esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

PROYECTO FINAL

LA HEROÍNA TRÁGICA EN LA ÓPERA

Personajes femeninos de la *tragèdie lyrique* y el *dramma per musica*

Estudiante: Virginia Paterson Marco
Ámbito/Modalidad: Música clásica y contemporánea – Canto
Directora: Susana Egea
Curso: 2012/2013

Vistiplau del director/a

Miembros del tribunal
1. Susana Egea
2. Josep Surinyac
3. Carme Canela

RESUMEN

El antiguo arte de la tragedia griega volvió a revivir entre las décadas de 1570 y 1580 gracias a la *Camerata Florentina*, que la convirtió en el punto de partida de un nuevo género: la opera. El gran interés del Renacimiento por revivir el drama del mundo clásico trae como consecuencia el nacimiento de la protagonista de nuestro estudio: la heroína trágica operística.

El objetivo del proyecto es el análisis de los personajes femeninos de la tragedia clásica y su posterior conversión en heroínas de las óperas de inspiración clásica. La literatura griega creó una serie de personajes femeninos que adquirieron un protagonismo inusitado en la época y que, posteriormente, cautivaron a los compositores de ópera.

A través de esta investigación trataremos de hallar las razones históricas, sociales, políticas o psicológicas que están detrás del origen de la heroína trágica. Igualmente se estudiarán las diversas características que fue desarrollando y que la definirían como personaje hasta que el mundo operístico la convirtió en la protagonista absoluta de la escena lírica

Palabras clave: heroína, tragedia, ópera.

RESUM

L'antic art de la tragèdia grega va tornar a reviure entre les dècades de 1570 i 1580 gràcies a la *Camerata Florentina*, que la va convertir en el punt de partida d'un nou gènere: l'opera. El gran interès del Renaixement per reviure el drama del món clàssic porta com a conseqüència el naixement de la protagonista del nostre estudi: l'heroïna tràgica operística.

L'objectiu del projecte és l'anàlisi dels personatges femenins de la tragèdia clàssica i la seva posterior conversió en heroïnes de les òperes

d'inspiració clàssica. La literatura grega va crear una sèrie de personatges femenins que van adquirir un protagonisme inusitat en l'època i que, posteriorment, van captivar als compositors d'òpera.

A través d'aquesta recerca tractarem de trobar les raons històriques, socials, polítiques o psicològiques que estan darrere de l'origen de l'heroïna tràgica. Igualment s'estudiaran les diverses característiques que va ser desenvolupant i que la definirien com a personatge fins que el món operístic la va convertir en la protagonista absoluta de l'escena lírica.

Paraules clau: heroïna, tragèdia, òpera.

ABSTRACT

The ancient art of the greek tragedy returned to re-live between the decades of 1570 and 1580 thanks to the Camerata Florentina, which turned her into the point of item of a new kind: the opera. The great interest of the Renaissance to re-live through the drama of the classic world brings as consequence the birth of the protagonist of our study: the tragic operatic heroine.

The target of the project is the analysis of the feminine prominent figures of the classic tragedy and his later conversion in heroines of the operas of classic inspiration. Greek literature created a series of feminine prominent figures who acquired an unusual protagonism at the time and who, later, captivated the composers of opera.

Across this investigation we will try to find the historical, social, political or psychological reasons that are behind the origin of the tragic heroine. Equally there will be studied the diverse characteristics that it was developing and that would define her as a personage until the operatic world turned her into the absolute protagonist of the lyric scene.

Key words: heroine, tragedy, opera

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN ……12

2. LA TRAGEDIA……16

2.1. INTRODUCCIÓN

2.2. ARISTÓTELES. LA *POÉTICA*

2.2.1. Definición de la tragedia

2.2.2. Partes y elementos esenciales

2.3. FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE

2.3.1. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música.*

2.4. LA TRAGEDIA EN LA GRECIA CLÁSICA

3. EL TEATRO EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA……45

3.1. INTRODUCCIÓN

3.2. EL TEATRO EN GRECIA

3.2.1. Mito y ritual

3.2.2. Fiestas y festivales

3.2.3. Representación del teatro griego

3.2.4. El coro

3.2.5. El público

3.2.6. El lugar de la acción

3.2.7. Decorado y maquinaria

3.2.8. Máscaras y vestuario

3.2.9. Autores, obras y géneros

3.2.9.1. Esquilo

3.2.9.2. Sófocles

3.2.9.3. Eurípides

3.2.9.4. Aristófanes y Menandro

3.2.9.5. Géneros teatrales.

3.3. CONEXIONES ENTRE EL TEATRO GRIEGO, EL ANFITEATRO ROMANO Y EL TEATRO DE ÓPERA.

3.4. LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

4. LA MUJER EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA……75

4.1. INTRODUCCIÓN

4.2. LAS SOCIEDADES DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

4.3. LA MUJER EN LA GRECIA CLÁSICA

4.3.1. La visión de la mujer en el mundo griego

4.4. MITOS Y ARQUETIPOS DELA MUJER EN EL MUNDO CLÁSICO

4.4.1. Teorías de los arquetipos humanos

4.4.1.1. Carl Jung. Los arquetipos humanos

4.4.1.2. Sege Moscovici. Las representaciones sociales

4.4.2. Los arquetipos femeninos en la psicología contemporánea

4.4.2.1. Jean Shinoda Bolen. Las diosas de cada mujer

4.4.2.2. Maureen Murdock y Ann G. Thomas. Los arquetipos en la vida de la mujer

4.4.2.3. Caittlin Matthews. Arquetipos de las diosas del mundo

4.4.2.4. Alejandra Vallejo-Nágera. Arquetipos femeninos en el ciclo vital de la mujer

5. LA HEROÍNA TRÁGICA……106

5.1. INTRODUCCIÓN

5.2. LA MUJER COMO PERSONAJE LITERARIO

5.3. LA HEROÍNA Y SUS CARACTERÍSTICAS

5.3.1. Definición de heroína

5.3.2. El héroe trágico. Características comunes a héroes y heroínas

5.3.3. La heroína en la tragedia

5.4. ARQUETIPOS DE HEROÍNA TRÁGICA GRIEGA

5.4.1. Mujeres víctimas

5.4.2. Mujeres terribles

5.5. PERSONAJES FEMENINOS EN LAS TRAGEDIAS GRIEGAS

5.5.1. Personajes femeninos en las tragedias de Esquilo

5.5.1.1. *Agamenon (La Orestiada)*

5.5.1.1.1. Argumento de la obra.

5.5.1.1.2. Reflexiones sobre el personaje de Clitemnestra

5.5.2. Personajes femeninos en las tragedias de Sófocles

5.5.2.1. *Edipo en Colona*

5.5.2.1.1. Argumento de la obra

5.5.2.1.2. Reflexiones sobre el personaje De Antígona.

5.5.2.2. *Electra*

5.5.2.2.1. Argumento de la obra

5.5.2.2.2. Reflexiones sobre el personaje de Electra

5.5.3. Personajes femeninos en las tragedias de Eurípides

5.5.3.1. *Alcestis*

5.5.3.1.1. Argumento de la obra

5.5.3.1.2. Reflexiones sobre el personaje de Alceste

5.5.3.2. *Medea*

5.5.3.2.1. *A*rgumento de la obra

5.5.3.2.2. Reflexiones sobre el personaje de Medea

5.5.3.3. *Iphigenia en Aulide*

5.5.3.3.1. Argumento de la obra

5.5.3.3.2. Reflexiones sobre el personaje de Iphigenia

6. ICONOGRAFÍA DE LA HEROÍNA TRÁGICA……..……..154

6.1. INTRODUCCIÓN

6.2. REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA MUJER EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

6.3. LA MUJER GRIEGA A TRAVÉS DE LA ICONOGRAFÍA CLÁSICA

6.4. ICONOGRAFÍA DE ALGUNOS PERSONAJES FEMENINOS DE TRAGEDIAS GRIEGAS

6.4.1. Alceste

6.4.2. Electra

6.4.3. Fedra

6.4.4. Clitemnestra

6.4.5. Ifigenia

6.4.6. Antigona

6.4.7. Dido

6.4.8. Medea

7. LA TRAGEDIA LIRICA……..……..234

7.1. ORÍGENES DE LA ÓPERA

7.2. EL *DRAMMA PER MUSICA*

7.3. LA TRAGÈDIE LYRIQUE

7.3.1. Nacimiento de la *tragédie lyrique*

7.3.2. Características de la *tragédie lyrique*

7.4. ÓPERAS Y PERSONAJES

7.4.1. *Alceste*

7.4.1.1. La ópera, el compositor y el libretista

7.4.1.2. Personajes y breve sinopsis argumental

7.4.1.3. Análisis actoral del personaje de Alceste

7.4.1.4. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Divinites du Styx"

7.4.2. *Idomeneo*

7.4.2.1. La ópera, el compositor y el libretista

7.4.2.2. Personajes y breve sinopsis argumental

7.4.2.3. Análisis actoral del personaje de Elettra

7.4.2.4. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Estinto è Idomeneo… Tutte nel cor vi sento"

7.4.3. *Hippolyte et Arice*

7.4.3.1. La ópera, el compositor y el libretista

7.4.3.2. Personajes y breve sinopsis argumental

7.4.3.3. Análisis actoral del personaje de Phèdre

7.4.3.4. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Cruelle mère des amours"

7.4.4. *Iphigènie a Aulide*

7.4.4.1. La ópera, el compositor y el libretista

7.4.4.2. Personajes y breve sinopsis argumental

7.4.4.3. Análisis actoral del personaje de Clitemnestra

7.4.4.4. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Dieux puissants… Jupiter lance ta fondre"

7.4.4.5. Análisis actoral del personaje de Iphigènie

7.4.4.6. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Non cet affreux devoir… Je ne puir le remplir"

7.4.5. *Didon*

7.4.5.1. La ópera, el compositor y el libretista

7.4.5.2. Personajes y breve sinopsis argumental

7.4.5.3. Análisis actoral del personaje de Didon

7.4.5.4. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Non c'est ne plus pour moi… "

7.4.6. *Antigona*

7.4.6.1. La ópera, el compositor y el libretista

7.4.6.2. Personajes y breve sinopsis argumental

7.4.6.3. Análisis actoral del personaje de Antígona

7.4.6.4. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Ombra cara amorosa"

7.4.7. *Medea*

7.4.7.1. La ópera, el compositor y el libretista

7.4.7.2. Personajes y breve sinopsis argumental

7.4.7.3. Análisis actoral del personaje de Medea

7.4.7.4. El aria. Análisis interpretativo de la partitura y traducción del texto: "Del fiero duol che il cor mi frange"

8. CONCLUSIONES……..…319

9. BIBLIOGRAFÍA……..……..…330

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto pretende ahondar especialmente en los personajes femeninos de la tragedia griega y en su posterior conversión en heroínas de las óperas de inspiración clásica con el objetivo de comprender e interpretar la figura de la heroína trágica, específicamente en el terreno lírico. La literatura griega, a través de la mitología y la sociedad, creó una serie de personajes femeninos que adquirieron un protagonismo inusitado en la época y que posteriormente cautivaron a los compositores de ópera. Desde un punto de vista teórico, y para comprender la evolución del personaje de la heroína, el proyecto plantea estudiar al personaje en el teatro griego y en la ópera. Completaremos la información necesaria para ese estudio analizando la base argumental que la tragedia proporcionará a la ópera desde sus inicios, pasando por su máximo desarrollo en el siglo XVIII en Francia con la denominada *tragèdie lyrique* y en Italia con el *dramma per música*, hasta llegar a los inicios de la *opèra-comique* a comienzos del siglo XIX.

Para comprender quienes son las mujeres-heroínas de este proyecto, es imprescindible estudiar el papel que la mujer desempeñaba en la sociedad de la época en la que se escribió la tragedia, la Grecia del siglo V a.C. El estudio teórico del proyecto comprende el estudio de la historia de la Antigüedad Clásica profundizando en el contexto socio-cultural de la época clásica en Grecia, haciendo especial hincapié en el papel de la mujer en la sociedad del momento.

A la hora de plantearnos qué define a las heroínas como mujeres nos encontramos con un entramado de roles sociales, condicionamientos fisiológicos e imágenes subjetivas pertenecientes a sociedades y épocas anteriores. Históricamente la mujer ha sido enmarcada en una serie de arquetipos y roles que han configurado una serie de modelos a seguir e imitar. Dichos modelos fueron aplicados en la creación de personajes femeninos, primero en la tragedia y después en la ópera, y es por ello que es necesario estudiarlos en su origen literario y en su evolución operística. Gracias a Carl Jung, con su estudio de los arquetipos, y Serge Moscovici, mediante la teoría

de las representaciones sociales, el proyecto plantea hasta qué punto el arquetipo define una imagen de nuestro inconsciente colectivo como seres humanos y de qué modo impone a la mujer un rol social, condicionándola a realizar una determinada conducta o papel en la comunidad. No obstante, los arquetipos femeninos que podemos encontrar en los personajes femeninos de tragedias también han sido desarrollados y ampliados por la psicología contemporánea desde una perspectiva más concreta y objetiva, lo que ha sido de gran ayuda a la hora de pulir las características de las heroínas operísticas.

La mujer, excluida de la vida pública y recluida en el gineceo, fue rescatada por los autores de teatro y elevada a la categoría de heroína sufridora y víctima del destino. En este punto se presenta el momento de aclarar el término "heroína" y, sobre todo, establecer las diferencias que presenta respecto al concepto de "héroe". Para analizar el rol de la heroína clásica en la tragedia se han elegido algunos de los personajes femeninos más relevantes creados por los grandes trágicos, realizando un estudio psicológico de los mismos: sus características, sus acciones y las consecuencias posteriores de dichos actos, su relación con su entorno y con el resto de personajes, las motivaciones existenciales, y su asociación a los distintos arquetipos de la mujer en el mundo clásico. Dada la dualidad práctica y teórica de este proyecto, la metodología para llevarlo a cabo se aborda desde ambos frentes para poder construir el personaje homólogo en la ópera. Desde la investigación y la experimentación musical y actoral, este es el principal objetivo práctico del proyecto: examinar a algunos de estos personajes femeninos cuyo rasgo distintivo y esencial es un profundo dolor. Ya que nuestro trabajo es la interpretación de esta clase de personajes, ese intenso sentimiento, nos ayudará a establecer las analogías existentes entre ellos. Actoral y musicalmente la meta es mostrar ese dolor manifestándolo de diversas maneras. Vocalmente las inflexiones vocales, la utilización del registro de pecho, la alternancia de fraseo largo y entrecortado, y los cambios de color vocal pueden ayudarnos a expresar, a través de la voz, todo ese abanico de emociones que tiene la heroína trágica y que hemos de comprender en origen.

Puesto que, como intérpretes, debemos afrontar la interpretación vocal y escénica de los personajes elegidos en la parte práctica de este proyecto, la iconografía existente de los personajes elegidos será la fuente de inspiración para la creación de dichos caracteres, la escenografía y puesta en escena. De este modo, como fuente de información, la iconografía de la heroína trágica ayuda a completar el estudio de los arquetipos femeninos y tendremos a nuestra disposición un amplio material (psicológico y físico) que nos permita construir los personajes operísticos de este proyecto. A nivel metodológico la mayor dificultad de esta relación entre representación iconográfica e interpretación escénica estriba en poder leer el tránsito del elemento iconográfico a la interpretación del ámbito social femenino. Partimos de la base de que la mujer ha permanecido, históricamente, un tanto invisible pero todo aquello que construye la imagen social de la mujer se encuentra, se intuye y puede verse en las imágenes de la antigüedad. La iconografía clásica griega relacionada con el mundo de la mujer griega en el ámbito doméstico nos conduce a comprender lo que era su vida y sus funciones en una sociedad en la que carecía de representación oficial. Ampliar la visión iconográfica de la heroína a lo largo de las épocas posteriores (renacimiento, romanticismo, siglo XX...)

Finalmente, dada la condición de intérprete de la autora del proyecto, la meta es la interpretación de personajes femeninos operísticos inspirados o basados en los correspondientes de tragedia griega. Por tanto, teniendo siempre presente el concierto que se ha de realizar, se estudia musicalmente la época en la que aparecen la *tragèdie lyrique* y el *dramma in musica* y se investigan las óperas que se componen en el momento, los autores más relevantes, así como las características que convierten el género en algo absolutamente genuino dentro de la historia de la ópera. Se prestará una atención especial al libreto, su autor, su origen, sus transformaciones, y el resultado final. En la misma línea, se analizarán los personajes femeninos y su acomodación a los arquetipos de heroínas clásicas partiendo del aria elegida a interpretar en el concierto.

Dado que el objetivo principal del proyecto es eminentemente práctico (la preparación vocal y escénica para afrontar los personajes de heroínas

clásicas) la base para la consecución de dicho objetivo es una intensa investigación teórica que permita ampliar la visión del cantante/actor. Por ello, el estudio del libreto y el análisis psicológico que se ha realizado de cada personaje nos permitirá preparar la técnica actoral específica que permita abordar este tipo de personajes construyendo una puesta en escena adecuada para la presentación de las arias en concierto.

2. LA TRAGEDIA

2.1. INTRODUCCIÓN

Al hablar de tragedia, mentalmente establecemos paralelismos entre la tragedia griega, la tragedia de Shakespeare o la tragedia romántica. Verdaderamente, aunque existen semejanzas, las diferencias llegan a ser abismales puesto que la tragedia moderna carece de la mayoría de elementos que caracterizaban a la griega como el coro, la danza o los aspectos musicales. A grandes rasgos, podría decirse que la tragedia griega, en cuanto a su forma, se parece más a la ópera que al teatro actual. Precisamente por eso, en este proyecto de investigación, se abordará la tragedia griega clásica: por ser la base sobre la que se asentarán el *dramma per música* y la *tragédie lyrique* de los siglos XVII y XVIII, cuyos personajes femeninos, son el objeto de este trabajo.

Al estudiar la tragedia griega existen dos obras fundamentales para poder extraer conclusiones: la *Poética* de Aristóteles, y *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música,* de Nietzsche. Mediante la primera estudiaremos su origen así como las características que la definen establecidas por Aristóteles. Entre ellas encontraremos numerosas referencias al personaje trágico que tanto nos interesa pero, sobre todo, veremos que el concepto de héroe trágico en la *Poética* trata de un personaje artístico sujeto a las reglas de la poesía. Poco quedará en común entre el Edipo de la *Odisea* y el Edipo de *Edipo rey* de Sófocles. El héroe de tragedias griegas elaborado por los poetas según las reglas de Aristóteles ya no tiene nada que ver con la mitología ni con la historia pues se convierte en un personaje atado a una vida, en principio feliz, que se torna desdichada y que acontece a cierto género de seres humanos cuyo éxito o fracaso tiene origen en sus propias limitaciones y fragilidades.

No obstante, como la *tragédie lyrique* y el *dramma per música* ocupan un lugar importante en este estudio pues desarrollan a la heroína trágica operística, la obra de Nietzsche será determinante para comprender cómo la música incide en nuestras emociones como verdadero lenguaje universal que

se entiende en todas partes. En esto, según la filosofía nietzscheana, se refleja su supremacía sobre la palabra.

2.2. ARISTÓTELES. LA *POÉTICA*

La Poética de Aristóteles es muy relevante y esclarecedora para nuestro estudio porque sentará la base de la tragedia que, pasados los siglos, será utilizada en los libretos de ópera. Nuestra heroína nace y establece sus características gracias Aristóteles y es por ello que realizaremos una profunda inmersión en esta obra.

Escrita en el siglo IV a. C., el tema principal de esta obra de Aristóteles es la reflexión estética a través de la caracterización y descripción de la tragedia y otras artes imitativas. Se tratan también, en menor desarrollo, otras consideraciones históricas y lingüísticas. La *Poética* [1] es una de las obras aristotélicas conocidas como esotéricas o acromáticas, esto es, un conjunto de cuadernos de notas destinados a la enseñanza y que servían de guía o apunte para el maestro. Aristóteles escribió dos tipos de textos: los destinados a la publicación o exotéricos, y los utilizados como apuntes de clase o notas de conferencias, denominados esotéricos. Desgraciadamente solo conservamos los esotéricos, los cuales al ser una recopilación de sus apuntes, vuelven un poco complicada su lectura pues faltan las explicaciones, las transiciones son abruptas, y los argumentos quedan en ocasiones inacabados.

La obra consta de 26 capítulos. En los seis primeros se hace una caracterización general de las artes (aunque en los ejemplos del capítulo 1 sólo se mencionan artes literarias, dramáticas y musicales) sobre las que se afirma que *"todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente"* (Aristóteles, 1974:1447a-15). La utilización de unos u otros medios de imitación

[1] Se cree que, originalmente, estaba compuesta originalmente por dos partes: un primer libro sobre la tragedia y la epopeya, y un segundo sobre la comedia y la poesía. Las causas no están aclaradas pero, aparentemente, esta segunda parte desapareció durante la Edad Media.

o *mimesis* (el ritmo, el lenguaje y la armonía) es lo que permite su diferenciación.

2.2.1. Definición de la tragedia

Hasta Aristóteles, las tragedias griegas carecían de una teoría y crítica sistemática. Fue él, en el libro *Poética,* quien escribió una síntesis de lo que era la tragedia y elaboró una serie de instrucciones para su correcta composición.

Aristóteles definió la tragedia del siguiente modo: *"(…) Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada de cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones."* (Aristóteles, Poética, 1973:1449b-25). Observamos, pues, desde el primer momento, los dos elementos que serán fundamentales: la *katharsis* y la *mimesis.*

En primer lugar destacaremos que esta definición tendrá implicaciones para el concepto que definiremos de heroína trágica. Aristóteles sostiene que el fin de la tragedia es la acción y que a ella le acompaña el pensamiento pero, como la acción manifestada es de personajes esforzados, sucede que el carácter acompaña a la tragedia. Esto significa que, para Aristóteles, aunque el héroe o protagonista no es lo primero (la acción es lo más importante), su participación es absolutamente esencial, pues de él emana el pensamiento que acompaña a la acción.

En cuanto a los conceptos que mencionábamos, hablaremos ahora del concepto de *mímesis* o imitación. Para Aristóteles la tragedia es particularmente imitación de una acción pero menciona que *"(…) la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es la acción"* (Aristóteles, 1973:1450a-15). De ello se debería concluirse que *mimesis*, al ser imitación de una acción en la que está en juego la felicidad y la infelicidad, sería la reproducción, mediante la

acción, de valores por parte de los actores de la tragedia. Cabe preguntarse si son valores éticos.

Por otro lado, el contenido del concepto *katharsis* surge como una purgación de las afecciones de compasión y temor. Este componente es el efecto que la tragedia quiere realizar en el espectador. El público forma, en ese sentido, parte esencial del proceso trágico percibiendo tales emociones. Ahora bien, no está resuelta la cuestión sobre el fin que puede tener esta participación directa del espectador: educación moral o purgación estética sin fines morales. Llegados a este punto cabría la posibilidad de establecer una comparación con la ópera y preguntarnos si sucede algo similar. Muchas veces el final de las óperas parece ser el punto catártico por antonomasia, pues es el momento en el que toda la carga emocional y afectiva del público, generada por la trama y los personajes, eclosiona al ritmo de la música para llevarnos a un éxtasis artístico sublime.

La conciliación entre la relación de los dos conceptos de los que hablábamos, *katharsis* y *mímesis*, podría servirnos para argumentar cual es el fin de la tragedia. En principio, según argumenta Aristóteles, la tragedia es educativa porque expone valores éticos. Nicole Schuster, estudioso de la obra aristotélica, definía el *principio de mímesis como una reproducción de valores que también genera en el público el deseo de mimetizar los valores éticos expuestos en la reproducción trágica y de proyectarlos en su vida cotidiana. La tragedia les enseña que es a través de la imitación de lo bueno que se hace el aprendizaje de los valores que lo llevan a realizar su esencia.*

Sin embargo, hay tres argumentos que nos plantean una segunda manera de concebir la tragedia, sin contenido ético, sino como apreciación puramente estética que no posee intención educativa. El primer argumento expone que el héroe trágico, el que vive la situación trágica y suscita en el espectador las emociones de compasión y temor, está muy alejado del hombre ético que Aristóteles planteaba en su *Ética a Nicómano.* Como argumentación, baste esta cita del propio autor: *"Puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión, en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio,*

puesto que esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse (…) queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados." (Aristóteles, 1973:170). Aristóteles plantea la necesidad de que sea un sujeto medio el que encarne al héroe trágico, ni muy virtuoso y extremadamente malvado. La presentación del héroe trágico como un personaje intermedio es imprescindible para que éste desaparezca como individuo concreto y emerja la acción. El personaje ha decidido con plena responsabilidad, pero su elección le llevará en sentido contrario a sus deseos por falta de conocimiento. Del mismo modo, el relato habrá de estructurarse para que el personaje se presente con cierta simpatía natural, para que el público se adhiera al héroe y a lo que le ocurra. Un punto clave que se ha de aclarar es que la noción de personaje intermedio no indica que sea cotidiano o real; recordemos que la tragedia es imitación de personas "mejores que nosotros" en el sentido de acciones esforzadas, magnas y personajes importantes cuyas acciones se presentan del modo más excelente posible porque se trata de tipos de vida y no datos reales sobre un individuo. A este respecto veremos que el concepto de heroína lírica no es muy diferente pues la mayoría de protagonistas operísticas van a seguir con bastante fidelidad el modelo griego en el que se basan.

Un segundo argumento en la misma línea es que el afirma que las pasiones aludidas en la tragedia son motores de la *katharsis*, pero no son consideradas como obstáculos para alcanzar el bien. Las acciones en la tragedia son buscadas y permitidas en la medida en que inspiren las pasiones de compasión y temor y efectúen la purgación de las mismas. Al contrario, el sujeto ético contrasta porque debe controlar sus pasiones que, en algún modo, se consideran inferiores al hombre y deben ser restringidas por la razón y la voluntad. Las pasiones en la tragedia no son negativas, se busca que el espectador las experimente de modo que le procuren la *katharsis*.

Como argumentación final, cuando Aristóteles señala la diferencia entre acción y pensamiento en la Retórica explica que *"Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir. Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea*

preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La diferencia está en que aquí deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice." (Aristóteles, 1973:1456a-35). Por lo tanto, el autor parece más cercano a omitir la enseñanza como fin en la tragedia.

En la misma línea se encontraba la ópera, pues desde sus inicios tampoco parecía tener un fin educativo propiamente dicho. Surge por iniciativa de un grupo de intelectuales en contra del desarrollo polifónico que habían alcanzado las composiciones renacentistas y que, por su complejidad, perdían la esencia que, según la *Camerata Florentina*, la música debía tener: conmover al oyente y hacer brotar en él todo tipo de sentimientos. Consecuentemente, su fin era más estético que educativo.

De palabras del propio Aristóteles, parece que el autor busca dar a la *katharsis* un sentido estético: intentar suscitar un placer puramente emocional que no trascienda a la misma tragedia. Puesto que el espectador es parte del proceso trágico, su papel (su purificación) comienza y termina en el momento en que termina el proceso rábico. Al producirse la *katharsis*, finaliza la purgación de emociones netamente trágicas y no emociones de índole moral, ni religiosas, ni biológicas. La tragedia pretende persuadir al espectador, generar una empatía con la acción trágica que está viendo, y hacer que se sienta parte también de esa tragedia de modo que ello le suscite la purificación de las pasiones mencionadas no como individuo presente con emociones propias, sino como espectador de un acontecimiento independiente. De esta forma, el espectador no involucra en la *katharsis* su propia experiencia trágica, sino que asiste y es parte de una experiencia trágica ajena, pero que le produce empatía estética.

Podemos concluir exponiendo que atribuir a la tragedia una función educativa y moral es, quizás, asignarle más funciones de las que tiene. No queda muy claro qué enseñanza moral podemos extraer de un personaje trágico enfrentado a un destino ineludible. Así mismo, el ser humano se involucra con lo que sucede a su alrededor, de modo que la empatía que el

espectador sufre ante la situación que se desarrolla en la tragedia implica una identificación mental y afectiva, así que la explicación de una purificación puramente estética tampoco es muy plausible. Es decir, la tragedia griega, al tener como característica esencial la existencia de un destino inexorable, no puede poseer como fin uno de índole educativo-moral; y al ser, a su vez, la imitación de una acción y al producir esa imitación pasiones en el espectador, no puede ser una imitación meramente estética, desvinculada de todo sentimiento personal. Veremos, al respecto, que la *tragèdie lyrique* y el *dramma per musica* adoptarán finales felices por lo que su finalidad educativa queda todavía más en entredicho. Consecuentemente, queda abierta esta cuestión a nuevas hipótesis que reposicionen la tragedia griega y la ubiquen en el lugar que le corresponde.

2.2.2. Partes y elementos esenciales

Aristóteles define las partes que constituyen la tragedia tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde el cualitativo.

Cuantitativamente la tragedia se compone de las siguientes partes:

- Prólogo. Es la parte que precede a la llegada del coro, donde se exponen los hechos que anteceden al comienzo del drama. Sófocles lo aprovechaba para retratar los caracteres que intervendrían posteriormente. Sin embargo algunas tragedias no lo recogen (*Los persas* o *Las suplicantes*).
- Párodo. Es el canto de entrada del coro (denominado así por el nombre que recibía el pasillo por el que el coro entraba). Normalmente escrito en anapestos, constaba de entre veinte y doscientos veinte versos según la época de la obra y los efectos que el poeta deseara introducir. Si el coro aparecía en él, produciéndose una segunda entrada, se le denominaba epipárodo (como ocurre en *Las Euménides* y el *Ayante*).
- Estásimo. Es el canto del coro cuando está situado en la orquesta. Su función es separar los diversos episodios y está en relación con las escenas que le preceden y le siguen. Suele tener una composición antistrófica, con estrofa y antistrofa, que se repite tres veces, o hasta

siete tal y como sucede en *Agamenón.* Permitía a los actores dejar la escena y cambiarse de vestuario para representar los diversos personajes.

