 136.

## BIBLIOGRAFÍA

- AÉLION, Rachel  
1983 *Euripide héritier d'Eschyle*. París: Belles Lettres.
- ALLEN, Richard H.  
1963 [1899] *Star Names. Their Lore and Meaning*. Nueva York: Dover.
- ALPERS, K.  
1988 "Zu einigen in jüngerer Zeit aus dem *Etymologicum Genuinum* publizierten Klassikerzitaten." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* LXXV: 89-92.
- ARNOTT, Peter D.  
1991 [89] *Public and Performance in the Greek Theatre*. Londres: Routledge.
- ARTIGAS, Ester  
1990 *Pacuviana. Marco Pacuvio en Cicerón*. Barcelona: Universidad.
- ASHBY, Clifford  
1988 "The Case for the Rectangular/Trapezoidal Orchestra." *Theatre Research International* 13, 1: 1-20.
- AUSTIN, Colin  
1968 *Nova fragmenta euripidea in papyris reperta*. Berlín: W. de Gruyter.  
1973 *Comicorum graecorum fragmenta in papyris reperta*. Berlín: W. de Gruyter.
- BARABINO, Giuseppina  
1982 "Un excerptum di Stobeo dall' «IPSIPILE»." *Sileno* VIII, 1-4: 17-25.
- BARRETT, W.S.  
1978 [64] Euripides. *Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- BEVERLY, John  
1984 Luis de Góngora. *Las soledades*. Madrid: Cátedra.
- BIEBER, Margarete  
1961 *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton: Princeton University Press.
- BOND, Godfrey W.  
1963 Euripides. *Hypsipyle*. Oxford: Oxford University Press.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén  
1979 Ovidio. *Metamorfosis*. México: UNAM. Bibliotheca Scriptorum Graecorum Romanorum Mexicana
- BRAYBOOK, Jean  
1989 "The aesthetics of fragmentation in Ronsard's *Franciade*." *French Studies* XLIII, 1: 1-11.
- BURKERT, Walter  
1987 *Ancient Mystery Cults*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

## BIBLIOGRAFÍA

- BURROW, J.A.  
1979 "Poems without Contexts." *Essays in Criticism* 29: 6-32.
- CALDER III, William M.  
1972 "A note on the Dating of Euripides' *Phaethon*." *Classical Philology* 67: 291-293.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis  
1985 [78] Eurípides. *Tragedias*. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos. Volumen II.
- CASADIO, Valerio  
1986-87 "Eur. Fragm. Novum." *Museum Criticum* (Bologna) 21-22: 75-77.
- CATAUDELLA, Quintino  
1969 *Saggi sulla tragedia greca*. Florencia: G. d'Anna.
- COCKLE, W.E.H.  
1987 Euripides. *Hypsipyle. Text and Annotation based on a Re-examination of the Papyri*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- CRUZ, José Luis y otros  
1990 "Poesía en voz alta. Un diálogo en el escenario." *Universidad de México* 473: 11-29, 33-50.
- CRUZ, Juana Inés de la (Sor)  
1988 [51] *Obras completas I. Lírica personal*. México: FCE. Primer volumen. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte.
- CHEETHAM, Nicolas  
1981 *Medieval Greece*. New Haven: Yale University Press.
- CHUAQUI, Carmen  
1994 *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. México: UNAM.
- DAIN, A.  
1965 "Reconstitution d'une partie du «Phaéthon» d'Euripide." *Revue des études grecques* 78: xxvi-xxvii.  
1975 *Les manuscrits*. París: Belles Lettres.
- DEAN, Alexander and Lawrence CARRA  
1988 *Fundamentals of Play Directing*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- DIGGLE, James  
1970 Euripides. *Phaethon. Edited with Prolegomena and Commentary...* Cambridge: Cambridge University Press.  
1981 Euripidis *Fabulae*. Oxford: Clarendon Press. Volumen II.
- DODDS, E. R.  
1977 [60] Euripides. *Bacchae*. Oxford: Clarendon Press.
- DRACHMANN, A. B.  
1966 [27] *Scholia vetera in Pindari carmina*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.

