

El monólogo de Casandra: juicio y condena de la guerra injusta (Eurípides, *Troyanas* 353-405)*

José Vela Tejada

Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de la Antigüedad
jvela@unizar.es



Recepción: 18/1/2009

Resumen

En un pasaje altamente retorizante, Eurípides pone en boca de Casandra, que ha abandonado el éxtasis báquico, un análisis objetivo de las negativas consecuencias que la guerra tiene para los vencidos, pero también para los vencedores. El estudio de los recursos estilísticos utilizados por el autor revela los procedimientos característicos de su técnica dramática.

Palabras clave: Eurípides, *Troyanas*, guerra, recursos estilísticos.

Abstract. *Cassandra's Monologue: Judgement and Condemnation of Unjust War (Eur. Tro. 353-405)*

In a highly rhetorizing passage Euripides puts in the mouth of Cassandra, who has left Bacchic ecstasy, an argumentative analysis of the negative consequences that wars carry for the defeated, but also for the vanquishers. A study of the stylistic resources used by the author reveals the characteristic procedures of his dramatic technique.

Key words: Euripides, *Troades*, war, stylistic resources.

0.- Antes de comenzar nuestro trabajo, queremos mostrar nuestra gratitud a los queridos colegas de la UAB, por brindarnos la oportunidad de participar en este merecido homenaje a la Dra. Santiago. No sólo por tratarse de una colega que tanto ha laborado por nuestros estudios, sino también, en mi caso, porque me permite corresponder a cuanto en su momento recibí de sus enseñanzas. Por ello, con la experiencia y los conocimientos adquiridos, con el tiempo, en la docencia sobre teatro griego, mi homenaje particular consistirá en un estudio relacionado con una obra de Eurípides que me permitió disfrutar de su siempre atento magisterio y paciente labor de dirección, sobre un alumno, tan entusiasta como inexperto, que tuvo la fortuna de alcanzar la madurez universitaria en un seno tan helénicamente hospitalario como el Área de Filología Grega de la Universitat Autònoma de Barcelona, en la que, bajo su dirección, defendí mi tesis de licenciatura un 30 de octubre de 1985.

* La realización de este trabajo ha sido propiciada por el soporte del grupo investigador Byblíon (H 52), auspiciado por la Dirección General de Investigación, Innovación y Desarrollo (Consejería de Ciencia y Tecnología, DGA).

Κα. μήτηρ, πύκαζε κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον
 355 καὶ χαιρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις·
 καὶ πέμπε, κᾶν μὴ τὰμά σοι πρόθυμά γ' ἦ
 ὄθαι βιαίως· εἰ γάρ ἐστι Λοξία,
 Ἐλένης γαμῆ με δυσχερέστερον γάμον
 360 ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἀναξ.
 κτενω γάρ αὐτὸν κἀντιπορθήσω δόμους
 πονιάς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ.
 ἀλλ' αὐτ' ἔασω· πέλεκυν οὐκ ὑμνήσομαι, → a ①
 ὃς ἔς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἰσι χαιτέρον,
 μητροκτόνου τ' ἀγῶνας· οὐδ' οὔ μοι γάμοι
 365 θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρειῶς ἀνάστασιν.
 πόλιν δὲ δεῖξο τήνδε μακαριωτέραν
 ἢ τοὺς Ἀχαιοῦς, ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὁμοῦ
 τοσσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων·
 οἱ δὲ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν,
 370 θηρῶντες Ἐλένην, μυρίους ἀπόλεσαν.
 ὁ δὲ στρατηγὸς ὁ σοφὸς ἐχθίστων ὑπερ
 τὰ φίλατ' ὦλεσ', ἠδονὰς τὰς οἴκοθεν
 τέκνων ἀδελφῶν δούς γυναικὸς οὔνεκα,
 καὶ ταῦθ' ἐκούσης κού βία λελησημένης.
 ἐπεὶ δ' ἐπ' ἀκτάς ἦλυθον Σκυμανδρίους,
 375 ἔθνησκον, οὐ γῆς ὄρι' ἀποστερουόμενοι
 οὐδ' ὑνίπτουρον πατριῶδ'· οὐδ' δ' Ἄρης ἔλοι,
 οὐ παῖδας εἶδον, οὐ δάμαρτος ἐν χεροῖν
 πέπλους συνεστάλησαν, ἐν ξένη δὲ γῆ
 380 κεῖνται. τὰ δ' οἴκοι τοῖσδ' ὅμοι' ἐγίγνετο·
 χῆραί γ' ἔθνησκον, οἱ δ' ἄπαιδες ἐν δόμοις
 ἄλλοις τέκν' ἐκθρέψαντες· οὐδὲ πρὸς τάφους
 ἔσθ' ὅστις αὐτοῖς αἶμα γῆ δωρήσεται.
 ἦ τοῦδ' ἐπαίνοιο τὸ στράτευμ' ἐπάξιον,
 385 σιγᾶν ἄμεινον τὰσχρά, μηδὲ μοῦσά μοι
 γένοιτ' αἰοδὸς ἥτις ὑμνήσει κακά.
 Τρῶες δὲ πρῶτον μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος,
 ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον· οὐδ' ἔλοι δόρυ,
 [νεκροί γ' ἐς οἴκους φερόμενοι φίλων ὑπο]
 390 ἐν γῆ πατρώα περιβολὰς εἶχον χθονός,
 χερσὶν περισταλέντες ὧν ἐχρῆν ὑπο
 ὄσοι δὲ μὴ θάνοιεν ἐν μάχῃ Φρυγῶν,
 αἰε κατ' ἤμαρ σὺν δάμαρτι καὶ τέκνοις
 ὧκων, Ἀχαιοὶς ὧν ἀπῆσαν ἠδοναί.
 395 τὰ δ' Ἐκτορός σοι λύπρ' ἄκουσον ὡς ἔχει
 δόξας ἀνὴρ ἄριστος οἴχεται θανάων,
 καὶ τοῦτ' Ἀχαιῶν ἴζις ἐξεργάζεται·
 εἰ δ' ἦσαν οἴκοι, χρηστὸς ὧν ἐλάνθανεν.
 Πάρις δ' ἔγημε τὴν Διός· γῆμας δὲ μῆ,
 σιγώμενον τὸ κῆδος εἶχεν ἐν δόμοις.
 400 φεῦγειν μὲν οὖν γῆ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ·
 εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει
 καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές·
 ὧν οὔνεκ' οὐ χρή, μήτηρ, οἰκτίρειν σε γῆν,
 οὐ τὰμά λέκτρα· τοὺς γάρ ἐχθίστους ἐμοὶ
 405 καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ.