- El episodio. Son los actos, propiamente dichos. Es la parte dialogada en la que intervienen los actores y corresponde más o menos al acto de los dramas modernos. Su extensión varía entre cien y quinientos versos.
- El éxodo. Es la última parte de la tragedia y termina con la salida del coro. En esta parte la obra suele finalizar bien con la aparición de una divinidad que resuelve la trama, imposible de solucionar por otros medios, o bien con un acto de violencia fuera de escena (En *Electra*, la muerte de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes). Esquilo le daba más importancia que Sófocles o Eurípides, dotándole de un ritmo más lento.

Desde el punto de vista cualitativo, las partes de una tragedia eran la fábula (de destacada importancia por ser la parte primera y esencial a la que supedita el resto), los caracteres o personajes, la elocución (expresión mediante las palabras), el pensamiento (que se muestra mediante la acción de los personajes), el espectáculo y la melopeya (cantos y ritmo). Los dos últimos parece ser que no eran más que aderezos o partes de segundo orden propias de la representación.

- La fábula. Aristóteles utiliza el término *mythos* para referirse tanto a lo que llamamos fábula (la composición y disposición de los hechos), como para designar el material mítico. La autoridad del mito, arraigado con el tiempo, asegura la verosimilitud y credibilidad de los hechos pese al carácter extraordinario que puedan tener. Aristóteles admite la posibilidad de que la fábula verse sobre hechos reales o inventados por el poeta (que no pertenezcan al acervo tradicional) siempre y cuando satisfagan las exigencias del género trágico siendo necesarios y verosímiles. La fábula debe imitar una acción única, completa y entera, de cierta magnitud, y sus partes han de estar enlazadas entre sí causalmente, de tal modo que la supresión o alteración de una de ellas repercuta inmediatamente en todo el conjunto. Una acción es completa (*teleia*) si es llevada a su término o fin, establecido por el propio poeta,

que desarrollará sólo aquellos hechos necesarios y verosímiles para alcanzar tal fin. Debe poseer como atributo cierta extensión (*megethos*), requerida para que de forma verosímil y necesaria tenga lugar la *metabolé* en el caso de las fábulas simples (pues sin ella no hay relato).

Comenzamos a ver el lugar del héroe trágico en la *Poética*: la imitación de la acción única y entera no es sólo del personaje. La razón es que el relato incluye el drama de lo que le acontece al héroe pero no incluye todo lo que le sucedió. Aristóteles propone ejemplos para probar que la acción no es de los sucesos de una vida individual porque no trata tanto del héroe como de un tipo de vida. Para la tragedia la clave no está en ni en las personas ni en los individuos históricos concretos, está en la acción. Para lograrla, el relato se instaura en el ámbito de lo general explicando a qué tipo de personajes les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente. De este modo, el relato diseña lo general y después se ponen nombres históricos a los personajes para hacerlo verosímil. Como lo que realmente importa es un tipo de vida, y no la historia real y particular de un héroe, el personaje podrá ser reinterpretado por diversos autores. No olvidemos este axioma de la *Poética:* el poeta es el artífice de una acción más que de un personaje.

Convendrá, también, distinguir entre los sucesos que acontecen al personaje -que pueden ser contrarios a la voluntad del héroe- y las cosas que él hace con propósito -sea lo que logre aunque se frustre en el intento-. En este sentido, el capítulo IX de la Poética es clave para comprender al héroe trágico ya que cita ejemplos de combinaciones entre los sucesos los propósitos para exhibir la manera en que las fábulas, simples o complejas, integran las decisiones del héroe y los sucesos que le acaecen para articular el principio de acción única y entera. Igualmente el héroe trágico es un ser posible que en el orden poético aparenta ser real pues.

La fábula presenta tres partes:

- La peripecia: Se trata de la acción (*metabolé)* en sentido contrario al que se espera, produciéndose de un modo forzoso pero verosímil. Se trata de una acción que, emprendida de un

determinado, alcanza un resultado opuesto. La mejor peripecia es la que lleva al héroe de la felicidad a la desgracia por haber incurrido en un grave error de carácter (*hamartía*), que es incompatible con el carácter noble del personaje; esto le llevará a un sentimiento de compasión por parte del espectador. La *hamartía* no debe ser entendida en sentido moral, sino en relación a la *hybris* o el exceso de confianza en uno mismo, tratándose, por tanto, de un error de conocimiento que no empaña el carácter noble del héroe. Precisamente la *hamartía* justifica esa inversión radical de la fortuna que constituye la peripecia. Aristóteles considera que no se trata de un mero paso de dicha a desdicha, sino que se trata de que el héroe busque la dicha y en su intento de lograrla, encuentre la desdicha.

- La *anagnórisis:* Consiste en el reconocimiento o paso de la ignorancia al conocimiento (igualmente de un modo forzoso y verosímil). La forma más perfecta, es la que va acompañada de peripecia[2]. Aristóteles da muchísima importante a las clases de agnación o reconocimiento, porque en la medida en que la acción del héroe sea más esforzada, más dramática resulta el paso de la dicha al infortunio. El reconocimiento puede darse de varias formas; las presentamos ordenadas de peor a mejor:
  - Por medio de señales corporales, congénitas o adquiridas, o bien a través de objetos añadidos al cuerpo (como cuando la niñera reconoce a Ulises vestido de mendigo por su cicatriz o Edipo cuando se descubren las marcas de sus tobillos).
  - Por artificio del poeta (palabras que el poeta pone en boca de sus personajes, por ejemplo, como sucede con Orestes e Ifigenia).

[2] Como en *Edipo rey*, en el que la *anagnórisis* se produce cuando Edipo se reconoce a sí mismo, y la peripecia cuando es reconocido como asesino involuntario de su padre, Layo, y esposo involuntario de su madre, Yocasta.

- A través de emociones visibles que suscita el recuerdo (el reconocimiento de Orestes por Ifigenia, producido intencionadamente por las palabras que el poeta pone en boca de Orestes y no por el desarrollo de la fábula).
- Por medio de un silogismo (en *Las Coéforas* el pensamiento lógico produce que los hermanos se reconozcan: Electra deduce, al ver junto a la tumba de su padre un rizo de cabellos iguales a los suyos, el regreso de su hermano).
- Por un paralogismo o falsa ilación de los espectadores. (Por ejemplo el que Ulises tienda el arco, cosa que no puede hacer otro alguno, es invención del poeta e hipótesis suya; es razonamiento falso del público pensar que Ulises podrá ser reconocido por tal medio).
- Por el reconocimiento, de forma verosímil y necesaria, que se produce a través de la evolución de los acontecimientos, como sucede en Edipo rey.

- El *pathos*: De carácter imprescindible, es la última parte de la fábula. La tragedia puede producirse sin la peripecia y la agnación pero no sin el *pathos* pues se entiende como un sufrimiento psíquico o moral producido más por la inminencia de un mal que por el mal mismo. Preferiblemente el *pathos* debe tener lugar entre amigos o consanguíneos, el ámbito trágico por antonomasia. Si culmina con un hecho sangriento, es preferible que éste se produzca fuera de escena. De peor a mejor, las posibilidades que distingue Aristóteles son:
  - estar a punto de consumar el crimen con pleno conocimiento del vínculo de sangre y no hacerlo es la peor de todas, pues siendo repulsiva no llega a ser trágica. (Caso de Antígona en la obra de Sófocles).

- consumar el crimen con conocimiento del vínculo de sangre (el asesinato de los hijos de Medea por su propia madre).
- que el reconocimiento del vínculo sea posterior al lance (como en *Edipo rey*).
- que, estando a punto de consumarse el lance, el reconocimiento del parentesco impida que se lleve a término: no tiene nada de repulsiva y resulta plenamente trágica (Iphigenia en *Iphigenia en Tauride*)

La combinación de estas partes da lugar, según Aristóteles a dos tipos de fábulas: las simples (que constan de *metabolé* y *pathos)* y las complejas, que incluyen las siguientes variantes:

- *metabolé + peripecia + pathos*
- *metabolé + anagnórisis + pathos*
- *metabolé + peripecia + anagnórisis + pathos* (la combinación perfecta)

- <u>*Los caracteres.*</u> En un nivel general, se puede decir que Aristóteles llama *caracteres* a lo que hoy llamamos *personajes* (destaquemos que el autor no pone un nombre al concepto de héroe trágico, tan sólo menciona los nombres: Edipo, Orestes, etc.). Nótese que lo esencial de la tragedia siempre está en los hechos, en la compasión y el temor que surgen de ellos, y por eso el autor no hablará de los personajes hasta el capítulo XV.

  Según el filósofo *"habrá caracteres si, (…,) las palabras y las acciones manifiestan una decisión"* (Aristóteles, 1973: 1454a-15). Por tanto los personajes se definen por sus acciones y no por su caracterización (vestimenta o similares). Aristóteles define el carácter como aquello que manifiesta la decisión, esto es, las decisiones del personaje. Mientras que el mito o el pensamiento son acción, el carácter refiere al protagonista de los sucesos. Aristóteles explica que los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que remiten los caracteres a causa de las acciones. Al representar acciones, el poeta requiere del héroe porque, tanto la felicidad como la desdicha,

acontecen a quien ejerce acciones, al que actúa y que, a consecuencia de su carácter y pensamiento, resulta en éxito o fracaso.

Los caracteres trágicos deben cumplir con cuatro requisitos:

- Bondad: El carácter será bueno si la decisión es buena y viceversa. Se trata aquí de una bondad moral del personaje y no de una bondad en la representación poética, *"y esto es posible en todo género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo…"* (Aristóteles, 1973:1454a-20). No produce compasión ni temor que un personaje malo pase de dicha a desdicha, sino que más bien complace. Únicamente el sufrimiento de un hombre bueno puede provocar en el espectador esa moción compasiva del ánimo que es condición de la catarsis. El eje trágico se sitúa entre la bondad de la intención y la *hamartía*: la tragedia consiste en errar sin pretenderlo, es más, errar apasionada y orgullosamente por creer que se está obrando bien.
- Adecuación: El carácter presentado debe ser apropiado. En el caso de personajes pertenecientes al *mythos*, deben adaptarse a la imagen ya consagrada de ellos. En el caso de que la fábula fuese invención del poeta, los caracteres deben adaptarse al régimen de expectativas previsto por la opinión común o *doxa* (por ejemplo, nada de mujeres varoniles o temibles: *"es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible".)* (Aristóteles, 1973:1454a-20).
- Semejanza: En el caso que se presenten personajes históricos o que ya hubiesen sido presentados en otras obras poéticas, el poeta tendrá que representarlos de forma semejante a la que la tradición ha consagrado, aunque se le permita embellecerlos. Pero también entendemos por *semejante* que lo sea a la naturaleza humana: el espectador debe ser capaz de sentir empatía hacia el héroe y verse en la misma situación para poder compadecerlo.

- Consecuencia: El personaje ha de manifestarse de acuerdo a los rasgos que lo definen Este punto propone también para los personajes la regla de la verosimilitud o necesidad, que supone una coherencia en la forma en que se presenta el carácter a lo largo de la tragedia. Por ello, *"aunque sea inconsistente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente".* (Aristóteles, 1973:1454a-25).

- La elocución y el pensamiento. El *pensamiento* es el tercer elemento esencial de la tragedia. Aristóteles dice que le corresponde *"todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión y temor, ira y otras semejantes, y además amplificar y disminuir"* (Aristóteles, 1973:1454a-35). En este caso se trata de aquello que hace un personaje para convencer o refutar a otro y no a los espectadores. Cada vez que el pensamiento manifiesta que algo es o no es, el carácter está manifestando la decisión del personaje.

  La elocución es la expresión mediante las palabras. Tampoco es un arte propio de la tragedia, sino de los actores y directores de escena. Sus *modos* son el mandato, la súplica, la narración, la amenaza, la pregunta, la respuesta, etc.

- Melopeya y espectáculo. Aristóteles dice que la *melopeya* es el más importante de los *aderezos* de la tragedia. Sin embargo, considera que su significado es obvio y no lo explica. Quizás podría decirse que este elemento se refiere a las intervenciones del coro, que eran muy importantes en la tragedia clásica.

  El espectáculo es *"(...) es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética (...)"* (Aristóteles, 1973:1450b-15). En esta categoría entrarían lo que hoy llamamos escenografía y efectos especiales.

2.3. FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE

Si bien hemos hablado en primer lugar de Aristóteles, por lo que su *Poética* supone en cuanto al origen y características de la tragedia griega, nos detendremos ahora en Nietzsche por el lugar otorga a la música en el origen de la tragedia.

El concepto de tragedia griega, que había resurgido en el siglo XVII en parte gracias al nacimiento de la ópera, estuvo muy presente en el pensamiento de autores del siglo XIX. Autores como Schopenhauer, o Wagner pretendían que sus obras dramatúrgicas retornaran al drama griego en una época en la que el interés por el inconsciente y los dramas humanos desgarrados y reprimidos eran fuente de inspiración continua[3]. Al respecto, si bien es cierto que el escrito sobre la tragedia posee algunas afirmaciones no exentas de controversia, no obstante, ofrece en lo fundamental una valiosa interpretación cultural sobre el fenómeno de la tragedia griega, la cual nos interesa rescatar en este capítulo en nuestra tarea de conectar la tragedia griega clásica con lo que serán posteriormente el *dramma per música* y la *tragédie lyrique*, tanto a nivel musical como en su concepto de espectáculo total.

El nacimiento de la Tragedia surgió como una obra aparentemente filológica, dedicada al estudio del origen, estructura, desarrollo y decadencia del fenómeno trágico, pero que trasciende el análisis filológico al menos en dos puntos: en primer lugar, porque el estudio de la tragedia aparece dentro de una interpretación de la totalidad de la cultura griega, tanto del arte en su conjunto (música, formas literarias, artes plásticas, artes de la palabra), como de la filosofía, (reducida básicamente a la dialéctica, la retórica y la lógica); en segundo lugar, porque el fenómeno trágico servía a Nietzsche como apoyo histórico para comprender los fenómenos culturales de su propia época, basados en el optimismo de una civilización que se creía capaz de dominar racionalmente el mundo.

[3] Pensemos en todos los personajes operísticos del siglo XIX: personajes llenos de dramatismo, dolor, e historias que conmueven al espectador por su crudeza y patetismo.

2.3.1. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*

Escrito entre 1871 y 1872, fue la primera obra del filósofo alemán (posteriormente fue reeditado en 1886 bajo el título *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo).* A pesar de que la historia le ha guardado un lugar como filósofo, Nietzsche primero fue filólogo de lenguas clásicas. Durante sus años de estudio en Basilea como profesor de filología griega, adquirió un gran conocimiento de la cultura griega, obteniendo así la base sobre la que teorizará en este libro. El objetivo principal del autor es explicar la interpretación de la tragedia en la Grecia clásica, ya que el concepto que se tenía de la misma, difería bastante del original. Analiza el nacimiento de la tragedia ática, de los motivos que la inspiraron y las causas de su posterior desaparición, explicando en qué circunstancias surgió mediante conceptos filosóficos y un lenguaje sumamente poético. El libro se divide en un ensayo de autocrítica, un prólogo a Richard Wagner, y los escritos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*: *El drama musical griego*, *Sócrates y la tragedia*, y *La visión dionisíaca del mundo*.

A través de esta obra, Nietzsche realizó una exposición de su estudio sobre el mundo griego y también comenzó a moldear su filosofía, ya influenciada por Schopenhauer. Pero su intención, desde el primer momento, fue establecer paralelismos entre la tragedia griega y la ópera wagneriana[4] . Los idilios trágicos de los héroes y heroínas wagnerianos, son una clara y manifiesta expresión de la voluntad del poder humano, en su incesante afán por vencer sus propios designios. El prólogo a Wagner es, por tanto, especialmente significativo porque está muy relacionado con el desarrollo de la música como arte y, sobre todo, como forma de expresión de la cultura griega.

[4] Se comprende así lo importante que la música era para Nietzsche: *"Lo que no se deja aprender a través de las relaciones musicales engendra en mí hastío y naúsea."* Carta a Rhode del 21 de diciembre de 1871.

El nacimiento de la tragedia está dividido en veinticinco capítulos. En primer lugar Nietzsche desarrolla la hipótesis de que hay dos grandes fuerzas opuestas que gobiernan el arte: la fuerza dionisíaca y la fuerza apolínea que, aunque inicialmente unidas en la tragedia, fueron separadas por el triunfo de la racionalidad de Eurípides y Sócrates. Los griegos erigieron dos divinidades, Apolo y Dionisio, como doble fuente de su arte representando antítesis estilísticas que caminan la una junto a la otra, casi siempre luchando entre sí. Lo apolíneo representa la forma ideal de belleza, la luz, el orden, y la individualización que limita al artista encerrándolo en sí mismo, expresándose a través de las artes más acabadas y espaciales: la arquitectura y la escultura. Por el contrario, lo dionisíaco representa la tendencia a la fusión con la naturaleza para hallar la plenitud. Dionisio era la encarnación de los procesos renovadores: la vitalidad, el renacer, el dios del cambio, de la desmesura… La música y la poesía lírica, esto es, las artes temporales, serán las artes a través de las cuales se exprese. La síntesis de ambos principios generará la visión trágica del mundo. En la ópera la música juega un papel preponderante y parece llevar la carga simbólica de lo dionisiaco mientras que lo escénico, lo figurativo pueden representar lo apolíneo. La opinión de Vernant sobre lo apolíneo y lo dionisíaco también nos ayudar a entender al héroe trágico. En la tragedia vemos la problematización del mundo griego y sus transformaciones. El mundo trágico se sitúa en el cruce de dos mundos. Por un lado el mundo heroico, el del héroe homérico (*hippeus*), mundo donde el poder y la voluntad son facultativos de las genealogías divinas. Por otro lado está el mundo de la polis y el guerrero ciudadano (*hoplita*), donde el poder y la voluntad divinos son plegados progresivamente al ideal de ciudadano.

La música se erige dentro de esta alianza como el lenguaje de esta manifestación potente de la naturaleza que constituye el coro y el mito trágico. En este aspecto, la música se coloca como expresión suprema del mundo intuitivo porque su capacidad expresiva inmediata y aconceptual nos hace conocer en forma directa la esencia del mundo. A este respecto cabe resaltar la opinión del estudioso de la figura de Wagner, Eric Blondel. Su opinión es que la música expresa, más que cualquier otro arte, la realidad de la voluntad de poder. Trágica y melancólica, “estimulante de la vida”, incitación seductora.

Para Blondel está claro por qué El nacimiento de la tragedia está subtitulada "A partir del espíritu de la música".

Esta íntima relación que Nietzsche plantea entre la música y la vida debe comprenderse como una revalorización de la experiencia intuitiva, de un elogio a la actividad de sentir como afectividad melódico-rítmica que explica la vida y la comprende. La mezcla de placer-dolor que la música provoca es el sustrato de la concepción musical nietzscheana. De igual modo, la tragedia ática, también supone el efecto de la doble influencia apolíneo-dionisíaca, los dos instintos artísticos de la naturaleza. Así, para que el efecto dionisíaco de la música no acabe con el hombre, el influjo mesurado y protector de la luz apolínea le redime. Es por eso que la música es sobre todo, un consuelo metafísico.

El pueblo griego supo captar las dos dimensiones fundamentales de la realidad expresándolas de forma mítica mediante el culto a ambos dioses. Para la interpretación tradicional, la cultura griega era apolínea, concibiendo al pueblo griego como el primero en ofrecer una visión luminosa, equilibrada, bella y racional de la realidad. Sin embargo, Nietzsche consideraba que estaba interpretación ya no era correcta para el mundo griego a partir de Sócrates. Lo dionisíaco representa para los griegos una dimensión fundamental de la existencia: la vida en sus aspectos oscuros, instintivos, irracionales y puramente biológicos. La grandeza del mundo griego era no ocultar esta dimensión de la realidad sino armonizar ambos principios de modo que Apolo y Dionisio fueran necesarios el uno para el otro. Sólo a partir de Sócrates y Platón, el mundo griego intenta ocultar esta verdad[5]. Para Nietzsche, este hecho supuso el primer síntoma de la decadencia de la cultura occidental, pues niega la existencia instintiva y biológica del hombre. De este modo, *El nacimiento de la tragedia* constituyó una crítica al mundo occidental y a sus valores: la razón, la justicia y lo religioso[6].

[5] Sócrates despreciaba lo corporal y dirige su fe únicamente a la razón identificando lo dionisiaco con lo irreal

[6] Aquí la religión se ve como aniquiladora del arte debido a que niega las pasiones y teme la belleza y la voluptuosidad.

En el libro el autor también explica el origen y la esencia de la tragedia. Como hemos visto, Aristóteles sostenía que la que la tragedia griega se había desarrollado a partir del ditirambo (una alabanza de canto y baile en honor a Dioniso); Nietzsche vinculará los orígenes de la tragedia clásica a las celebraciones religiosas comunales dedicadas a Dioniso de manera que, su forma, derivará de los rituales y misterios dionisiacos. Por lo tanto, los argumentos de Nietzsche vinculan el origen de la tragedia a las celebraciones dedicadas a Dionisio en las que, la celebración propiamente dicha, adoptaba la forma de una procesión en la que se bailaba y cantaba (ditirambo). La danza y la música jugarán un papel catalizador, pues, en pleno estado de entusiasmo (ἐηθουσιαξω, entusiasmo, estar inspirado por los dioses), el hombre alcanza la esencia misma del universo. De hecho, el origen real de la tragedia se relaciona con las prácticas propias de las bacantes, quienes, acometidas por la locura llamada *entusiasmo,* se lanzaban a una serie de celebraciones en honor de Dionisio en las que se sacrificaba un ternero mientras sonaba la música. La palabra tragedia proviene del griego τραγωδία, de τραγοζ, macho cabrío, y άδω,
cantar, alabar, celebrar. Así, su significado es: canción de los gentiles en honor al dios Dionisio (el macho cabrío). El género nació en Grecia en honor, por tanto, de Dionisio. Según la leyenda, Thespis, el líder del coro del siglo VI a.C., creó el drama al asumir el papel del personaje principal en la historia de un ditirambo en la que él hablaba y el resto de participantes le respondía (el coro de sátiros). Aquí es cuando surge el concepto de "trágico": cuando el protagonista, el héroe, se ve a sí mismo como ser humano que desea vivir una vida más elevada para la que se prepara a través de sus derrotas y su ruina, y el coro expresa y proclama la verdad de su desgracia. El espectador percibe entonces la idea de que existe otra existencia, más elevada y mejor, y que el destino del héroe trágico encarna una verdad terrible.

En este punto, haremos mención al origen musical de la tragedia que Nietzsche propone. El autor, siguiendo la idea de Shopenhauer de que la música era la afirmación de la vida, sugiere que el arte dramático surgió a partir de los cantos rudimentarios en honor a Dioniso. La tragedia griega es el gran ejemplo de amalgamiento de lo dionisiaco (el coro, la música o la poesía) con

lo apolíneo (lo escénico, lo figurativo…). En este punto entra en juego el papel de la música en la lírica griega pues Nietzsche afirmaba que el fenómeno más importante de ésta era la asociación e identidad del poeta lírico y el músico. El arte lírico es el medio a través del cual accedemos a la esencia de la naturaleza porque el lenguaje, como símbolo de las apariencias, no puede expresar la esencia de las cosas. Nietzsche consideraba a Homero y Arquíloco como los iniciadores de la lírica griega y, a su vez, otorgaba a cada uno lo apolíneo y lo dionisiaco[7]. La tragedia y la ópera se ofrecerán, con el tiempo, como géneros donde la música acompañada de palabras, servirá de vehículo a la expresión de las imágenes de esas mismas palabras.

La medida y la desmesura son las piezas esenciales de la tragedia griega. En ella se pone en escena el aspecto terrible de la vida, los innumerables dolores, las angustias del ser humano, el triunfo de la maldad, el dominio del azar o el fracaso al que están condenados los justos y los inocentes. En este sentido, no nos alejamos demasiado de lo que supone la ópera para el espectador. Pero la tragedia representa la lucha de la voluntad consigo misma hasta desistir de los fines que se habían perseguido tan vehementemente, incluso renunciando a la vida de modo voluntario. En escala reducida, es el espectáculo del teatro del mundo cuyo resultado es, tal y como lo ejemplificarán nuestras heroínas, la necesaria negación de la vida como único resultado posible de la verdad. El conocimiento de la esencia del mundo trae consigo la resignación y la renuncia, no sólo a la vida, sino de toda voluntad de vivir.

Pero, si bien es cierto que la tragedia trae consigo una verdad, también hay que destacar que esta revelación produce una actitud ante la vida por parte de quien se enfrenta a ella y de quien es capaz de oírla. Esta relación con la verdad es la que Nietzsche califica de "trágica" y que reemplaza al pesimismo en el que Shopenhauer hacía hincapié, pues el hombre se ha de comportar frente a la realidad de ensueño de la misma manera que ante la realidad de la

[7] Arquíloco estableció una nueva poesía en oposición a la lírica homérica, introduciendo la canción popular (la mezcla de lo apolíneo y lo dionisíaco, en oposición a la epopeya

exclusivamente apolínea) y estableciendo una relación íntima entre la poesía y la música, la palabra y el sonido.

existencia: examinarla minuciosa y voluntariamente para, gracias a ella, ejercitarse en la vida. La tragedia supone querer contemplar y, al mismo tiempo, ir más allá de la contemplación. No se presenta sólo como una representación de "lo verdadero" sino que de ella debe resultar una actitud transformadora de la vida, una transfiguración. Aparece el arte como elemento salvador y no destructor de la existencia. La función del mito trágico quiere demostrar que la discordia del conflicto es asumida y superada en el arte dramático, y el horror de la existencia mostrado en su representación escénica bajo las máscaras de los héroes, produce en los espectadores el mayor placer estético.

Además, cabe destacar la *catarsis* o liberación del espíritu que se produce gracias a las fuerzas orgiásticas de Dionisio y la poesía de Apolo. Esta es la base sobre la que se sustenta el objetivo de la tragedia: recrearse en el lado oscuro, el que la sociedad elude, para tratar de aceptar las limitaciones humanas en lugar de reprimirlas. Los griegos supieron trasladar al lado artístico aquellos sentimientos que, de otro modo, causarían angustia en el individuo. Este principio será la base de la dramaturgia posterior de modo que el arte, y más concretamente la música, será el medio para obtener esta redención en el ser humano.

Nietzsche no se conforma en su investigación con sólo exponer su concepción sobre la verdadera función que ejercía la tragedia griega en la antigüedad, sino que analiza su desarrollo hasta llegar a su culminación que se dio según él mediante el suicidio. Este suicidio, según Nietzsche, se dio por los cambios que se dieron en la estructura que presentaba el espectáculo a manos de Sófocles y Eurípides. El primero por acercar la tragedia al pueblo, y el segundo por considerar con escepticismo a los dioses y enfrentar a los hombres más con su propia debilidad que con los designios del hado. De esta manera la tragedia se racionalizó, lo cual fue el inicio del fin de un género que estaba basado en lo irracional del *entusiasmo* y la lírica de lo apolíneo. Fruto de las nuevas ideas democráticas, el pueblo, que administra el país, se ve reflejado en la nueva *Comedia ática*. Por su parte, Eurípides extrapoló al alma

de sus héroes los sentimientos y pasiones del público, de modo que ahora las pasiones humanas se apoderaban de los personajes y no el *entusiasmo* dionisíaco.

2.4. LA TRAGEDIA EN LA GRECIA CLÁSICA

Si la épica era el género de los tiempos históricos de los tiranos, de las primeras civilizaciones y las primeras Olimpíadas, el teatro, y en especial la tragedia, pertenecen a la llamada época clásica, aquella que transcurre en Atenas entre comienzos del V y finales del IV a.C. Es el momento de las Guerras Médicas, las que enfrentaron a los persas y los griegos en las batallas de las Termópilas, Maratón o Salamina, tras las cuales surgirá el gran esplendor de la democracia de Pericles y, posteriormente, el derrumbe ateniense de la Guerra de Peloponeso bajo las espadas espartanas.

En este contexto nace la tragedia griega como género teatral que reflexiona sobre la dimensión de la tragedia humana. Pero quizás los propios griegos no alcanzaron a comprender la trascendencia del pensamiento trágico de sus obras. Albin Lesky opinaba al respecto que *"(...) no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico (...) y la concepción del trágico acontecer se perdió en gran parte en el helenismo posterior*." (Lesky, 2001:37). En lo que respecta a nuestra heroína trágica, Lesky también opina que Aristóteles, cuando emprende la tarea de su Poética, pasa por alto qué es el personaje trágico en el sentido de la razón y la trascendencia de la tensión trágica.

Las piezas de la tragedia ática que conservamos son el material que nos permite observar e intentar deducir cómo se entendía la tragedia en la Grecia del siglo V a.C. y de qué modo se veía a los héroes protagonistas.

Originariamente consistía en cantos, acompañados de música, danzas, recitaciones en honor de algunas divinidades, principalmente Dionisos; al principio estaba constituida por el coro y un actor–contestador, replicante (*hipocrites*); luego se fue perfeccionando, y se desarrolló con esplendor en Atenas, en el siglo V a.C. Los tres grandes trágicos fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides[8].

