

VIOLENCIA EN ESCENA
Y ESCENAS DE VIOLENCIA
EN EL SIGLO DE ORO

EDS.

IGNACIO ARELLANO

Y

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2013

IGNACIO ARELLANO
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL
(EDS.)

VIOLENCIA EN ESCENAY ESCENAS DE VIOLENCIA
EN EL SIGLO DE ORO

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: ONA. Industria gráfica S.A.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-92-3

New York, IDEA/IGAS, 2013

IGNACIO ARELLANO
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL
(EDS.)

VIOLENCIA EN ESCENAY ESCENAS DE VIOLENCIA
EN EL SIGLO DE ORO

ÍNDICE

IGNACIO ARELLANO	
Las caras de la violencia en el Siglo de Oro. Nota preliminar	9
JOSÉ MARÍA AGUIRRE ORAA	
Violencia, poder y emancipación	23
JOSÉ ANTONIO CABALLERO LÓPEZ	
Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica	41
FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO	
La violencia jocosa	57
LUCIANO GARCÍA LORENZO	
Signos escénicos y teatro clásico: <i>Fuente Ovejuna</i>	73
RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla	85
LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ	
De tal palo tal astilla: árboles y atrocidades como lugares comunes en el teatro del Siglo de Oro	101
ALFREDO HERMENEGILDO	
Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español	119
TERESA JULIO	
Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla	129
REBECA LÁZARO NISO	
La violencia atemperada de Cubillo de Aragón: <i>El conde de Saldaña</i>	143
JESÚS MURILLO SAGREDO	
La comicidad de la violencia: de la Rueda a la Vega	155

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA	
Violencia en piezas bíblicas del <i>Códice de Autos Viejos</i>	163
ENRIQUE RULL	
Escenificación de la violencia en los autos bíblicos de Calderón ..	185
SIMÓN SAMPEDRO PASCUAL	
La violencia bajo el marco de la empresa política	
<i>Ganar por la mano el juego</i> de Álvaro Cubillo de Aragón	197
ANA SUÁREZ MIRAMÓN	
Rebeldía y violencia en <i>Luis Pérez el gallego</i>	209

ESCENAS TRÁGICAS EN EL TEATRO GRIEGO: DE LA VIOLENCIA A LA RETÓRICA

José Antonio Caballero López
Universidad de La Rioja

Si la violencia, se ha dicho, es el único denominador común de la gran mayoría de los géneros literarios¹, en la tragedia griega es el motivo fundamental de sus argumentos, que procedían casi exclusivamente del acervo tradicional del mito.

Los mitos, en efecto, dotados entre los griegos del prestigio de lo sagrado y con un alto valor paradigmático por su conocimiento generalizado, suministraban a los autores trágicos modelos, narraciones y situaciones de los más variados actos violentos y criminales ligados a las pasiones humanas (los celos, la venganza, la ira, la locura), al abuso de poder de tiranos y déspotas o, simplemente, a las guerras. Pero hemos de decir desde el principio que en la tragedia griega, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de sus imitaciones y secuelas en épocas posteriores, nunca se representaron escenas de violencia. Éstas o eran narradas por los personajes o tenían lugar fuera de la vista de los espectadores². Lo

¹ Comellas, 2012, p. 213.

² «Contrariamente a todas las demás formas de teatro, y contrariamente a todas las tragedias que les sucedieron, las tragedias griegas —escribe atinadamente J. de Romilly (2010, p. 31)— son casi siempre un comentario declarado y deliberado, que denuncia precisamente el carácter odioso de la violencia. No se trata tanto de mostrarla. Y hay que destacar la originalidad de este teatro, se niega a representarla en escena. Mientras que una tragedia de Shakespeare acaba con una cantidad de muertes violentas y de cadáveres

que se oye y se ve con religiosa reverencia, que es lo que precisamente significa el verbo griego *theáo*, origen de *théatron* y *theoría*, son las amenazas, los gritos de pánico, el terror, los remordimientos, las situaciones de angustia y desesperanza o los lamentos en general provocados por guerras, asesinatos, suicidios, inmoluciones u otro tipo más sutiles de violencias.