PRÓLOGO

predicción

ARGUMENTACIÓN
 I- LOS AQUEOS

① al comienzo de la expedición

A: en Troya
 ② muerte

③ sepultura
 B: en la Troya
 ② soledad
 ③ muerte sin honras

C: conclusión

II- LOS TROYANOS (anticipa C)
 a: los caídos- ① réplica a A2

② réplica a A3

b: los supervivientes
 ① réplica a B2: compañía

②^a réplica a B3: muerte gloriosa

②^b (idem)

EPÍLOGO

(incluye máxima, γνώμη)

Ringkomposition (con μεταβολή)

1.- Dentro del carácter universal de la tragedia griega, pocas obras superan en su capacidad de adaptación al paso del tiempo a las *Troyanas* de Eurípides. Será porque el tema que aborda, el de las consecuencias de la guerra, desgraciadamente ha sido consustancial al ser humano con toda clase de «ejemplos prácticos» a cual más sangriento y destructivo. Precisamente la llegada del nuevo siglo se «inauguró» con los atentados de septiembre de 2001, cuyas secuelas siguen haciendo que la violencia se enseñoree, y ello ha hecho proliferar las adaptaciones de la pieza euripídea: desde la adaptación flamenca *Troya, siglo XXI* de Rafael Amargo en el verano del 2002, pasando por la versión en catalán de Michel Vinaver para el Teatre Nacional de Catalunya en la temporada 2002-2003 (con un prólogo titulado precisamente *11 de setembre 2001*) o la más reciente y exitosa dirigida por Mario Gas a partir de la adaptación de Ramón Irigoyen, del pasado 2008. Y es que pocas creaciones del ser humano han sabido plasmar, con acierto semejante, los horrores que la guerra deja tras de sí¹ *al día siguiente* de su finalización —lo que constituye el tiempo real de la obra— y los que se auguran en el inmediato futuro, tanto para vencedores como para vencidos, pues las acciones humanas siempre se ven abocadas al error trágico².

En torno a ese eje argumental se construye una pieza más unitaria de lo que algunos estudiosos han considerado³. La anciana madre, como era habitual en los ritos griegos, dirige el *treno* funerario que representa la obra por la ciudad caída y por sus muertos. Sobre la escena, aparecen las supervivientes (pues todos los hombres han perecido): como protagonistas, sólo sobreviven su hija Casandra, la virgen consagrada a Apolo, y la viuda de Héctor, Andrómaca, pues Políxena ha sido inmolada sobre la tumba de Aquiles; el resto de mujeres troyanas está representada por el coro. El debate con Helena —cuyo adulterio es el *leitmotiv* de la aventura aquea— del bravucón Menelao y de Hécuba, que ha visto destruir su reino y su familia por esa mujer, no hace sino ahondar en lo innecesario de este tipo de guerra. La ejecución del pequeño Astianacte, hijo de Héctor, marca el clímax de la obra y pone un punto final paradigmático a los ojos del espectador ateniense.

1. En palabras de MELERO, A. (1990). *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico*. Madrid: Akal Clásica, p. 22: «Las *Troyanas* son, quizás, el más grande alegato contra la guerra y sus consecuencias que jamás se haya puesto en escena».
2. La idea de la ἀμαρτία como elemento desencadenante de la trama trágica fue enunciada por ARISTÓTELES, *Poet.* 1453a. Sobre este particular, y el sentido de lo trágico, en general, siguen siendo válidas las consideraciones de LESKY, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona [Stuttgart, 1958], p. 43-75.
3. MELERO, op. cit., p. 101: «La obra, cuyo único elemento de unidad es la presencia constante de Hécuba, se compone de una serie de escenas que muestran diferentes momentos de la desventura troyana». Al margen de que la propia estructura de la tragedia antigua propiciaba la sensación de episodios *cosidos* entre *estásimos*, frente a la mayor linealidad argumental del teatro moderno, el protagonismo de Hécuba en la escena (como ya hiciera en la obra homónima) es un recurso dramático suficiente, en la medida en que simboliza la crueldad de la guerra de conquista y sus víctimas inocentes: cf. GRUBE, G. M. A. (1941). *The Drama of Euripides*. Londres: Methuen, p. 272; CONACHER, D. J. (1967). *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press, p. 138. Al menos, podríamos admitir, con BARLOW, S. A. (1986). *Euripides. Trojan Women*. Warminster: Aris & Phillips [Oxford: OUP, 1981], p. 32, que la obra «has both unity and extraordinary diversity».

Mas, contra lo que plantea la *cuestión troyana*, que abordaremos al final (§4), relativa a la crítica del autor a acontecimientos bélicos contemporáneos, hay que señalar que esta temática no es exclusiva ni de nuestra *trilogía* ni de su época de composición. De hecho, no tardó en aparecer en los versos de nuestro autor en composiciones más tempranas, como su *Hécuba* y, en particular, *Andrómaca*, ambas, como *Troyanas*, pertenecientes al ciclo troyano. En la *Andrómaca* —cuya representación se sitúa entre el 428 y el 421 aC, fecha del desastre de Anfípolis, lo que explicaría sus referencias antibelicistas, explícitas en el *estásimo* IV (vv. 1009-1046), con una datación intermedia, por su tipología métrica, del 425—, aborda, por ejemplo, el tema de los daños «colaterales» de la guerra que afectan a las familias de los contendientes, especialmente en los vv. 1037-1041, en los que alude a los lamentos que se entonan, en las ciudades griegas, por los hijos que perecieron en la contienda, y a las esposas que abandonan el hogar tras otro marido:

πολλὰ δ' ἄν' Ἑλλάνων ἀγόρους στοναχὰι
 μέλποντο δυσάνων τεκέων, ἄλοχοι δ'
 ἔξέλειπον οἴκους
 πρὸς ἄλλον εὐνάτορ'

La consideración de la guerra de Troya no puede ser más negativa cuando, en la misma obra, Peleo reproche a Menelao haber destruido en ella muchas vidas dignas, dejado ancianas privadas de sus hijos en sus casas y quitado sus nobles hijos a padres canosos, argumento que repetirá Casandra en los vv. 380-381 de *Troyanas*:

ψυχὰς δὲ πολλὰς κἀγαθὰς ἀπόλεσας
 παίδων τ' ἀπαιδας γρᾶυς ἔθηγας ἐν δόμοις
 πολιοῦς τ' ἀφείλου πατέρας εὐγενῆ τέκνα. (*Andr.* 611-613)

2.- En el caso que nos ocupa, la gloria de la guerra de Troya es puesta en tela de juicio⁴ desde el mismo principio de la obra, cuando en el prólogo escuchamos a Atenea, tradicional protectora de los aqueos, pedir a su antiguo «enemigo» Posidón su colaboración para castigar los actos impíos cometidos por éstos⁵.