[8] Plutarco reseñaba ya en el siglo V que el público asistente a los espectáculos del drama se preguntaba ante el desarrollo temático de las tragedias: *"¿En qué atañe esto a Dionisio?".* Esta pregunta ha sido entendida por la mayoría de entendidos en relación al origen religioso del teatro.

Quedan todavía muchos puntos oscuros sobre el origen de la tragedia. El primero refiere a la etimología tragedia *τραγῳδία.* Se distinguen en ésta la raíz de "macho cabrío" (*τράγος* / trágos) y cantar (*ῳδία),* sería por lo tanto "el canto del macho cabrío", quizás en referencia al premio que era dado al vencedor del certamen trágico (un macho cabrio); o el sacrificio de este animal sagrado a Dioniso, que frecuentemente acompañaba la fiesta en honor al dios. Una teoría más reciente de J. Winkler hace derivar el termino tragedia del vocablo raro traghìzein (τραγὶζειν) que significa "cambiar de voz, asumir una voz de balido como las cabras", en referencia a los actores. A menos que, sugiere D'Amico, tragoidía no signifique más que simplemente "canto del macho cabrío" de los personajes satíricos que integraban el coro de las acciones sagradas a Dioniso.

Lo que es posible afirmar con certeza es que la raíz trag- (τραγ-), incluso antes de referirse al drama trágico, fue utilizada para significar el estado "similar al de un macho cabrío", pero también a la aspereza, la lujuria, el placer de la comida, en una serie de palabras derivadas que gravita en torno al ámbito lingüístico del rito dionisíaco.

Sobre los antecedentes de la tragedia hay varias teorías. La más aceptada, basada en los testimonios de Herodoto, la Suda, el *Etimologicum Mágnum* y la *Poética* de Aristóteles, narra como el poeta Arión inventó en ditirámbico estrófico, y Clístenes devolvió los doros a Dioniso; por lo tanto se concluye que la tragedia deriva de los que entonaban el ditirambo dionisíaco, teniendo en su origen un carácter satírico que luego se perdería. Posteriormente Tespis, considerado el primer dramaturgo griego, sería el primero en introducir al *hipocrités* (el actor, el responsable de la *mimesis* o actuación) en oposición al coro. Así mismo, desarrolló el diálogo entre el *corifeo* (jefe del coro) con algunos *coreutas* (contestadores).

Otras teorías están basadas en trabajos de filólogos con formación antropológica y etnológica (Farnell, Ridgeway, Untersteiner, etc.), que ven el

origen de la tragedia griega en una forma mímico-dramática del tipo de las existentes en los pueblos primitivos, conectada con ritos mágico-religiosos de la fecundidad y prácticas de iniciación.

Una tercera teoría, desarrollada por autores como Dieterich, Nilsson o Cantarella y apoyada en la historia de las religiones y mitología comparada, pone el acento en la importancia de la mentalidad religiosa y se centra en las acciones en honor de los héroes, negando la importancia genética del elemento dionisíaco.

Por último, la teoría de Else rechaza tanto la teoría aristotélica como la teoría de carácter religioso. Para este autor la tragedia se crearía en dos etapas: en la primera Tepsis crea la tragedia al tratar de imitar ante los espectadores los sufrimientos del héroe; en la segunda, Esquilo, con un segundo personaje, introduciría la acción en la representación estática de Tespis.

En realidad el verdadero origen de la tragedia se nos escapa, siendo hipotético y sujeto a la controversia. La concepción que se tenga del origen de la tragedia influye en la concepción de la misma, considerándola distinta si tiene un origen religioso o laico, si aparece como fenómeno colectivo o individual, o si procede del culto al héroe o del culto a Dioniso.

Las representaciones teatrales formaban parte de ciertas celebraciones religiosas, principalmente los festivales en honor del dios Dioniso, representándose en unas fechas concretas del año. Los festivales eran un certamen de competición: se seleccionaban tres poetas trágicos de entre los concursantes quienes presentaban tres tragedias y un drama satírico. La finalidad de estos festivales dramáticos era la de exaltar la tradición mítica, el patriotismo; aleccionar, conmover, marcar nuevos rumbos, como así también dar lugar a cuestiones honoríficas. Sin embargo, la tragedia antigua no era solo un espectáculo, como lo entendemos hoy, más bien se trataba de un rito colectivo de la polis que se desarrollaba durante un período sagrado en un espacio consagrado (el centro del teatro se hallaba el altar del dios). El teatro asumía la función de caja de resonancia para las ideas, los problemas y la vida política y cultural de la sociedad. La tragedia trata de un pasado mítico, pero el

mito se vuelve inmediatamente metáfora de problemas profundos de la sociedad ateniense.

No obstante, la tragedia no es sólo una obra de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, situó al lado de sus órganos políticos y judiciales. Se seguían las mismas normas que las asambleas o los tribunales populares con un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, dirigido representado y juzgado por los representantes cualificados de las diversas tribus. Pero la tragedia no refleja esa realidad social, sino que la cuestiona. Al representarla desgarrada, dividida contra sí misma, la vuelve completamente problemática. La ciudad se hace teatro para cuestionar la realidad social

En su forma más elevada, era una mimesis o imitación de hechos y emociones verosímiles, en tanto que su objetivo apunta a una liberación, una catarsis que purificase las pasiones del auditorio mediante el sufrimiento. Es capaz de lograr que el alma se eleve y se purifique de sus pasiones. El fondo común es siempre la lucha contra un destino inexorable que determina la vida de los mortales, y el consecuente conflicto que se abre entre el hombre, el poder, las pasiones y los dioses. En esta lucha pueden salir victoriosos los poderes ciegos (como ocurre en *Prometeo encadenado)* o puede triunfar el hombre, el héroe (*Orestíada* o *Edipo en Colona*). La acción se va desenvolviendo a lo largo de una serie de peripecias o cambios de situación, hasta culminar en el desenlace. Cualquiera que sea el resultado, el hombre siempre sale ennoblecido.

La tragedia aparece entonces, en tanto que género literario, como la expresión de un tipo particular de experiencia humana, ligada a las condiciones sociales y psicológicas definidas, cuyo eje central es el restablecimiento doloroso del orden, y el alumbramiento traumático del deber en su doble aspecto.

El motivo de la tragedia griega es el mismo que el de la épica, es decir el mito, *μύθος,* que puede traducirse como “palabra”, “relato”, o “historia”. El mito es, entonces, palabra en tanto que es vínculo con un acto de contemplación; por otro lado, traslada la experiencia de lo contemplado a una expresión

didáctica, religiosa, y estética. Por medio de esta expresión se regresa, se retoma a la experiencia originaria (mito acerca del origen del mundo y del hombre, el mito heroico universal). El mito es el que da sentido y orientación a la experiencia humana. El relato mítico, y en general, el lenguaje simbólico, constituyen un tema de reflexión para el hombre moderno. Los símbolos nos ofrecen materia de reflexión y su desciframiento conduce hacia una apertura de la mente.

Sin embargo, desde el punto de vista de la comunicación, la tragedia desarrolla significados totalmente nuevos: el mythos se funde con la acción, es decir, con la representación directa (*δρᾶμα*, drama). En la escena (*σκηνή*), el público ve con sus propios ojos personajes que aparecen como entidades distintas que actúan en forma independiente, provistos cada uno de su propia dimensión psicológica. Por tanto, la tragedia nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano, perdiendo su consistencia y disolviéndose bajo esa mirada.

Grecia desarrolló una visión del mito como reflejo del mundo real o de la realidad social en el que se desarrollaba, sobre todo, con fines de "adoctrinamiento". Es decir, hay autores, como Rosa Pedrero Sancho, que afirman que en la Grecia clásica se habría llevado a cabo una utilización alegórica del mito con fines moralizantes. Esto quiere decir que el mito se presenta como el instrumento principal de transmisión de los valores morales primordiales de la sociedad que refleja, en este caso, la sociedad helénica[9]. Es decir, este autor afirma al mito como instrumento de mantenimiento del orden establecido, en este caso, en los aspectos vinculados a las relaciones de género.

Para ello, y dentro de esta interpretación del mito como un reflejo de la realidad con fines moralizantes, debemos destacar las teorías de algunos especialistas en torno a la idea de las figuras femeninas de origen mítico como encarnaciones de valores que servirían de modelos para las mujeres reales. Es en este punto donde tendríamos que hacer alusión al fenómeno de la creación de estereotipos o de mujeres ideales, de modelos a seguir. Según

[9] En este sentido no debía resultar sencillo ser mujer en una Grecia mitificadora que, con ese tipo de fábulas, contribuía a que la población alentase ciertas conductas.

Calero Secall y Durán López, los ejemplos de figuras femeninas del mito que, convertidas a través de la literatura en encarnaciones de "temperamentos femeninos", han servido de pauta para evaluar las conductas de las mujeres de carne y hueso.

Otra interpretación de que es susceptible el mito se basaría en la idea de que éste constituye un rechazo a la realidad social en la que se inserta o, por otro lado, que no se relaciona con esa realidad sino que se encuentra en un nivel de conocimiento diferente. En el primer caso, debemos destacar la opinión de Alicia Morales Ortiz en cuanto a que algunas imágenes míticas insertadas en géneros literarios, tales como la tragedia (concretamente ella se centra en la figura de Medea creada por Eurípides), ponen en cuestión la sociedad patriarcal y misógina de la Grecia de los siglos VI al IV a.C. En este sentido, Mª Ángeles Durán afirma que aquello que el mito narra no es verdad sino que éste se constituye como un "sistema gratuito de imágenes", de relaciones que no existen más que en el lenguaje. Para esta autora, el lenguaje del mito es metafórico y, por ello, sostiene que los mitos crean el mundo que describen así como, también, el lenguaje que utilizan; un lenguaje, según ella, cuyos términos son "falsos amigos" de los mismos signos cuando se emplean en niveles no míticos. Es decir, podríamos deducir de las palabras de la profesora Durán que la imagen de Penélope, en tanto que no representa un modelo de conducta (puesto que esa no es la intención del autor de la Odisea), tampoco constituiría una imagen real de la mujer griega del s. VIII a. C.

Las características externas de su presentación ante las masas son de índole democrática, pero su contenido, centrado en las leyendas heroicas con su visión trágico-heroica de la vida, era aristocrático. Su argumento trata de la caída del hombre superior y sus desgracias. Alguien que comienza con fortuna y prosperidad y termina en la adversidad. También tratan el tema del amor, pero siempre contrariado y fatal. Las tragedias griegas tenían como personajes principales a los grandes reyes que en su lucha por el poder se destruían entre

ellos y su fin siempre era la muerte. El hecho de que la figura más relevante de las obras clásicas sea la de los reyes no es algo casual. Se debía a que ellos representaban los blancos más visibles de la sociedad, y en consecuencia eran los más susceptibles. La vida privada de los monarcas, en un espectáculo público, pertenecía a todo el mundo.

El personaje individualizado, cuya acción forma el centro del drama, era representado por un actor profesional. Los héroes trágicos están por encima de lo humano ya que la tragedia los expone no como ejemplos que deben ser imitados, sino como reflexión sobre los límites de la naturaleza humana. El personaje trágico aparecía proyectado unas veces en un lejano pasado mítico, como héroe de otra edad, cargado de un poder religioso temible, encarnación de toda la desmesura de los antiguos reyes de la leyenda, pero otras veces hablando, pensando, viviendo en la época misma de la ciudad, como un "burgués" de Atenas en medio de sus conciudadanos.

El coro es el elemento más relevante de la tragedia aunque su papel fue disminuyendo a partir del siglo V a.C. La tragedia se constituye sobre la dualidad entre coro-personaje. Mientras que los personajes permanecían en la escena, el coro permanecía en forma semicircular en la *orchestra* y su función era principalmente lírica. Si alguien del coro que hablaba en nombre de todos era el corifeo. Los actores y el coro lo formaban siempre varones, que debían ser ciudadanos atenienses (aunque el personaje fuera femenino).

El coro estaba a cargo de los ciudadanos ricos y hacendados, quienes corrían con todos los gastos del espectáculo, creyendo que cumplían así un deber de piedad patriótica. El papel del coro era expresar en sus temores y esperanzas, en sus preguntas y juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica. Era, sin duda, un personaje dentro de la obra trágica algo replegado. Sin embargo, su papel es de vital importancia, puesto que representa los valores de la colectividad, lo que socialmente dentro del marco de la civilización griega antigua se concebía como lo correcto ó lo cuestionable, conjuntamente con las emociones y reacciones ante los hechos trágicos por parte de los ciudadanos de la polis. Además, su tono lírico aporta formas poéticas a la expresión de la tragedia a lo largo del relato, y sus intervenciones generalmente cantadas y musicales, agregaban a las obras

trágicas ese componente poético y lirico complementario.

Consecuentemente, el coro poseía una relación dialógica con el héroe. Éste encarnaba un ser que sobresalía de la colectividad por sus virtudes heroicas, de ahí que fuese exaltado casi religiosamente por sus valores en relación con el coro, que se encargaba de darle el reconocimiento a sus acciones de un modo poético. Este diálogo entre coro y héroe constituye la piedra angular donde se sostenía el valor moral de la obra trágica.

Todos los actores y el coro llevaban máscaras adecuadas a su papel. Su uso posibilitaba que los actores jugasen con los papeles: un actor con dos personajes, un personaje con dos actores, etc. Llevaban coturnos para que se les viera mejor. Gracias a la máscara, el personaje se ve engrandecido a las dimensiones de uno de esos seres excepcionales.

El uso de la lengua era muy artístico realizando cambios frecuentes entre singular y plural, introduciendo la formación de compuestos, cambios de voces… La base de la lengua de la tragedia es el ático, a veces mezclado con otros dialectos y géneros.

Métricamente cada parte de la tragedia posee una versificación propia. El ritmo dactílico, el peónico o los jónicos aparecían sólo esporádicamente, mientras que otros como el yambo, el troqueo, el anapesto o el docmio eran muy usados. Resaltar la elaboración de las canciones corales, adaptada por completo a la búsqueda de la atmósfera que el poeta perseguía para una situación determinada.

En cuanto al estilo cada autor realizaba un uso muy particular de compuestos, metáforas, símiles o epítetos ornamentales. Esquilo redujo el número de los epítetos y restringió las metáforas sólo para los estados anímicos y emotivos; Sófocles comenzó en el estilo de Esquilo pero, a partir de *Antígona,* evoluciona a un uso de gran cantidad de figuras retóricas para acabar, sin embargo, en una última etapa creativa de total sencillez estilística; por su parte, Eurípides llevó la tragedia al nivel de la vida ordinaria, utilizando para ello un vocabulario muy distinto al de sus predecesores.

3. EL TEATRO EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

3.1. INTRODUCCIÓN

El actor parte del conocimiento de que en la escena sólo hay un cuerpo frente al público. Pero ese cuerpo no queda desvalido, impotente o caotizado. El actor no entra a un "espacio vacío" donde los acontecimientos van a ser representados. El espacio escénico es un elemento de percepción en el que los cuerpos y los objetos delimitan el espacio y, a la vez, lo multiplican. Una buena escenografía es aquella con otorga el mismo rango al espacio interior del intérprete y al espacio escénico exterior. El escenario es mucho más que una envoltura que organiza o contiene el espacio interno del intérprete, sino que se proyecta hasta romper los límites de la escena. Desbordar la escena para comprender la escena.

Conocer el espacio escénico, como ámbito para construir a través de la acción teatral y el lenguaje corporal, es de suma importancia para comprender a nuestras heroínas operísticas. A través del conocimiento del teatro griego y del teatro de ópera comprenderemos cómo era el lugar en el que se desarrollaba la acción dramática que movía a los personajes, qué posibilidades les ofrecía desde el punto de vista actoral, etc. El trabajo del actor, en el sentido corporal, tiene que ver con la idea de que todo lo que sucede en la puesta en escena converge en el movimiento dentro del espacio. Por lo tanto, el trabajo actoral depende en gran medida de todos los elementos que están a su alrededor dentro de un campo sonoro o bajo determinada iluminación; el actor tiene que plasmar lo que le pasa al personaje dentro del clima escénico propuesto.

El montaje de una obra teatral se realiza en un ámbito escénico que consta del escenario donde actúan los actores o cantantes, pero también del espacio en que se sitúan los espectadores. Los actores construyen una realidad de ficción en simultaneidad de tiempo a la realidad cotidiana en la que están los espectadores. El carácter del personaje, su voz, su cuerpo, su situación, sus actos, sus dudas, sus miedos... Cualquiera de sus detalles puede despertar en el público un reflejo de sus propias similitudes con

la escena, haciendo que diversos pensamientos acudan a la mente del espectador. Es por tanto mediante la identificación que podemos conseguir una comunicación más directa y clara frente al público. Volvemos aquí al concepto de *katharsis* del que ya habíamos hablado: la escena nos permite abrir vía de comunicación para que el espectador sienta lo mismo que el personaje.

En resumen, el arte de la puesta en escena, en su más amplia acepción, es la configuración de diversos elementos que buscan una unidad. Investigando la evolución de la escena desde el teatro griego hasta el teatro operístico conoceremos cómo se puede plantear el trabajo corporal del actor para que provoque emociones ingresando en la dimensión poética del hecho teatral. La noción de espacio escénico es de carácter fundamental en la medida en que el espacio dramático se construye en íntima relación con él.

3.2. EL TEATRO EN GRECIA

En la antigua Grecia el teatro se convirtió rápidamente en algo más que un simple modo de entretenimiento y ritual. El teatro adquirió tintes pedagógicos buscando educar a la ciudadanía en el contexto socio-político de la época. Fue en la época de la Grecia Clásica, y en concreto en el tiempo de Pericles, cuando el teatro cobró una gran importancia para difundir valores democráticos esenciales como la igualdad ante la ley (isonomia) y la libertad de expresión (isegonia).[10]

[10] El contexto socio-operístico es completamente distinto. El compositor Benedetto Marcello publicó sus opiniones sobre la situación del drama musical de su tiempo en el panfleto satírico "Teatro alla moda", publicado anónimamente en Venecia en 1720. Este pequeño trabajo es muy valioso como contribución a la historia de la ópera pues constituye un testimonio único sobre el fascinante mundo del melodrama barroco

En el año 543 a.C. el tirano ateniense Pisístrato instauró los primeros certámenes teatrales con la intención de utilizar el teatro como laboratorio político para la educación del pueblo en los valores éticos del momento, que están en plena transición a valores de corte democrático. Además, si hacemos caso a la tradición, fue el dramaturgo Tepsis quien primero presentó a un actor dialogando con el coro, lo que dio comienzo, de modo oficial, al teatro.

Las primeras obras representadas formaban parte de la celebración de las fiestas religiosas tradicionales del área de influencia griega: las Leneas, las Dionisas rurales y las Grandes Dionisas. Estas primeras representaciones se realizaban al aire libre y en teatros construidos de madera que, durante el siglo V y IV a.C., se convirtieron en los grandes anfiteatros que conocemos hoy. El contenido de las obras era una mezcla de elementos artísticos como la danza y el canto (una de sus variedades, el Diritambo, dio origen a la tragedia ática), religiosos, con sus rituales relacionados con los principales dioses griegos, y políticos o que trataban cuestiones de interés que hicieran reflexionar al público.

3.2.1. Mito y ritual

El imaginario del mundo griego estaba compuesto de grandes mitos. La tragedia ateniense tiene como motivo principal de sus obras a algunos de los grandes personajes de los mitos y, a partir de ellos, desarrolla sus argumentos. Los mitos designan una serie de antiguos relatos referidos a los héroes e incluso dioses, de los que se narran hazañas espectaculares, y en los que el imaginario colectivo posterior de un pueblo ha creado un conjunto de símbolos culturales.

Desde Homero, la literatura griega está llena de personajes y sagas que, por otro lado, no siempre se muestran en una misma versión. Si el mito posee una característica plenamente singular es su multiciplicidad, no existe una única versión. Basadas en las distintas versiones de los mitos, las primeras obras teatrales se convirtieron en dramas, tragedias que representaban las

grandes gestas de estos personajes literarios tan profundamente arraigados en el imaginario colectivo.[11]

El mito, por otra parte, se vincula con los rituales religiosos a los que, a su vez, se unía al teatro desde su origen como parte de una serie de celebraciones o fiestas religiosas dentro las tradiciones de antiguos rituales. La base de la religión de los antiguos griegos se encuentra más en el ritual que en un conjunto de creencias.

En un principio, la arquitectura dramática de las obras estaba basada en el ritual: un ritual de súplica del individuo que buscaba asilo en un santuario, rituales funerarios imitando a los ritos religiosos relacionados con el enterramiento para que el difunto encontrara paz mientras las mujeres lloran y se golpean el pecho y, finalmente, purificación o catarsis de la oración por los muertos.

3.2.2. Fiestas y festivales

El teatro en Grecia, al igual que en muchas otras culturas, estuvo vinculado desde siempre a la celebración de determinados festivales y rituales de carácter religioso. Según las fuentes, uno de los más antiguos fue el que se celebraba en honor del dios Dioniso en Atenas durante el mes llamado en griego *Antesterion* que corresponde aproximadamente a nuestro mes de febrero. Duraban cinco días, el primero dedicado a la procesión, el segundo a la representación de cinco comedias y los tres últimos se dedicaban a una competición de tragedias de manera que cada día se representaban tres tragedias previamente seleccionadas.

El jurado que seleccionaba la tragedia ganadora estaba formado por los diez Arcontes, representantes de las diez tribus del Ática, que son los que fijaban los plazos en que los poetas dramáticos podían presentar sus obras.

[11] No obstante, los diversos autores no siempre han mantenido ante el mito una única postura. Al principio Esquilo se muestra respetuoso ante el mito, mientras que más tarde Eurípides realizará una revisión de los personajes míticos y de las antiguas creencias religiosas.

De entre ellos, el arconte epónimo era el máximo responsable de todos los actos cultuales realizados durante el año que duraba su mandato. Dicho arconte se encargaba de la pre-selección entre las obras candidatas a ser representadas y de ordenar la realización de catálogos oficiales del desarrollo del evento, así como de designar un mecenas para cada autor, a cuya cuenta corrían los gastos del vestuario y la puesta en escena de la obra.

3.2.3. Representación del teatro griego

Como arte escénico, el teatro necesitaba de gran capital humano para poder llevarse a cabo: actores, coros, personas encargadas de la coordinación de la producción de las obras, seguridad para evitar altercados, vendedores para ofrecer refrigerios y otros productos a los asistentes, etc. Por esta razón, estos eventos solo se podían llevar a cabo con la financiación del propio gobierno de las ciudades que también solicitaba y gestionaba ayudas a ciudadanos ricos en las polis. En este sentido, Pericles, sobre todo, apoyó incondicionalmente al teatro, y como dijimos antes, también lo aprovechó para su pedagogía política.

Las representaciones se iniciaban por la mañana temprano y continuaban sin intervalo, pues no había actos ni telón. Las primeras representaciones se efectuaron en las proximidades de los santuarios dedicados a Dionisio, luego se realizaron en una plaza pública. El interés del público por observar cómodamente el espectáculo hizo necesario la construcción de gradas escalonadas, que en los comienzos eran de madera.

En el siglo IV a.C., aprovechando la pendiente de la Acrópolis, se construyó el primer teatro al aire libre con graderías de piedra, dedicado a Dionisio.

3.2.4. El edificio

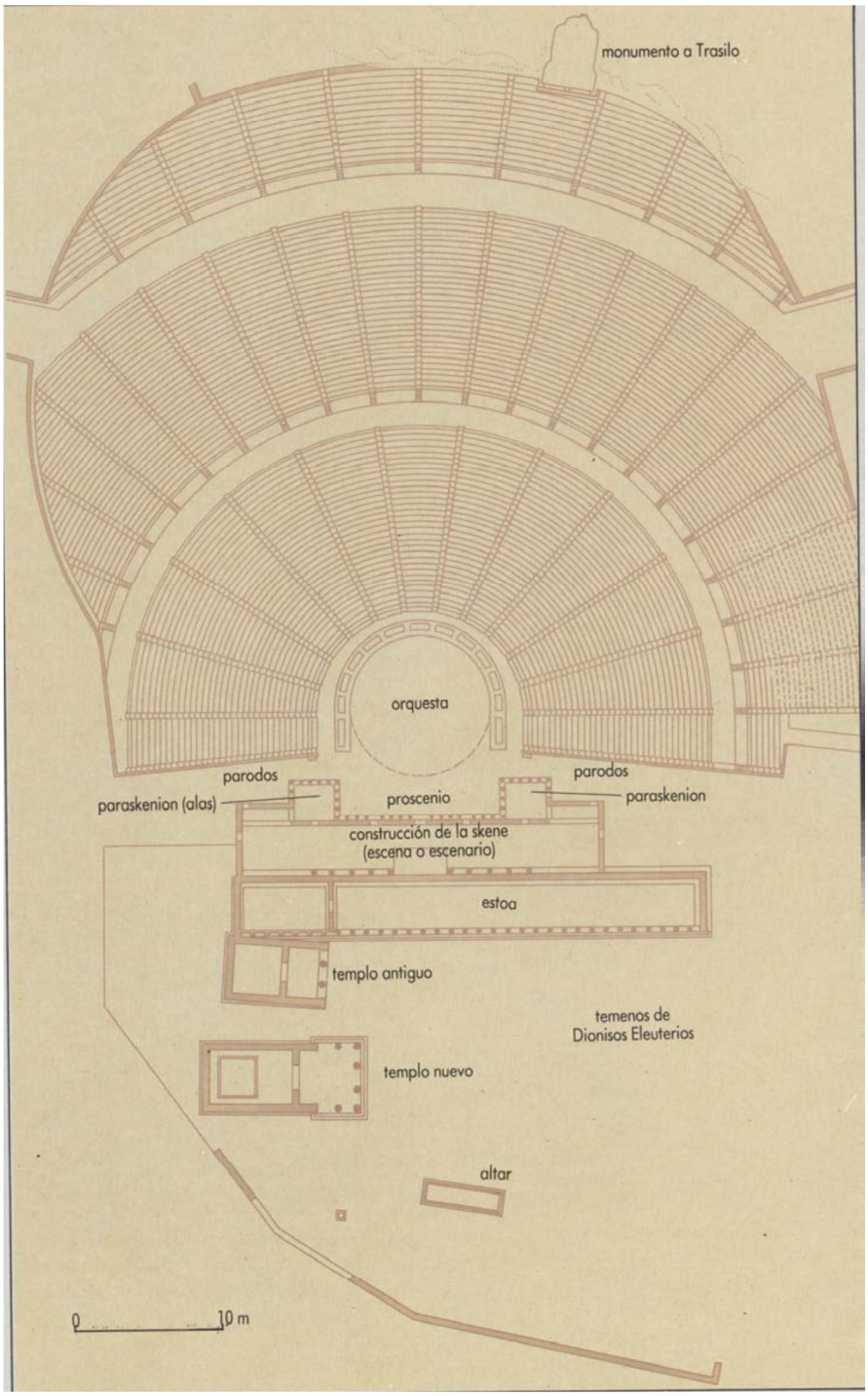
Es de suponer que, al parecer, antes de la construcción de los teatros, los coros ditirámbicos actuaban al aire libre rodeados por los espectadores. Posteriormente, en la época clásica, los teatros se construían de madera.

Finalmente se pensó en su ubicación en la confluencia de dos colinas en cuyas laderas se situaba el auditorio o *theatron* (θέατρον, lugar para ver).

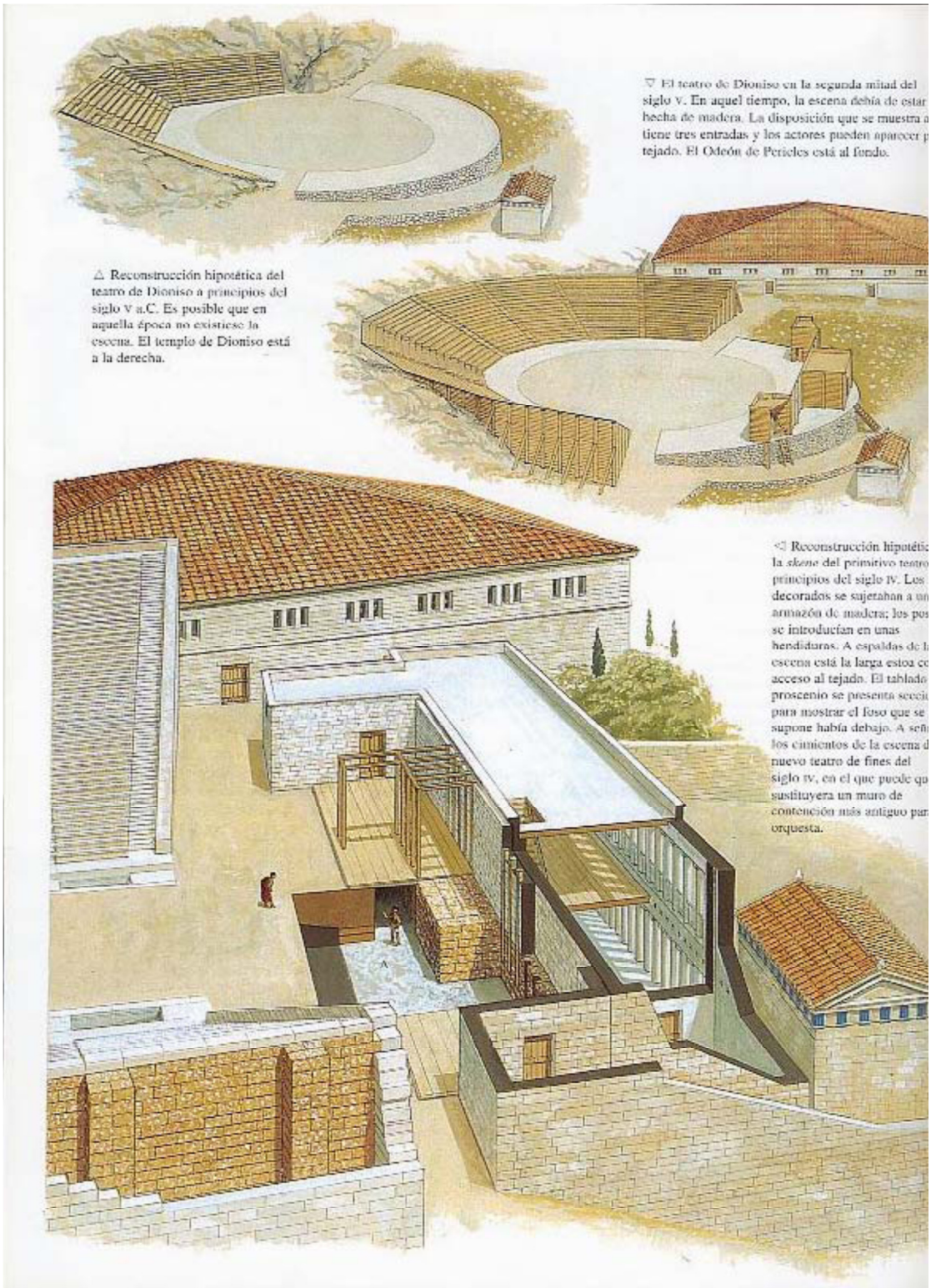
Los griegos construyeron sus teatros aprovechando la inclinación natural de una ladera, de esta forma esta inclinación servía para construir sobre ella los asientos de los espectadores, los cuales disponían de forma semicircular. Se dice que la acústica del teatro griego es perfecta, y la realidad es que esta afirmación no difiere de la realidad ya que los griegos construyeron sus teatros desde un punto de vista "democrático" y esto conlleva que tanto el de la primera fila como el de la última pudieran escuchar y ver la representación sin ningún tipo de problema, y de la misma forma.