## BIBLIOGRAFÍA

- EASTERLING, P.E. y B.M.W. Knox  
1988 [85] *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. Volumen I.
- EINARSON, Benedict y Phillip H. De Lacy  
1967 Plutarco. *Moralia*. Londres: Heinemann. Loeb Classical Library. Volumen XIV.
- ELIOT, T.S.  
1948 [20] *The Sacred Wood*. Londres: Methuen.
- ERP TAALMAN KIP, A. Maria van  
1990 *Reader and Spectator. Problems in the Interpretation of Greek Tragedy*. Amsterdam: Gieben.
- FITZGERALD, Gerald  
1992 "Textual Practices and Euripidean Productions." *Theatre Survey* 33: 5-22.
- FLACELIÈRE, Robert  
1974 Plutarco. *Oeuvres Morales*. París: Belles Lettres. Tomo VI.
- FRENCH, E.B.  
1990 "Archaeology in Greece 1989-1990." *Archaeological Reports for 1989-1990*, 36: 3-82.
- GAISER, Konrad  
1977 *Menanders 'Hydria'*. Heidelberg: Carl Winter
- GARCÍA GUAL, Carlos y Luis Alberto de Cuenca  
1985 [78] Eurípides. *Tragedias*. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos. Volumen III.
- GÄRTNER, Hans  
1974 Plutarco. *Moralia*. Leipzig: Teubner. Volumen I.
- GEBHARD, Elizabeth  
1974 "The Form of the Orchestra in the Early Greek Theatre." *Hesperia, Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 43, 4: 428-440.
- GIANGRANDE, Giuseppe  
1977 "Hypsipyle's Children: Eur. Hyps. fr. 64, 93 Bond." *Museum Philologum Londinense* II: 165-175.
- GÖRSCHEN, Fritz C.  
1966 "Der Hypsipyleprolog." *Hermes* (Wiesbaden) 94: 297-307.  
1969 "Der Aufbau der Euripeidischen Hypsipyle." *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete* 19: 5-61.
- GOETHE, Johann W.  
1821 "Phaëthon, Tragödie des Euripides."  
1823 "Zum Phaëthon des Euripides."  
1826 "Euripides' Phaëthon."  
en *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta'scher. 1863. Volumen V: 651-657.

## BIBLIOGRAFÍA

- GREEN, J.R.  
 1989 "Theatre Production: 1971-1986." *Lustrum* 31: p. 7-95.  
 1991 "On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens." *Greek, Roman and Byzantine Studies* 32, 1: 15-50.
- GRÉGOIRE, Henri  
 1979 [61] Euripide. *Les Bacchantes*. París: Belles Lettres. Tomo VI. 2.
- HAINES, C.R.  
 1970 [30] *The Communings with Himself of Marcus Aurelius Antoninus*. Londres: Heinemann. Loeb Classical Library.
- HAMMOND, N.G.L.  
 1988 "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus." *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29: 5-33.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina  
 1985 *La calle de la gran ocasión*. México: EMU.
- INGARDEN, Roman  
 1993 "Concretización y reconstrucción."  
 en Dietrich Rall (compilador). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM: 31-54.
- IRIGOIN, Jean  
 1974 "Eurípides. *Phaethon*. Edited with prolegomena and commentary by James Diggle." *Revue de Philologie* XLVIII: 338. Reseña.
- ISER, Wolfgang  
 1993a "La estructura apelativa de los textos."  
 1993b "A la luz de la crítica"  
 en Dietrich Rall (compilador). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM: 99-119 y 145-163.
- JANKO, Richard  
 1984 "Forgetfulness in the Golden Tablets of Memory." *Classical Quarterly* 34, 1: 89-100.
- KANNICHT, Richard  
 1972 "Eurípides. *Phaeton*. Edited with Prolegomena and Commentary by James Diggle." *Gnomon* (Berlín) XLIV: 1-12. Reseña.
- KASSEL, R. y Colin Austin  
 1983- *Poetae Comici Graeci*. Berlín: Walter de Gruyter.
- KERN, Otto  
 1972 [22] *Orphicorum fragmenta*. Zürich: Weidmann.
- KEYDELL, R.  
 1974 "Zur Hypothesis des euripideischen Phaethon." *Hermes* (Wiesbaden) 102, 1: 117.
- KNOX, Peter E.  
 1988 "Phaethon in Ovid and Nonnus." *Classical Quarterly* 38, 2: 536-551.