La guerra legendaria de Troya, por ejemplo, que también constituye el asunto básico de las primeras obras de nuestra tradición literaria, la *Ilíada* y la *Odisea*, inspira a Sófocles su *Áyax* (c. 420 a. C.), con el suicidio del héroe que no soporta la deshonra de no haber obtenido la armadura de Aquiles, y *Filoctetes* (c. 409 a. C.), abandonado por sus compañeros en la travesía a Troya y atormentado por el dolor de la herida provocada por la mordedura de una serpiente. Eurípides se fija en las víctimas silenciosas de esa guerra y les dedica las tragedias que hemos conservado con los títulos de *Andrómaca* (c. 425 a. C.), *Hécuba* (c. 424 a. C.) y *Troyanas* (c. 415 a. C.). Estos tres dramas relatan de diferentes maneras el tormento que sufren las mujeres troyanas tras la victoria de los aqueos. Pero detengámonos un momento en *Troyanas*. Eurípides hace de estas mujeres, reinas convertidas en esclavas de los vencedores, símbolos de la humanidad sufriente por mor de la guerra, la principal forma de violencia institucionalizada entre los seres humanos. Las mujeres troyanas se lamentan de su nueva condición y expresan en escenas de acusado dramatismo la injusticia de la guerra y su desesperanza. Tras el saqueo de Troya los vencedores se reparten el botín: Andrómaca, la esposa de Héctor, ha sido asignada al hijo de Aquiles y perderá a su querido Astianacte asesinado por los aqueos; Hécuba le ha tocado en suerte a Odiseo; Casandra, su hija, a Agamenón; Políxena, también hija de Hécuba, le ha correspondido a Aquiles y, como éste ha muerto, ha de ser inmolada viva en su tumba. Recojamos aquí dos escenas particularmente dramáticas de *Troyanas*. Una es la protagonizada por la profetisa Casandra (vv. 354 y ss.), que, en vivo contraste emocional, celebra con un canto de boda (un himeneo) su triste destino y, como cabe esperar de la adivina más célebre de nuestra tradición literaria, emite su trágico vaticinio, motivo central de este drama: el sufrimiento humano produ-

ante la vista, en la tragedia griega solo se pueden señalar algunas excepciones a esta regla de buen gusto que exige que el crimen, el suicidio y la muerte se hurten a nuestras miradas. Mientras que nuestras costumbre modernas, sometidas al cine o a la televisión, nos confrontan con el espectáculo de la violencia en plena acción, la tragedia evita hacerlo».

cido por la guerra alcanza tanto a vencedores como a vencidos y los que ahora se proclaman dichosos vencedores de esta cruel guerra se convertirán en vencidos por su insolencia (*hybris*)³. Estos son los versos que Eurípides pone en boca de Casandra:

CASANDRA. ¡Corona, madre, mi sien victoriosa, y celebra mis bodas reales! Conque despídeme, y si no te parece que tengo suficiente celo, empújame a la fuerza, porque si Febo existe, más funesto que el de Helena será el matrimonio que contrae conmigo Agamenón, el rey de los aqueos. Voy a matarlo, voy a destruir su casa para tomar venganza de mis hermanos y padre. Morirán los victoriosos apenas se embarquen, no por defender a su país, no verán a sus hijos y no serán vestidos por las manos de sus esposas, sino yacerán en país extranjero. Sus mujeres morirán viudas, otras perderán a sus hijos. Los troyanos, en cambio, dieron la vida por su patria que es la más pura gloria, y los muertos fueron llevados a sus casas por sus amigos y cubríalos después una capa de tierra natal, y vestíanlos las manos de sus parientes. El hombre prudente debe evitar la guerra; pero si se llega a ese extremo, es glorioso morir sin vacilar por el destino de su patria, e infame la cobardía. Así, madre, no deploras la ruina de Troya, ni tampoco mis bodas, que perderán a los que ambas detestamos.

La segunda escena (vv. 717 y ss.) es el anuncio a Andrómaca de que los aqueos, por temor a un futuro vengador, han decidido matar a su hijo despeñándole por los muros de Ilión. El lamento de Andrómaca es sobrecogedor:

TALTIBIO. No sé como dulcificar la pena que voy a causarte.

ANDRÓMACA. Alabo tu temor, a no ser que me participes faustas nuevas.

TALTIBIO. Matarán a tu hijo; tal es la terrible desdicha que te amenaza.

ANDRÓMACA. ¡Ay de mí! ¡Cuánto peor es esto que un matrimonio!

TALTIBIO. El parecer de Odiseo triunfó en la asamblea de los griegos, sosteniendo que no debía vivir el hijo de tan esforzado guerrero. Será arrojado de las altas torres de Troya. No creas que, siendo impotente para oponerte

³ *Troyanas* se representó poco después de la sumisión de la isla de Melos al poder ateniense, que supuso el asesinato de todos los habitantes varones de la isla y la reducción a la esclavitud de las mujeres y los niños (los acontecimientos los relata de forma crítica el historiador Tucídides en su *Historia de la guerra del Peloponeso*, V, 85-116). No sería de extrañar que Eurípides hubiera compuesto *Troyanas* como respuesta a esa escalada de violencia mostrada por sus conciudadanos y como alegato contra la guerra en general. Ver Croally, 1994 y Plácido, 2006.

a sus órdenes, conseguirás nada; nadie te socorrerá. Recuerda que pereció tu ciudad y tu esposo, que tú eres esclava y nosotros bastante fuertes para dominar a una sola mujer. Porque si tus palabras excitan el furor del general, ni tu hijo será sepultado, ni podrás llorarlo; pero si callas y te resignas, no quedará insepulto su cadáver y los griegos serán contigo más complacientes.