Las partes principales de un teatro griego clásico son las siguientes: *orchestra*, *skené* y *koilon*.

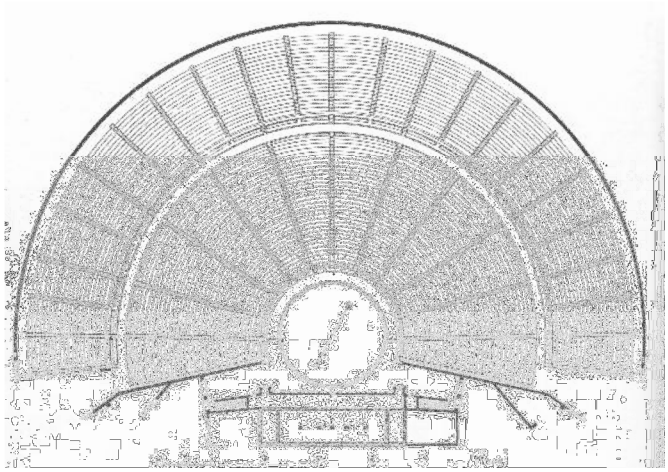
- Del griego *orcheisthai*, bailar, la orchestra era un espacio circular o mayor de un semicírculo de tierra lisa y compacta, situado al aire libre, en el que el coro bailaba y cantaba. Los miembros del coro entraban en la orchestra por unos pasillos denominados *parodoi* (plural de *parodos*).
- La zona rectangular alargada y estrecha con el lado mayor de cara al público situada detrás de la *orchestra* era el *skené.* Se elevaba tres metros por encima de la *orchestra* gracias a una plataforma de tablas sostenida por una columnata. En la parte posterior, se ubicaba una construcción de madera que servía a la vez de decorado, bastidores y camerinos para los actores. Tenía dos plantas: el *proskenion* era la parte más cercana a los espectadores donde los actores realizaban la representación, y el *episkenion,* o piso alto.
- Finalmente el *koilon* era el espacio de forma semicircular reservado para el público. Se utilizaba la falda de una colina acondicionándose con asientos de madera y piedra. Para facilitar el paso del público existían uno o dos pasillos semicirculares, *diazoma,* y escaleras. Los asientos de primera fila, reservados para autoridades y sacerdotes, se construían en mármol.



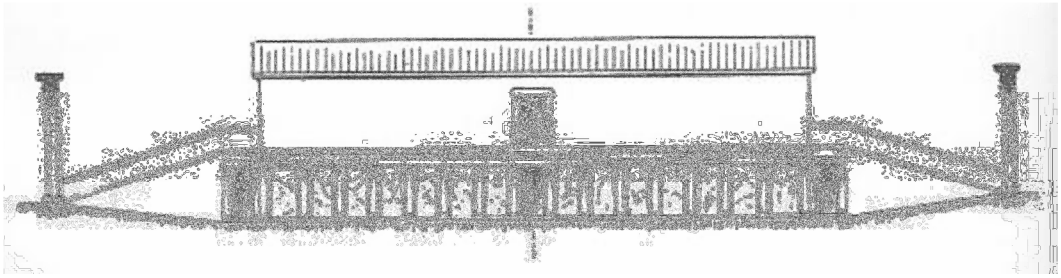
Plano del teatro de Dionisio.



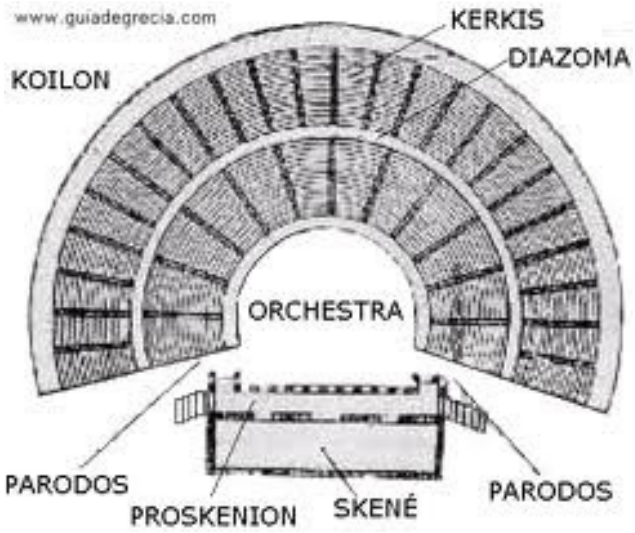
Distintas fases de la construcción del teatro de Dionisio.



Plano del teatro de Epidauro.



Reconstrucción de la escena.



Partes del teatro griego.

3.2.5. Los actores

El pueblo griego se encontró, gracias al teatro, con la necesidad de encarnar a los personajes mitológicos o históricos del teatro griego, verdaderos sujetos y objetos del relato. Entre los griegos, un actor solo podía representar a varios personajes en la misma obra. Al principio con Tespis, padre del teatro, hubo un solo actor. Posteriormente, cada uno de los grandes trágicos aumentó su número de manera que con Esquilo aparece el segundo actor (deuteragonista), con Sófocles el tercero (triagonista) y con Eurípides continúa con tres actores e introduce un actor más que pero no habla.

Eran todos varones lo que implicaba que los artistas tuvieran que interpretar roles femeninos, cosa que se llevaba a cabo recurriendo al cambio de traje, de atributos del personaje, de máscara con tez morena para los personajes masculinos, y clara para los femeninos y cambiando el tono de voz[12]. Como curiosidad los actores entraban al skené por la izquierda, si el personaje llegaba del campo, y por la derecha, si deseaban que llegara de la ciudad.

3.2.6. El coro

El coro (*choros*) probablemente proviene de los ditirambos y de los dramas satíricos. Usualmente vestido de negro y ubicado junto a la orquesta, el coro hacía de intermediario entre la obra y el espectador, de tal forma, que según se iban reproduciendo los acontecimientos, presentaba el contexto y resumía las situaciones para ayudar al público a seguir los sucesos con comentarios sobre los temas principales de la obra enseñando cómo se supone que un público ideal reacciona ante la representación. Normalmente representaba a la gente del pueblo en la obra teatral. El coro se expresa generalmente por el canto, pero también en ocasiones por el lenguaje hablado.

[12] Idéntica situación podemos encontrar siglos después en la ópera barroca. Ante la prohibición de que las mujeres cantasen en escena, los *castrati* se hicieron los amos y señores de la escena operística.

3.2.7. Escenografía y maquinaria

La escenografía era el arte de adornar el teatro. En principio se cree que el teatro griego carecía de decorados, como mucho podían colocarse algunas piezas pintadas con relación a la escena representada. La *skené* se componía de una puesta en escena sencilla, aunque las fuentes de la época apuntaban que estaba dotada de gran realismo. Incluía también recursos escénicos muy complejos como grúas o plataformas móviles que permitían introducir en la escena objetos o personajes o cambiar de decorado, púlpitos para elevar a los personajes divinos, o escaleras subterráneas para aquellos que procedían del Hades. Para los efectos sonoros, poseían placas de metal para el efecto del trueno y con antorchas agitadas producían los efectos visuales de los relámpagos[13]

3.2.8. Máscaras y vestuario

El vestuario de una representación griega estaba compuesto fundamentalmente por las máscaras. A veces los actores también ocultaban su rostro con barro, o azafrán a modo de máscara. Ocultar la cara también ser relacionaba con el ritual pues este hecho tiene un evidente simbolismo: el de revestirse de unos atributos nuevos que hagan al actor digno de oficiar en el culto y relacionarse con los dioses.

Más tarde, cuando el teatro fue teatro y no un acto religioso, la máscara se convirtió en el elemento que transformaba al actor en personaje ocultando la identidad real del actor para representar la identidad del personaje a través de los rasgos reflejados en la máscara. Las había de todos los tipos: de viejos, de jóvenes, mujeres, etc. La máscara se caracterizaba por poseer unas enormes dimensiones para que fuera mucho más visible al público y para que, junto con los coturnos (especia de zancos que elevaban al personaje), guardasen la

[13] Entre los muchos aparatos que utilizaban cabe destacar el *periactois*, un aparato prismático con diferentes paisajes pintados que es origen de los modernos bastidores. La acción tenía lugar en el exterior, en la calle, y una puerta daba acceso al interior del palacio en el que vivían los héroes o heroínas de la obra.

proporción entre las diferentes filas de asientos. Por otra parte, las máscaras podían servir de megáfono porque aumentaban la voz del actor. Las mascaras, tenia una especie de bocina en la boca, destinada a aumentar la intensidad de la voz. Se llamaban carátulas. Primero hubo dos tipos de carátulas: una para la tragedia y otra para la comedia. La primera tenía expresión de espanto, la segunda, alegre. Estas dos máscaras se utilizan hoy en día como símbolo del teatro. Del mismo modo también permitían al actor interpretar varios personajes.

El vestuario que se utilizaba estaba compuesto por túnicas, cortas o medias y mantos. Los colores de las ropas indicaban la importancia social del personaje; de este modo, los colores oscuros eran para los personajes tristes, los alegres para los importantes o los colores normales para la gente del pueblo.

Los actores usaban también otros elementos como almohadillas para abultarse, de modo que se siguiese guardando la proporción con el coturno y la máscara, y coronas en el caso de los reyes. Mención especial merecen los coturnos, especie de zapatos de madera con alza que servían para dar altura al actor. Conseguían que los personajes nobles destacasen sobre el coro. Así el actor era enorme, con lo que el público podía verlo con facilidad. Generalmente solo eran usados en la tragedia.

3.2.9. El público

Con la intención de que todos los ciudadanos libres de Atenas pudieran asistir al teatro, Pericles creó un fondo público para hacerse cargo del pago de las entradas de la clase baja. Aun así, si el foro se completaba, los espectadores con menos recursos podían quedar marginados a la hora de asistir a las celebraciones.

El foro del anfiteatro se aseguraba que las clases más altas tuvieran siempre su hueco, además de los extranjeros notables que asistían a Atenas cautivados por fiestas Leneas o Dionisas. La distribución de las localidades estaba determinada por el estatus social, existiendo asientos exclusivos para magistrados, sacerdotes, otros ciudadanos que financiaban las representaciones, o ciudadanos que, por alguna razón, tenían un protagonismo

especial en la ciudad (héroes de guerra), y a aquellos ciudadanos que habían contribuido de forma especial al bienestar público, los cuales recibían como reconocimiento de la ciudad este derecho a ocupar uno de los asientos preferentes (la *proedría*). Los hijos de los caídos en la guerra y los embajadores de otros estados recibían el mismo privilegio. El resto de la cávea estaba distribuido por tribus**,** de forma que cada una de ellas tenía asignado un sector determinado [14]

Respecto a las mujeres, colectivo casi siempre marginado de las actividades principales en la sociedad griega, alguna cuestionan su presencia en el interior del recinto teatral y se ha llegado a suponer que asistían a los espectáculos desde fuera en los caminos que bordeaban la ladera de la Acrópolis sobre la que se ubicaba el teatro ateniense. Sin embargo, algunas fuentes parecen indicar lo contrario; *Las Leyes* de Platón incluye un pasaje en el que se hace alusión al hecho de que las mujeres más cultivadas preferían la tragedia, lo que induce a pensar que pudieran asistir acompañando a sus maridos; de igual modo, en un escolio de Aristófanes se menciona un posible decreto de un tal Espirómaco, que proponía la separación de sexos en el teatro e incluso una separación entre mujeres libres y cortesanas**.**

Sobre la asistencia de los esclavos es posible que solo fuera sirviendo de compañía para sus amos más jóvenes. Resulta ilustrativo que Teofrasto incluya en sus caracteres la figura del desvergonzado, cuya especial hazaña consistía en el teatro a uno de sus esclavos en compañía de sus hijos ocupando asientos que estaban reservados para posibles invitados.

En torno a los festejos que rodeaban las representaciones teatrales había un alto grado de propaganda y de concienciación cívica, tanto al inicio del certamen como una vez finalizado éste. La ceremonia de apertura de los festivales se convertía en una gran manifestación del poderío ateniense y en

[14] En los anfiteatros más grandes, se podía albergar a unos 13.000 o 14.000 espectadores. Uno de los motivos que explica esta asistencia masiva a las representaciones teatrales es la

ausencia de discriminaciones de cualquier clase para el acceso a las mismas, a diferencia de lo que sucedía con otro tipo de acontecimientos como los jurados o las asambleas populares.
una promoción de los deberes ciudadanos. Se exponía ante los espectadores llegados de todas partes del mundo griego el tributo enviado por los aliados de Atenas, se hacía desfilar a los huérfanos de los caídos por la ciudad, cuya educación y armamento habían sido costeados por la comunidad, y se proclamaban los honores de aquellos que habían beneficiado a la polis de alguna forma

Pese a que las obras puestas en escena revelan un pensamiento muy desarrollado y un nivel literario complejo que no parecen estar al alcance de cualquiera, parece que al menos una parte del público ateniense estuvo a la altura de las circunstancias y supo reconocer a los grandes autores, cuyas obras representadas con cierta regularidad son precisamente las que han sobrevivido hasta nuestros días.

3.2.10. Autores, obras y géneros

Sin duda, tres de los trágicos más grandes de la historia de la literatura son Esquilo, Sófocles y Eurípides. Cada uno supo plasmar en sus obras las emociones, las angustias, las dudas y las pasiones de los hombres de su época. Por eso, por plasmar los rasgos más puros y definitorios de la raza humana, podría decirse que los trágicos antiguos han sido grandes referentes, no ya de la literatura, sino del modo existencial del pensar y del ser

3.2.10.1. Esquilo

La Suda le atribuye 90 tragedias de las que sólo nos quedan siete. Algunas de sus obras, como *Los persas* y *Los siete contra Tebas*, son el resultado de sus experiencias de guerra. En *Los suplicantes* puede detectarse la primera referencia que se hace acerca del poder del pueblo, y la representación de la creación del Areópago, tribunal encargado de juzgar a los homicidas. De la trilogía de la *Orestíada,* compuesta por *Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides*, resaltaremos esta última en la que se apoya la

reforma de Efialtes que permitía la transferencia de los poderes políticos del Areópago al Consejo de los quinientos. Otra de sus grandes obras es también *Prometeo encadenado.*

Es a Esquilo, a quien se conoce como "padre de la tragedia", a quien se le adjudica haber inventado las máscaras, los coturnos y las túnicas; la *nemesis*, la venganza de los dioses, persigue a sus personajes. La aparición de Esquilo constituyó un gran avance en la evolución de las representaciones teatrales. Se propuso dotar de una nueva estructura a la tragedia, a partir de los logros de Tepsis, muy diferente entonces de las obras que se han preservado hasta nosotros. Continuó tratando de reducir el coro, como habían hecho sus predecesores, abreviando sus largos cantos y extensas monodias.

Si Tepsis introdujo el primer actor, la opinión general es que, hasta bastante avanzada la carrera de Esquilo, no apareció el segundo. En palabras de Aristóteles: "Esquilo fue el primero que incrementó el número de actores de uno a dos, disminuyó las partes corales y dio el papel relevante al diálogo". La ampliación del número de actores resultó beneficiosa ya que aumentaban los repartos y los argumentos ganaban en complicación e interés; además hizo posible el diálogo dramático como tal en un proceso que resultaría esencial para la evolución posterior del género teatral.

Su lenguaje se caracteriza por una grandeza sobrenatural. El estilo lírico de Esquilo es claro pero con una fuerte tendencia a lo arcaico y con rasgos homéricos. Los coros esquileos contribuyen a llamar la atención sobre los temas, determinando el tono del drama, gracias a su fuerte personalidad.

El interés principal de sus tragedias se encuentra en la situación y en el desarrollo más que en los personajes. Su teatro era viril y guerrero. El concepto dominante en su teatro es el sufrimiento humano, siempre causa directa o indirecta en acciones que conducen a la desgracia de los protagonistas, y los consecuentes conceptos de culpa y de la justicia divina. Fundamental al respecto la herencia de la culpa y de los lazos de sangre que provocan que las faltas de los antepasados sean heredades por los actuales protagonistas. Así mismo, Esquilo siempre mostraba un interés en la vida comunitaria de la polis y sus obras tienen aspectos claramente políticos. En casi todas sus obras aparece el contraste entre el individuo, dedicado a sus intereses y cuyos actos

irresponsables amenazan con arruinarlo, y la comunidad, asegurando la salvación general a través de acciones colectivas.

La acción humana siempre estaba en primer plano y sus personajes eran seres fuera de lo común: dioses, héroes de alto coturno, como Agamenón, o seres de ultratumba, como el alma del rey Darío. Impresionó a los atenienses con su espectáculo, la maquinaria, la majestuosidad del vestuario y las máscaras de aspecto terrorífico de vivos colores.

De la importancia de su obra da fe el hecho de que se permitiera que sus obras fueran representadas y presentadas en el *agón* (certamen) en los años posteriores a su muerte, junto a las de los dramaturgos vivos; un honor excepcional ya que era costumbre que las obras de los autores fallecidos no se pudieran presentar al *agón*.

3.2.10.2. Sófocles.

De su enorme producción, sin embargo, se conservan en la actualidad, aparte de algunos fragmentos, tan sólo siete tragedias completas: *Antígona*, *Edipo Rey*, *Áyax*, *Las Traquinias*, *Filoctetes*, *Edipo en Colona* y *Electra*.

El mismo Sófocles distinguía, según sabemos por Plutarco, tres etapas en su producción artística: una primera en la que seguía a Esquilo, una segunda en la que pasó a su propia concepción del dolor, y una tercera en la que procuraría sobre todo ahondar en el carácter de sus personajes.

Su tragedia presenta los deberes contrastados, de soledad del héroe, de sufrimiento humano, físico y moral, pero siempre desde la admiración por el hombre y la vida. Su obra es también una reflexión sobre los comportamientos del poder en su época, sobre la organización política que no sabe desprenderse de los lazos de la guerra, de las guerras que Atenas emprende o sufre en su tiempo y de las extrañas leyes que la rigen.

A Sófocles se le adjudica la introducción de pintura y escenas decorativas de paisajes, muchas veces según la personalidad del actor, considerándosele el precursor de la escenografía; así mismo, sus personajes se caracterizan por estar idealizados, representándose no como son realmente, sino como debieran ser. También se le deben la introducción de un tercer actor en la escena, lo que daba mayor juego al diálogo, y el hecho de dotar de

complejidad psicológica al héroe de la obra. Elevó el número de coreutas de doce a quince pero relegó el coro a un segundo plano para agilizar la acción escénica.

3.2.10.3. Eurípides.

Totalmente distinto de sus predecesores en espíritu y concepciones, Eurípides aprovechó los elementos introducidos por los autores anteriores y presentó un teatro más realista cuyos personajes estaban movidos por la *ananké,* la fatalidad. Humaniza la tragedia al presentar personajes que son hombres verdaderos que sienten y obran conforme a sus deseos descendiendo de las alturas legendarias; sus héroes son presa de todas las debilidades, pasiones o intereses humanos. Discute en escena regímenes políticos, guerras, ambición, y otros problemas de su tiempo. Fue el primero en representar el amor en el teatro. A su vez, desarrolló la acción creando efectos forzados, aumentando los personajes y haciendo que el héroe descendiera de su pedestal. Aparecen en su obra las antiheroínas y las mujeres asumen en sus obras papeles protagonistas.

Sus obras se caracterizan por los complicados enredos, creando verdaderos dramas de intriga. Sus obras cuentan ya con cuatro actores en escena, uno de ellos sin texto. Esto le permite crear escenas de un mayor dinamismo y realismo que sus antecesores. Pero, en contrapartida, el Coro de Eurípides pierde parte de las atribuciones que tuvo en sus comienzos

De las numerosas obras atribuidas a Eurípides se conservan diecisiete tragedias y un drama satírico, Los cíclopes. Entre las tragedias de fecha conocida figuran *Alcestes*, *Medea*, *Hipólito*, *Las troyanas*, *Helena*, *Orestes*, *Ifigenia en Áulide* y *Las bacantes*. Entre las obras de fecha incierta destacan *Andrómaca*, *Hércules*, *Hécuba*, *Los suplicantes*, *Electra*, *Ifigenia entre los tauros*, y *Las fenicias*.

3.2.10.4. Aristófanes.

.

Con Aristófanes, el coro continúa perdiendo muchas de sus atribuciones. Entre otras razones, esto puede explicarse por el tono satírico y jocoso de la

comedia, menos apto para las atribuciones rituales del Coro. Aristófanes se mofa de las instituciones humanas, de los gobiernos políticos de Atenas, de los tribunales de justicia , de la filosofía de los sofistas y de la legislación y del poder militar que, con la guerra, destruyen los lazos sociales y familiares. De las once comedias completas llegadas a nuestra época las mas famosas son *Las ranas*, *Las nubes* y *Lisístrata*.

3.2.10.5. Menandro.

Menandro representa la evolución del teatro griego hacia las formas del teatro moderno. El Coro, por ejemplo, desaparece prácticamente, pues, aunque pueda hacer acto de presencia en los entreactos, ya no conserva ninguna de las funciones que le caracterizan en la tragedia, limitándose únicamente a ejecutar algunas canciones. Menandro suprime así la interrogación, las preguntas explícitas del teatro griego; las preguntas estarán, a partir de ahora, en el interior del texto, latentes en el diálogo. El público, al que el autor proporciona suficientes elementos de juicio, debe descubrirlas por su cuenta. Aunque Menandro llegó a escribir un centenar de comedias, sólo conservamos fragmentos de algunas de ellas.

3.2.10.6. Géneros teatrales.

Las representaciones teatrales en la antigua Grecia se componen de tres géneros: el drama satírico, la tragedia y la comedia.

- El drama satírico. Tiene grandes parecidos con la tragedia, tanto en su estructura formal como en su temática de carácter mitológico, pero se diferencia de la tragedia en el tono, en la representación en la que tanto cuentan los gestos, la danza y en la composición del Coro, integrado obligatoriamente por sátiros, conducidos por su jefe y padre, Sileno. Desarrolla la necesidad expresiva del teatro griego de dar rienda suelta a los impulsos refrenados, a las capas del yo reprimidas por la conciencia.
- La tragedia. Consiste en la imitación (*mimesis*) de una acción (praxis) de carácter elevado y completo, con una cierta extensión,

en un lenguaje culto. Dicha imitación se lleva a cabo por personajes en acción (y no a través de una narración), la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la purificación (*katharsis*) propia de estos estados emotivos. La acción de la tragedia toma cuerpo en mito como relato ya estructurado que la tragedia reproduce.

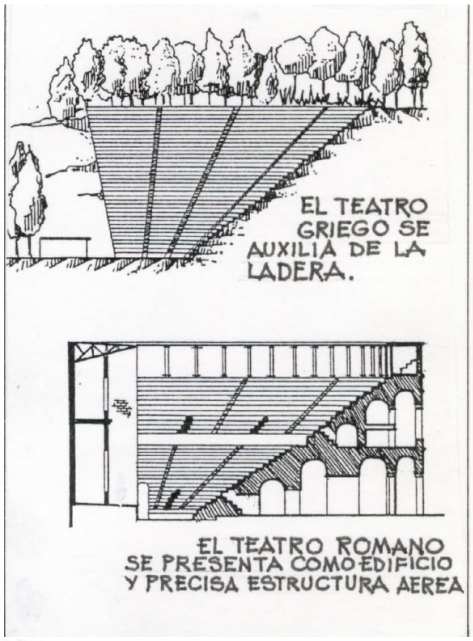
- La comedia. Tuvo un carácter cómico y grotesco en el que los grupos que danzaban se mofaban de los espectadores ridiculizando las tendencias políticas, religiosas, filosóficas y literarias. Posteriormente aparecieron personajes que entablaban un dialogo y entretenían por medio de sus burlas y chanzas. Nos encontramos con una alternancia de recitados y cantos del Coro parecida a la de la tragedia. En contraste con la tragedia debemos resaltar: el *agón* o combate, una escena de disputa de la que saldrá triunfante el actor que representa las ideas del poeta; y la *parábasis*, una salida temporal de escena en la que los actores y los componentes del coro se quitan los mantos y las máscaras, se vuelven a los espectadores y avanzan hacia ellos.

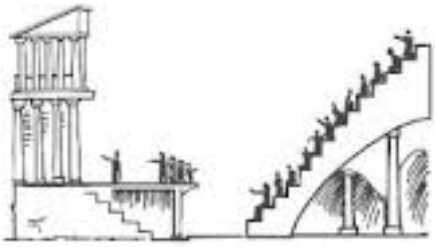
3.3. CONEXIONES ENTRE EL TEATRO GRIEGO Y EL TEATRO DE ÓPERA

El teatro griego clásico, así como posteriormente el teatro romano, va a encontrar en el teatro de ópera el espejo en el que reflejarse varios siglos después. Si bien nos referiremos más al teatro romano en este apartado, por lo que supone que el teatro de ópera lo tome como modelo arquitectónico, no abandonaremos las referencias al teatro griego ya que el romano es su sucesor, tanto en el apartado de la construcción como en el de la producción teatral.

Los griegos fueron quienes inventaron lo que puede llamarse “la planta” de un teatro clásico, y le dieron ese nombre, teatro, lugar para ver. Elegían la ladera de una colina, buscando una acústica excelente y comenzaban su construcción. Los griegos construyeron tanto teatros al aire libre como anfiteatros. El teatro romano está basado en la construcción que ya hacían los

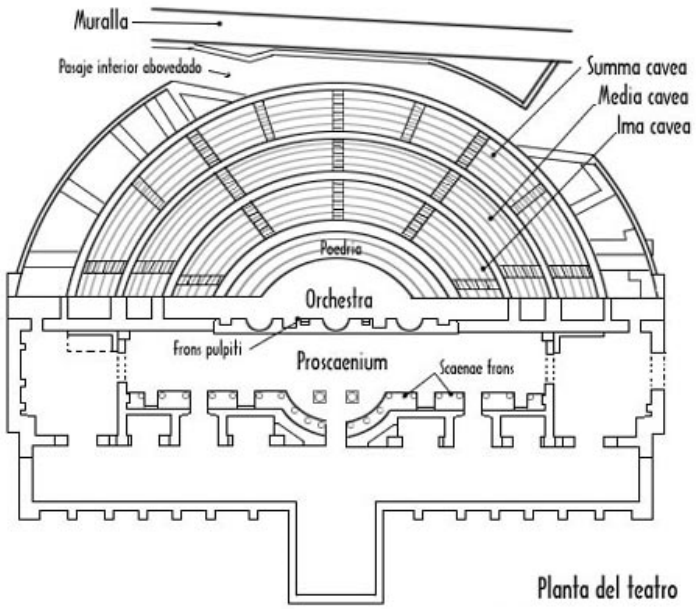
griegos, pero, a diferencia de éstos, no necesitaban de una pendiente donde apoyarlo y podían construirlos en suelo plano erigiendo varias plantas en mampostería.