4. No es un dato menor el hecho de que Eurípides adopte para la ocasión la forma de la trilogía, aunque sea de una forma más laxa que en la *Orestea* de Esquilo, para dotar de cierta unidad temática al argumento: cf. SCODEL, R. (1979). *The Trojan Trilogy of Euripides*. Gotinga, p. 12 s. Véase, asimismo, KONIARIS, G. L. (1973). «Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus - A Connected Tetralogy?». *HSCP* 77, p. 85-124.
5. Cf. MELERO, op. cit., p. 23: «Para valorar en sus justos términos la aversión hacia la guerra despiadada de conquista, conviene no olvidar que la conquista de Troya había sido celebrada por los griegos como la gran victoria nacional. Las ciudades griegas se enorgullecían de haber tomado parte en ella. Pues bien, Eurípides tuvo la audacia de presentar esa victoria desde un nuevo enfoque como un *gloria victis* que es, al tiempo, un *vae victoribus*». Respecto a las consecuencias para el mito de su imbricación en la realidad contemporánea del autor, la conclusión de KAMERBEEK, J. C. (1960). «Mythe et Réalité dans l'Œuvre d'Euripide». *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Fondation Hardt* VI, Ginebra, p. 25, es que «Euripide aurait pu créer une forme de drame toute nouvelle, dégagée de toute mythologie».

Al tiempo que se retira Posidón, se alza lentamente la figura de Hécuba —quien yacería en silencio mientras se desarrollaba el prólogo—, entonando, mediante una monodia⁶ (vv. 98-152), un *treno* funerario por la ciudad caída, que sirve, a la vez, de entrada para la *párodo* del coro. Y es que su personaje no va a abandonar la escena ni un solo momento, pues, a través de sus ojos, los espectadores vamos a contemplar los horrores que ha causado tan épica guerra, con sus secuelas de víctimas inocentes, en un ejercicio de crueldad por parte de los vencedores que el autor va a someter a juicio como si de un moderno *tribunal internacional*⁷ se tratara.

Tras la *párodo* (vv. 153-196), en la que las troyanas —todos los varones han perecido en la refriega o han sido asesinados sin piedad—, van a conocer el destino que les aguarda como esclavas y concubinas de los señores de la guerra, llegamos al primer episodio (vv. 235-510), que el autor no desaprovecha para exponer, sin ambages, sus argumentos contra la guerra de agresión, a través de un tiempo mítico tomado de la, por antonomasia, epopeya helénica⁸.

La llamada del mensajero Taltibio para que Casandra sea conducida a la nave de Agamenón, que la ha elegido como botín de guerra, propicia su aparición en escena. Pero su entrada (v. 308) resulta sorprendente, porque, lejos de mostrarse abatida por las circunstancias, lo hace entonando un himeneo⁹ (vv. 308-340), el canto de triunfo por excelencia¹⁰, por su próxima unión con Agamenón: ¡ella

6. LEE, K. H. (1997). *Euripides. Troades*. Bristol: Bristol Classical Press [Londres, 1976], p. 79, resalta en Eurípides el frecuente uso de la monodia para expresar emociones violentas.
7. No cabe duda de que la tragedia ateniense, que conoce su época de esplendor en un marco histórico de máximo desarrollo democrático de la polis y, en el plano literario, de auge de la oratoria, plantea en la escena situaciones propias del ámbito forense: desde el juicio a Orestes en las *Euménides* de Esquilo (vv. 135-171), —cf. SOMMERSTEIN, A. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: CUP, p. 221-239—, pasando por la *Electra* de Sófocles —véase, al respecto, un reciente trabajo de GIL, L. (2007). «La vertiente jurídica de la *Electra* sofoclea». En PINO, L. M.; BARRETO, J.; MARTÍNEZ BENAVIDES, M. J. (eds.). *Congreso canariense sobre el teatro de Sófocles*, Madrid, p. 51-59—, hasta llegar al pasaje que nos ocupa o al tercer episodio de nuestra pieza (vv. 860-1059), con el juicio «sumarísimo» a Helena; sobre esta cuestión, véase SCABUZZO, S. (2001). «La prueba judicial, de las Tetralogías al teatro». *Logos. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 1, p. 133-140. Para mayor información, son de referencia obligada: el volumen 2 de HARRISON, A. R. W. (1971). *The Law of Athens: Procedure*, Oxford: OUP, *passim*, y los trabajos de CARLEDGE, P.; MILLET, P.; TODD, S. (eds.) (1990). *Nomos. Essays in Athenian Law, Politics and Society*. Cambridge —en particular los capítulos de TODD, S.; MILLET, P. «Law, Society and Athens», p. 1 s. y TODD, S. «The purpose of evidence in Athenian courts», 19 s.—, así como el posterior trabajo del propio TODD, S. (1993). *The Shape of Athenian Law*. Oxford: Clarendon Press, *passim*.
8. En este sentido, MELTZER, G. S. (2006). *Euripides and the Poetics of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 195, indica que «the play offers a penetrating critique of the status of *kleos*, the martial ethos of the *Iliad*, and the mythopoetic process itself».
9. No cabe duda de que la elección formal del autor, para esta parte de la intervención, ofrece al espectador un doble significado; con LEE, op. cit., p. 125, «the lyric which Cassandra sings, at once pathetic and vindictive, is the synthesis of her conflicting emotions».
10. Sobre la asociación entre matrimonio y muerte, IRIARTE GOÑI, A. (1996). «Casandra trágica». *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, 26, p. 71 (p. 65-80), entiende que «en Grecia existe una concepción muy arraigada según la cual el matrimonio de una doncella es concebido como muerte y viceversa». Frente a la osadía del antropologismo, preferimos situarnos en un modesto juicio

que estaba predestinada a permanecer virgen, consagrada como sacerdotisa de Apolo y ahora será «desposada» y como concubina! Y, sin embargo, se nos va a mostrar ataviada con la indumentaria de sacerdotisa de Apolo, aunque poseída por el éxtasis báquico que le hace danzar como una ménade, agitando la antorcha de los ritos prenupciales en honor a Himeneo, para mayor exaltación de su destino.

Sin embargo, la misma sorpresa que arrebató a Hécuba, avergonzada por la locura de su hija, y que lo haría con el auditorio, dejará de serlo cuando, en una muy cuidada intervención por parte del poeta, Casandra abandone el estado de trance y pase a razonar, mediante una *rhexis*, los motivos de su canto de triunfo¹¹: con sus nupcias reales con Agamenón (v. 354), más funestas que las de su hermano Menelao con Helena (vv. 357-358), va a provocar la destrucción de sus moradas (v. 359), en sentido alegórico, y, con ello, dará cumplida venganza de lo que su patria y los suyos han sufrido, aunque en ello le irá su propia vida. Y es que, contra lo que ciertos estereotipos pudieran dar a entender, Eurípides no está tan lejos de sus predecesores en el tiempo, a la hora de incluir temas tan propiamente trágicos, como el del sacrificio del héroe que acepta libre, y conscientemente, su destino.