ANDRÓMACA. ¡Oh hijo de mis entrañas, oh hijo muy querido, morirás por mano de tus enemigos, abandonando a tu mísera madre! La nobleza de tu padre, fuente de salvación para otros, es causa de tu muerte, y su valor te es funesto. ¡Oh griegos, autores de bárbaros males!, ¿Por qué matar a mi niño inocente? Sea pues, llévenlo, precipítenlo, si quieren; devoren sus carnes; mátannos los dioses, y no podremos librar a mi hijo de la muerte. Oculten mi cuerpo miserable y llévenme a la nave. ¡Feliz matrimonio el mío, perdiendo antes a mi hijo!

La turbulenta familia de los Atridas, por su lado, por hacernos eco de aquel trágico vaticinio de Casandra, con Agamenón, el legendario rey de Micenas, a la cabeza es, asimismo, protagonista de numerosos dramas trágicos. En su seno se perpetraron los más horrendos crímenes y constituye un ejemplo del destino terrible que persigue a una familia por varias generaciones.

La historia comienza con el joven Pélope que se enamoró de la bella Hipodamía, hija del rey Enomao, que, como no quería casar a su hija, retaba a los pretendientes a una carrera de carros y, tras vencerles, los mataba sistemáticamente. Pélope sobornó al auriga del rey, que manipuló el carro para que se rompiera y el rey muriera en la carrera. Así que Pélope se casó con Hipodamía y tuvo dos hijos: Atreo y Tiestes, que, cuando murió su padre a manos de los hijos de Heracles, rivalizaron por el trono de Micenas. Se odiaron hasta tal punto de que Atreo mató a tres hijos de Tiestes, se los sirvió como comida y después le reveló los ingredientes del sangriento banquete. Atreo, por su parte, tuvo dos hijos: Agamenón y Menelao. El primero se casó con Clitemnestra, hija de Leda y de Tindáreo, y reinó en Micenas. Menelao se casó con la bella Helena, hija de Leda y de Zeus, y reinó en Esparta. Cuando Paris, hijo del rey de Troya, sedujo y raptó a Helena, todos los reyes griegos reunieron un ejército bajo el mando de Agamenón para atacar Troya. La diosa Ártemis, irritada con los griegos, les exigió el sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón, si querían zarpar rumbo a Troya con vientos favorables. Agamenón accedió y sacrificó a su hija, lo que le granjeó el odio de Clitemnestra. Tras la guerra y el saqueo de Troya, Agamenón regresa

victorioso a Micenas, llevando como botín a Casandra. Pero su esposa Clitemnestra y su amante Egisto, que era hijo de Tiestes y había hecho causa común en sus odios, lo esperan para matarlo. A traición, cuando el rey dormía junto a Casandra, que lo había vaticinado todo, los despechados amantes les dan muerte. Orestes y Electra, hijos de Agamenón y Clitemnestra, traman vengar el asesinato de su padre y Orestes, inducido por su hermana, asesina a Egisto y a su propia madre. El crimen le acarrea la persecución de la Erinias que causan a Orestes los más terribles sufrimientos. Una matanza suscita, así pues, otra matanza y la venganza familiar se prosigue aparentemente sin fin.

Cada uno de estos personajes y cada una de estas situaciones han tenido un tratamiento particular en la tragedia griega y, a partir de la tragedia griega, en la tradición literaria y artística posterior. Por limitarnos tan solo a los tres grandes trágicos y a sus obras conservadas, Esquilo rindió tributo a la saga de los Atridas con su gran trilogía *Orestíada*, c. 458 a. C. (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*); Sófocles compone una *Electra* y Eurípides les dedica sus *Electra* (c. 420 a. C.), *Ifigenia entre los Tauros* (c. 414 a. C.), *Orestes* (c. 408 a. C.) e *Ifigenia en Áulide* (c. 406 a. C.).

Recojamos también para esta saga de los Atridas algunas escenas que refieren esos actos de violencia y sufrimiento a la manera trágica. En el *Agamenón* de Esquilo, un momento especialmente climático lo constituye la escena (vv. 1372 y ss.) en que, después de oírse los gritos de Agamenón al recibir los golpes mortales de su esposa Clitemnestra, aparece ésta portando su cadáver gozosa por haber vengado la muerte de su hija Ifigenia y pronunciando las palabras con las que describe su crimen:

CLITEMNESTRA. No me avergonzaré al desmentir ahora las numerosas palabras que antes dije, por conveniencia del momento. ¿De qué modo ha de prepararse la pérdida del que se odia fingiéndole amor, para envolverle en una red de la que no pueda desprenderse? En verdad, tiempo hace ya que pienso dar este combate. Aunque tarde, al fin, llegó. Heme aquí en pie; le herí; está hecho. No he obrado antes de que le fuese imposible defenderse contra la muerte y esquivarla. Le envolví enteramente en una red sin escape, de coger pescado, en velo riquísimo, pero mortal. ¡Por dos veces le he herido, y ha gritado por dos veces, y las fuerzas se le han quebrantado, y, caído ya, le he herido con un tercer golpe, y el Hades, guardador de muertos, se ha regocijado! Así es cómo, al caer, ha entregado el alma. Jadeante, me ha regado con el surtidor de su herida, negro y sangriento rocío, no menos dulce para mí que lluvia de Zeus para las mieses cuando la espiga rompe su envoltura. He aquí los hechos. Ancianos argivos que aquí estáis. Regocijaos,

si os place. Yo de ello me alabo. Si conveniente fuera verter libaciones por un muerto, ciertamente, pudiera hacerse en buena ley por éste. Había colmado la cratera de esta mansión de crímenes execrables, y de ella ha bebido a su regreso.

CORO. Admiración causa la insolencia de tu lengua. ¡Te vanaglorias de hablar así de tu marido!

CLITEMNESTRA. Me tienes por mujer irresoluta, y yo os digo, con inquebrantable corazón, para que lo sepáis: que me loéis o me vituperéis, poco importa. Este es Agamenón, mi marido⁴. Muerto está, y es mi mano la que justamente le hirió. Es obra buena. Dicho está.

A su vez, en *Coéforas*, la segunda tragedia de la trilogía que toma el título del coro de las «portadoras de libaciones» para la tumba de Agamenón, serán Electra y Orestes los que venguen a su padre matando a su madre Clitemnestra y a Egisto, presentándonos Esquilo una sociedad en la que la ejecución de la justicia concierne a la familia y a las Erinias que la ayudan⁵; lo exclama el propio coro entre los lamentos y la sed de venganza de Electra y Orestes ante la tumba de su padre (vv. 394-409):

ELECTRA. ¿Cuándo, pues el exuberante Zeus lanzará contra ellos su brazo? ¡Ay, ay! ¡Que habiendo cortado las cabezas, vuelva la confianza al país. Reclamo justicia contra justicia: escuchadme, Tierra y potestades infernales.

CORO. Pero es ley que las gotas de sangre vertidas por tierra exigen otra sangre. Homicidio grita la Erinis, que en nombre de las primeras víctimas envía calamidad sobre calamidad.

ORESTES. ¡Ah, ah! Soberanas del mundo subterráneo, muy poderosas imprecaciones de los muertos, ved, ved lo que resta de los Atridas, la indignancia, la humillante privación del palacio. ¿Hacia dónde dirigirse, oh Zeus?

La escena (vv. 893 y ss.) de mayor contenido dramático de esta tragedia me parece aquella en la que discuten Orestes, que acaba de matar a Egisto, y su madre Clitemnestra, a quien está decidido también a dar muerte:

CLITEMNESTRA. ¡Ay! ¡Estás muerto, querido Egisto!

ORESTES. ¿A ese hombre amas? Pues bien, yacerás en la misma tumba; ni siquiera muerto le traicionarás.

⁴ Gracias al artificio del *enkyklema* (una especie de plataforma giratoria) se muestran en escena los cadáveres de Agamenón y Casandra.

⁵ Bowra, 1974, p. 132.

CLITEMNESTRA. Detente, hijo mío. Respeta, criatura, este pecho sobre el que tantas veces, adormecido, chupabas con tus labios la leche nutricia. [...] Yo te crié y quiero envejecer contigo.

ORESTES. ¿Asesina de un padre, vivirías conmigo?

CLITEMNESTRA. El destino, hijo, ha tenido su parte de culpa.

ORESTES. Entonces también el destino ha preparado la muerte. [...] ⁶

CLITEMNESTRA. Pareces decidido, hijo, a matar a tu madre.

ORESTES. Tú, no yo, te matarás a ti misma.

CLITEMNESTRA. Mira, guárdate de las perras vengadoras de una madre.

ORESTES. ¿Y cómo huiré de las de mi padre si renuncio a ello?

CLITEMNESTRA. Me da la impresión de que viva dirijo vanamente mis plegarias a una tumba.

ORESTES. La suerte de mi padre determina esta muerte para ti.

CLITEMNESTRA. ¡Pobre de mí!, engendré y nutrí esta serpiente.

ORESTES. ¡Ah, qué profeta tan verídico el terror que te inspiraban tus sueños! Mataste a quien no debías, sufre ahora lo que no debía ser.

Los trágicos, en fin, llevaron a escena a través de las historias del mito las más desgarradoras manifestaciones de la conducta humana. Pero ni Esquilo ni Sófocles ni Eurípides se sirven de estas historias como excusa para hacer un espectáculo de la violencia para el morboso entretenimiento de sus espectadores. Ya hemos dicho que, a diferencia de la tradición posterior y de lo que sucede entre nosotros⁷, en la escena griega no se representan actos violentos, sino sus consecuencias en los protagonistas. La tragedia griega no era acción, sino pura pasión: la trama debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece. El coro de la tragedia, uno de los rasgos estructurales más característicos del género, tiene en muchos casos la misión de suscitar la participación sentimental de los oyentes mediante sus lamentos y comentarios, para dirigir la atención hacia el destino que, enviado por los dioses, producía aquellas conmociones en la vida de los hombres. Sea como fuere, el

⁶ Prueba del gran dramatismo de la escena es la aparición en ella de Píldes, uno de esos personajes mudos típicos de Esquilo, embrión del tercer actor que generalizará Sófocles, que solo se muestran en momentos climáticos de la tragedia.