## BIBLIOGRAFÍA

- KORZENIEWSKI, Dietmar  
 1975 "Textkritische Beiträge zu Euripides." *Hermes* (Wiesbaden) 103: 375-378.
- KOSTER, W.J.W.  
 1961 *Scholia in Aristophanem. Pars IV. Jo. Tzetzae Commentarii in Aristophanem. Fasc. III. Commentarium in Ranas et in Aves. Argumentum Equitum.* Groningen: Bouma's Boekhuis.
- LAMPE, Eelka  
 1993 "Collaboration and Cultural Clashing. Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institute." *The Drama Review* 37, 1: 147-156.
- LENAERTS, Jean  
 1991 "Euripides. *Hypsipyle. Text and Annotation based on a Re-examination of the Papyri* by W.E.H. Cockle." *Journal of Hellenistic Studies* CXI: 220-221. Reseña.
- LENS TUERO, Jesús  
 1980 "La reconstrucción de tragedias griegas perdidas I: los materiales." *Socialitas* I: 85-112.  
 1985a Euripides. *Faetonte*. Granada: Universidad de Granada.  
 1985b "La *Hipsipila* de Euripides: reconstrucción." *Estudios de filología griega* I: 111-148. Con José L. de Miguel Jover.
- LESKY, Albin  
 1966 "Zum Phaethon des Euripides." *Gesammelte Schriften*. Berna: Francke: 111-130. Editado por W. Kraus.
- LIDDEL, Henry G. y Robert SCOTT (compiladores)  
 1994 [40] *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. Revisado y aumentado por H. Stuart Jones y R. McKenzie, con un suplemento de 1968.
- LLOYD-JONES, Hugh  
 1971 "Euripides. *Phaethon*." *The Classical Review* 21: 341-345. Reseña.
- LONGO, Oddone  
 1994 Cesare Molinari (ed.) *Il teatro greco nell' età di Pericle*. Bolonia: Il Mulino.
- LOOY, Herman van  
 1970 "James Diggle. Euripides. *Phaeton. Edited with prolegomena and commentary*." *L'antiquité classique* 39: 544-548. Reseña.  
 1989 "W.E.H. Cockle. Euripides. *Hypsipyle. Text and Annotation based on a Re-examination of the Papyri*." *L'antiquité classique* 58: 261-262. Reseña.  
 1991, 92 "Les fragments d'Euripide." *L'antiquité classique* LX: 295-311 y LXI: 280-295. En dos partes.
- LÓPEZ FERREZ, Juan Antonio y Alberto Medina González  
 1985 [78] Euripides. *Tragedias*. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos. Volumen I.
- LUCAS DE DIOS, José María  
 1983 Sófocles. *Fragments*. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos.