3.- Llegados a este punto, vamos a escuchar (leer) de Casandra un parlamento de un fuerte colorido retórico, cuyo objeto es hacer inapelable una profunda condena de la guerra. Los argumentos que Eurípides aduce son¹²: a) frecuentemente la razón asiste al vencido; b) el vencedor sufre tantos males como el vencido, y c) la guerra es funesta no sólo para los combatientes, sino especialmente para sus familiares.

El *optimismo* trágico¹³ de la monodia se traslada a la *rhexis*¹⁴, que Casandra

estilístico, junto a LEE, op. cit., p. 125, que habla de mera parodia ante su desdicha. Por su parte, REHM, R. (1994). *Marriage to Death: the Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, en particular, en el apartado que cierra el cap. 7, «War Brides and War Dead: Euripides' *Troades*», p. 128-135, observa cómo el autor entrelaza los ritos de boda y los de carácter funerario para transmitir «the theatrical power of one of the greatest antiwar plays ever written» (p. 128).

11. Frente a la crítica de LEE, op. cit., p. 108, que lamenta la brevedad de la monodia frente a la extensión del razonamiento prosaico, BARLOW, op. cit., p. 170, en su comentario pone su acento en el hecho de que «what the poet shows us is two facets of Cassandra's mental state, separated out for dramatic purposes —unhinged frenzy and clear prophetic perception. The two are not inconsistent —merely contained and condensed into different modes so that we may appreciate the tone of each more clearly». Por su parte, CONACHER (1967), op. cit., p. 141, aprecia que ambas partes dan «a special brilliance to the Cassandra scene: the joy with which she greets her coming marriage, and which so shocks her mother and the Chorus, is a real joy, though its reasons are the reverse of those which might inferred from a literally reading of her lyric».
12. MELERO, op. cit., p. 124, n. 74.
13. PAPADOPOULOU, Th. (2000). «Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' *Troades*». *Mnemosyne* 53, p. 527 (p. 513-527), interpreta la intervención en clave de fuerza, vigor: «It is the vigour of her prophetic power as well as the vigour of her indomitable character which penetrates the whole play, breaks through the human ignorance and delusion, reverses the conditions of victors and vanquished, annihilates the enemies by appropriating their victory».
14. Respecto a la influencia de la retórica en este tipo de monólogo eurípideo, resulta útil el trabajo de RITORÉ, J. (2005). «Tragedia y retórica». En BRIOSO SANCHEZ, M.; VILLARRUBIA MEDINA, A. (eds.). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 121-141. En la página 136,

abre considerándose «portadora de victoria» (v. 353)¹⁵ —los cantos de triunfo acompañan a los himeneos—, a través de sus «bodas reales» (v. 354), las cuales, anuncia de manera profética¹⁶ (en v. 356 apela a «Loxias», epíteto que alude al Apolo oracular), serán peores para su futuro «marido»¹⁷ que las de su hermano Menelao con Helena —idea enfatizada mediante el recurso de la *figura etymologica*: γαμῆ με δυσχερότερον γάμον (v. 357)—, porque traerán a Agamenón su propia muerte y la destrucción de su estirpe: idea que es enfáticamente expresada mediante los futuros κτενῶ¹⁸ y ἀντιπορθήσω (v. 359), que expresan, a la vez, el carácter profético de la acción, pero también la voluntad y el deseo de su ejecución. Este vaticinio, además, servirá para cerrar su intervención mediante una estructura anular o de *Ringkomposition*, si bien es cierto que, frente a su esquema anafórico tradicional, aquí se evita la repetición formal mediante *variatio* (vv. 404-5). En cualquier caso, tomando como referencia los elementos que intervienen en dicha estructura, podemos comprobar la clara correspondencia entre ellos:

χαῖρε (354)	οὐ χρῆ οἰκτίρειν (403)
τοῖς ἔμοισι βασιλικοῖς γάμοις (354)	τάμὰ λέκτρα (404)
γαμῆ με δυσχερότερον γάμον (357)	γάμοισι τοῖς ἔμοις διαφθερῶ (405)
κτενῶ ἀντιπορθήσω (359)	

Además, siguiendo el esquema retórico¹⁹, a modo de prólogo, antes de pasar a la argumentación propiamente dicha, amplía esta idea, en los vv. 361-4, con la

observa que es en las *rhexis* donde podemos encontrar al Eurípides más retorizante. Sobre la perspectiva forense de estos parlamentos, véase COLLARD, C. (1981). *Euripides*. Oxford: Clarendon Press, p. 21, quien aprecia en el autor «realizing vividly the potential of “law-court” drama, rather than demonstrating simply a command of rhetorical technique» (véase también, en n. 20, p. 29, las referencias bibliográficas más antiguas para el Eurípides retórico, en particular, las tesis de Miller, Lees, Tietze y Murray). Respecto del pasaje que nos ocupa, véase, asimismo, PAPAĐOPOULOU, op. cit., p. 523-6.

15. BARLOW, op. cit., p. 176, destaca el cuidado encadenamiento del compuesto νικηφόρον como epíteto de χρᾶτ' ἔμῳν, complemento de πύλαζε, y cómo su posición a final de verso enfatiza la idea de victoria.
16. LEE, op. cit., p. 135, se hace eco de los debates que este episodio ha suscitado sobre su relación con el *Agamenón* de Esquilo, decantándose por un desarrollo independiente del mito por parte de Eurípides. Sobre esta cuestión, véase, en particular, AÉLION, R. (1983). *Euripide héritier d'Eschyle*. París: Les Belles Lettres, p. 75-78.
17. BARLOW, ibidem, subraya la insistencia de Casandra en llamar «matrimonio» a su concubinato, como hará Helena, en el v. 932, al referirse a su adulterio con Paris. Aunque debe precisarse que el verbo γαμῶ puede tener el significado de unión sexual extramatrimonial, lo cual permitiría hacer un uso ambiguo del término para hacer referencia a un tiempo a sus dos vertientes. Véase, asimismo, LEE, op. cit., p. 134.
18. Cf. BARLOW, op. cit., p. 177.
19. En general, sobre la influencia de la retórica en la técnica dramática eurípidea, véanse los trabajos de COLLARD, C. (1975). «Formal Debates in Euripides' Drama». *G&R* 22, p. 58-71 [reimp. en MOSSMAN, J. (ed.) (2003). *Euripides*. Oxford: OUP, p. 64-80]; CONACHER, D. J. (1981). «Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama». *AJPh* 102, p. 3-25 [reimp. en MOSSMAN, op. cit., p. 81-101];

profecía propiamente dicha que justifica su juicio posterior sobre la suerte de unos y otros (la expresión verbal «celebraré con un himno» del v. 361, verbo repetido en el 385, refuerza la unidad y coherencia de su intervención y su vinculación con el *himeneo* precedente).