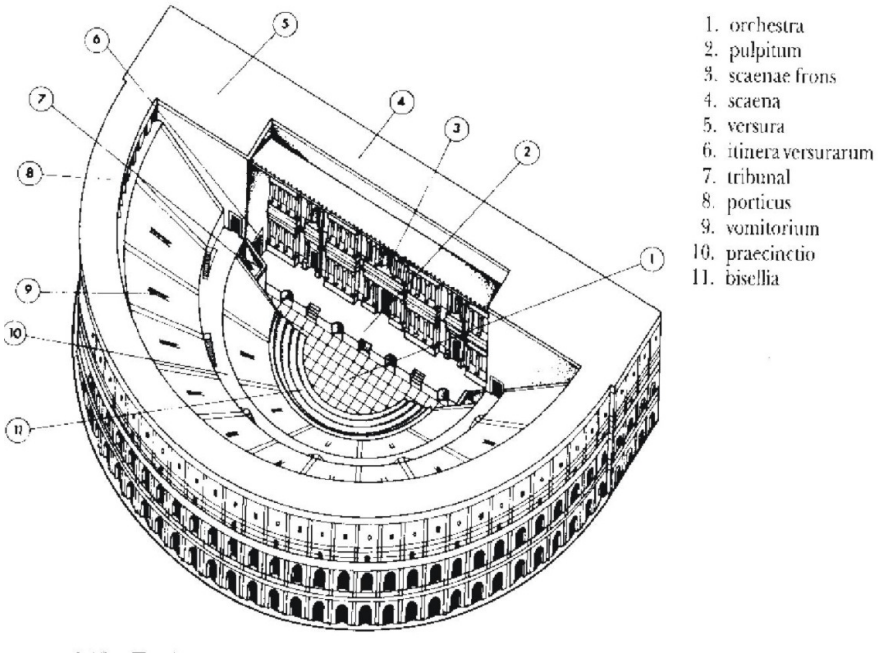


Como vemos, si bien respetaron el nombre griego, ya que la idea y el diseño original lo eran, así como el uso destinado al local, introdujeron distintos elementos distintivos. Tenía tres espacios bien diferenciados: la *cávea* (donde se sentaban los espectadores); la *orchestra* (donde se situaba el coro) y la *escena* (el especio donde actuaban los actores). A veces tenía un toldo (*velarium*) que se podía recoger y extender; el escenario estaba protegido por una cubierta de madera suspendida con cuerdas. Con objeto de mejorar la acústica, los arquitectos romanos redujeron la *orchestra* a un semicírculo, y

representaban los espectáculos sobre una plataforma. Destacaremos la *frons scaenae* que era una fachada monumental de varios pisos, que servía de fondo de graderío[15]



Planta de un teatro romano



Partes del teatro romano.

[15] Señalaremos en este punto que no se ha de confundir el teatro romano con el anfiteatro romano (doble teatro: dos caveas semicirculares o semielípitcas, formando un recinto), que era donde se celebraban los juegos y luchas de gladiadores.

Italia, ya desde el teatro romano clásico hasta llegar al teatro de ópera tras el Renacimiento, fue pionera en cuanto a la innovación y al progreso artístico, bien sea desde el uso de la música y el canto en el espectáculo, como por la escenografía, o por la cultura del mecenazgo. Todo ello unido siempre al deseo de ostentación y demostración de poder que las manifestaciones artísticas suponen para un público distinguido, como bien demuestra el hecho de que *Euridice*, la primera ópera considerada como tal, fuese estrenada con motivo de la boda de María de Médicis con Enrique IV. La ópera italiana comenzó a difundirse por toda Europa como una corriente imparable por lo que fue lógico que, durante el período de Mazarino en Francia, también se instalara en dicho país. Como veremos más adelante, la ópera francesa era un espectáculo total en el que se conjugaban la música, la poesía, la danza y la escenografía. En este sentido es en el que encontramos un paralelismo más directo con el teatro griego, que también se concebía como un espectáculo en el que se producía una simbiosis de diferentes artes: conjunción de la palabra y la música, uso de la danza, concepción del movimiento escénico...

En cuanto a la escenografía, la ópera llevará al máximo de desarrollo las invenciones de las que el teatro griego ya había hecho gala: desde el desarrollo de la maquinaria necesaria para permitir representar hechos fantásticos hasta los grandes telones de terciopelo o los grandes decorados pintados. Señalaremos que el vestuario operístico de la época no solía atenerse al criterio de fidelidad a la realidad de la época representada, principalmente porque esta decisión hubiera ido en contra del lujo que la ópera debía mostrar (del mismo modo ocurría en la pintura postrenacentista y barroca, incluso referido a los escenarios arquitectónicos). Los inventos de iluminación se perfeccionarán en esta época.

Los intérpretes constituyen uno de los componentes más significativos del espectáculo. Las fuentes de la época recogen del deseo de los compositores de que los cantantes no olvidasen que también eran actores, pero desde el principio primó el canto por encima de las cualidades actorales. No olvidemos que, en la Italia de la época, la música era el objeto del espectáculo y el drama sólo constituía un mero marco argumental. Advertiremos que las mujeres comenzaron a convertirse en virtuosas de la

ópera a finales del siglo XVII, aunque esto no hizo que desaparecieran los castrati, que eran habitualmente quienes interpretaban los papeles femeninos.

Un género como la ópera empezó a necesitar espacios apropiados y, rápidamente, urgió la necesidad de disponer de teatros exclusivamente dedicados a la ópera. El primero fue construido en 1637 en Venecia y pronto se sumaron otras ciudades italianas. El teatro, como edificio, se crea como lugar de espectáculo, para procurar recreación, divertimento y evasión antes que facilitar cualquier elevación cultural. Detengámonos para recordar que, en primera instancia, el teatro griego se hallaba muy próximo aún al rito religioso en el que se producía la *katharsis* que mencionaba Aristóteles. Por el contrario, en el siglo XVI el teatro se presenta casi exclusivamente como diversión.

En la construcción de teatros perduró durante siglos el recuerdo de los teatros antiguos, y sobre todo de los teatros romanos. A diferencia de otros monumentos, los restos de teatros romanos y griegos que perduraban eran poco aprovechables y permanecían, en gran medida, como habían sido en origen. Sin embargo existe una ruptura entre el teatro antiguo y el de la Europa medieval debido a que el abrazo del catolicismo por el Imperio Romano supuso el abandono de los ritos paganos y la no aceptación de los dioses romanos; así, las representaciones teatrales, tal y como se conocían hasta entonces desaparecen, dejándose de utilizar los teatros para esos fines y permitiéndose únicamente las de carácter religioso. La Edad Media se caracterizó, por tanto, por la construcción de teatros temporales debido a que las representaciones religiosas no pueden representarse en las iglesias debido a la falta de espacio.

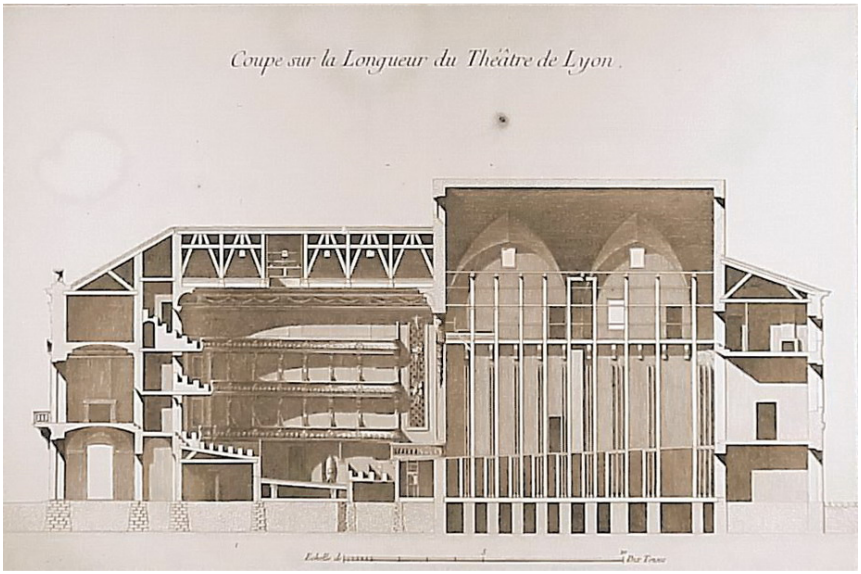
El crecimiento de las ciudades medievales, unido a la especialización de los grupos dedicados a las actuaciones públicas (actores, titiriteros, malabaristas...), puso de manifiesto la necesidad de un edificio estable. El teatro, como género de edificio, comienza a abrirse paso desde el siglo XVI para un público urbano que pedía un entretenimiento frecuente y cultivado en un espacio acotado, que permitiese protegerse de las inclemencias del tiempo, y que tuviera un escenario amplio y elevado así como algunas dependencias mínimas. Pero fue la demanda de mayores y más deslumbrantes efectos

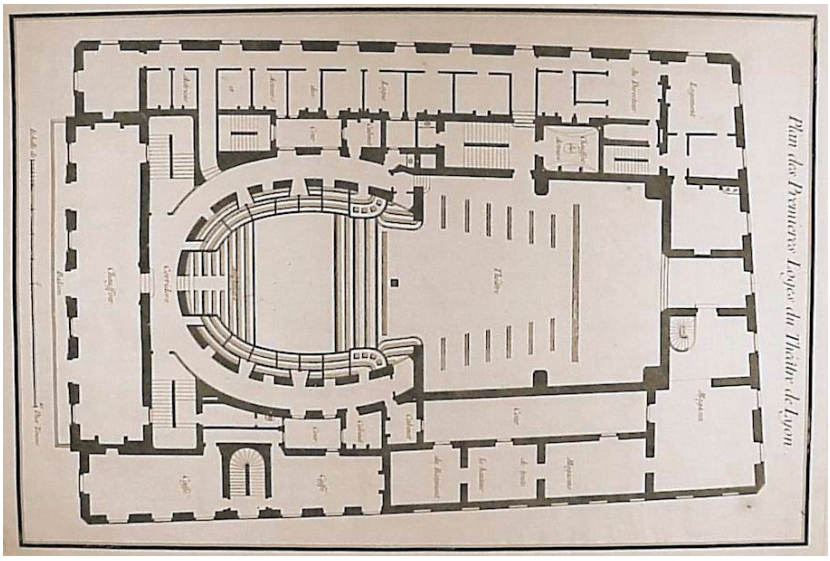
escénicos lo que lleva a construir un edificio *ex profeso*. Durante el siglo XVII se produjeron dos grandes innovaciones arquitectónicas: el arco de embocadura, que separaba la escena del espectador (Teatro Farnese, Parma); y el sistema móvil de bambalinas, elemento absolutamente innovador en la escenografía.

Poco a poco, durante el siglo XVIII, se determinaron las líneas generales del edificio de un teatro, siempre poniendo la mirada principalmente en el anfiteatro romano. Se consolidó la idea de edificar en un solar más aislado, para mejorar la circulación y los accesos y salidas. Como edificio exento, era obligatorio dotarlo de forma compacta y proporcionarle, inevitablemente, alzados clásicos al estilo griego y romano. El edificio continuó configurándose en forma de herradura de manera que la planta dispusiese la sala y el escenario detrás; así mismo, se procuraba siempre elevado para que todo el público gozase de suficiente visibilidad (tarea desde el inicio casi imposible) y, en su decoración, intentaba simular un recinto que combinase tanto elementos decorativos clásicos (como las columnas) como elementos propios de la época. La dirección escénica se desarrolló con mayor complejidad y el arte de la perspectiva, aplicado al escenario y a los decorados, proporcionó un método para incrementar en apariencia la altura de los actores. El teatro también heredó la idea de tribunas, gradualmente ordenadas por categorías (los que estaban de pie en lo que hoy se llama "patio de butacas" y los que tenían palcos.

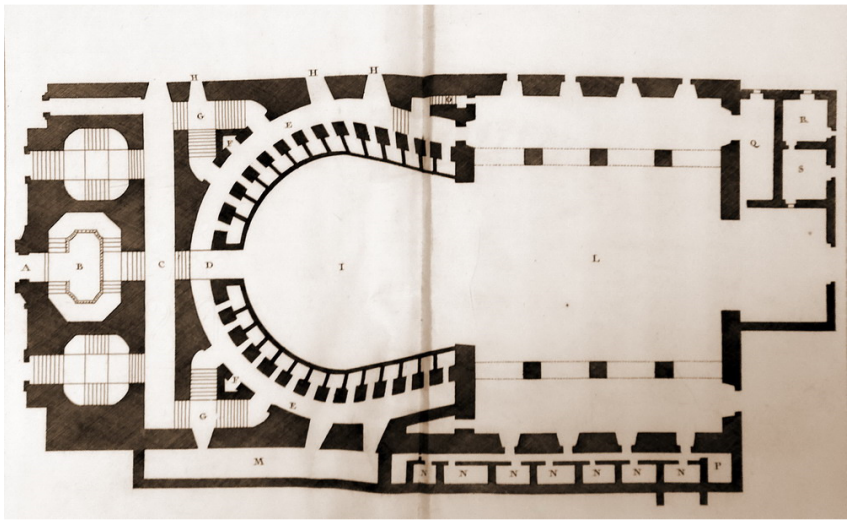
No obstante, la arquitectural teatral tuvo un componente técnico muy importante pues desde el siglo XVII se planteó cómo construir estructuras de gran porte que soportaran luces mayores que en las iglesias y que permitieran utilizar una maquinaria más diversificada. Las técnicas de iluminación evolucionaron con la utilización de las lámparas de aceite con color y la refracción de la luz creaba efectos sobre el espacio. Del mismo modo, el teatro de ópera planteó problemas acústicos en su construcción estableciéndose un límite objetivo para sus dimensiones: el que proporcionaba una audición y una visibilidad aceptables.

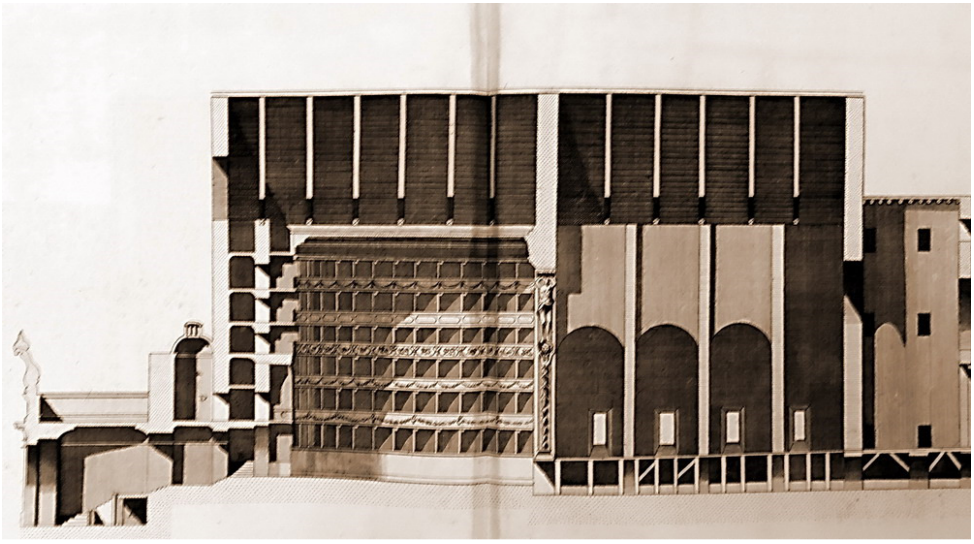
La construcción del teatro continuó desarrollándose hasta llegar a los dos grandes modelos que se siguieron hasta el siglo XX: el modelo italiano, teatro de palcos a modo de celdas de un panal, y el teatro francés, teatro dispuesto en bandejas. Hablaremos de las dos clases de teatros que marcaron esta tendencia en la construcción de teatros de ópera. El primero se construyó en Francia, en 1689, para la *comedie française,* destacando por abandonar las fórmulas italianas: se dispusieron dos filas de palcos que delimitaban un patio cuadrangular y un escenario de corbata frente a un arco de proscenio. El anfiteatro estaba formado por bancos paralelos dispuestos en descenso hacia el escenario. Este nuevo emplazamiento del público respondía a la creciente complejidad de escenografía, así como al aumento de la maquinaria, que provocaba evidentes cambios de perspectiva en el escenario. Veamos un ejemplo en el Theâtre du Lyon.





El segundo ejemplo de teatro operístico será el teatro San Carlos de Nápoles de 1737, que se establecerá como modelo para teatros de toda Europa creando la tipología italiana de teatro. Se trata de un edificio con perspectiva frontal, que cambia la disposición focal que hasta ahora venía heredada de los teatros griegos y se asemeja más al anfiteatro romano: el patio de butacas se rodea por palcos a varios niveles dispuestos en forma de herradura. Este es otro elemento importante en la ópera, ya que su disposición permite tanto ver la representación como ser visto por el resto de espectadores, algo muy acorde con aquella sociedad en la que era importante dejarse ver en ciertos ambientes.





3.4. LA MÚSICA EN LA GRECIA CLÁSICA Y SU PAPEL DENTRO DEL TEATRO

Tal y como hemos descrito, en la antigua Grecia la música estaba indisolublemente ligada a la escena, bien para reforzar la acción, para unir diferentes escenas, o bien para entretener al público durante los descansos, su verdadera esencia aportaba valores que no se podían expresar ni con palabras ni con gestos y que contribuían al proceso catártico de la tragedia. Señalando que la música era un elemento más del espectáculo teatro, analizaremos en este apartado las características que poseía en la Grecia clásica así como su función dentro de la escena.

El principal problema al nos enfrentamos al abordar este capítulo son las fuentes. Es cierto que han llegado hasta nuestros días numerosos textos y datos al respecto, pero desafortunadamente son escasos los que hablan de la música en aquella época de una manera explícita y clara. Se ha de añadir que, además, la mayoría de los datos sobre teoría musical conocidos no son muy útiles para estudiar cómo era la música realmente pues son posteriores al s. II d.C. y están relacionados con la especulación matemática y filosófica.

Las referencias míticas son las primeras a las que podemos aludir ya que, en la mitología griega, existen numerosos relatos sobre la música, las melodías o la creación de instrumentos. Los mitos acerca de los orígenes de la

música son de todo tipo: Hermes mata a una tortuga y ata a su caparazón doce cuerdas hechas con los intestinos de doce vacas (origen del *quelis*); Lino sustituye las cuerdas de lino de la lira por otras de tripa, lo que mejora su sonoridad; Orfeo recibe una lira de Apolo y adquiere gran destreza; Dioniso y su *aulós* provocan el desenfreno en sus cultos; por último, el mito de Pan y la *siringa* o flauta de Pan.

El problema llega cuando se ha de comprobar qué verdad histórica hay en estos mitos. De ellos, sí podemos concluir que la base musical griega tuvo muchísimas aportaciones de Egipto y Oriente próximo, pues los relatos explican como muchos de los músicos e inventores de instrumentos procedían de esas regiones o habían adquirido sus conocimientos allí. No obstante, existen numerosos testimonios literarios y materiales (cerámica, pintura, arquitectura y restos arqueológicos) que nos proporcionan datos que presuponen que la música estaba considerada al mismo nivel que las artes plásticas o la poesía, a la que sabemos que estaba totalmente vinculada e incluso tenía prioridad.

En cuanto a los instrumentos más destacados haremos un breve resumen. Entre los de cuerda mencionaremos la *lira*, con una estructura parecida a las arpas egipcias y fenicias; posteriormente este instrumento evolucionó a la *cítara*; otro instrumento era la *sambuca*, especie de arpa triangular. De los instrumentos de viento el más conocido era el *aulós*, una flauta con lengüeta, y también el *diaulós*, dos aulós al mismo tiempo; la siringa, de un solo tubo, se parecía a la actual flauta de pico o dulce. Posteriormente apareció un instrumento fundamental: la *hidráulide*, órgano hidráulico que funcionaba presionando un teclado que insuflaba aire por unos tubos. Por último no obviaremos la percusión ya que, para los griegos, el ritmo era imprescindible, ligado al ritmo cardíaco. El *tympanon* estaba formado por un parche de piel tensado sobre un círculo de madera que se golpeaba con los dedos o una baqueta; en manos de las musas encontramos muchas veces los *crótalos*.

El concepto de música de los griegos era muy diferente del que tenemos en la actualidad. Música significa etimológicamente “relativo a las musas”, arte

inspirado por las diosas. Por lo tanto integraba la poesía, la danza, la música y la gimnasia (debemos entender ésta última dentro de un sentido muy amplio). Así pues, la música no se concibió, hasta la época helenística, separada de las demás artes. Se podían distinguir dos tipos de música: la popular (se han conservado algunos textos con notaciones musicales hechas con letras), y la profesional (apenas se ha conservado).

De este modo, la música se adaptaba en ritmo a la palabra poética, sirviéndole de apoyo. A este respecto surgieron en la época arcaica los *nomos* (leyes), parece ser que creados por el poeta y músico Terpandro de Lesbos (s. VII a.C.), que eran una normas que determinaban las composiciones de voz e instrumento, con una gran variedad de tipos y ritmos.

La música puramente instrumental no apareció hasta la época helenística (ss. III-I a.C.) y se duda de si alcanzó realmente gran relevancia. Por otro lado, fue su vinculación a la danza y el canto de un coro lo que la hizo realmente determinante en esta época: el coro tomaba un papel de narrador y comentador de hechos que recitaba el solista y, mientras, el jefe del coro (*corifeo*) marcaba el ritmo a los instrumentistas, a los miembros del coro *(coreutas*) y a los danzantes.

De la poesía coral cantada con acompañamiento musical surgió el ditirambo, precedente del drama (tragedia, comedia y drama satírico). Los coros entonaban construcciones estróficas acompañados de lira o de *aulós.*

Así pues el drama estaba formado por la danza, que ejecutaba el coro, la poesía, tanto recitada como cantada, y la música, ajustada al ritmo de la letra poética. La música del *aulós* llevaba al punto más álgido la intensidad de los sentimientos en la tragedia, subrayando los pasajes más líricos; en la comedia, se introdujeron ritmos y melodías populares que relajaban el *aulós.* La orquesta que acompañaba al coro utilizaba también instrumentos de percusión.

Para finalizar, hablaremos de cómo la música desempeñaba un papel importantísimo en el sistema educativo griego. Todos los ciudadanos eran educados para que conocieran los conceptos musicales básicos y para que desarrollaran sus habilidades instrumentales. La educación del alma debía estar desarrollada al igual que la del cuerpo. Además, el aprendizaje musical integraba al individuo en celebraciones y actos colectivos, que siempre incluían

música. Damon de Atenas, uno de los maestros de Sócrates, fue uno de los primeros filósofos en establecer las conexiones entre la música y la formación del carácter humano, el *etos*. Platón afirmaba que la música contribuía a inculcar las mejores virtudes en el ciudadano por lo que defendía la inclusión de la música en el sistema pedagógico (recogido posteriormente por el músico y pedagogo Arístides Quintiliano). Del mismo modo, Aristóteles compartía con Platón el concepto de la acción de la música en la moral clasificando las melodías en cuatro tipos: las moderadas, aptas para la educación; las entusiastas, que llevan a la pasión y la *catarsis*; las relajadas, dirigidas al conocimiento y al juego; y las tristes, que provocan la aflicción del hombre. Su alumno, Aristóxeno de Tarento, buscaría una explicación psicológica a la música, desnudándola de toda la metafísica.

4. LA MUJER EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

4.1. INTRODUCCIÓN

Si nuestro propósito es analizar la figura de la heroína trágica en su origen, necesitamos conocer la civilización que la creó: Grecia. Para los griegos los héroes tenían un sentido de semidioses por la naturaleza de su conducta pero está claro que eran seres humanos. La historia del hombre, ha demostrado que una persona común puede alcanzar el status de héroe y vivir inmortalizada en la mente de las personas. Son líderes, patriarcas de grandes naciones o imperios, o protagonistas de nuevos ideales los que han marcado el paso y el cambio mismo de la historia. Y de ahí, de esta ruptura, se genera la mitificación de sus acciones. La anécdota se convierte en mito, y sus proezas terminan y atribuidas a poderes sobrenaturales a los de los mortales corrientes.

La heroína de la tragedia griega es una mujer de la Grecia clásica que suele pertenecer a la clase social elevada. Administrar la casa y asegurar herederos a la familia eran las principales funciones de la heroína, es decir, de la ciudadana griega. Se diría, por tanto, que la tendencia generalizada en la época clásica era minusvalorar a la mujer en relación al varón. Si consideramos los razonamientos misóginos que realizaron los pensadores más influyentes del mundo clásico entenderemos por qué las mujeres no participaron en la vida pública, pues según el marco ideológico de la época no estaban capacitadas para dirigir la sociedad. Sin embargo, a pesar de que los hombres negaron su capacidad para dirigir la sociedad y las recluyeron en casa, las mujeres han desempeñado un papel importante a lo largo de la historia y, sin duda, a través del ámbito privado influyeron en el público. Todas las protagonistas de este proyecto son mujeres ciertamente influyentes que, si bien están sometidas a la autoridad masculina, regentan cargos de poder en la sociedad.

Si bien se ha afirmado la existencia en el pasado de sociedades matriarcales, en las que las mujeres habrían gozado de un protagonismo social y familiar mayor al de los hombres, sin estar sometidas a su autoridad, lo cierto es que su existencia no se ha podido demostrar. Lo que sí han existido en

distintas épocas históricas han sido sociedades matrilineales, es decir, sociedades en las que la descendencia se establece a partir de la línea materna en lugar de la paterna. Pero incluso en estos casos, al parecer, el modelo matrilineal ha coexistido con distintas modalidades de patriarcado, en la medida que los hombres han retenido las más importantes y determinantes esferas de poder.

4.2. LAS SOCIEDADES DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

La Historia Antigua[16] será el escenario en el que se actuarán las protagonistas de nuestro estudio. Es de sobra conocido que el término *Antigüedad* ha estado sujeto a debate y a modificaciones, sobre todo en lo relativo a su extensión cronológica y geográfica. Un problema añadido es la gran diversidad cultural de las distintas civilizaciones que se suceden en esta época. En cuanto a sus límites cronológicos, podríamos establecer que, en el Mundo Clásico, el inicio del periodo arcaico en Grecia se sitúa entre los siglos X y IX a.C. El límite superior o final cronológico de la Antigüedad presenta también algunos problemas y son muchas las propuestas de transición entre las Edades Antigua y Media.

Ligado al problema de la cronología va el del marco geográfico de la Historia Antigua. La tradición occidental ha establecido un vasto territorio que se podría enumerar a grandes rasgos como sigue:

- África en su zona septentrional.
- Próximo Oriente en su zona actual hasta Irán.
- Europa Central, Suroriental y Occidental.

Dentro de este amplio marco geográfico se incluye el estudio de la Antigüedad Clásica en el apartado en el se centrará este trabajo: Grecia Arcaica, Clásica y Helenística.

[16] Período de tiempo abarcado desde el inicio de una serie de fenómenos culturales y sociales (invención y aparición de la agricultura, paso a las sociedades urbanas, etc.) que tienen lugar hacia la mitad del IV milenio antes de Cristo en el Próximo Oriente, desde donde se extienden a otras regiones, hasta finales del siglo VI de nuestra era.

4.2.1. Grecia

La civilización griega se desarrolló, entre los siglos XIII y III a.C., en un amplio territorio que abarca la actual Grecia, las islas del mar Egeo y Asia menor. Los primeros pobladores se agruparon en genos (conjunto de familias que descendían de un antepasado común). Ya desde la Edad de Bronce los deberes de la mujer giran alrededor de la casa. En la vida diaria, las mujeres de la realeza y las esclavas se dedicaban a tareas similares.

Posteriormente, hacia el siglo VIII a.C., las comunidades se organizaron en *polis*, o territorio soberano que comprendía una ciudad y las tierras que la rodeaban y cuya principal actividad económica era la agricultura. Cuando la falta de tierras para cultivar llevó a los griegos a establecer colonias a lo largo del Mediterráneo, una nueva fuente de riqueza, el comercio y la artesanía, llegaron a la *polis*, y con ellas una nueva clase social que exigía participar en la vida política. En la Edad Oscura[17] los roles del sexo ya estaban fuertemente establecidos. Posteriormente, durante el desarrollo de las *polis,* se establecieron dos grandes grupos sociales: los ciudadanos y los esclavos. Aristóteles definió la *ciudadanía* como la posibilidad de participar en el poder político; la mujer quedó totalmente excluida de la posibilidad de participar porque, a diferencia de *meteos* (extranjeros) y esclavos, nunca podía convertirse en ciudadana.

Como veremos más adelante, la situación de la mujer en la sociedad diferirá completamente de la que tendrá en la escena teatral. Serán las mujeres aristócratas, las reinas, y las princesas quienes, pese a no tener una relevancia en la vida pública, interpretarán los papeles protagonistas de la tragedia.

El régimen aristocrático (por el cual sólo la nobleza podía participar en la política) se mantuvo en ciudades-estado como Esparta, pero en otras como Atenas en el siglo VI a.C., se estableció un gobierno democrático. Este sistema

[17] Periodo de la historia de Grecia que transcurre desde el colapso del mundo micénico, entre 1200 – 1100 a. C., hasta la época arcaica griega, siglo VIII a. C.

separaba el poder judicial, el legislativo y el ejecutivo: la *Ecclesia* (Asamblea a la que podían asistir todos los ciudadanos) discutía y aprobaba las leyes propuestas por la *Boule* (Consejo de los quinientos miembros). No obstante, sólo el varón nacido libre que descendía de ciudadanos podía acceder al cargo siendo excluidos, de nuevo, los extranjeros, los esclavos y las mujeres. A partir del siglo IV, el poder económico de las polis menguó y con ello acabó su independencia. Su debilidad fue aprovechada por el vecino del norte, Macedonia bajo el mando de Alejandro Magno.

Hubo que esperar a la época helenística para ver a grandes figuras femeninas emerger en el mundo griego. La abundancia de información sobre las mujeres de la realeza puede atribuirse tanto al impacto de estas mujeres en los escritores antiguos como a que ellas mismas se involucraron en la actividad política de los hombres.