## BIBLIOGRAFÍA

- LUPPE, Wolfgang  
 1983a "Die Hypothesis zu Euripides' «Phaethon» in P. Oxy. 2455." *Philologus* (Stolberg) 127: 135-139.  
 1983b "Zur Reihenfolge der  $\Phi$ -Titel in den Euripides-Hypothesen P. Oxy. 2455 (zur 'Hypsipyle'- und zur 'Phaëthon'-Hypothesis)." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 52: 43-44.  
 1988 "Der Umfang der euripideischen Papyrushypotheseis (mit einem Beitrag zur 'Hypsipyle'-Hypothesis)." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 72: 27-33.
- MALTOMINI, Franco  
 1977 "Eur., *Phaeth.*, 124-125 Diggle (= 774, 1-2 N)." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 7: 575-576.
- MARTIN, Jean  
 1974 *Scholia in Aratum vetera*. Stuttgart: Teubner.
- MELERO BELLIDO, Antonio  
 1990 Euripides. *Cuatro tragedias y un drama satírico: Medea, Troyanas, Helena, Bacantes, Ciclope*. Madrid: Akal.
- MENDOZA, Vicente T.  
 1983 [80] *Lírica infantil de México*. México: FCE.
- MÉRIDIÉ, Louis  
 1976 [26] Euripide. *Le Cyclope. Alceste. Médée. Les Héraclides*. París: Belles Lettres. Tomo I.
- MERKELBACH, R. y Martin L. West  
 1967 *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Clarendon Press.
- METTE, Hans J.  
 1981-82 "Euripides (insbesondere für die Jahre 1968-1981). Erster Hauptteil: Die Bruchstücke." *Lustrum* 23-24.
- MIRALLES, Carlos  
 1977 Euripides. *Hipólito*. Barcelona: Bosch.
- MOZLEY, J.H.  
 1961 *Statius*. Londres: Heinemann. Loeb Classical Library. En dos volúmenes.
- MURRAY, Gilbert  
 1978a [02] Euripides *Fabulae*. Oxford: Clarendon Press. Volumen I.  
 1978b [09] Euripides *Fabulae*. Volumen III.
- NAGY, Gregory  
 1973 "Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas." *Harvard Studies in Classical Philology* 77: 137-177.
- NAUCK, August  
 1964 [1889] *Tragicorum graecorum fragmenta*. Hildesheim: Georg Olm. Suplemento de G. Snell.

## BIBLIOGRAFÍA

- PAGE, Dennis L.  
1970 [41] *Select Papyri III. Literary Papyri. Poetry*. Londres: Heinemann. Loeb Classical Library.
- PAULY-WISSOWA  
1894- *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzlersche.
- PETERSON, Eugen  
1913 "Euripides Hypsipyle." *Rheinisches Museum für Philologie* (Neue Folge) 68: 584-595.
- PHILLIPS, Catherine  
1989/90 "The Effects of Incompleteness in Three Hopkins Poems." *Renascence* 42 (Fall/Winter): 21-34.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W.  
1973 [46] *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: Clarendon Press.  
1991 [68] *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.
- PICKREL, PAUL  
1986 "Jude the Obscure and the Fall of Phaethon." *The Hudson Review* 39 (Summer): 231-250.
- POHLENZ, Max  
1978 [61] *La tragedia greca*. Brescia: Paideia. Traducción al italiano de María Bellincioni.
- PÖHLMANN, Egert  
1981 "Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik." *Museum Helveticum* 38, 3: 129-146.
- QUILIS, Antonio  
1991 [84] *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RADERMACHER, Ludwig  
1967 *Aristophanes' 'Frösche'. Einleitung, Text und Kommentar*. Viena: Hermann Böhlau.
- RADT, Stephan  
1985 *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3. Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- RAJAN, Tilottama  
1986 "The Supplement of Reading." *New Literary History* 17 (Spring): 573-594.
- RECKFORD, Kenneth  
1972 "Phaethon, Hyppolytus and Aphrodite." *Transactions of the American Philological Association* 103: 405-432.
- REHM, Rush  
1988 "The Staging of Suppliant Plays." *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29, 3: 263-307.  
1994 [92] *Greek Tragic Theatre*. Londres: Routledge.

## BIBLIOGRAFÍA

- REYES, Alfonso  
1993 *Una ventana inmensa. Antología poética*. México: Vuelta. Selección de Gerardo Deniz.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco  
1972 Eurípides. *Hipólito*. Madrid: Aguilar.
- ROSCHER, W.H. (editor)  
1977-8 [1884-6] *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hildesheim: Georg Olms.
- ROUSE, W.H.D.  
1963 [40] Nonnos. *Dionysiaca*. Londres: Heinemann. Loeb Classical Library. En tres volúmenes.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan  
1979 [59] *Obras Completas II*. México: FCE. Edición y notas de Agustín Millares Carlo.
- SARTRE, Jean-Paul  
1967 [65] Eurípides. *Las Troyanas*. Buenos Aires: Losada. Traducida por María Martínez Sierra.
- SCHMID, Wilhelm y Otto Stählin  
1961 [40] *Geschichte der Griechischen Literatur*. Munich: C.H. Beck'sche. Volumen III.
- SÉCHAN, Louis  
1926 *Études sur la tragédie greque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Honoré Champion.
- SEGAL, Charles  
1990 "Dionysus and the Gold Tablets from Pelinna." *Greek, Roman and Byzantine Studies* 31, 4: 411-419.
- SEGAL, Erich (editor)  
1988 [83] *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- SIMON, Erika  
1981 *Das antike Theater*. Freiburg/Würzburg: Ploetz.
- SNELL, Bruno  
1971 *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. I*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SOLÉ, José  
1985 "José Solé. La aventura del teatro." *Escénica* I, 10: 61-4. Entrevista de Uriel Martínez.
- TAPLIN, Oliver  
1978 *Greek Tragedy in Action*. Londres: Methuen.  
1986 "Fifth Century Tragedy and Comedy: a *Synkrisis*." *Journal of Hellenic Studies* 106: 163-174.  
1989 [77] *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press.