Establecido este principio, y como si de un orador o un *δικανικός*²⁰ se tratara (es más, como si la clepsidra marcara el tiempo de su intervención, los *argumentos* relativos a los aqueos [vv. 368-382] y a los troyanos [vv. 386-399] ocupan prácticamente la misma extensión), va a «demostrar» (v. 365) lo absurdo de la campaña aquea, dando la vuelta a los papeles tradicionales de unos y otros. A tal efecto, plantea un esquema de polaridad: *πόλιν / τοὺς Ἀχαιοὺς* vencedores y vencidos (vv. 365-7), reforzada, a continuación, con paralelismos del tipo:

- οὓς δ' Ἄρης ἔλοι (376) / οὓς δ' ἔλοι δόρυ (387); anafóricos, tras cesura H (-v-v-).
- ἔθνησκον, οὐ γῆς ὄρι' (375) / ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον (387)²¹; en quiasmo.
- οὐ δάμαρτος ἐν χεροῖν πέπλοις συνεστάλησαν (377-8) / χεροῖν περιστάλენტες ὦν ἐχοῖν ὑπο (390); con *μεταβολή*.

Lógicamente, para resultar creíble, deberá adoptar el ἦθος adecuado²² y será preceptivo que abandone el estado de posesión báquica: *ἐνθεος μὲν, ἀλλ' ὄμως τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων* (vv. 366-7), para dar curso a una apolínea profecía.

En efecto, los aqueos, por recuperar a una sola mujer, Helena, han perecido a millares (vv. 368-9), una proporción numérica demasiado gravosa, y su caudillo, a quien, con sarcasmo, llama «sabio general»²³, sacrificó a su propia hija Ifigenia

JOUAN, F. (1984). «Eurípide et la rhétorique». *LEC* 52, p. 3-13; ALBINI, U. (1985). «Eurípide a la pretese della retorica». *PP* 40, p. 354-360; LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1990). «Retórica y tragedia en Eurípides». *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: Madrid, 5, 6 y 7 de diciembre de 1988*, vol. 2. Madrid, p. 57-72. Respecto a nuestro episodio, y dentro de este ámbito, GREGORY, J. (1991). *Eurípides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 165, establece una conexión con el examen que Gorgias realiza en su *Encomio de Helena*, en concreto sobre la colisión entre los conceptos de fuerza mayor y responsabilidad moral. A este respecto, SCODEL, op. cit., p. 96 s., postula una «imitación» consciente del ensayo gorgiano en el tercer episodio de *Troyanas*.

20. Aunque cierta tendencia a la simplificación atribuya, casi en exclusiva, a Eurípides la introducción en el teatro de los preceptos estilísticos de la sofística, considerándolo, como Aristófanes, uno más de ellos, sí que debe subrayarse que nuestro autor es el más próximo a la incorporación de sus esquemas argumentativos o de procedimientos estilísticos por ellos desarrollada: polaridad, paralelismos antitéticos, repeticiones, doble argumentación, etc., procedimientos, por otro lado, perfectamente visibles en Sófocles o Tucídides. Sobre la relación entre nuestro autor y el movimiento sofístico, véase CONACHER, D. J. (1998). *Eurípides and the Sophists*. Londres: Duckworth, p. 51-69, en relación con la persuasión dolosa; ALLAN, W. (1999-2000). «Eurípides and the Sophists: Society and the Theatre of War». *ICS*, 24-25, p. 145-156.
21. El uso del imperfecto refleja muy acertadamente la continuidad y la reiteración de la acción: cf. LEE, op. cit., p. 137; BARLOW, op. cit., p. 177.
22. Al respecto, véase LEE, op. cit., p. 136: «Eurípides is attempting to rationalise Cassandra's use of clear-headed arguments».
23. Previamente, en el v. 358, lo ha calificado como *κλεινός*, dentro de una perífrasis que ocupa todo el trímetro, lo que aumenta la carga irónica de Casandra. Cf. LEE, op. cit., p. 134 y 136.

(τὰ φίλτατ')²⁴ por una mujer de dudosa reputación (vv. 370-1): esto antes del comienzo de la guerra (1 en las referencias del texto), a lo que se une la predicción previa (vv. 361-4) que anuncia el asesinato de Agamenón, a su regreso, el matricidio de Orestes y la destrucción de la casa de Atreo²⁵.

- A) Ya en Troya, ἐπ' ἀκτὰς ἦλυθον Σκαμανδρείους (v. 374), iban muriendo (2), no por defender su propio territorio, lo cual, de principio, hace innecesaria esta guerra, al tiempo que la considera una guerra de agresión²⁶, con lo cual nos anticipa la conclusión de la máxima final (vv. 400-2). Por otro lado, la repetición anafórica de la negación en οὐ παίδας εἶδον, οὐ δάμαρτος... (v. 377) refuerza la carga negativa de la situación de los aqueos. Además, sus restos yacen en tierra extraña (3), privados de las honras fúnebres de sus familiares²⁷.
- B) Mientras tanto, y en paralelo, las cosas de casa (B) –τὰ δ' οἴκοι (v. 379), un neutro plural abstracto y generalizador-, no están mejor: (2) los progenitores mueren, (3) sin que sus hijos se ocupen de sus honras fúnebres²⁸, y ello por estar al servicio de los intereses particulares de ambiciosos generales. Obsérvese la estructura en paralelo, con la que amplía la polaridad entre Troya y casa:

A2 muerte/A3 muerte ↔ B2 enterramiento/B3 enterramiento

- C) Por ello, la conclusión de Casandra respecto de una guerra lejos de las propias fronteras (2), es que ésta no puede merecer el mínimo elogio (cosa que hace en el v. 383, mediante un irónico ἦ τοῦδ' ἐπαίνου τὸ στροάτευμ' ἐπάξιον) y, frente al enaltecimiento que la tradición había hecho de esta guerra, pide a la Musa que no la celebre con himno alguno (vv. 384-5)²⁹. Entre otras razones,