⁷ En nuestras sociedades se ha experimentado el paso de una violencia ritual, integrada a las prácticas sociales que tradicionalmente producía fenómenos de adhesión, a una violencia visualizada que produce rechazo y al mismo tiempo fascinación (Imbert, 1992, pp. 9-10).

drama en la Grecia antigua está íntimamente ligado a la violencia: de ella parte, sobre ella debate y a ella aboca.

Que la tragedia es mucho más que un género literario con finalidad estética lo advirtió ya Aristóteles en su *Poética*. Con el parricidio y el incesto del *Edipo Rey* de Sófocles como trasfondo y paradigma de lo trágico, el estagirita lleva a cabo, efectivamente, su propio análisis e interpretación no solo de los aspectos formales del género, sino también del propósito y efectos de la tragedia en general y de las vicisitudes del héroe en particular. Para Aristóteles, el espectador no se mantiene distante de las historias que contempla en la escena, sino que participa activamente en el *théatron* (recordemos el origen etimológico del término), identificándose con las peripecias de sus personajes. Esas peripecias no serían aventuras de un personaje ficticio, sino que, en la tragedia, se trasluce la vulnerabilidad del hombre frente a la violencia que bien puede purificarlo o destruirlo. Cuando el espectador tiene contacto con la tragedia ésta debe producir una purificación a través de la identificación con el héroe trágico. En las peripecias del héroe el espectador se purifica o, dicho con palabras de Aristóteles, pasa por un proceso de *kátharsis* en donde se compadece del destino trágico del héroe. Este proceso catártico debe ser producido desde que se escucha el texto, no solo por el espectáculo, o lo que ahora entenderíamos como puesta en escena. La tragedia seguiría teniendo, en este sentido y con respecto a la denunciada propensión humana a la violencia⁸, la misma función purificadora y apotropaica propias de la práctica sacrificial de la que procede: «El sacrificio —escribe R. Girard⁹— impide que se desarrollen los gérmenes de la violencia. Ayuda a los hombres a mantener alejada la venganza», que

⁸ Martha C. Nussbaum, en la estela de los postulados del ya clásico *Homo necans* de Walter Burkert (1972), lo expresa en los siguientes términos en el ensayo que titula *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (1995, p. 71): «La ceremonia del sacrificio animal, de la que, en opinión de Burkett, toma su nombre la tragedia griega, expresaba el temor de una comunidad humana ante sus propias posibilidades homicidas. Inmolando un animal en lugar de una víctima humana, rodeando además la acción de un ritual que pone de manifiesto tanto la inocencia de los matadores como su respeto por la vida los actores de esta “comedia de la inocencia” (*Unschuldskomödie*), al mismo tiempo que reconocen las posibilidades homicidas que guarda la naturaleza humana, se distancian de ellas. Expresando su actitud ambivalente y su remordimiento por el sacrificio animal, humanizando a éste y preocupándose por su ‘voluntad’, alejan de sí la posibilidad más terrible: el homicidio despiadado y su propia transformación en seres bestiales».

⁹ Girard, 1983, p. 22.

constituye un proceso infinito e interminable y pone en riesgo la propia existencia de la sociedad.

No debemos olvidar, en efecto, que el origen de la tragedia se encuentra en los rituales sacrificiales ofrendados a Dioniso, en los que se combinaba la muerte del chivo expiatorio (*trágos* en griego) y el canto petitorio al dios (*odía*)¹⁰. *Las Bacantes* de Eurípides da buena cuenta de ese tipo de rituales prístinos del culto a Dioniso, en cuyas fiestas, y solo en ellas, tenían lugar las representaciones teatrales en Grecia.

Pero queremos destacar aquí el hecho de que, si la tragedia es en el siglo v a. C. un elemento constitutivo de la formación cultural de los atenienses, cuyos efectos, en el sentir de Aristóteles, son elemento importante para la configuración de su conducta, no resulta extraño que, si uno de los objetivos de esa formación es superar y evitar la violencia a la que el hombre se ve abocado por su naturaleza, aparezca inevitablemente en ella la retórica. Pero la retórica no entendida en sus componentes formales y literarios, que también, sino como el instrumento para conseguir mediante la persuasión resolver los conflictos de forma pacífica y prescindir de la fuerza destructora, que es lo que constituye su verdadera esencia político social¹¹. Desde el punto de vista formal, en efecto, la presencia de la retórica en el teatro de la antigüedad está bien estudiada¹²; pero nosotros la consideramos, más bien, uno de los recursos intelectuales ideados por los griegos para oponerse a la violencia y atajar su capacidad de engendrar más violencia¹³. Es así como queremos entender la presencia en el drama de escenas anticlimáticas donde los

¹⁰ El origen de la tragedia es, no obstante, una cuestión muy discutida desde el propio Aristóteles, y, como se puede apreciar, no solo en el ámbito de la filología. Antropólogos y filósofos han intervenido en el debate aportando sus particulares interpretaciones.