## BIBLIOGRAFÍA

- TOVAR, Antonio  
1955 Euripides. *Tragedias*. Barcelona: Alma Mater. Volúmenes I y II.  
1980 [44] Euripides. *Alcestris. Las Bacantes. El Ciclope*. Madrid: Espasa-Calpe.
- TOVAR, Juan  
1992 Middleton, Thomas y William Rowley. *El Contrapaso*. México: El milagro.
- TURNER, Eric G.  
1980 [68] *Greek Papyri. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press  
1987 *Greek Manuscripts of the Ancient World*. Londres: University of London.  
Editado por P.J. Parsons.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de  
1983 *Obras poéticas*. Barcelona: Planeta.  
1988 [84] *El caballero de Olmedo*. México: REI.
- VESSEY, David  
1973 *Statius and the Thebaid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEBSTER, T.B.L.  
1967 *The Tragedies of Euripides*. Londres: Methuen.
- WECKLEIN, N.  
1888 "Über fragmentarisch erhaltene Tragödien des Euripides." *Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. zu München, philos.-philol. u. hist. Kl.*: 87-139.
- WEIL, Henri  
1889 "Observations sur les fragments d'Euripide." *Revue des Études Grecques* II: 322-342.
- WEST, M.L.  
1973 *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart: Teubner.  
1983 "Tragica VI." *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 30: 63-82.  
1984 [82] *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich von  
1935 "Phaethon." en *Kleine Schriften*. Berlín: Weidmann. Tomo I: 110-145.
- WILLIS, Jacob  
1970 Macrobio. *Saturnalia*. Leipzig: Teubner.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G.  
1980 *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Atenas: ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ.

## ILUSTRACIONES

### FIGURAS:

1. Plano del teatro de Tórico. (Tomada de Bieber, fig. 231.)
2. Faetón ante el Sol. Relieve en estuco, Casa Farnesiana, Roma, siglo I d.C. (Tomada de B. Andreade. *L'art de l'ancienne Rome*. París: Mazenod. 1973. Fig. 282.)
3. *Hipsípila*. Cratera de volutas de Apulia, hallada en Ruvo. Círculo del pintor de Darío, c. 350-340 a.C. Museo Nazionale, inv. 81394, Nápoles. (Tomada de Pickard-Cambridge, 1973, fig. 20.)
4. *Hipsípila*. Pintura mural proveniente de la Casa dei Dioscuri, Pompeya. Finales del siglo I d.C. Museo Nazionale, inv. 9039, Nápoles. (Tomada de Bieber, fig. 773.)
5. ¿*Hipsípila* y Eurídice, Licurgo y Anfírao? Ánfora de Apulia, siglo IV a.C. Museo Nazionale, Nápoles 1766 (Roscher, col. 297; RE s.v. Hypsipyle, col. 443). (Tomada de Séchan, fig. 104.)

### VIÑETAS:

- Sol. (Tomada de Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*. Hildesheim: Georg Olms. Emblematisches Cabinet. 1979 [1687]. p. 10.)
- Serpiente. (Tomada de Mario Praz. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela. 1989. p. 66.)