24. Otras interpretaciones, como las que proponen una alusión a Clitemestra, no se sostienen. La propia Clitemestra dice sobre el sacrificio de su hija Ifigenia en *IA* 1170: τᾶχθιστα τοῖσι φίλτατοις ὀνούμεθα. Cf. LEE, op. cit., p. 136.
25. BARLOW, ibidem, pone de relieve la fuerza argumental de esta predicción, unida a la advertencia de Posidón en el prólogo (vv. 95-97), para cambiar la percepción tradicional, convirtiendo a los griegos en los verdaderos «perdedores» de la guerra troyana.
26. Cf. LEE, op. cit., p. 137.
27. Siguiendo el pionero estudio de ROHDE, E. (1994²). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Méjico D. F.: FCE [= Friburgo, 1894], p. 110, esto les deparaba un destino espantoso desde la perspectiva de las creencias griegas, porque el caído estaba condenado a que su alma no recibiera los cuidados permanentes que, en estos ritos, sólo la familia podía tributar a sus deudos. Una aproximación general al rito funerario puede encontrarse, igualmente, en el manual de BURKERT, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid [= Stuttgart, 1997], en particular, p. 257-263. Véase, *infra*, n. 28 y 31.
28. En concreto, habla de las libaciones sobre la tumba: αἶμα γῆ δωρήσεται. También en *Hec.* 392, se cita este rito –πῶμ' αἵματος γενήσεται γαῖα νεκρῶ τε–, cuya finalidad era reanimar al muerto en el más allá. Píndaro, *Ol.* 1.90 llama a esta ceremonia las αἵμαχοῦσιν. Al respecto, véase BURKERT, op. cit., p. 83-5 y 98-102.
29. LEE, op. cit., p. 139, observa que, con el uso en estos versos de palabras como μοῦσα, ὕμῳ, y antes μέλπω ο φήμη, Eurípides «reminds us that, although Cassandra sounds normal enough, she is still under supernatural influence».

por innombrables (v. 384: *σιγᾶν ἄμεινον*) episodios acaecidos, a los que califica como *τῶσχροά*³⁰ (v. 384) y *κακά* (385).

En el polo opuesto, contraponen la situación de los troyanos (*Τρωες δὲ*, v. 386, reforzado por el sentido adversativo de la partícula), digna del elogio más hermoso, utilizando en su valoración el muy homérico término *κλέος* (v. 386), porque éstos están muriendo en defensa de su patria (v. 387). Ahora, la conclusión, encabalgada en *antítesis* a la anterior (C), se ha anticipado a la argumentación, ofreciendo un esquema en *quiasmo* (argumentación-valoración/valoración-argumentación):

- a) Quienes caen en combate, (1) yacen en suelo patrio (v. 389: *ἐν γῆ πατρώα*), (2) tras haber recibido las honras de sus seres queridos (v. 390)³¹.
- b) Quienes no han perecido, (1) viven en casa en compañía de su mujer e hijos (v. 392: *σὺν δάμαρτι καὶ τέκνοις*), réplica antitética al B2 de los aqueos que habla de viudas y privación de hijos (*χῆραι, ἄπαιδες*)³². Además, frente a la «vergüenza» (v. 385) de la campaña aquea, la heroica defensa de los troyanos les ha reportado (2) una gloria imperecedera, *δόξας* (v. 395), en particular a Héctor (2^a), el guerrero más valiente, *ἀνὴρ ἄριστος* (v. 395), y a Paris (2^b), que sedujo a una hija del mismo Zeus (v. 398)³³. Otra polaridad antitética se establece entre la muerte sin honras de los que quedaron en Grecia (B3) y la citada *aristeia* de Héctor al morir en defensa de su patria: *ἄριστος θανών* (2^a); o las bodas de Paris con una hija de Zeus (2^b).

Podemos delimitar un esquema claramente repetido a lo largo de su intervención: caídos-enterramiento-sepultura-consecuencias para los vivos, en el que se hace especial hincapié en la importancia de los ritos funerarios, como elemento de contraste en el respeto de los principios más sagrados por parte de uno y otro bando.

30. Para algunos críticos, alude a los adulterios que la ausencia de los maridos provoca en tiempo de guerra, y que hemos observado también en el texto de la *Andrómaca* (v. 1040), mientras que, para otros, se referiría en concreto al de Clítemestra, dado el contexto en que se menciona. Cf. LEE, op. cit., p. 139. No obstante, hay que advertir que algunos editores, siguiendo a REICHENBERGER, eliminan los vv. 383-5, como es el caso de la edición de DIGGLE, J. (1981). *Euripides. Fabulae*. Oxford: OCT, frente a la de BIEHL, W. (1970). *Euripides. Troades*. Leipzig: B.G. Teubner, que nosotros seguimos.
31. La importancia de este precepto la da el sentido de obligatoriedad del verbo *ἐχοῖν* (v. 390): cf. LEE, op. cit., p. 140. Al respecto, véase también ROHDE, op. cit., p. 109 s., BURKERT, op. cit., p. 257 s. y, *supra*, n. 27.
32. Para intensificar ese contraste, enfatiza el aspecto durativo del tema de presente *ᾄκουον* con el adverbio *αἰεί* y el sintagma preposicional *κατ' ἤμαθ*, de resonancias homéricas: cf. LEE, op. cit., p. 140.
33. No debemos olvidar, pese a la aparente euforia de Casandra, que estamos en un marco trágico, con un tono predominante de treno funerario, en cuyo contexto debe entenderse la *consolatio* por los caídos que contiene esta referencia al sacrificio de Héctor y a los daños causados por el rapto de Helena: cf. BARLOW, op. cit., p. 178. Asimismo, sobre las connotaciones de las referencias funerarias comentadas en el marco de la intervención de Casandra, véase *supra*, n. 10.

El epílogo (vv. 400-2) a esta elaborada intervención, si para los aqueos enunciaba su conclusión parafraseando a la épica, ahora nos transmite su reflexión final mediante una máxima, estructura muy característica de un género como el trágico en el que el componente de παιδεία³⁴ es capital, en tanto que continuador de una larga tradición sapiencial de época arcaica:

«En verdad, quien es cabal, debe evitar la guerra.
Mas, cuando a ésta se llega en defensa de la patria, corona no vergonzosa
es morir con honor e infamia caer con deshonor».

4.- Mucho ha dado que hablar este cierre argumental, incluyendo anacrónicas interpretaciones ‘pacifistas’ que hablan de una condena general de la guerra. Pero lo que Casandra declara «culpable» en este «juicio» (¡y lo hace a la primera oportunidad!, en el *primer episodio* de la pieza), por seguir una terminología propia del ámbito forense predominante, no es la guerra en general, una parte más de la vida de la polis³⁵, sino la guerra expansiva y de agresión, vehículo de ambiciones políticas, injustificable, porque transgrede los principios más elementales de la civilización humana y porque, en su inutilidad, únicamente comporta perjuicios a vencedores y a vencidos, en especial a sus víctimas más inocentes: ancianos, mujeres y niños indefensos. Por el contrario, si la lucha se plantea en defensa de la patria, es lícito combatir y morir con honor por ella, como hicieran los habitantes de Troya.