¹¹ López Eire, 2000. También J. P. Vernant (2006, p. 62) señala un vínculo profundo entre *política* y *logos*: «El arte político es en lo esencial, un ejercicio de lenguaje». En la polis griega la palabra es usada con fines persuasivos, los discursos desplegados en forma argumentativa, se dirigen a un público que decide entre dos ideas opuestas a través del voto. Así la alianza política-logos queda sellada desde tiempos remotos.

¹² Buxton, 1982; Bers, 1994 y 1997; Ritoré Ponce, 2005.

¹³ Ya el propio René Girard (1983, p. 52) entrevé esa función de la palabra en la tragedia cuando afirma que «El debate trágico es una sustitución de la espada por la palabra en el combate individual. Que la violencia sea física o verbal, no altera el suspense trágico. Los adversarios se devuelven golpe tras golpe, el equilibrio de fuerzas nos impide predecir el resultado del conflicto». El que a veces no sea posible, dada la condición humana, que la persuasión mediante la palabra (*peithō*) prevalezca sobre el uso de la violencia (*bía*) también es materia de reflexión dramática por parte de los trágicos (ver J. L. Kastely, 1993).

protagonistas trascienden las escenas de violencia anteriores y debaten con estructura y efecto retórico sobre cuestiones que bien pudieron constituir materia para ejercicios sofisticos.

En el *Áyax* de Sófocles, por ejemplo, después del suicidio del héroe, se despliega en la tragedia un agón (el término significa propiamente 'debate' y es, como sabemos, otro elemento estructural característico de la tragedia griega) en el que los jefes aqueos discuten sobre qué harán con el cadáver de Áyax. Su hermanastro, Teucro, desea sepultarlo, a pesar de que Menelao y Agamenón lo habían prohibido. Y Odiseo, que había sido su rival en el conflicto por las armas de Aquiles y el causante indirecto de su locura y de su muerte, los persuade para que se entierre a Áyax con honores, aduciendo que hasta los enemigos merecen ser enterrados si en vida fueron nobles¹⁴.

Así mismo, en *Las Troyanas* de Eurípides, el más retórico —se dice— de los trágicos, después de aquella sucesión de desgracias en que consiste el drama, comienza otro agón en el que intervienen Helena, junto a una Hécuba siempre presente en escena, y Menelao. Los personajes discuten sobre el futuro que le espera a la propia Helena a su llegada a Esparta y debaten sobre la responsabilidad o no de Helena como causante de la guerra de Troya¹⁵. Recordemos en este punto que Gorgias de Leontinos, uno de los sofistas y maestros de retórica más reputado del siglo v a. C., compuso como modelo para sus discípulos un discurso que lleva por título *Elogio de Helena*, donde se le exculpa con argumentos convincentes de cualquier responsabilidad sobre la guerra.

Hay muchas más escenas concretas que pueden entenderse como el contrapunto intelectual a la violencia y a la fuerza. Pero quizá el caso ideológicamente más señalado en este sentido sea la mismísima tragedia que cierra la trilogía de Esquilo sobre los crímenes y desgracias que aquejaron a la familia de los Atridas por venganzas sucesivas. La *Orestíada*, en efecto, termina con *Euméides*. Como dice Jacqueline de Romilly en su ensayo *La Grecia antigua contra la violencia*:

¹⁴ Áyax recibía culto en Atenas como héroe protector, pero al héroe, sin entrar en cuál fuera la causa de su estado de ofuscación, se le imputaba tradicionalmente el delito de alta traición por pretender acabar con su propio ejército (Lasso de la Vega, 1987). Sobre las estrategias retóricas que usa Sófocles para la defensa y redención de Áyax, ver Encinas Reguero, 2007.

¹⁵ Para un análisis desde la perspectiva retórica de las intervenciones de Helena en esta tragedia puede verse Gastaldi, 1999a.