### PORTADA:

- La caída de Faetón. Escarabajo 'a globolo' etrusco, tallado en Cornalina. British Museum. Walters No. 679. (Tomada de Peter Zazoff. *Die antiken Gemmen*. Munich: C.H. Beck'sche. 1983. Lámina 62, 5.)
- Arquémoro y la serpiente. Gema de anillo, entalladura romana en jaspe rojo. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 427 (Acc. no. 81.6.110) de la colección King. (Tomada de Cockle, lámina I, 7.)

## CONCORDANCIA del FAETÓN

	<i>Diggle</i>	<i>Mette</i>	<i>Esta versión</i>
Par. Gr. 107 B			
fol. i	8-157	1089	p. 44-54
fol. ii	178-327	1101	p. 70-82
P. Berol.	63-97	1089	p. 48-50
P. Oxy. 2455			
fr. 14	p. 53	1086	p. 36
Fr. 771 N	1-5	1087	p. 38
772	6-7	1088	p. 38
773	45-120	1089	p. 50-52
774	124-126	1089	p. 52
775	158-159	1093	p. 56
776	164-167	1092	p. 58
777	163	1090	p. 58
778	Fr. lug. inc. 1	1102	p. 84
779	168-177	1094	p. 66
780	Fr. lug. inc. 2	1095	p. 48
781	214-288	1101	p. 72-80
782	Fr. lug. inc. 6	1103	p. 86
783	Fr. lug. inc. 5	1097	p. 84
784	160-162	1091	p. 58
785	Fr. lug. inc. 4	*1100	p. 84
786	Fr. lug. inc. 3	1098	p. 68
Fr. tr. adesp.			
971 N	p. 176-177	*1096	p. 88
982	p. 176	*1099?	p. 88

## CONCORDANCIA de la HIPSÍPILA

	<i>Cockle</i>	<i>Mette</i>	<i>Esta versión</i>
P.Oxy. 852			
i i	p. 56	1031a	p. 116
i ii	p. 58	1032	p. 120-122
i iii	p. 62	1032	p. 124-126
i iv	p. 66	1033a	p. 128-132
i v	p. 70	1034	p. 134-136
2	p. 56	1031b	p. 118
3	p. 68	1033a	p. 132
4	p. 70	1033b	p. 132
5	p. 70	1034	p. 134
6	p. 90	1036	p. 152
7	p. 76	1037	p. 140
8	p. 76	1038	p. 140
9	p. 76-79	1038	p. 140
10	p. 80	1039	p. 142
11	p. 82	1041	p. 144
12	p. 80	1040	p. 142
13	p. 80	1082	p. 142
14	p. 80	1040	p. 142
15	p. 76	1082	p. 138
17	p. 80	1082	p. 142
18	p. 84	1046	p. 146
19	p. 84	1047	p. 146
20	p. 86	1044	p. 148
21	p. 86	1044	p. 148
22	p. 98	1057	p. 156-158
23	p. 74	1051	p. 138
24	p. 74	1052	p. 138
25 i	p. 76	1082	p. 138
25 ii	p. 82	1082	p. 142
26	p. 88	1082	p. 150
27	p. 96	1055	p. 156
28	p. 90	1056	p. 152
29	p. 98	1082	p. 156
30	p. 90	1082	p. 152
32	p. 88	1043	p. 150
33	p. 88	1049	p. 150
34	p. 88	1045	p. 150
35	p. 88	1045	p. 150
36	p. 90	1050	p. 152
37	p. 74	1083	p. 138
38	p. 92	1048	p. 154
40	p. 90	1083	p. 152
41	p. 96	1083	p. 154
42	p. 78	1083	p. 140
43	p. 90	1083	p. 152
44	p. 86	1083	p. 148
48	p. 88	1083	p. 150