La acción de mujeres de estatus menos elevado puede también verse en actuaciones públicas, como las que llevaron a cabo algunas mujeres libres que consiguieron una mayor influencia en asuntos políticos y económicos, y al mismo tiempo, difundieron sus opiniones sobre el matrimonio, el papel de la mujer, la educación y la conducta en sus vidas privadas.

Las creaciones culturales del periodo recogen toda esta información gracias a las representaciones de la mujer. Escultura, comedia, cerámica pintada y otras artes muestra una mayor atención a sus experiencias y a la naturaleza de su vida cotidiana.

4.3. LA MUJER EN LA GRECIA CLÁSICA

Las mujeres griegas y romanas no poseían capacidad política, no eran miembros de la *polis* o de la *civitas* en sentido pleno. El poder del hombre controlaba su capacidad para obrar en mayor o menor medida por lo que estaban sometidas a la tutela del varón (un padre, un marido o un tutor).La razón de que la mujer se viera sometida al poder de un esposo o un padre hay que buscarla en la consideración de la mujer como un ser inferior por parte de ambas sociedades.

Mientras que la mujer griega tenía como principal función reproducir biológicamente ciudadanos (los hombres eran quienes educaban a los jóvenes), en Roma el papel de la mujer en la familia y en la sociedad era culturalmente valorado y reconocido: educaba a los hijos en los primeros años y les transmitía los valores cívicos. La mujer romana no estaba, como la griega, encerrada en el gineceo, sino que participaba plenamente junto a su marido en la vida social. Esta función presuponía que las mujeres gozaban de libertad de movimientos, de acceso a la cultura y de vida social. Sin embargo, en la sociedad griega la mujer quedaba totalmente relegada al hogar mientras que el hombre estaba destinado a la guerra y a la política, las más altas concepciones del ideal de lo heleno. El *agathós* aristocrático conseguido a través de ambas no estaba al alcance de la mujer.

Por lo tanto, el ámbito de actuación básico de la mujer en ambas sociedades era el doméstico. Primero el ámbito del hogar parental y después el hogar formado con la figura del marido ya que el objetivo principal de toda mujer en la Antigüedad era el matrimonio. Esta institución era la máxima expresión de la inferioridad femenina *representando* la situación de sometimiento de la mujer al marido. El lugar de la mujer era la casa donde se ocupaba de la organización de la misma, el control del servicio y la educación más básica de los pequeños.

4.3.1. La visión de la mujer en el mundo griego

La opinión que los antiguos griegos tenían de las mujeres se resume con el relato que hace Hesíodo: la primera mujer del mundo, Pandora, fue creada por Zeus como castigo a los hombres pues de su caja salían todos los dolores y calamidades.

El pensamiento griego consideraba que la forma de actuar de la mujer no se regía por la razón, sino por las pasiones. Algunos de los principales autores griegos dejaron constancia de este pensamiento. Sócrates atribuía la

inferioridad femenina a su propia naturaleza y a la falta de educación (el marido debía proporcionársela); Platón reitera la subordinación al varón; Aristóteles se basaba en la pasividad de la mujer en la reproducción para justificar su sometimiento social y jurídico.

En las primeras manifestaciones literarias se explica que la mujer no se rige por el *logos*, sino por el instinto, lo que conlleva una debilidad moral que la incapacita para tener sentimientos duraderos, equilibrio y sentido de la medida, de modo que la ambigüedad es la característica principal de una mujer. Así pues, la mujer no es digna de confianza y se la relega a las tareas domésticas, de reproducción y conservación del grupo familiar. Como vemos, lo que los romanos llamaron *impotentia muliebri*[18] aparece abundantemente en la literatura griega. A señalar que también en estos textos aparece el tópico de la maldad innata de la mujer, debida a la mencionada debilidad moral, que la empuja a actuar por medio de engaños y artimañas.

La educación de la mujer en la época era ciertamente limitada y normalmente no continuaba una vez que se había contraído matrimonio. Las niñas aprendían a hilar y tejer, así como música y danza. Las hijas de los ciudadanos atenienses tocaban la lira y no el *aulos*, pues era inapropiado. En Esparta, donde las mujeres gozaban de mayor libertad, ellas mismas organizaban sus actividades y podían dedicarse al estudio de la música y practicar ejercicios gimnásticos. En la Grecia asiática y en las islas las mujeres se preocuparon más de su formación intelectual.

Sobre este tema habría que aclarar que no siempre se marginó a la mujer del sistema educativo en la Grecia antigua sino que hubo algunos círculos en los que se fomentó la participación femenina. Este es el ejemplo de los pitagóricos que respetaron la figura femenina y la hicieron partícipe de su doctrina ya en el s. VI a. C. En el programa ético-político de Pitágoras sí tendrían cabida las mujeres y estaba basado en la armonía, el buen gobierno,

[18] Endeblez moral femenina.

ordenado jerárquicamente y donde se prestaba igual atención a todos los estamentos del orden social: hombres, mujeres y niños. Por tanto, también a las mujeres iba dirigida su enseñanza.

De todos modos, el fin a que estaba destinada cualquier mujer era ser una buena esposa. Al respecto, observaremos que en la tragedia griega existen muchos personajes que representan este modelo de mujer casta y fiel. Una de las más emblemáticas es Penélope, pero también encontraremos el mismo modelo en Deyanira. El matrimonio en la época clásica (siglos VIII a.C. al IV a.C.) era un contrato entre el esposo y el padre, un traspaso del derecho de tutela sobre la mujer. Era el acto por el que se formalizaba el contrato de entrega de la dote (aportación económica, en dinero o tierras, que debía ser entregada por el padre al contraer matrimonio su hija). El esposo administraba los bienes de la dote y tenía obligación de invertirla para que generara rentas que aseguraran el aumento del patrimonio. En caso de divorcio o viudedad, la dote era devuelta a la esposa. La edad media para contraer matrimonio era de 14 años para las mujeres y 30 para los hombres. Esta diferencia de edad se debía a que el marido, al ser un tutor, debía tener edad suficiente para ejercer los derechos de ciudadanía. El divorcio era fácil de obtener ya que bastaba acudir al magistrado para que la ciudad tuviera en cuenta que el matrimonio ya no existía.

Sin embargo, hay muchas figuras en la tragedia griega que son ejemplo de rechazo del sometimiento de la esposa a su marido, casi siempre desarrolladas a través de una actuación inadecuada de éste (por ejemplo, una infidelidad, un crimen...). Dos personajes emblemáticos son Medea y Clitemnestra. La primera, para dignificar su destino y afirmar su posición de esposa legítima ofendida y menospreciada por su esposo, entiende que tiene que librarse de los hijos de Jasón, darles muerte; para la segunda, las razones para asesinar a su marido y a la esclava-amante de éste serían mucho más profundas que un caso de infidelidad dentro del matrimonio pues Clitemnestra había asumido la conducción del reino y no estaba dispuesta a resignarlo a la vuelta del legítimo gobernante.

Las mujeres desempeñaban un papel imprescindible en la transmisión de derechos y servían de nexo entre las familias, pues los matrimonios se basaban en consideraciones políticas y económicas. Por otro lado, no olvidemos el papel de la mujer como procreadora en la sociedad helénica era fundamental. Pese a que en la Antigüedad y, en realidad, hasta hace pocos siglos, la línea sucesoria siempre provenía del varón, no olvidemos la importancia del elemento femenino en un proceso en el cual su presencia es absolutamente necesaria. Aun así, el proyecto político ateniense aspiraba a la constitución de un espacio cívico en el que el niño se definiera desde su nacimiento como ciudadano, lo que exigía relegar a un segundo plano el origen materno, reprimido por la metáfora de la Patria (cada ciudadano se vincula "*en su individualidad, a un padre y, a todos colectivamente, a la Patria*").

Sobre la capacidad de ser madres, hay algunos ejemplos de figuras femeninas que representan la fertilidad. Deméter y Ceres son diosas, pero ante todo son madres. Las diosas asumen el doble papel de mujer que da a luz una criatura y de tierra que alimenta la semilla. Es el modelo para la mujer griega, encargada tanto de la educación temprana de los hijos como del cultivo de la tierra.

Por tanto vamos deduciendo que el espacio que la sociedad griega dejaba a la mujer era muy limitado. Consecuentemente las mujeres sólo podían realizar trabajos que se desarrollaran dentro de este ámbito o que tuvieran relación con el mantenimiento del hogar. En Atenas las ciudadanas se dedicaban a dirigir el trabajo de los sirvientes, hilar, tejer, preparar alimentos, moler grano… Acudir al mercado o transportar agua eran actividades que llevaban a cabo las esclavas porque suponían salir de casa. En Esparta las tareas domésticas quedaban para las clases de menor poder económico; las mujeres de ciudadanos se dedicaban sólo a la crianza de los hijos.

Por otro lado, aunque no fuera algo generalizado para la mujer griega, muchas mujeres no optaban por la vía del matrimonio. Un buen número de ellas, que no eran ciudadanas o debían mantenerse por sí mismas, que se dedicaban a la prostitución. Como no estaban sometidas a las mismas normas que las ciudadanas, tenían mayor independencia y libertad de acción. La mayoría eran esclavas que, mediante préstamos, llegaban a comprar su

libertad. Las mujeres libres que ejercían la prostitución eran en su mayor parte extranjeras que debían estar registradas y pagar un impuesto por su actividad. Se diferenciaban por su modo de vestir (sólo llevaban gasas de color azafrán). Un grupo especial lo constituían las hetairas o cortesanas, que recibían una formación intelectual y artística para agradar a los hombres. Acompañaban a los hombres en banquetes, servían en ellos pero no podían beber, cantaban, bailaban, tocaban el *aulos* y participaban en las conversaciones.

También tenemos la imagen de las sacerdotisas de algunas divinidades que decidían permanecer vírgenes y sin marido. Tal será el caso de Casandra, consagrada al dios Apolo; añadiremos a dos divinidades olímpicas, Atenea y Artemis, como imágenes de ese sentimiento de rechazo a la institución matrimonial, contrapuestas a la divinidad protectora del matrimonio, Hera.

La sociedad griega estableció la división entre lo público y lo privado, determinando para cada individuo un espacio de actuación. El espacio público, la política, era dominio del hombre, y el espacio privado, el *oikos*, el hogar, era el de la mujer. Esta división fue la que se siguió en la Atenas clásica respecto a las ciudadanas (la hija, la esposa y la madre de ciudadano). Esta separación entre actividades masculinas y femeninas se reflejaba en el propio espacio doméstico. En la casa las mujeres ocupaban un espacio reservado, el jineteo, lejos de la calle y las zonas comunes. Las mujeres que querían ser consideradas honradas ciudadanas no participaban en las actividades donde hubiera hombres. Sólo se reclamaba su presencia para los actos relacionados con la muerte siendo ellas las que preparaban los ritos funerarios.

Las ciudadanas no tenían derechos políticos de manera que no podían votar ni formar parte de las asambleas. Su participación en los órganos de representación del Estado en la sociedad helénica era nula. En todo caso, las mujeres sólo intervenían en la vida pública de forma indirecta, a través del matrimonio, ya que, para que un ciudadano fuera reconocido como tal y pudiera ejercer derechos políticos, tenía que ser hijo de ciudadana.

Encontramos un claro ejemplo de crítica a esta situación en la obra de Aristófanes *Las asambleístas*, cuya líder, Praxágora, ha decidido que las mujeres deben convencer a los hombres para que les cedan el control de Atenas, pues está convencida de que ellas lo harán mucho mejor de lo que lo

han hecho ellos; disfrazadas de hombres, entran en la asamblea y llevan a cabo su plan instituyendo una idea de igualdad. Platón también incluirá más tarde en la organización de su utópica ciudad en *La República*, la famosa comunidad de mujeres como una llamativa innovación socio-política.

Lamentablemente, en el ideario colectivo, a través de las representaciones de personajes míticos o literarios, se nos presenta la idea negativa de las mujeres ansiosas de poder o capaces de realizar cualquier acto para conseguirlo. La representación de Clitemnestra es el más claro ejemplo al respecto. Pero también el ideario colectivo nos habla de la incapacidad natural de la mujer para asumir un cargo público cuando se nos presenta a Penélope perdida y sin asesoramiento para asumir el gobierno de Ítaca.

Frente a las mujeres atenienses, las mujeres extranjeras instaladas en Atenas tenían una mayor libertad de acción y disponían libremente de sus bienes realizando incluso operaciones financieras. Sin embargo, las esposas de los extranjeros, los meteos, aunque no tenían derechos políticos, imitaban las costumbres de los ciudadanos.

En el ámbito de la guerra, la diferenciación de planos de actividad conduce a que éste sea un espacio exclusivo masculino. A pesar de ello, en la Grecia antigua había dos divinidades que expresaban la idea de la guerra: Ares y Atenea. Este hecho es muy significativo, no solo porque la participación femenina en la guerra estaba totalmente rechazada, sino porque la diosa Atenea representa la “guerra inteligente”. Algunos autores relacionan este hecho con la figura de Pentesilea, reina de las amazonas, pues ambas con mujeres que sufren un proceso de masculinización.

Dentro de la vida pública el único espacio en el que la mujer desempeñaba un papel de relativa importancia era el de la religión. Aun así, en los cultos y celebraciones en honor de los dioses la participación de la mujer era limitada ya que eran los hombres los que protagonizaban las fiestas y los ritos. Sin embargo, había fiestas exclusivamente femeninas como las Tesmoforias. Celebradas en honor a Démeter, las mujeres ocupaban en ellas el lugar tradicional de los varones. Se celebran coincidiendo con la siembra de otoño y los rituales significaban la fertilidad de la tierra y, por extensión, la de la mujer. Sólo podían participar en ellas las mujeres de intachable reputación. En

otros cultos, la mujer participaba limitadamente como en los ritos dionisíacos; en ellos las mujeres estaban en los coros, animaban el banquete, asistían al *simposium*, pero sin participar de él. La ménade, mujer del cortejo del dios, accedía al trance a través de a música y la danza pero no del vino. Al contrario que en la mayoría de cultos, las mujeres de los ritos dionisíacos eran cortesanas. También era propiamente femenina la función de profeta. La Pitia de Delfos era la profetisa de Apolo, que actuaba como intermediadora entre el dios y los oráculos.

Las diosas formaban parte del Olimpo griego de la misma manera que los dioses. Tanto sólo había una distinción entre ellos según el significado: los dioses representaban la inteligencia creadora, el poder del cielo, y las diosas la expresión de la materia, la tierra. En la versión de Hesíodo sobre la creación del mundo Gea fue la primera diosa, la gran madre que da origen a todas las cosas; a ella se dedicaron los mayores cultos en el mundo minoico.

Posteriormente, en la época clásica, cuatro diosas merecieron especial atención: Hera, Afrodita, Artemis y Atenea. Hera, esposa de Zeus, protectora de la mujer casada; Artemis, gemela de Apolo, era la diosa de la caza; Afrodita regentaba el amor y la belleza; Atenea, la inteligencia. Salvo Atenea, las otras diosas tenían un referente masculino con mayor poder. Los mitos relacionados con las diosas nos llevan a pensar que no constituían modelos a imitar por las mujeres griegas. Las principales cualidades admiradas en las mujeres griegas eran el silencio, la sumisión y la abstinencia, y estas virtudes no aparecen en los mitos mencionados: Hera, celosa, violenta y vengativa; Afrodita fue infiel a Hefestos; Atenea y Artemis eran vírgenes, no habían contraído matrimonio.

4.4. MITOS Y ARQUETIPOS DE LA MUJER EN EL MUNDO CLÁSICO

Debido a la complejidad de la figura de la heroína clásica, hemos de analizar los elementos que conforman la construcción de la identidad femenina. En las diferentes culturas, desde la antigüedad, se han atribuido a cada sexo unos roles que han determinado la conducta de hombres y mujeres. En el ámbito femenino, encontramos tanto mujeres que se identifican con estos patrones como otras muchas que no hacen. Tradicionalmente, a la mujer

siempre se le han asignado roles impuestos por la cultura en los que desempeñaba labores de esposa y madre; también podían dedicarse al mundo conventual. Veremos que, para la mayoría de nuestras heroínas, estos papeles eminentemente pasivos son los que les han sido asignados. No obstante, también encontraremos numerosos casos de mujeres que escapan a las normas, heroínas que tratan de ofrecen una imagen distinta de su género revelándonos que no existe *la mujer*, sino las mujeres individuales, y es por ello que debemos reconstruir la identidad femenina.

Para esta labor, primero hay que remontarse hasta los mitos y arquetipos cuyos orígenes nacen en la cultura agrícola que floreció en la antigua Europa, Anatolia, Medio Oriente y otros lugares del planeta entre el 800 al 3.000 a.C., y que perduraron en diosas y rituales en culturas posteriores. Los pocos vestigios que conocemos de antiguas culturas prehistóricas matriarcales a través de la mitología, nos revelan que realizaron importantes avances que contribuyeron a que el género humano saliera de su condición primitiva: la creación de un calendario lunar, la organización social y comunitaria, la religión, el culto a la diosa madre... En estas tradiciones sagradas el símbolo de la Gran Diosa, la Creadora de vida, la muerte y el renacimiento cíclico, contiene un caudal psicológico-espiritual de orientación femenina muy distinto al que expondrían más tarde las filosofías masculinas y religiones monoteístas tardías de la antigüedad clásica.

Parece que el descubrimiento del papel del varón en la fecundación de la mujer fue una de las claves para su necesidad de control sobre ellas, aprovechando su preponderancia física. Progresivamente, consiguieron sustituir las antiguas culturas matriarcales y, una vez hubieron tomado las riendas de la historia, guardaron a buen recaudo todo lo femenino, sin que fuera de nuevo abierto sin exponerse a que reinara el caos al resurgir el dominio de la mujer.

Los arquetipos pueden ser considerados los ancestros de los actuales estereotipos. De alguna manera constituyen su arqueología, al ser los vestigios que quedan de los modelos prototípicos que estuvieron vigentes en culturas primitivas y que ha llegado hasta nuestros días a través de la mitología. Los

múltiples arquetipos sobre lo femenino y lo masculino, por su enorme trascendencia en la formación de la identidad de género, no sólo han propiciado la distancia entre sexos, sino que han contribuido a catalogar determinados valores o características como positivas o negativas: lo masculino fue considerado luz, sol, orden, exterioridad, objetividad, razón, agresividad, combate violencia; lo femenino, profundidad, intuición, noche, naturaleza, caos, pasión, receptividad, reposo, conservación y defensa.
Sobre amplias bases arquetípicas, a lo largo de la historia se han ido desarrollando teorías explicativas de las consecuencias de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, cuya principal función no ha sido otra que la justificación de las discriminaciones existentes.

Los primitivos arquetipos han sido continua e históricamente recreados a través de múltiples mitos transmitidos en los antiguos relatos, la literatura y los cuentos infantiles, haciéndonos conocedores de sus modelos y valores. Al igual que sucede con los personajes mitológicos, los modelos arquetípicos conjugan hechos históricos con fantasías, realidades con deseos, tragedias con miedos y temores; todo ello mezclado con creencias religiosas, valores éticos y prescripciones o poscripciones morales sobre lo que se debe pensar, sentir y hacer. Son, por lo tanto, la base sobre la que se construyen nuestros valores.

4.4.1. Teorías de los arquetipos humanos

Desde sus orígenes hasta la actualidad, la psicología ha planteado distintas teorías que permiten comprender o describir el comportamiento humano así como el funcionamiento de la psique. A lo largo de la historia han ido surgiendo diversas corrientes de pensamiento que abordan la temática de los arquetipos humanos considerados como imágenes que pasan de una generación a otra como instrumentos del pensamiento colectivo. Las heroínas trágicas no dejan de ser modelos de mujer, figuras femeninas que encarnan virtudes o defectos a imitar o evitar. La historia del arte occidental abunda en imágenes de mujeres: seductoras, complacientes, esclavizadas, independientes, vencidas, creadoras, dominadoras, inspiradoras, desafiantes o

triunfadoras. Cada una de las heroínas de este proyecto se presenta como un prototipo de mujer cuyos orígenes se encuentran en el nacimiento de las primeras sociedades. Así pues, estudiar la noción de *arquetipo* nos posibilita reconocer la figura de la mujer en la psique colectiva de la Antigüedad Clásica.
De entre todas las teorías sobre arquetipos, profundizaremos en dos: la desarrollada por Carl Jung sobre los arquetipos humanos, porque supone incluir la noción de inconsciente colectivo y ofrece la posibilidad de analizar los mitos sobre la mujer como parte de los arquetipos, y la de Moscovici, ya que nos ofrece la posibilidad de analizar las creencias acerca de la mujer a lo largo de la historia. La teoría de Jung posee un vacío social, cultural e histórico porque no hace explícitos los mecanismos a través de los cuales los arquetipos se construyen históricamente como procesos culturales interiorizados en la mente de los individuos. Sin embargo, Moscovici sí que realiza un análisis sobre ese proceso histórico al señalar que las representaciones sociales son construcciones del conocimiento. De este modo, podemos vincular la psique individual con los procesos sociales de construcción de la realidad.[19]

Ciertamente resulta casi imposible comparar ambas teorías puesto que obedecen a lógicas diferentes. Por lo tanto, quedará abierta la cuestión sobre si sería posible hacer compatibles la teoría de los arquetipos de Jung y la teoría de las representaciones sociales de Moscovici. Ambas parten de teorías diferentes; el psicoanálisis, por un lado, el cognitivismo por otro.

De todos modos, trataremos ambas teorías porque son posibles instrumentos de interpretación de la realidad y no se trata de principios universales que sólo pueden validarse empíricamente. Su utilización para este trabajo será como herramientas analíticas de construcciones sociales que derivan su contenido de la existencia de mitos. En este caso, de la mitología femenina con la que a lo largo de la historia se han construido las imágenes de las mujeres y, consecuentemente, de las heroínas trágicas.

[19] También hemos de añadir que la teoría de Moscovici adolece de una comprensión antropológica e histórica del papel del mito en la construcción de las representaciones e identidades sociales contemporáneas. Igualmente, en la teoría de Jung, carece de un análisis de los mecanismos psicosociales de construcción de los arquetipos.

4.4.1.1. Carl Jung. Los arquetipos humanos

Los postulados de Carl Jung representaron durante el siglo XX una verdadera revolución en el enfoque de la psicología. Nacido en 1875, este psiquiatra inicialmente estuvo inicialmente muy unido a Sigmund Freud. No obstante, hacia 1913 se produjo una ruptura entre ellos cuando Jung comenzó a disentir de su antiguo maestro debido al enorme énfasis que éste realizaba en la sexualidad. Jung se lanzó a una aventura que lo llevó a estudiar los esquemas culturales y los diversos mitos en las distintas civilizaciones.

La idea de arquetipo tiene que ver con construcciones culturales que nos remiten a asociaciones y símbolos que, de alguna manera, todos hemos incorporado al estar inmersos en nuestra sociedad. Se trata de imágenes oníricas y fantasías que correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas, etc. Por lo tanto se trata de aquellas imágenes ancestrales que constituyen lo básico del *inconsciente colectivo.* Fue en primer lugar Freud quien desarrolló la noción del *inconsciente* pues consideraba que la personalidad del individuo tenía una dimensión consciente y otra inconsciente; sin embargo, el inconsciente de Freud poseía la particularidad de ser personal (sus contenidos podían ser actos latentes y procesos personales reprimidos).

También debemos atribuirle a Durheim el desarrollo de la noción de *representación colectiva.* Para este autor, "*las representaciones colectivas son el producto de una inmensa cooperación extendida no sólo en el tiempo, sino también en el espacio; una multitud de espíritus diferentes han asociado, mezclado, combinado sus ideas y sentimientos para elaborarlas; amplias series de generaciones han acumulado en ellas su saber. Se concentra en ellas un capital intelectual muy particular, infinitamente más rico y complejo que el individual*" (Durkheim, 1912/2002:14). Estas representaciones colectivas deben entenderse como categorías que trascienden el ser individual para recoger una serie de ideas esenciales, como el tiempo, el espacio, la causalidad, la cantidad, etc., que de no ser homogéneas harían imposible la vida común.

Jung desarrolló el concepto del inconsciente al proponer una dimensión interpersonal o colectiva que ampliaba el concepto del inconsciente de Freud.

Del mismo modo, su noción del inconsciente también recogía elementos de las representaciones colectivas de Durkheim. Para Jung, el inconsciente se entiende como un sustrato profundo de la mente que contiene experiencias y mensajes primordiales de la humanidad, y que está conformado por los llamados *arquetipos*. Éstos pueden ser entendidos como ideas o formas preconcebidas que actúan sobre los individuos determinando sus acciones y comportamientos. Por lo tanto, se trata de experiencias compartidas por todos los seres humanos que reúnen una sabiduría común a toda la humanidad. Por ejemplo, algunos arquetipos como la madre, el héroe, la doncella o el sabio nos remiten a ciertos símbolos e ideas comunes a todas las culturas. Si seguimos la idea de Jung, los arquetipos femeninos en los que se basan nuestras heroínas, nacen en la sociedad patriarcal de la Grecia clásica. El concepto y las ideas que se tenían sobre la mujer crean diferentes imágenes: la mujer como ser más débil, por tanto, ser sumiso (Penélope o Alcestis), la mujer que no debe acceder a ciertos conocimientos (la que accede es una hechicera, Medea), la mujer se ha de someter a la voluntad masculina (Antígona se rebela contra Creonte y se convierte en la disidente), etc.

Para poder diferenciar qué es realmente un arquetipo de lo que no lo es, Jung especifica que "*no se trata, pues, de representaciones heredadas, sino de posibilidades heredadas de representaciones. Tampoco son herencias individuales, sino, en lo esencial, generales, como se puede comprobar por ser los arquetipos un fenómenos universal*" (Jung, 1934/2002:65-66). Los arquetipos se manifiestan a nivel personal (a través de los complejos) y a nivel colectivo (como características de todas las culturas).

Las fábulas y los personajes fantásticos de todas las culturas serían objeto de su estudio de manera que Jung propuso que lo arquetípico en occidente era la recreación de lo mitológico (en este caso, el occidental). De entre la amplia gama de arquetipos existentes podemos encontrar algunos como el padre, el viejo sabio, la madre, el héroe, la doncella, etc., así como otras imágenes presentes en sueños y fantasías con un fuerte significado emocional: una montaña, el reloj, un número, etc. De hecho para el autor *"hay tantos arquetipos como situaciones típicas en la vida. Una repetición*

interminable ha grabado esas experiencias en nuestra constitución psíquica..." (Jung, 1936/2002:47).

Destacaremos los dos principales arquetipos femeninos que Jung reconoce: el de la madre y el ánima.

- La madre: Este arquetipo trasciende el plano personal para llegar al colectivo ya que la madre no es sólo la persona física, sino un conjunto de valores, actitudes, roles y expectativas arraigadas en la tradición sociocultural. Algunas de sus dimensiones son positivas (la protección y la fertilidad) y otras negativas (el poder destructivo de la madre naturaleza). Algunos de nuestros personajes pueden clasificarse dentro de este arquetipo general; el más claro ejemplo es Hécuba, la madre por excelencia, pero Clitemnestra también lo es. Para este arquetipo Jung definió cuatro categorías:
    - Autoridad, sabiduría y altura espiritual más allá del intelecto: identificación de la mujer con altos atributos espirituales, morales y filosóficos. Las representantes más claras de este arquetipo pueden ser las sibilas.
    - Lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento: Asociación de la mujer a la fertilidad, a la reproducción y a la protección. Transmite la idea de función maternal de la mujer. Andrómaca, como veremos más tarde, es uno de los personajes que mejor casan con este arquetipo por su condición de madre en el sentido protector del término.
    - Lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso: Designación de atributos emocionales e instintivos de ayuda. Por ejemplo, Démeter representa el renacer a través de la unión madre-hija.
    - Lo secreto, escondido, tenebroso, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable: El poder destructivo de la naturaleza, lo inesperado de la misma, lo desconocido y tenebroso también son cualidades del arquetipo madre en una sociedad dominada por hombres. Podemos hallar para este arquetipo un gran número de mujeres entre nuestras heroínas pero destacaremos la

figura de Medea por cuanto aquello de desconocido y misterioso que posee.

- El ánima: Representa la parte femenina del varón mientras que el *animus* es la parte masculina de la mujer. Este arquetipo fue propuesto por Jung para compensar los elementos conscientes asociados con la identidad de género. El ánima opera sobre todo sobre las emociones y afectos, otorgando virtudes y rasgos socialmente asociados a la mujer. Del mismo modo, Jung estableció tres categorías para expresar el ánima:
  - Vieja – Joven: La naturaleza gastada y cansada sueña con renacer.
  - Hada buena – Bruja: Muestra la polaridad entre la mujer que otorga dones y la que los arrebata.
  - Santa – Seductora: La mujer tentadora sobre la que caen las desgracias del hombre frente a la mujer que redime de todo mal.

Al aplicar la noción de inconsciente colectivo al análisis de las representaciones de la mujer, encontramos una serie de contenidos que indican facetas en las cuales la mujer ha sido y es representada a nivel inconsciente. Según Jung, la mujer no sólo es representada según sus cualidades reproductivas y aspectos siniestros, sino que se deben reconocer los aspectos de sabiduría y divinidad que también posee. A este respecto, las heroínas trágicas muestran una serie de cualidades femeninas que en la vida cotidiana no se concedían a las mujeres: arrojo, valentía, decisión, inteligencia... El inconsciente colectivo masculino es el que crea los arquetipos en la literatura plasmando tanto la admiración por ciertos aspectos de la mujer como el miedo por otras facetas.