Habríamos podido imaginar una trilogía que estaría compuesta, por ejemplo, primero por el sacrificio de Ifigenia, luego por la muerte de Agamenón y, finalmente, por la muerte de Clitemnestra; semejante sucesión de violencias, incluso presentada bajo una luz muy desfavorable, no habría suscitado ninguna conclusión clara contra la violencia. [...] la tercera obra de la trilogía de Esquilo ya no incluye asesinatos: se trata esta vez de juzgar a Orestes ante un tribunal, y un tribunal que pondrá fin a la serie de asesinatos. La estructura de la trilogía se presenta como un alegato que muestra los dramas de la venganza y que dedica toda una tragedia a la llegada de una solución pacífica, obtenida con la ayuda de la diosa Atenea...¹⁶

En efecto, *Euménides* comienza con una plegaria de la sacerdotisa de Apolo y sitúa al espectador en Delfos. Allí ha llegado Orestes como suplicante perseguido y atormentado por las Erinias (las Furias de los romanos), una situación horrenda que la sacerdotisa de Apolo, la pitia, describe con estos versos (vv. 34-54):

¡Qué escena horrible de contar, horrible de ver para mis ojos me acaba de arrojar del santuario de Loxias! Tanto que me faltan las fuerzas y ni sostenerme en pie puedo. Corro con ayuda de las manos, no por la agilidad de mis piernas. Nada es ya una vieja aterrorizada, menos que un niño. Entro en el santuario ornado de coronas y veo a un hombre aborrecido por los dioses sobre el ónfalo¹⁷, sentado, en la actitud de un suplicante, con las manos chorreando sangre, una espada recién sacada de una herida y una rama de olivo, cuidadosamente coronada de cintas larguísimas [...] Ante ese hombre duerme un espantoso cortejo de mujeres sentadas en tronos. No diré que son mujeres, sino, más bien, Gorgonas [...] Pero estas no tienen alas, son negras y del todo repugnantes. Roncan con resuello horripilante y odioso humor destila de sus ojos.

Aparece Apolo, que se apiada de Orestes y le reitera su protección con significativas palabras que apuntan el radical cambio de escena y de actitud frente a la violencia que se plantea en la tragedia (vv. 64-84):

No, yo no te traicionaré. Hasta el final seré tu protector, de cerca, de lejos, y no seré blando con tus enemigos. Ahora ves a estas furias rendidas por el

¹⁶ J. de Romilly, 2010, p. 33.

¹⁷ La palabra griega significa 'ombligo' y era el nombre que los habitantes de Delfos dieron a una piedra blanca que existía en el santuario de Apolo y que consideraban el centro exacto de la tierra.

sueño, criaturas abominables, viejas muchachas de un antiguo pasado [...] Huye y no te acobardes [...] Y tan pronto llegues a la ciudad de Palas, siéntate rodeando con tus brazos la antigua imagen y allí, con jueces para tus actos y palabras seductoras, hallaremos un medio de liberarte para siempre de tus sufrimientos.

La tragedia cambia, ciertamente, de escenario y se sitúa en la ciudad de Atenas, donde se instituye un nuevo modo de tratar actos criminales como el de Orestes. Y el nuevo modo suplanta aquella antigua forma de venganza y de justicia primitiva que representan las Erinias¹⁸. Ahora serán jueces quienes decidirán «civilizadamente» sobre la culpabilidad o la inocencia después de escuchar los testimonios y las «seductoras palabras» de los encausados. Así es como se conseguirá parar esa rueda de violencias sin freno a los que alentaba la «antigua justicia», y acabar definitivamente con esa sucesión de crímenes con los que se vengaban otros crímenes en un proceso que parecía no tener fin.

Lo que sigue en la tragedia reproduce, en efecto, todo un juicio como los que se empezaban a celebrar en la democrática Atenas en los tiempos en los que se representó la tragedia de Esquilo, con todas sus partes y todos los elementos formales propios de la retórica que los sustentaba hasta el veredicto final. No vamos a entrar en los aspectos formales de los discursos que pronuncian las respectivas partes en este juicio por asesinato al que es sometido Orestes en *Euménides* porque han sido ya bien estudiados (Gastaldi, 1999b). Sí nos interesa recoger las palabras con las que Atenea proclama un nuevo orden judicial para Atenas en el que a la violencia se opone la persuasión y ante el que las Erinias elevan fieramente su protesta (vv. 680 y ss.):

Oíd ya lo que dispongo, pueblo del Ática, que por primera vez dictáis sentencia en un juicio por sangre vertida. Desde ahora en adelante y siempre, el pueblo de Egeo tendrá este tribunal de jueces [...]. Si sentís justa reverencia hacia este tribunal en él vais a encontrar un protector baluarte de vuestro país y de vuestra ciudad como no ha conocido nadie.

El coro de Erinias se enzarza con Atenea («los jóvenes dioses») en un agón en el que aquellas, primero, defienden con vehemencia «las antiguas costumbres» y prometen terribles males para Atenas (vv. 778-783):

¹⁸ Recordemos que hacia el año 461 Efiltes reformó el sistema judicial ateniense otorgando a los heliastas la decisión del veredicto (cfr. Costa, 1962).

¡Ay, ay! Jóvenes dioses, las antiguas costumbres habéis derruido y me las habéis arrancado de las manos. Pero yo, sin honra, infeliz, llena de cólera en esta tierra voy a instilar veneno de mi corazón, veneno a cambio de mi dolor.