CONCORDANCIA de la HIPSÍPILA

	<i>Cockle</i>	<i>Mette</i>	<i>Esta versión</i>
50	p. 88	1083	p. 150
51	p. 98	1083	p. 156
52	p. 82	1082	p. 144
53	p. 88	1083	p. 150
55	p. 90	1082	p. 152
56	p. 80	1083	p. 142
57	p. 108	1059	p. 172-174
58	p. 112	1060	p. 176
59	p. 112	1061	p. 176
60 i	p. 100	1057	p. 158-164
60 ii	p. 104	1057	p. 164-170
61	p. 114	1028	p. 188
63	p. 114	1058	p. 186
64 i	p. 116	1063	p. 192-194
64 ii	p. 118	1063	p. 194-200
64 iii	p. 124	1063	p. 200-202
65	p. 70	1034	p. 134-136
67	p. 64	1082	p. 126
68	p. 96	1082	p. 156
70	p. 54	1029	p. 112
75	p. 70	1034	p. 134
77	p. 112	1082	p. 176
81	p. 110	1062	p. 174
82	p. 114	1028	p. 188
85	p. 72	1083	p. 134-136
87	p. 104	1082	p. 162
90	p. 116	1082	p. 192-194
91	p. 122	1084	p. 200
92	p. 68	1084	p. 132
96	p. 54	1029	p. 112
99	p. 112	1082	p. 176
104	p. 133	1084	p. 192
113	p. 116	1082	p. 192
115	p. 122	1082	p. 200
116	p. 98	1083	p. 156
A	p. 98	—	p. 156
E	p. 78	—	p. 140
I	p. 65	—	p. 126
K	p. 76	—	p. 140
L	p. 82	—	p. 144
M	p. 76	—	p. 140
P.Oxy. 2455			
fr. 14, 184-204	p. 50	1026	p. 104-106
fr. 15	p. 51	1026	p. 106
P.Hamb. 118b ii	p. 53	1027	p. 110
P.Petr. 49 C	p. 135	1057	p. 158-160
P.Petr. 49 D	p. 139	**1081??	p. 210

CONCORDANCIA de la HIPSÍPILA

	<i>Cockle</i>	<i>Mette</i>	<i>Esta versión</i>
PSI XV sin número	p. 178	1159	p. 204
Fr. 752 N	p. 53	1026	p. 108
753	p. 73	1035	p. 136
754	p. 83	1042	p. 144
755	p. 137	1071	p. 206
756	p. 137	[1072]	p. 192
757	p. 107	1057	p. 168
758	p. 97	1053	p. 154
759	p. 109	1057	p. 170
760	p. 137	1054	p. 178
761	p. 137	1073	p. 192
762	p. 138	1074	p. 206
763	p. 138	1075	p. 206
764	p. 55	1030	p. 114
765	p. 138	1076	p. 206
766	p. 138	1077	p. 208
767	p. 138	1078	p. 208
768	p. 148	1033a	p. 120
769	p. 138	1079	p. 120
856	p. 139	*1080??	p. 210
Fr. tr. adesp. 350 N	p. 73	1034	p. 136
Fr. en Lido (cf. fr. tr. adesp. 169 N)	p. 125	1064	p. 204
TrGF II adesp. Fr. 37a Kannicht- Snell	p. 145	—	p. 122
TrGF II adesp. Fr. 634 Kannicht-Snell	p. 139	**1081??	p. 210
Estratón, <i>Fenticides</i> , fr. I. 38-9 Kock III p. 362	p. 160	—	p. 152
Platón el cómico, <i>Sofistas</i> fr. 143 (VII p. 492 PCG)	—	—	p. 206

## ÍNDICE

PRÓLOGO.	3
INTRODUCCIÓN.	
1. A manera de preámbulo.	7
2. La condición fragmentaria	
a) La pérdida de las tragedias: un breve recuento.	8
b) El fragmento: una estética.	14
3. El montaje teatral: la otra traducción.	19
4. Los cambios en esquemas métricos de las tragedias: su importancia en la traducción.	25
5. A propósito del texto y su traducción.	30
FAETÓN: TEXTO BILINGÜE.	
1. ΦΑΕΘΩΝ / FAETÓN.	34
2. Anotaciones.	90
3. Mito de Faetón	93
HIPSÍPILA: TEXTO BILINGÜE.	
1. ΨΙΠΙΛΗ / HIPSÍPILA	102
2. Anotaciones.	212
3. Mito de Hipsípila.	218
BIBLIOGRAFÍA	228
ILUSTRACIONES	237
CONCORDANCIA DEL FAETÓN	238
CONCORDANCIA DE LA HIPSÍPILA	239