Si bien, la teoría de Jung sobre los arquetipos adolece de una formulación sobre la transmisión de los mismos. En su opinión no son ni aprendidos ni conscientes, lo que les sitúa en el ámbito hereditario o instintivo dificultando su utilización como parte de un proceso de construcción histórica y cultural. Sobre las palabras de Jung añadiremos que nuestras heroínas trágicas sí que podrían representar arquetipos transmitidos, en este caso, de

manera escrita. Una vez que trascienden el ámbito de la transmisión oral del mito para pasar a la literatura marcan ciertas pautas en la concepción de *lo femenino* por las generaciones posteriores.

4.4.1.2. Sege Moscovici. Las representaciones sociales

Aunque el concepto de representación social tiene varios antecedentes (entre ellos: la Etnopsicología de Wundt, el Interaccionismo Simbólico de Mead, y el concepto de Representaciones Colectivas de Durkheim), su elaboración conceptual y formulación se debe a Serge Moscovici quien presentó su trabajo en 1961 al publicar su su Tesis Doctoral titulada *"La Psychoanalyse son imàge et son public"* (El Psicoanálisis, su imagen y su público).

Moscovici trae a las sociedades modernas el concepto de representaciones, en el sentido de nociones generadas y adquiridas, cubriendo el carácter preestablecido y estático que tenían en la visión clásica. Las representaciones, que en el inicio definió Durkheim como colectivas, pasan a ser sociales. En ellas lo que ahora cuenta son las interacciones, los procesos de intercambio a partir de los cuales se elaboran dichas representaciones confiriéndoles su carácter social. La teoría de Moscovici nos ayuda muchísimo más a entender el proceso de desarrollo por el que han pasado las heroínas trágicas. Nacidas en el mito, encarnarían las primeras ideas masculinas sobre la mujer, pasando por un proceso de desarrollo histórico y cultural que iría parejo al de la civilización.

La representación social *"(...) es una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre individuos. La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, y liberan los poderes de su imaginación."* (Moscovici, 1979:17-18) Es una forma de conocimiento a través de la cual quien conoce se coloca dentro de lo que conoce y, como la representación social tiene dos caras – la figurativa y la simbólica-, es posible

atribuir a toda figura un sentido y a todo sentido una figura. Las representaciones sociales son sistemas de valores, ideas y prácticas con una doble función: primero, establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo y dominarlo; segundo, posibilitar la comunicación entre los miembros de una comunidad proporcionándoles un código para el intercambio social y un código para nombrar y clasificar los diversos aspectos de su historia individual, grupal y su mundo. ¿Qué permite al imaginario colectivo masculino controlar lo femenino? Establecer ciertos patrones femeninos aconsejables a los que la mujer "buena" se ajusta y otros para clasificar a las disidentes. ¿Cómo comunicar esas imágenes al resto de la comunidad? Mediante la escenificación teatral de modo que los individuos puedan reconocerse en las representaciones humanas presentadas.

Estas representaciones aparecen cuando los individuos debaten temas de interés mutuo o cuando existe el eco de los acontecimientos seleccionados como dignos de interés por quienes tiene el control de la comunicación. Básicamente responden a tres necesidades: clasificar y comprender acontecimientos complejos y dolorosos; justificar acciones planteadas o cometidas contra otros grupos; servir para diferenciar un grupo respecto a los demás existentes. Desde la teoría de Moscovici, la tragedia muestra heroínas que toman decisiones, provocando acciones que desencadenan acontecimientos, y de ese modo los individuos se diferencian entre sí, creando grupos a los que el público puede adscribirse.

Es importante entender cómo se establece el proceso de la representación social de acuerdo a lo planteado por Moscovici. Este proceso como tal, es el resultante de una interacción entre lo psicológico y las condiciones sociales. No es fácil separar un aspecto del otro ya que el conocimiento apropiado se transforma en una representación colectiva que a su vez transforma lo social, produciendo de nuevo otros conocimientos, que alimentan permanentemente la cadena. Pongamos un ejemplo: presuponemos que la Helena de Troya es capaz, mediante sus encantos físicos, de nublar la mente de un hombre; por lo tanto, creamos la representación femenina de "la seductora"; como la connotación que esta representación tiene es un tanto negativa (el hombre ha de tener el control sobre la situación) socialmente

criticamos a la mujer que encarna dicha imagen porque no se ajusta a otras representaciones que, previamente, habíamos establecido como "aconsejables".

Este proceso de apropiación del conocimiento se realiza mediante el proceso que Moscovici denomina *de objetivación*: los distintos conceptos, se desprenden de su contexto particular y adquieren una referencia material; cada individuo los elabora de acuerdo a los propios contenidos que tenía previamente; los transforma mediante el lenguaje y les asigna una referencia concreta, objetiva. Helena de Troya era una mujer en concreto, con unas características físicas y psicológicas determinadas. Pero convertirla en "la seductora" requiere dotarla de ciertos atributos: el pelo rubio, la piel clara, las joyas que llevaba, el tono de voz dulce... Y podríamos añadirle muchísimos más, pues cada hombre que hubiera conocido a una posible "seductora" ampliaría el concepto. Las *relaciones sociales* ponen de manifiesto que el ser humano no es un re-productor de las informaciones que recibe y selecciona, sino un productor de información y de aquello que le otorga significado.

Por lo tanto podemos concluir que el trabajo de Moscovici se basa en el análisis de los mecanismos psicosociales de construcción de los arquetipos. El individuo y los procesos psicólogicos se construyen dentro de una estructura social determinada, en una red de relaciones sociales creada a través de procesos de interacción comunicativa, en una ideología y una cultura que otorgan los contenidos con los cuales se construyen la visión y el conocimiento de sí mismo, de los otros, de las relaciones entre ellos y la sociedad. El individuo aislado, independiente de la sociedad no tiene razón, sólo cabe pensar en él como ser social. Los individuos en interacción reproducen y reconstruyen ideologías, pensamientos, valores, reglas... Consecuentemente, el trabajo de Moscovici puede ayudarnos a descubrir que representaciones femeninas terminan siendo predominantes en la historia.

En este sentido, las *representaciones sociales* expresan un producto, un conocimiento creado en la dinámica de la interacción y la comunicación social que, al permanecer en el tiempo e incorporarse en la memoria colectiva, se autonomiza convirtiéndose en el pensamiento social que guía las relaciones sociales. Esta forma de conocimiento tiene como principal característica hacer

comprensible e inteligible la realidad física y social, de esta manera, los individuos pueden comprender el mundo al cual pertenecen.

Así mismo, las relaciones que el concepto de *inconsciente colectivo* puede mantener con el de *representación social* son diversas según Moscovici. En primer lugar, de manera semejante, ambos conceptos definen un aspecto de la realidad social compartido, es decir, trascienden la dimensión personal, para reflejar conjuntos de ideas, conocimientos e informaciones que son comunes a todos los sujetos. Sin embargo, las representaciones sociales arrojan luz sobre la forma en que una sociedad entiende y comunica algo. Así, las representaciones sociales de la mujer ponen el énfasis en una serie de valores y actitudes sociales formadas en una sociedad dominada por hombres, en la cual destacan más, como ya hemos mencionado, los aspectos reproductivos y los monstruosos. El ser humano vive, interpreta, decodifica y organiza el mundo de acuerdo con las imágenes mentales que se forma de la realidad. Y esas imágenes o representaciones se construyen socialmente, aunque surjan en los individuos.

4.4.2. Los arquetipos femeninos en la psicología contemporánea

A partir de las ideas de Jung, discípulos y autores posteriores profundizaron y enriquecieron sus planteamientos. Como veremos a continuación, algunas psicólogas neo-junguianas de la actualidad consideran a las diosas como patrones potenciales en la psiquis de todas las mujeres. El análisis de los arquetipos femeninos de las diosas pre-cristianas y pre-helénicas es muy relevante en este proyecto porque el origen de la heroína trágica está en el mito y éste incluye numerosas deidades femeninas. Los estudios realizados por las siguientes autoras profundizan en los distintos arquetipos, esclareciendo tanto su origen como su desarrollo posterior.

4.4.2.1. Jean Shinoda Bolen. Las diosas de cada mujer.

Tal es el caso de la psiquiatra y analista jungiana Jean Shinoda Bolen, cuyo principal objeto de estudio es la psicología de la mujer. Lo más significativo de su obra es la diversidad de tipos psicológicos de mujer basados en las distintas formas que cada una tiene de afrontar sus problemas así como en el enfoque que da a su vida. Esto es, diferentes patrones de comportamiento que, como buena jungiana, interpreta como arquetipos.

Teniendo bien clara esa diversidad, Shinoda ha sabido encontrar una analogía entre los patrones de comportamientos y los de las diosas del Olimpo. Bohen ahondó en el estudio de la mitología griega para revelarnos la relación entre las diosas de la antigüedad clásica y los arquetipos femeninos ya que las representaciones que tenemos acerca de la mujer tienen sus raíces en los mitos de la antigüedad. Estas descripciones arquetípicas han estado presentes en toda mujer desde épocas remotas, sufriendo algunas variaciones en cuanto al predominio de unos sobre otros por motivos culturales.

Las diosas vírgenes albergan los aspectos independientes, activos y de no-relación de la psicología femenina. Mientras que Artemisa y Atenea son arquetipos orientados hacia afuera y hacia el logro, focalizando objetivos y llevando a cabo planes, Hestia enfoca su atención hacia dentro y se concentra en su experiencia subjetiva interna. Las tres representan impulsos internos en las mujeres para desarrollar talentos, ir en pos de intereses, resolver problemas, competir con los demás, poner su entorno en orden o llevar vidas contemplativas. El aspecto de diosas vírgenes es esa parte de una mujer que no es poseída, que “no es penetrada”, por un hombre y queda incólume. La mujer es completa en sí misma y una parte importante de su psique no pertenece a nadie.

- Mito de Artemisa (la salvaje): Artemisa, como diosa de la caza y de la luna, era una personificación del espíritu femenino independiente. El arquetipo que hace posible que una mujer busques sus propias metas en el terreno que ella misma elija. Representa, como diosa virgen, un

símbolo de integridad, una unidad en sí misma que permite que la mujer funcione por sus propios medios, con autoconfianza y espíritu de independencia. El arquetipo busca la *separación* de los hombres y de su influencia para buscar el desarrollo de su propia consciencia.

- Mito de Atenea (la heroína): La mujer lógica, gobernada por la razón. Diosa de la sabiduría, se unía a los hombres como igual o superior en lo que ellos hacían. Por tanto, su adaptación fue la *identificación* con los hombres; demuestra disfrutar de estar en medio de la acción masculina. Muestra que pensar correctamente, conservar la cabeza fría en el calor de una situación emocional y desarrollar buenas tácticas en medio del conflicto, son también rasgos naturales para las mujeres. Pentesilea, como reina de las amazonas, se presenta como una mujer que recrea una sociedad con características masculinas en un entorno femenino, erigiéndose como la líder del mismo.
- Mito de Hestia (la sabia): Como arquetipo femenino proporciona sentido de la integridad y de la totalidad. La diosa del hogar no está apegada a la gente, el prestigio, las posesiones o el poder. Se siente completa tal y como es. Como su identidad no es importante no está atada a las circunstancias externas; así, no se regocija ni queda abrumada por nada que pueda ocurrir. Sigue un camino de introversión para adaptarse mediante el *alejamiento* de los hombres. Se repliega hacia dentro minimizando la importancia de su feminidad para no atraer el interés de los varones.

Las diosas vulnerables personifican arquetipos que representan los papeles tradicionales de las mujeres: esposa, madre e hija. Son las diosas orientadas hacia la relación, cuya identidad y bienestar defienden de tener relaciones significativas. Expresan la necesidad de afiliación de las mujeres. En sus mitologías, estas tres diosas fueron violadas, raptadas, dominadas o humilladas por dioses masculinos. Las tres sufrieron cuando se rompió una relación sentimental y experimentaron impotencia respondiendo cada una de una forma característica: Hera, con rabia y celos; Perséfone y Démeter, con depresión.

- Mito de Perséfone (la doncella): La doncella, como patrón de personalidad, no es un arquetipo vinculado a fuertes sentimientos instintivos. En su lugar, predispone a la mujer a no actuar, sino a dejarse actuar en función de los demás: a ser complaciente en la acción, pero pasiva en su actitud. La hija está demasiado cerca de la madre como para desarrollar un independiente sentimiento de sí misma; quiere agradar a su madre; se le impulsa a ser una buena chica, obediente, prudente, y siempre protegida de cualquier experiencia que comporte el más mínimo riesgo. Su sexualidad no está desierta, carece de un sentimiento de sí misma como mujer sensual o sexual. Ifigenia, o inclusive Casandra en una primera etapa, se identifican mucho con las características mencionadas.
- Mito de Hera (la esposa): Como diosa del matrimonio fue reverenciada y vilipendiada, honrada y humillada por lo que posee atributos marcadamente positivos y negativos. Representa a la mujer que anhela casarse y que se siente incompleta sin una pareja. El arquetipo de la esposa consiste en la satisfacción de una necesidad de estar en pareja, en el reconocimiento externo de ser marido y mujer, y en el esfuerzo por conseguir la totalidad a través del "matrimonio sagrado". Algunos ejemplos que veremos más adelante son Alcestis, ideal de feminidad, o Penélope, esperando eternamente a Ulises. Sin embargo, el patrón negativo de este arquetipo se traduce en la mujer desdeñada, reaccionando ante la pérdida con rabia y actividad. Tal será el caso de Clitemnestra, asesina de su marido.
- Mito de Démeter (la madre): El arquetipo de la madre está representado por Démeter. Representa el instinto maternal, realizado a través del embarazo o mediante el suministro de alimento físico, psicológico o espiritual a los demás. Ser madre es, por tanto, el rol y la función más importante de este arquetipo que, a su vez, motiva a las mujeres a nutrir a los demás, a ser generosa y a dar, y a encontrar satisfacción como cuidadoras y proveedoras. Como representante de este arquetipo citaremos a Andrómaca, fiel esposa de Héctor destacada siempre por su ejemplo como madre. El aspecto destructivo del arquetipo se expresa reteniendo lo que otros necesitan. Más encolerizarse o dirigirse de

manera activa a quienes considera responsables, este arquetipo tiende a hundirse en la depresión. Un claro ejemplo del aspecto negativo del arquetipo lo encontraremos en Medea, asesina de sus propios hijos.

La diosa del amor y la belleza, Afrodita, tiene una categoría propia como diosa alquímica. Aunque tiene características comunes con las diosas vírgenes y las vulnerables, no pertenece a ninguno de estos dos grupos. Evidentemente, como la diosa que tuvo más relaciones sexuales, no era virgen, a pesar de que se parecía a las diosas vírgenes en hacer lo que le placía; tampoco fue diosa vulnerable pues nunca fue escogida como víctima ni sufrió como tal. En todas sus relaciones los sentimientos de deseo fueron recíprocos.
En tanto que diosa alquímica, Afrodita tiene en común con las otras diosas su necesidad de relaciones, aunque no a largo plazo. Este arquetipo busca expresarse a través de la relación física o de cualquier proceso creativo. Afrodita impulsa a las mujeres a realizar funciones creativas y procreativas.

- Mito de Afrodita (la amante): Cualquier persona o cosa impregnada de belleza por Afrodita es irresistible. Posee un magnetismo personal que atrae a otras personas dentro de un campo cargado eróticamente que potencia la toma de conciencia sexual. Helena es la representación más clara de este arquetipo. Cuando se deteriora la sensualidad y la sexualidad del arquetipo (como sucede en las culturas judeocristiana, musulmana u otras culturas patriarcales), la mujer que representa este arquetipo es considerada como tentadora o prostituta.

4.4.2.2. Maureen Murdock y Ann G. Thomas. Los arquetipos en la vida de la mujer.

Otras muchas autoras también han entendido que la mujer tiene sus propias características que determinan la sintonía con unos arquetipos bien diferenciados. Una de ellas es Maureen Murdock, psicoterapeuta y profesora de la Universidad de los Ángeles, quien describe la trayectoria de una serie de patrones arquetípicos que se suceden en la vida de la mujer. Comenzando por el arquetipo del héroe, la heroína empieza a desarrollar habilidades masculinas

e intenta abrirse camino en el mundo de la productividad y de la búsqueda del éxito hasta que, una vez hallado dentro de un mundo de varones, experimenta un profundo sentimiento de aridez espiritual en la mediana edad que le lleva a un viaje post-heroico en el que intenta recuperar los valores propios y genuinos de la mujer.

Ann G. Thomas, escritora y psicoterapeuta californiana, a través de su propia experiencia y, con el apoyo de los cuentos, mitos y leyendas, profundiza en las fases y patrones que se suceden en la mujer a partir de la mediana edad. En ese camino hacia la vejez describe la primera tarea de toda mujer: encontrar el *oscuro femenino.* Buscar esa sabiduría que convierte a la mujer en *sabia* en contraste con lo que supone no encontrarla, que lleva al tono iracundo de la *bruja* y la *hechicera.* De igual modo una mujer ha de encontrar el arquetipo de *buena madre*, con todo el caudal de energía benéfica que significa para ella misma y los demás. Ann Thomas también ve necesaria la integración del *animus,* un complemento de madurez necesario que aleja a la mujer de la agresividad, la amargura y la dependencia.

4.4.2.3. Caittlin Matthews. Arquetipos de las diosas del mundo.

Caittlin Matthews, experta galesa en tradiciones celtas y artúricas, analizó la mitología de diferentes pueblos y épocas detectando diez arquetipos femeninos representados por las diosas de todo el mundo. El principio es la Diosa Creadora, o Conformadora de Todo, quien se despliega en diferentes aspectos o diosas que expresan potencialidades, energías y capacidades que las mujeres pueden traer a la conciencia, a fin de favorecer una percepción interna que reemplace al dualismo maniqueo que definió lo femenino con estereotipos como *santa* o *prostituta*, *madre bondadosa* o *madre terrible*, etc.

Las energías básicas para moverse en la vida están representadas en estos primeros tres arquetipos:

- La Energizadora: Esparce la energía de la Creadora en los humanos, la naturaleza y el cosmos, activando diversas potencialidades. Sus

manifestaciones están cargadas de belleza, dinamismo y vitalidad; exaltan el cuerpo y la sexualidad, vivenciados con placer, dicha y libertad. Algunas de las diosas percibidas bajo este arquetipo son Afrodita, las ninfas del bosque o la Sakti hindú.

- La Medidora: Determina cómo circulará la energía y a través de qué canales. Podemos encontrar este arquetipo entre las Parcas griegas y las Nornas vikingas.
- La Protectora: La activación de la Energizadora y las decisiones de la Medidora están equilibradas por ella. Artámis, Atenea o Hera portan este atributo de autonomía como protectoras y gobernantes.

Los siguientes arquetipos nos muestran a la Diosa cuando encarna la capacidad de cambio y transformación:

- La Iniciadora: La Diosa en su inicio. Encarnada por mujeres jóvenes como Perséfone o Ifigenia.
- La Desafiante: Como Serpiente, Górgona, Esfingie, Sirena o Erinia ha sido desfigurada haciendo de las mujeres desafiantes las portadoras de terribles y misóginos calificativos calificándolas de locas reprimidas, brujas o demonios insaciables. Medea podría incluirse en este capítulo como mujer que posee conocimientos mágicos. Es el espejo en donde vemos nuestro rostro más íntimo y, al contemplarlo, vemos las distorsiones, conflictos y angustias que nos impiden crecer y madurar.
- La Liberadora: Isis y Démeter devolvían la vida a sus hijos o consortes al igual que Démeter quien desciende al Hades en busca de su hija; lo mismo sucedía con Inanna e Ishtar que descendían al mundo subterráneo encontrando a la Diosa Oscura, su otro yo. El proceso liberador que revelan se produce en vistas a lograr el proceso de individuación o emergencia del sí mismo.

Los últimos tres arquetipos que compone Matthews son:

- La Tejedora: La maga que teje, cuida y reajusta la trama sagrada de la vida ejerciendo como patrona del conocimiento, el chamanismo, la

profecía y las artes. Algunos ejemplos son la mujer araña de la tribu de los navajos, la Brigit celta o Mnemosine, la madre de las musas.

- La Nutricia: El aspecto sustentador de la madre pre y post patriarcal. Manifiesta la posibilidad de amar, sustentar y nutrir la vida ejerciendo poder con otros en lugar de "poder sobre otros" (rasgo que aún persiste en la cultura occidental). Algunas figuras predominantemente maternas como Andrómaca o Hécuba encajan muy bien en este arquetipo.
- La Potenciadora: Aparece en los mitos como diosa de la sabiduría y también como la anciana sabia: Sofía, Kua Yin, Tara o Shokiná. Manifiesta la sabiduría femenina.

4.4.2.4. Alejandra Vallejo-Nágera. Arquetipos femeninos en el ciclo vital de la mujer.

Entre algunas autoras españolas encontramos a Alejandra Vallejo-Nágera, profesora de la Complutense, de la facultad de medicina de la Autónoma y de la escuela de Marketing ESIC. Vallejo-Nágera propone una revisión de los arquetipos más comunes de personalidad femenina. Cada personalidad está analizada desde un punto de vista de la autoestima de cada momento. Así todos los arquetipos son más o menos llevaderos en estado de autoestima equilibrado pero todos parecen patológicos en situaciones de baja o excesivamente alta autoestima. Según Nágera, es posible situar los arquetipos según las 3 grandes fases del ciclo vital de la mujer: juventud, madurez y vejez:

- Arquetipos de la etapa de la juventud
  - *La doncella:* Surge en la transición de niña a mujer, y representa la inocencia, la ingenuidad y la inconsciencia de los propios deseos. En este sentido, es como si la doncella se "dejara llevar", en toda situación, y también en su relación de pareja. Este arquetipo no se plantea metas claras, y el trabajo no es fundamental en su vida, pero es capaz de ser muy intuitiva y creativa.
  - *La salvaje:* Este arquetipo implica el descubrimiento de la sexualidad y la agresividad, buscando el goce a partir de los propios instintos. Formar una familia es secundario, pues la autorrealización está

puesta en la lucha por sus ideales. Además, la salvaje se caracteriza por ver a otras mujeres como sus hermanas, luchar por ideales personales, y sentir cierto rechazo hacia aquellas mujeres que se someten al modelo patriarcal.

- *La heroína:* Surge cuando nos contactamos con nuestros profundos ideales, en una actitud de guerrera que lucha por lo que considera justo. En este arquetipo descubrimos las causas que nos movilizan y otorgan sentido a nuestras vidas. Al mismo tiempo, prima el intelecto y la razón, por sobre el mundo emocional, al servicio de la consecución de sus metas.

- Arquetipos de la etapa de la madurez.
  - *La amante:* Este arquetipo ha sufrido grandes transformaciones en su valoración cultural, pues se asocia con la sensualidad, sexualidad y el erotismo. En este arquetipo la sexualidad es fundamental, y debe ser experimentada, practicando el arte de la seducción de distintas formas, disfrutando del sexo plenamente, sin la necesidad de crear un compromiso con el otro.
  - *La esposa:* En este arquetipo, las relaciones apasionadas y breves ya no satisfacen, por lo que se busca el compromiso que perdure en el tiempo para sentirse amada y acompañada (no necesariamente matrimonio). Es uno de los arquetipos más vulnerables, pues para cultivar un amor verdadero, la esposa debe abrir el corazón y con ello, exponerse al riesgo de ser traicionada y/o salir herida. Se puede ser esposa (en el sentido de un fuerte compromiso afectivo) con una pareja, o con amistades.
  - *La madre:* Este arquetipo es particularmente poderoso en nuestra cultura, pues desde la antigüedad, la "Diosa-madre" constituye una explicación mítica de la creación de la vida y el universo. A pesar de que el patriarcado anuló a "la Diosa", aún hoy, ser madre representa un lugar sagrado; en tal sentido, en la cultura judeo-cristiana, la virgen maría encarna la idealización de este arquetipo como una madre abnegada y compasiva. Al estar en este arquetipo, se busca

ayudar, y proteger a otros, y desde el mismo rol de madre, es posible centrar el sentido de vida en la crianza de los hijos.

- Arquetipos de la etapa de la vejez:
  - *La abuela:* Este arquetipo se relaciona con la llegada de la menopausia, momento en que es propicio establecer una profunda introspección. Al estar en este arquetipo, nos volvemos intuitivas con nosotras mismas, y con los que amamos, existe un disfrute de la soledad, y somos capaces de mirar nuestros errores y heridas, perdonándonos compasivamente. La abuela se caracteriza además por ser muy acogedora y crear ambientes cálidos, siendo un refugio para los otros.
  - *La sanadora:* Situándonos en la vejez, este arquetipo se relaciona estrechamente con el sufrimiento y las pérdidas (viudez, seres queridos, amistades). Entonces, a partir del dolor, la sanadora es capaz de reconocer la finitud de la vida, y además comprender en carne propia el sufrimiento de los demás. Desde ese lugar, ella puede ayudar al resto, incentivando en los otros la autoexploración de los propios dolores, y la autosanación.
  - *La sabia:* Al final del ciclo de la mujer, emerge con fuerza este arquetipo, relacionado con el desapego a lo material, la humildad, y la cercanía de la muerte. Además invita a buscar respuestas a preguntas existenciales en nuestro interior, por tanto, se liga a la intuición y espiritualidad. Al estar en este arquetipo vamos más allá del ego, contactándonos con nuestra propia voz interna.

A estos estadios corresponderían personajes como los que se citan a continuación: Ifigenia y Casandra como doncella, aunque otros personajes, como Antígona, también lo sean; Helena, ejemplo de deseo sexual encarnado en el estadio de la amante, mientras que Deyanira, Alcestis y Penélope ejemplificarían a la esposa, y, probablemente Hécuba, a la eterna madre, aunque también podría ser la abuela tal y como se presenta en *Las troyanas.*

5. LA HEROÍNA TRÁGICA

5.1. INTRODUCCIÓN

El referente de la tragedia no es el presente de los poetas sino el mundo mítico. Partiendo de éste, los trágicos estudiaron el poder, el destino, la justicia, la muerte y el honor, temas que interesaron a la sociedad ateniense del siglo V. La relación, por lo tanto, entre la tragedia y la sociedad clásica no se plantea al nivel de los contenidos sino de las estructuras mentales.

No son, en consecuencia, las mujeres de la cotidianidad del siglo V a.C., las campesinas o las aristócratas quienes circulan por la tragedia. Antígona, Electra, Ifigenia, Hécuba, Crisótemis y Yocasta, son seres míticos y ancestrales, reinas y princesas, mujeres emparentadas con los dioses, con los hombres de la sociedad heroica. Las heroínas líricas tampoco serán mujeres normales ya que seguirán la estela de sus homónimas griegas

La producción literaria de la Grecia Arcaica y Clásica está mediada por una visión masculina, en la que se destacan los argumentos de la Edad heroica, la política, la crisis de las ciudades-estados del siglo VII a.C., y por supuesto la cosmogonía. [20]

Este espacio histórico restringió la función de la mujer en la sociedad al hogar y al cuidado de los hijos, debiendo guardar fidelidad a su marido y a las instituciones de poder que regían la polis que, lo que a su vez, limitó sus derechos. Por lo tanto, las creaciones artísticas populares y literarias reflejan esta mentalidad masculina donde la mujer cumple su rol exigido por la sociedad griega. Las heroínas de la tragedia desarrollan el papel que la sociedad les ha impuesto y permanecen fieles a ese personaje: la madre, la hija, la abuela…

[20] Esta visión es coherente con la mentalidad heredada de una época donde el honor, la fuerza, la gloria, el autoritarismo, y los sentimientos de vergüenza y de amistad, entre otros, son la medida de los hombres; un estado donde cada uno sabe y cumple su lugar en la sociedad.

Esta visión de la Grecia del siglo V a.C., salvando las evidentes distancias, posee similitudes al respecto con la Europa de los siglos XVII y XVIII. La producción musical también estaba a cargo de los varones y respondía al imaginario masculino. Por tanto, las heroínas trágicas y las líricas se han desarrollado en una sociedad masculinizada que, sorprendentemente, les ha otorgado un lugar especial.

La tragedia realizada por Esquilo, Sófocles y Eurípides otorga un papel protagonista a la figura femenina, presentándola como un instrumento del destino que incurre en transgresiones al igual que el hombre, y que, en mayor o menor medida, contribuye a la alteración del orden cosmogónico por el tratamiento de los sentimientos. Cada uno de los trágicos dio un matiz distinto al tratamiento de la figura femenina, pero todos dentro de la mentalidad masculina y excluyente de la sociedad ateniense del siglo V a. C.

5.2. LA MUJER COMO PERSONAJE LITERARIO

La tragedia, a partir del mito, crea el concepto de heroína literaria que, más tarde, ya sin el mito, será continuado en la comedia aristofánica y que encontrará su último desarrollo en la época helenística, donde la heroína mítica va a dejar paso a un personaje literario estereotipado y completamente ficticio.

La figura femenina es fundamental tanto en el mito como lo es en la historia. Debemos ver a la mujer como agente histórico que tiene su reflejo en la mitología y en la literatura, o al menos extraer aquellos caracteres principales que pueden estudiarse a través de ambas disciplinas. Sin embargo tenemos dos obstáculos para ello: el primero, que las noticias que poseemos de la mujer en esa época son francamente escasas, y segundo, dicha información proviene fundamentalmente de voces masculinas. Tomemos por ejemplo el caso de la comedia, género escrito por hombres que suele presentar una deformación de la realidad[21].

[21] Tal es el caso de *Lisistrata*, de Aristófanes.