Llegados a este punto, y dado el contexto histórico en el que Eurípides gestó y representó la trilogía troyana, resulta inevitable pensar en los destinatarios últimos de sus argumentos y en posibles referencias a hechos concretos de la Atenas de su tiempo. Y es que no podemos sustraernos a recordar que la mayor parte de la producción eurípidea coincide con los casi treinta años de cruento conflicto entre griegos en la Guerra del Peloponeso³⁶.

34. Con GREGORY, op. cit., p. 162, la intervención de Casandra «implies that the Greeks bear the full responsibility for everything that occurred: that war, the sacrifice of children, and the exchange of husbands».
35. Al respecto, véase VELA, J. (2004). «Warfare, History and Literature in the Archaic and Classical Periods: the Development of Greek Military Treatises». *Historia* 53.2, p. 129 (p. 129-146): «In the ancient Greek world warfare was a fundamental fact of life, a part of the daily life of the Greek *poleis* to such an extent that moments of peace were considered extraordinary. In antiquity it was accepted that war was a normal condition of human society. From the thinking implicit in Greek myth to historians and philosophers, who never reflected on «why wars?», but simply the causes or consequences of a specific conflict, we have evidence of its endemic character». Ciertamente, la ideología dominante aceptaba la *naturalidad de la guerra*, que para ARISTÓTELES, *Pol.*, 1256b 20, era un medio de adquisición –ή πολημική φύσει κτητική. En una línea semejante, PLATÓN, *Leg.*, 626a, pone en boca de Clinias la afirmación de que ἦν γὰρ καλοῦσιν οἱ πλείστοι τῶν ἀνθρώπων εἰρήνην, τοῦτ' εἶναι μόνον ὄνομα, τῷ δ' ἔργῳ πάσαις πρὸς πάσας τὰς πόλεις ἀει πόλεμον ἀκήρυκτον κατὰ φύσιν εἶναι.
36. De ello se ocupaba en profundidad DELEBECQUE, E. (1951). *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*. París, quien, por ejemplo, en p. 14, subrayaba que la época en que vivió Eurípides ya no era la de la victoria en las Guerras Médicas sino que estaba marcada por el más terrible conflicto que sufrieron los griegos.

No cabe duda de que, de los tres tragediógrafos, han sido las obras de nuestro autor las más asociadas por los estudiosos³⁷ a sucesos contemporáneos. Se ha llegado a hablar de diferentes etapas³⁸ de su producción teatral en función de su estado de opinión ante el conflicto. Así, se intuye un cierto patriotismo inicial, que da paso a la esperanza de la paz tras el 421, para culminar en un desencanto nítido ante la reanudación de las hostilidades en el 415. En este contexto general, y en las *Troyanas* en particular, nuestro autor se habría alineado con los partidarios de mantener la Paz aprobada a iniciativa de Nicias en el 421, tregua a la que en el 415, fecha de representación de la trilogía troyana, dos sucesos van a dar al traste: la masacre de Melos, inmortalizada por Tucídides (5.85-113), y la aprobación en la Pnix de una insensata expedición a Sicilia³⁹, que significará el principio del fin para la Atenas soñada por Pericles.

Sobre este particular, no vamos a insistir en argumentos de carácter histórico-político⁴⁰ a favor de un mayor impacto de la agresión del 416, por la coincidencia entre los hechos reales y los de la ficción dramática⁴¹, o una desaprobación de la inminente expedición, de la que parece hacerse eco el *Coro* en los vv. 220-3:

37. Sobre esta cuestión, ha sido tradicional la referencia a trabajos como el citado de DELEBECQUE, op. cit., en particular p. 245-262, o el de GOOSSENS, R. (1962). *Euripide et Athènes*. Bruselas, p. 507-538. Desde una perspectiva social, ha sido un referente el estudio de DI BENEDETTO, V. (1972). *Euripide: teatro e società*. Milán, sobre todo el apartado, «La tragedia di Euripide e la realtà politica e sociale del suo tempo», p. 105-211. Finalmente, atendiendo más a lo ideológico que a lo propiamente histórico, CROALLY, N. T. (1994). *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge: Cambridge Classical Studies, inicia su capítulo 4, «Space and Time» (p. 163-248), planteándose «the relation between the world of the play and the world of the audience» (p. 163). Todavía, recientemente, sigue siendo tema de investigación en el trabajo de CARPANELLI, F. (2005). *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*. Turín: UTET, en particular el capítulo 2, con el explícito título de «La guerra del Peloponeso e l'impossibile coerenza del teatro euripideo», p. 61 s.
38. Tal era el planteamiento del canónico trabajo de MURRAY, G. (1949). *Eurípides y su tiempo*. México D. F. [= Oxford, 1913], p. 84 s., quien situaba *Troyanas* en un capítulo 5 que, entre otros subepígrafes, hablaba de «expresión madura» y «amargura de la guerra».
39. El planteamiento de esta hipótesis correspondió a GRÉGOIRE, H.; PARMENTIER, L. (1925). *Euripide*. Tomo IV: *Les troyennes; Iphigénie en Tauride; Electre*. París: Les Belles Lettres, 1968, p. 14, basándose en las impresiones sobre Sicilia del coro de esclavas troyanas en la *párodo* que parecen advertir de lo temerario de la expedición a unas tierras de hombres excelentes. Por el contrario, WESTLAKE, p. 181 s., analizando en detalle dicha intervención, llegaba a la conclusión de que dicha alusión es vaga y no hostil. Finalmente, resultó novedosa la interpretación de DI BENEDETTO, op. cit., p. 248-9, quien, lejos de un contenido histórico concreto, expuso este pasaje como ejemplo de evasión de la realidad a través de la poesía bella, tendencia literaria en la que *Troyanas* resulta un punto de partida crucial (cf. p. 239).
40. Un estado de la cuestión llevamos a cabo en la tesis de licenciatura dirigida por la Dra. Santiago bajo el título de *Poética y política en las Troyanas de Eurípides*. Véase una síntesis en VELA, J. (1989). «El discurso bélico en las *Troyanas* de Eurípides». *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987)*, Madrid: Universidad Complutense, p. 365-372.
41. Tal fue la postura de GOOSSENS, op. cit., p. 520 s. y WESTLAKE, H. D. (1953). «Eurípides, *Troades* 205-229». *Mnemosyne* 6, p. 183 (p. 181-191). Posteriormente, defendió de nuevo esta propuesta VAN ERP TAALMAN KIP, A. M. (1987). «Eurípides and Melos». *Mnemosyne* 40.3-4, p. 414-419.