Pero la diosa les contesta con «seductoras palabras» y apela a la «sagrada persuasión», porque quiere convencerlas, no obligarlas; de otro modo estaría usando la violencia que pretende desechar para este nuevo orden judicial: que no piensen —y esto es el fundamento de la conciencia retórica— que han sido derrotadas ni humilladas porque los jueces, tras escuchar los testimonios de una y de otra parte, han dado la razón a Orestes y le han exculpado del crimen. Estas son las palabras de Atenea al coro de Erinias (vv. 881 y ss.):

No, yo no me cansaré nunca de enumerarte estas bondades. Que nunca puedas decir que una anciana divinidad ha sido arrojada por mí, que soy más joven, y por los mortales que guardan mi ciudad, sin honor y desterrada de esta tierra. Pero si te es sagrada la majestad de la persuasión, dulzura y encanto de mi lengua, tú permanecerás aquí; pero si no quieres quedarte, no serías justa lanzando sobre esta ciudad una cólera o un resentimiento o un daño para mi pueblo; porque te es posible tener legítimamente la posesión de este país y ser por siempre honrada.

Y estas las palabras de las Erinias una vez convencidas por Atenea y convertidas en Euménides (vv. 976 y ss.):

¡Que jamás la discordia, insaciable de males, brame, ruego, en esta ciudad!
 ¡Que el polvo, abrevado con la negra sangre de los ciudadanos, no busque en su ira por vengar la muerte, represalias que causan la ruina de una ciudad!
 ¡Que cambien entre ellos alegrías en un espíritu de común amistad y odien con un solo corazón! Porque de muchos males éste es el remedio entre los mortales.

Sería ésta, en fin, la manera de inculcar en los espectadores de la tragedia, ciudadanos de la Atenas del siglo v a. C. que contemplaron el florecimiento de las facultades de crítica y análisis, la idea de que el intercambio de razones, la persuasión mediante la palabra y la retórica que es el instrumento para conseguirlo constituyen un medio eficaz de denunciar y superar la violencia innata en los seres humanos, conven-

ciendo incluso a las propias Moiras y a las terribles y vengadoras Erinias de que las cosas para los seres humanos pueden ser de otro modo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bers, Victor, «Tragedy and Rhetoric», en *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, ed. de Ian Worthington, London–New York, Routledge, 1994, pp. 176–195.
- *Speech in Speech. Studies in Incorporated Oratio Recta in Attic Deama and Oratory*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1997.
- Bowra, Cecil Maurice, *La Atenas de Pericles*, Madrid, Alianza Editorial, 1974 (New York, 1971).
- Burkert, Walter, *Homo Necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley, University of California, 1983 (Berlin, De Gruyter, 1972; 1997, 2.ª ed.).
- Buxton, R. G. A., *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Comellas, Mercedes, «De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia», en *La violencia en la historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, ed. de Juan José Iglesias Rodríguez, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, pp. 213–274.
- Costa, C. D. N., «Plots and Politics in Aeschylus», *Greece and Rome*, 9, 1962, pp. 23–34.
- Croally, N.T., *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Encinas Reguero, María del Carmen, «La defensa retórica de la traición en el *Áyax* de Sófocles», *Myrtia*, 22, 2007, pp. 59–67.
- Gastaldi, Viviana, «Eurípides y la retórica: *ethos* e *inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas* 914–96)», *Emerita*, 67, 1999a, pp. 115–125.
- «El juicio de Orestes: *prodikasia* y *zétesis*», *Faventia*, 21, 1999b, pp. 29–35.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983 (Paris, 1972; 1996, 2.ª ed.).
- Imbert, Gérard, *Los escenarios de la violencia*, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.
- Kastely, James L., «Violence and Rhetoric in Euripides's Hecuba», *PMLA*, 108, 1993, pp. 1036–1049.
- Lasso de la Vega, José S., «Retórica y tragedia en Sófocles: el “discurso engañoso” de Ayante», en *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, ed. de Gaspar Morocho Gayo, León, Universidad de León, 1987, pp. 57–72.
- López Eire, Antonio, *Esencia y objeto de la retórica*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2000.
- Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Visor, Madrid, 1995 (Cambridge, 1986; 2001, 2.ª ed.).
- Plácido, Domingo, «Vencedores y esclavos: las *Troyanas* de Eurípides», en

KOINOS LOGOS. Homenaje al profesor José García López, ed. de Esteban Calderón, Alicia Morales y Mariano Valverde, Murcia, Ed. Universidad de Murcia, 2006, pp. 817-822.

Ritoré Ponce, Joaquín, «Tragedia y retórica», en *Aspectos del teatro griego antiguo*, ed. de Máximo Brioso y Antonio Villarrubia, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 121-141.

Romilly, Jacqueline de, *La Grecia antigua contra la violencia*, Madrid, Gredos, 2010 [Paris, 2000].

Vernant, Jean Pierre, *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006 [Paris, 1962].