καὶ τὰν Αἰτναίαν Ἡφραίστου
 Φοινίκας ἀντήρη χώραν,
 Σικελῶν ὀρέων ματέρ', ἀκούω
 καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς.

Dada la cercanía de la composición de la obra a ambos hechos, las dos interpretaciones son admisibles, como puede deducirse de su *secuencia cronológica*⁴²:

Hecho histórico	Datación
Invasión de la isla de Melos	Verano del año 416 aC
Representación de las <i>Troyanas</i>	Grandes Dionisias: finales de marzo
La Asamblea aprueba la expedición a Sicilia ⁴³	del año 415
La expedición ateniense zarpa del Pireo	Primavera del año 415 (abril-mayo)
	Junio del año 415

En consecuencia, suscribimos la opinión de quienes quieren entrever una oposición y una crítica a la deriva militarista general⁴⁴, que frustraba sus esperanzas de paz, y no un hecho concreto⁴⁵. Frente a esquemas simplistas, que tratan de uniformizar en función de periodos históricos el contenido de las piezas eurípideas, preferimos ver a un autor que, ya desde su «primera etapa», mostró una gran sensibilidad hacia las nefastas consecuencias de la guerra y hacia el sufrimiento humano por ella provocado.

42. VAN ERP TAALMAN KIP, op. cit., p. 417, se basa en la proximidad cronológica de la masacre de Melos y de la composición de la obra para considerar muy probable su composición bajo el impacto de dicho suceso: «- that Melos was annihilated before the middle of December; - that *Troades* (or the whole trilogy) was written and produced within three months and a half; - that Euripides could get a chorus without knowing even the subject of (one of) his plays; - that Euripides postponed writing his play(s) till there was almost no time left. As a consequence, it is hardly possible that Euripides wrote his *Troades* under the impact of the fate of Melos».
43. Aunque dañado, conservamos el decreto de la Asamblea: véase *IG* i². 98, 99; *SEG* x. 107; MEIGSS, R.; LEWIS, D. (1969). *A Selection of Greek Historical Inscriptions*. Oxford: Oxford Clarendon Press, n. 78 (77).
44. CROALLY, op. cit., p. 125, habla de «the link between militarism in fifth-century Athens and the model of the Homeric hero», en el esquema argumental que plantea el autor. Por su parte, DI BENEDETTO, op. cit., p. 190, considera que «le *Troiane* possono 'agevolmente' essere interpretate come un avvertimento che Euripide rivolgeva ai suoi concittadini a non intraprendere di nuovo iniziative di guerra», aunque matiza que se trata de una tendencia ya apreciada en obras precedentes, al igual que nosotros hemos apuntado en la *Andrómaca*.
45. Así, para DELEBECQUE, op. cit., p. 262, su mensaje se dirige contra toda guerra de conquista, opinión de la que se reafirma en un trabajo posterior, DELEBECQUE, E. (1969). «Euripide et la Sicilia». *Dioniso* 43, p. 227-245, en el que no percibe una relación de *Troyanas* con la desastrosa expedición: «on constaterait que la pièce est un réquisitoire contre la guerre en général, sans plus» (p. 238). Igualmente, bajo nuestro punto de vista, VELA (1989), op. cit., p. 372, «los acontecimientos antes mencionados [invasión de Melos] y la amenaza constante de una reanudación de las hostilidades explican el espíritu y la tendencia "pacifista" de la trilogía troyana».

5.- El veredicto que Eurípides esperaba del público (conciudadanos atenienses) venía dado ya antes del comienzo de la obra, cuando, en el prólogo (vv. 95-8), Posidón, utilizando el lenguaje de las máximas —aquí mejor «sentencia»—, «declara insensato» al mortal que arrasa ciudades y deja en la más absoluta desolación los templos y las tumbas, asilos sagrados de los muertos, ya que «al final, acaba por perecer él mismo»:

μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις
ναοὺς τε τύμβους θ', ἰερά τῶν κεκμηρότων·
ἐρημίαι δούς <σφ'> αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον

La guerra de conquista se muestra, en efecto, como transgresora de los principios fundamentales del derecho entre los hombres. Por ello, insiste en lo absurdo de ésta, desvirtúa y desmitifica la victoria aquea en la guerra de Troya, anunciando el destino fatal que les aguarda. Y es que, a la postre, la ley del más fuerte sólo trae una victoria pasajera, porque la Justicia toma su revancha y los vencidos acaban resultando vencedores.

En definitiva, a través de dos formas aparentemente extrañas entre sí en la interacción de Casandra, Eurípides establece una conexión entre el carácter ejemplar del pasado, las similitudes con la situación del presente y la proyección de estas enseñanzas para el futuro⁴⁶. Por ello, pese al tiempo ya transcurrido, creemos que sigue en plena vigencia la reflexión del profesor Alsina⁴⁷ sobre nuestra obra:

Intuyó nuevos horizontes, penetró la posibilidad de una nueva visión del cosmos, más pura, más elevada, más humana. Profetizó la unión de griegos y bárbaros en un nuevo cosmos. Fulminó la grosera teología de los mayores, pero con honradez y sinceridad. Renegando de los valores caducos, moribundos, de su generación, anunció sin comprenderlo enteramente, la venida de un mundo mejor, donde las injusticias y prejuicios de su tiempo no tendrían cabida.

La respuesta de los atenienses no parece haber sido muy acorde con la versión eurípidea cuando le concedieron un segundo premio, por detrás de un desconocido Jenocles, algo que provocó la hilaridad de los propios antiguos (Eliano, *Var. Hist.*, 2. 8). Siete años después, abandonó Atenas para no volver y morir en Macedonia, un año antes de que el sueño de Pericles se hundiera para siempre en Egospótamos.

46. GREGORY, op. cit., p. 165: «Two unexpected forms of *logos* —marriage hymn and benediction— have served Cassandra to articulate her sense of an enduring connection between past, present, and future». En relación con la intención didáctica de la tragedia, es recomendable, de manera general, el pormenorizado análisis de CROALLY, op. cit., en el capítulo 1 «Teaching, Ideology and War», en especial, p. 17-47.

47. Discurso leído el día 21 de marzo de 1963 en la recepción pública ALSINA I CLOTA, J. (1963). «Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides». *Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, p. 26. Hablamos de un tiempo de crisis, REINHARDT, K. (2003). «The Intellectual Crisis in Euripides». En MOSSMAN, op. cit., p. 16-46.