Por lo tanto hay que cuestionarse cuál habría sido realmente la función del mito y de los personajes míticos utilizados en las obras literarias con respecto a la sociedad en que se desarrollaron y, específicamente, respecto a la situación de la mujer. Al respecto, los especialistas trazan dos posibles trayectorias. En la primera, autores como Rosa Pedrero, afirman que la visión del mito es el reflejo del mundo real con fines de "adoctrinamiento", transmitiendo los valores de la sociedad helénica en este caso. Dentro de esta teoría entra la creación de estereotipos, mujeres ideales, o de modelos a seguir quienes, para Calero Secall y Durán López, han servido de pauta para evaluar las conductas de las mujeres reales.

Otra vía de interpretación del mito se basa en la idea de que éste o bien constituye un rechazo a la realidad social o bien simplemente no se relaciona con esa realidad sino que está en un nivel de conocimiento diferente. Alicia Morales reafirma la primera parte de esta idea afirmando que algunos personajes femeninos (concretamente la figura de Medea creada por Eurípides) ponen en cuestión la sociedad patriarcal de la Grecia de los siglos VI al IV a.C; sin embargo, desarrollando la segunda parte, otros especialistas, como Mª Angeles Durán, sostienen que aquello que el mito narra no es verdad sino que se constituye como un "sistema gratuito de imágenes", esto es, el lenguaje del mito es metafórico y, por ello, los mitos crean el mundo que describen.

Si nos remontamos a la épica homérica, la presencia de mujeres difiere según nos centremos en la *Ilíada* o en la *Odisea*. En la *Ilíada* la presencia de las mujeres es escasa; si bien Helena, una mujer, es la causante de la guerra de Troya, y son Briseida y Criseida quienes crean las disputas entre Aquiles y Agamenón. Las mujeres que formarán parte del reparto de personajes arquetípicos (Hécuba, Andrómaca, Casandra, Helena, Medea, Clitemnestra...) aparecerán mencionadas o descritas por su belleza o virtud. Sólo Andrómaca y Helena tendrán un papel más importante dentro del relato.

En la *Odisea* sucede a la inversa: hay más mujeres y su implicación en la trama es mayor. Algunas de las mujeres que componen este universo son Nausícaa, Circe, Calipso, y sobre todo Penélope. Las mujeres retratadas por Homero eran reinas, hechiceras y princesas que eran heroínas y esposas de

los protagonistas. Pertenecían a la aristocracia y, junto a ellas, a veces se insertaban mujeres de otra categoría como esclavas o concubinas.

La tragedia es quien dotará de voz a las mujeres convirtiéndolas en protagonistas porque, en este género, las mujeres aparecen como parte activa de la narración y no como punto de referencia de la heroicidad. La tragedia griega fue compuesta y representada en escena por hombres y se dirigía, mayoritariamente, a un público masculino pero ofrecía a las mujeres del mito un lugar destacado que no habían tenido hasta entonces.

5.3. LA HEROÍNA Y SUS CARACTERÍSTICAS

5.3.1. Definición de heroína

Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra heroína proviene del griego *ἡρωϊνη* y tiene tres acepciones: mujer ilustre y famosa por sus grandes hechos, mujer que lleva a cabo un hecho heroico, y protagonista de una obra de ficción.

Casi todos los estudios sobre los héroes se han realizado siempre desde la perspectiva de género. Expertos en el *mito del héroe* como Rank o Campbell, toman como prototipos de héroes a personajes masculinos y sólo se mencionan a algunas heroínas de forma limitada, y en la mayoría de casos, incluidas dentro del concepto de héroe. Por lo tanto nuestro primer objetivo es encontrar si las heroínas están sujetas a la misma evolución que el héroe, según los postulados de los especialistas que hemos consultado, o hay diferencias significativas que nos permitirían hablar de un *mito de la heroína* aparte.

La definición que Campbell nos da del héroe incluye a personajes masculinos y femeninos: *"El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales."*

(Campbell, 1949:57). Por otro lado, la leyenda patrón que narra las circunstancias del nacimiento del héroe es descrita por Rank del siguiente modo: *"El héroe desciende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres, a causa de prohibición externa u otros obstáculos. Durante al preñez, o con anterioridad a la misma, se produce una profecía bajo la forma de un sueño u oráculo que advierte contra el nacimiento, por lo común poniendo en peligro al padre o a su representante. Por regla general, el niño es abandonado a las aguas en un recipiente. Luego es recogido y salvado por animales o gente humilde (pastores) y amamantado por la hembra de algún animal o una mujer de modesta condición. Un vez transcurrida la infancia, descubre su origen noble de manera altamente variable; y luego, por un lado, se venga del padre, y por el otro, obtiene el reconocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango y los honores que le corresponden."* (Campbell, 1949:89). Estos hechos, que se dan alrededor del nacimiento del héroe, son compartidos por muchas otras historias que parten del mismo prototipo. Para Rank son estructuras de la imaginación humana que, en determinada época, fueron proyectadas por ciertas razones. Los personajes femeninos de las tragedias suelen pertenecer a sagas ilustres (la saga de Edipo, la de Agamenón…). Efectivamente todas ellas pertenecen a la nobleza y, como veremos, tendrán sus más y sus menos en la edad adulta con sus progenitores.

Todas las circunstancias que rodean el proceso de creación del héroe, adquieren la categoría de mito según señala Bettelheim: *"El mito nos trasmite el sentimiento de que se da un hecho único, que no podría haberle ocurrido a ninguna otra persona"* (Bettelheim, 1979:38). Del mismo modo *"…los mitos derivaron de, o dan expresión simbólica a, ritos de iniciación u otros ritos de pasaje, tales como la muerte metafórica de un yo, viejo e inadecuado, para renacer en un plano superior de existencia."* (Bettleheim, 1979:43).

Campbell, por otro lado, describe un monomito que se centra en las aventuras del héroe, desde su llamada hasta el regreso. El héroe mitológico abandona su hogar y es atraído hacia el umbral de la aventura.

Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad, o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte. Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares, y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas) y otras le dan ayuda mágica (auxiliares).

Cuando llega al punto álgido del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado de muchas maneras: la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego).

El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo.

En los relatos míticos, las mujeres y sus nombres no aparecen con la misma precisión que los héroes masculinos. En este aspecto se ha detenido Lyons, que señala que muchos personajes míticos femeninos figuran con nombres diversos según las versiones. Es, en cierto modo, una manera de decirnos que el nombre de estas mujeres carece de importancia. Si en los textos literarios no tenemos los nombres de nuestras mujeres, esto significa que no tienen historia. Posteriormente, cuando el nombre entra a formar parte del mito literario presenta homonimia con el de otras heroínas. Tal vez la aparición del nombre de la mujer y la importancia que ésta va cobrando en el mito literario tenga que ver son la situación del sexo femenino en el mundo helenístico y, posteriormente, en el mundo romano. La mujer irá adquiendo una posición más relevante, en todo caso, que en épocas anteriores a las sociedades griega y romana. En este sentido, hemos de señalar que el contexto histórico es importante e influye claramente en el mito.

Las heroínas, por lo general, deben adoptar características del sexo dominante para lograr sus objetivos. Se ven obligadas a adoptar formas y expresiones masculinas para ser escuchadas, para ser tomadas en cuenta, bien con su actitud y su lenguaje, o con su valentía y fuerza en la batalla (del tipo que hayan de librar). Pese a todo, casi todas conservan sus rasgos femeninos como puedan ser la devoción por los hermanos, la fidelidad al ser amado... Un claro ejemplo lo tendremos en la figura de Antígona quien, con una clara voluntad masculina, se enfrentará a la figura de Creonte desde una posición de igual a igual; y, sin embargo, la fidelidad a su hermano permanece inquebrantable dando muestras de su femineidad. Otro estudioso del tema, Pomeroy señala que debido a las limitaciones de la conducta femenina "normal", las heroínas que actúan fuera de los estereotipos son señaladas como masculinas. Algunas de ellas, caso de Electra, para no enfrentarse y adquirir plenamente ese rol masculino, ejercen a la sombra instando a que sea el hermano quien lleve a cabo la venganza. O, mucho peor, éstas características son las que las llevan a la condena. La mayoría de ellas luchan, de uno u otro modo, contra el orden establecido. El patriarcado está simbolizado en las figuras masculinas contra las que luchan, o más bien de las que se tienen que defender.

Según Graña los héroes masculinos se caracterizan por su actividad agresiva y su nobleza de propósitos e intenciones. Los nobles designios del héroe los colocan siempre sobre las normas éticas y morales del común de los hombres. En este sentido, muchas heroínas obedecen a leyes divinas, no a leyes humanas, (otra vez el caso de Antígona). Otras muchas, simplemente actúan siguiendo lo que para ellas es justo, como Clitemnestra, que cree que ha de asesinar a Agamenón por el sacrificio de su hija Ifigenia. Aunque hay otras que no transgreden las normas, obedeciendo las reglas de la sociedad y de su sexo. Para Graña, se trata de otra categoría de heroínas que se comportan con pasividad y resignación. El heroísmo pasivo, la resignación, la devoción y la fidelidad, son las virtudes de las mujeres pues son las virtudes que la sociedad espera de ellas. En este apartado podemos nombrar a muchos personajes femeninos: Alceste, resignada al sacrificio por su esposo, y la

eterna Penélope, devota y fiel esposa que espera el retorno de Ulises eternamente.

En la misma línea, si bien las heroínas siguen muchos de los aspectos descritos para el héroe, según Rank y Campbell, hay ciertas diferencias que se centran en las tareas y las acciones esperadas para las mujeres. En todos los casos, se hace por lo menos una mención a la belleza. No se puede dejar de ver a la belleza como el don femenino por excelencia. En este punto no se puede dejar de hacer mención a Helena, paradigma de la belleza y la seducción, aunque también la belleza es signo de identidad para otras mujeres como Medea, Andrómaca o Ifigenia. En segundo lugar, muchas heroínas son vírgenes llegando a ser un requisito para ser tomada en serio. La virginidad, entonces, es uno de los aspectos esenciales de la heroína, le da legitimidad desde el punto de vista patriarcal. Ifigenia es el ejemplo perfecto de heroína virginal, sacrificada a los dioses.

Sin embargo, los mitos de las heroínas expresan no sólo un mensaje para la humanidad, sino para las mujeres en particular. Se podría plantear una moraleja final para nuestras heroínas: si eres mujer, no puedes luchar por el dominio del universo; si lo haces, vas a ser condenada a morir.

5.3.2. El héroe trágico. Características comunes a los héroes y heroínas

De *Heros*, traducido por el vocablo "héroe" al español, el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine refiere que es un término muy antiguo que se remonta a los orígenes de la civilización y que definía a personajes singulares, que poseían investidura de semidios o "dios local". Esta carga semántica procede del culto a un ser humano al que, tras su muerte, se diviniza por su nobleza o su proceder y, por lo cual, pasa a ser héroe de una región determinada.

La figura del héroe pervive a través de las épocas, lo que evidencia que cada civilización necesita en su imaginario entronizar ídolos. Figuras emblemáticas cuyas acciones se dirigen a transformar la sociedad aspirando a un mundo mejor, haciendo del caos un cosmos. Como describimos

previamente, la vida del héroe trágico o clásico (y del mismo modo la de la heroína) encadena acciones en post de ideales éticos que inevitablemente hallan su desenlace en una muerte honrosa e ineludible.

El *héroe trágico* es uno de los tipos ideales creados por Grecia que mejor expresan su espíritu y que mayor proyección ha alcanzado históricamente. Este término, que inspira respeto y veneración, gracias a las tragedias de la Grecia del siglo V a.C., adquiere propiedades que circunscriben el llamado *prototipo del héroe trágico*. Se trata de una criatura humana excepcional que posee ciertas cualidades que le hacen elevarse por encima de los demás y que funciona como modelo e ideal para el grupo al que pertenece. Ahora bien, la soledad en la decisión de su acto y el dolor moral son ingredientes que nunca faltarán en la identidad del héroe trágico.

Junto a los demás tipos humanos ideales, éste se encuentra en una situación especial. Los guerreros, los filósofos o los sabios estoicos representan modelos superiores de vida; el héroe de la tragedia no llama a la imitación. Es más, a veces su acción es objeto de repulsa y su castigo es precisamente la lección. [21] Ni aun cuando cumple una acción aprobada por los dioses y que culmina en el triunfo (como le ocurrirá a Electra, pues la muerte de su madre tiene el beneplácito divino), porque para ello ha de verse implicado en el horror. No hay, pues, modelo en el sentido en que lo hay en otros tipos ideales a los que aludíamos y, no obstante, es el del héroe el más alto tipo humano que ha producido la poesía griega.

Partimos, pues, de la base de definir qué es lo trágico y cuál es la esencia de la tragedia. Lo trágico, como concepto, afecta a toda una idea del mundo implícita en la tragedia ya que no sólo es un conflicto entre personas, sino la interpretación de ese conflicto según el pensamiento griego. La única manera de definir este concepto es partir de los datos de la propia tragedia griega, interpretados a la luz de sus precedentes y de las ideas griegas a las que sirven de expresión.

[21] Sólo algunas figuras secundarias, no implicadas en el verdadero centro de la peripecia trágica (Teseo en *Edipo en Colono*, o el Odiseo de *Ayax*) pueden considerarse modelos de acción dignos de imitación directa.

El mundo de la tragedia nos presenta un doble panorama: las fuerzas enfrentadas y sus conflictos, y el espíritu con que ambos son juzgados. De este modo, al presentar la tragedia al hombre enfrentado con las más terribles situaciones, pone a la vista del espectador tanto la grandeza como la miseria de ese hombre. Y no sólo eso, también presenta una interpretación de ambas en el cuadro de las concepciones griegas sobre el hombre, el mundo y lo divino pues éstas dan un sentido a la acción. Así, dichas concepciones y el héroe se convierten en lección.

El concepto de *hybris* o desmesura refiere a un sentimiento de osadía que caracteriza al héroe trágico y que lo lleva a la *hamartía*, al error, que acarrea su caída. Desafiando con rebeldía el poder divino u oracular intenta ocupar un espacio que no le pertenece excediendo el límite de su propia condición y los dioses lo castigan por ello. Paga con su vida el desafiar los designios de un orden superior al cual debía indefectiblemente subordinarse. Ese es el momento del a*té,* en griego desgracia, extravío. Designa el punto inexorable de fatalidad donde la vida se coarta por la muerte. La *até* signa la cadena generacional, por ejemplo a los Labdacidas, descendientes de Edipo, ya que ninguno de sus sucesores tal como lo dice Antígona, podrá liberarse del infortunio de pertenecer a la saga edipiana.

Una de las primeras cosas que advertimos al estudiar a los héroes trágicos es su gran unidad y diversidad. Para explicar su diversidad ahondaremos en la concepción del mundo en que está inserto ese héroe comenzando por los antecedentes del género trágico. Uno de los errores al intentar definir al héroe trágico es acoplar a todos los representantes en un solo un tipo de tragedia sin considerar lo que cada héroe tiene de diverso respecto a otros como él.

Para ello, hay que insistir en los diferentes tipos de acción dramática en que interviene el héroe trágico. El primero que se nos presenta es el del rey en la culminación de su gloria que incurre en *hybris*, desmesura, respecto a lo que debe ser la conducta de un hombre, y es humillado: Edipo, Clitemnestra, Jasón... Es el llamado *cuadro trágico.* Pero el que le derriba, sea cual sea su destino, es también héroe trágico: Antígona, Electra o Medea. Del mismo modo, hay toda una serie de cuadros que se alejan del prototipo de *cuadro*

trágico: Prometeo que no cede en su generosidad y orgullo pero alcanza una paz honrosa; Ifigenia que se sacrifica por una causa justa; reyes que protegen al débil contra el tirano como Teseo...

Como vemos, sus actuaciones y móviles son de lo más diverso, como lo es también su naturaleza: prisioneros y reyes, hombres y mujeres, adultos y niños. No hay tema ni situación que no pueda tratarse en la tragedia, con tal que sea dentro de los principios comunes de dignidad, acción y dolor. Añadiremos uno más que va implícito en todo lo dicho: han de ser temas y situaciones que, por su carácter fuera de lo vulgar e intrascendente, pongan al descubierto la interacción de las fuerzas humanas y divinas y sean susceptibles de ser iluminados por concepciones generales sobre el mundo humano y el divino.

Al hablar del héroe trágico también hemos aludido a su unidad. Unidad porque encarnan siempre a un tipo de humanidad superior ya que encarnan a reyes, príncipes o sacerdotes. Siempre actúan con nobleza y por un fin noble: nobles son Antígona o Creonte, incluso la propia Clitemnestra tiene justos motivos, como también los podría tener Medea. Todo esto concuerda con la presentación externa de la tragedia: indumentaria regia y solemne, lenguaje majestuoso y arcaizante, estilización y falta del detalle realista. Estos nobles personajes viven una acción decisiva en su vida ante el cual pueden vacilar pero, lo hagan o no, actúan siempre cuando llega el momento y con arreglo a la más completa consecuencia consigo mismos de manera que, a veces, sólo el acto de la decisión descubre su verdadero yo.

En todo caso, su característica principal es la acción. Nada más lejos del héroe trágico griego que el ser víctima resignada de un destino adverso, o víctima pasiva. Si bien, algunos personajes secundarios se aproximan más o menos a este papel, como la Andrómaca de *Las troyanas.* Pero precisamente de su acción viene su sufrimiento. Como vemos, junto a la nobleza y la decisión, el tercer rasgo común de todo héroe trágico es el sufrimiento, que también es el más general. Este sufrimiento puede estar al fin: muerte y desgracia del héroe vencedor como Antígona; también puede estar en el camino recorrido y seguirle la victoria final, caso de Electra; finalmente puede ir en un crescendo que culmina en la muerte (así lo es para Medea) o disolverse

al final y resultar tras él la liberación y la paz. Miedo y angustia son dos conceptos unidos también a la tragedia: la angustia del héroe se vierte en el público y su dolor despierta piedad. Así mismo, ambos son el presentimiento de la ruina así como la conciencia de la falta.

El sufrimiento humano del héroe en la tragedia, al excluirse de la arbitrariedad del dios, se hace independiente del juego entre las dos esferas humana y divina. No sólo ha de haber acción y sufrimiento, sino también interpretación de esa acción y ese sufrimiento. La grandeza del héroe está en aceptar el dolor y la muerte como consecuencias de su acción. Si bien es cierto que la acción, por referirse a los más altos móviles, suele tener un trasfondo teológico que acaba situándola en el sentido de la voluntad divina, sin perder la libertad. Consecuentemente, el héroe triunfa si va de acuerdo con esa voluntad y cae si está en contra, de modo que el dolor y la muerte pueden ser su castigo, pero también puede encontrarlos en el triunfo. Triunfo es la muerte de Antígona o la de Edipo por ejemplo.

La lucha del héroe es su grandeza incluso cuando es vencido, humillado o muerto. Siempre será enaltecido por su afirmación de la acción, noble en su fundamente. El héroe puede haber tenido un error pero siempre ha reconocido el orden del mundo, que es la subordinación al dios, y tanto su derrota como su triunfo le hacen volver a aprobarlo. Al mismo tiempo, el héroe se redescubre a sí mismo como parte de ese orden. Grandeza y miseria de la acción humana son, pues, el lema de la tragedia griega.

5.3.3. La heroína en las tragedias

Lo primero que hay que constatar es la gran diferencia existente entre el concepto de héroe, que rebasa lo literario, y la heroína que, aunque pertenece al mundo del mito, se consagrará en la literatura. En el mito, el héroe responde a unas características muy marcadas que le convierten en un modelo para ser imitado; por el contrario, la mujer tiene un papel secundario pues su presencia en el mito se debe a una relación con el varón (la esposa de, la hija de…)

En segundo lugar hablaremos del espacio poético de las tragedias. Dicho espacio, en relación a la mujer, está completamente cerrado. Es un espacio donde existen las reinas, las princesas, y la servidumbre en la figura de las nodrizas y esclavas, pero no se sugiere la movilidad social ni el cuestionamiento a dicho estado en ningún sentido. La mujer permanece recluida en su casa pues, fuera de ella, su presencia no tiene ningún sentido. La sociedad aristocrática se reproduce de esta manera, en la medida que sus miembros se relacionan con los de su misma condición. En el imaginario mítico que se presenta en la tragedia, observamos la permanencia de una mentalidad que procede de una sociedad que continuaba siendo masculina por esencia; una sociedad con una estructura organizacional centrada en la familia, donde la "legítima esposa" cumplía su papel en el hogar. Mujeres como Deyanira, Andrómaca o Hécuba son mujeres de su casa, del hogar, cuya función se delimita en ese espacio. Incluso Clitemnestra o Medea, pese a la diferencia de caracteres, lo son también.

Las mujeres, en la tragedia, son víctimas del destino, del hecho trágico provocado al buscar la restitución a una transgresión. Este hecho provoca que, con el personaje femenino, se confronten el orden divino y el humano (que debe obedecer al primero). En principio, la mujer no tiene la capacidad de llevar a cabo sus decisiones, la sociedad no se lo permite. Pero hay un hecho que lleva a la heroína a desafiar ese orden impuesto. Cuando estos órdenes ponen en juego disposiciones distintas (como la prohibición de los reyes de dar sepultura a un cadáver, hecho considerado un mandato divino), se produce una alteración de la ley cosmogónica que representa, en muchos aspectos de la vida o en una comunidad, una forma de regulación, o incluso de justicia. Es por eso que los excesos deben ser contrarrestados y es aquí donde la figura femenina es víctima al ser medio de restitución. Lo es Ifigenia con su sacrifico, lo es Antígona con su muerte, lo es Casandra en su esclavitud. La mujer trágica actuará con la convicción de hacer lo correcto, de servir a los dioses y al orden natural.

La heroína trágica también se caracteriza por la falta de autoconsciencia. El personaje trágico sigue impetuosamente su carácter, su

exigencia interna hasta chocas con el mundo. En la tragedia, lo sagrado es algo terrible y no hay cálculo ni autoconsciencia, sino que la heroína se siente llevada por una fuerza terrible superior a ella. Probablemente si todos nuestros personajes femeninos tuvieran caracteres acordes con lo que la sociedad griega esperaba de ellos, el hecho trágico no se hubiera producido. Indudablemente hay un momento en el que la heroína siente su auténtica personalidad y decide seguirla más allá de lo que es correcto o lo que se espera de ella. Esa inconsciencia puede estar justificada por lo que podría llamarse "llamada divina", esa sensación de seguir el camino correcto y elegido por los dioses. Así les ocurre a Antígona y Electra, que sienten que sus actos están dirigidos por una fuerza que va más allá de ellas. Medea también la siente porque sabe que con la muerte de sus hijos está haciendo justicia y lo mismo le ocurre a Clitemnestra.

Para los griegos, el morir joven implicaba el privilegio de haber sido elegido por los dioses. Estos héroes y heroínas se caracterizan por una muerte prematura, cuando aún sus méritos resplandecían. Morir joven es una característica típica de aquéllas figuras heroicas que sobrevivieron a su tiempo obteniendo una dosis de inmortalidad. Por eso el suicidio es una de las alternativas a las que más recurren tanto los personajes masculinos como los femeninos. Los suicidios son una alternativa digna para el personaje trágico, una forma de expiación y una consecuencia de la *hybris*, que se debe ejecutar para que el orden cosmogónico retorne. Las mujeres no evaden su destino, lo enfrentan, tal como lo hacen los personajes de la Edad Heroica, contribuyendo al cumplimiento del oráculo de los héroes masculinos.

5.4. ARQUETIPOS DE HEROÍNA GRIEGA

Los personajes femeninos en las tragedias griegas pueden ser examinados desde distintas perspectivas que dan como resultado una numerosa galería de arquetipos.

Para Rosa Pedrero, un vistazo rápido a las mujeres del imaginario mítico griego nos da como resultado de un lado las colectividades femeninas, anómalas y terribles, cuyo destino es casi siempre ser vencidas por el hombre: amazonas, sirenas, lemnias…; y del otro las mujeres mortales seducidas por los dioses: Danae, Ariadna, Ío... Estas últimas son las que más juego han dado a la tragedia.

Al respecto, Alicia Esteban Santos nos ofrece una detallada clasificación. Respecto a su relación familiar, la catalogación de los personajes femeninos como madres buenas y malas, hijas, esposas fieles o infieles, hermanas, nodrizas o servidoras de otra relevancia, es bastante obvia y prioritaria no solo por el papel que juega la mujer en el mito sino en la historia. En realidad la mayoría de las mujeres no tienen relevancia por sí mismas sino en función de la familia y del hombre: “hijas de”, “hermanas de”, “esposas de” o “madres de”. Incluso personajes como Medea, que por sí misma tiene una inmensa importancia como hechicera y sacerdotisa de Hécate, está condicionada por su rol de esposa de Jasón (amante fiel), de madre (madre asesina), e incluso de hija en la primera etapa de la historia (hija traidora). En otras situaciones el marco familiar es lo más relevante dentro de su propio papel: Hécuba, madre amorosa y doliente, o Andrómaca, mujer virtuosa y prototipo de madre. Algunos personajes tienen una participación más activa y dan lugar al mito en sí, pero lo hacen con motivo de su condición familiar como es el caso de Clitemnestra por ser la esposa de Agamenón, o de Helena, que origina todo lo que origina por ser la esposa de Menelao.

En cuanto a la situación de las mujeres en la guerra, este tema se limitará a una situación muy concreta: la guerra de Troya, que, debido a su importancia, merece una consideración especial. En ella se pueden establecer interesantes y diversas relaciones como por ejemplo la situación de las esposas legítimas (de uno u otro bando, infieles o fieles), o la situación de las mujeres del pueblo vencido (antes princesas y ahora cautivas y concubinas de los vencedores). También es muy interesante la relación de la mujer respecto al poder al que puede estar sometida o que puede ostentar de alguna manera.

5.4.1 Arquetipos de mujer víctima

Al examinar los personajes de la mitología vemos que, en gran medida, son víctimas de la brutalidad del hombre, o bien simplemente de su egoísmo o su traición.

- En la guerra: Personajes que sufren las consecuencias extremas de la guerra.
  - Ejecutadas o sacrificadas: Políxena inmolada en la tumba de Aguiles, o Ifigenia sacrificada por su padre.
  - Cautivas o concubinas: Briseida o Yole son claros ejemplos de mujeres que acaban como botín de los héroes Aquiles y Heracles respectivamente.
  - Dañadas intensamente: Casandra violada por los griegos, Andrómaca asistiendo al asesinato de su hijo, o Hécuba soportando la matanza de sus familiares.
- En la vida familiar y amorosa: Fundamentalmente por el amor también en el contexto de la vida cotidiana y familiar las mujeres sufren por culpa de maridos indignos de su amor y abnegación, bien por el acoso de un dios o por el amor paterno.
  - Por el acoso de un dios: Ío, amada de Zeus y condenada por Hera; Casandra, acosada por Apolo, lo rechaza y sufre las consecuencias.
  - Por el acoso de un mortal: Eurídice, perseguida por Aristeo el día de su boda con Orfeo, muere al huir de él por una picadura de serpiente.
  - Por el abandono o injusticia del esposo o amante: Basta recordar los casos de Alceste o Deyanira, incluso de Medea.
  - Por la tiranía e intolerancia del padre: La violación de Auge a cargo de Heracles, provoca el castigo de su propio padre.

5.4.2. Arquetipos de mujer terrible

Frente a estas mujeres de un talante más pasivo, víctimas llorosas que se limitan al suicidio o al lamento, encontramos mujeres rebeldes y reivindicativas que protestan por las injusticias de que son objeto y por la desigualdad. En este punto podemos hacer varias categorías quizás más precisas que en el caso de las mujeres de carácter pasivo.

Existen mujeres que son pérfidas y traidoras, motivadas por el amor los celos o el despecho:

- Madrastras malvadas: Hermíone, que quería asesinar no sólo al hijo de su esposo, sino también a la madre, Andrómaca. También Medea, posteriormente en su etapa en Atenas, es una malvada madrastra que intenta asesinar a Teseo. Todas ellas intentan ensañarse con niños inocentes. A modo de disculpa, la causa suele provenir por el amor: amor al esposo que provoca celos por los propios hijos o por los hijastros.
- Madrastras enamoradas y calumniadoras: Tal es el caso de Fedra, enamorada de su hijastro Hipólito, al que acusa ante su esposo Teseo de haberla seducido cuando en realidad la había rechazado. Vuelcan su furor sobre el hijastro pero, al contrario que en el caso anterior en el que sentían celos a causa del amor que el padre les profesaba, ahora olvidan al esposo por amor al hijastro.
- Hijas traidoras: Ayudan al extranjero, enamoradas de él, traicionando a su padre. Ariadna, enamorada de Teseo, o Medea de Jasón, quienes acarrean la muerte de sus hermanos como consecuencia de sus actos.
- Esposas o madres codiciosas: Mujeres cuyas acciones reprobables se deben a razones materiales. Por ejemplo, Procris, esposa de Céfalo, le es infiel con un hombre que le ofrece una corona de oro.

Encontramos también dentro de esta categoría de mujeres activas, personajes femeninos que son fuertes y rebeldes.

- Mujeres varolines: Tienen un género de vida y comportamiento a semejanza del hombre. Algunos ejemplos son Pentesilea, amazona que dio muerte a Aquiles, o Atlanta que se dedicaba al deporte y era una consumada luchadora.
- Mujeres justicieras y vengativas: Aquellas que se alzan asesinas contra quien les ha hecho un profundo agravio e injusticia, contra el varón casi siempre. Como muestra: las ancianas Alcmena y Hécuba que castigan con saña a los que han dañado a su familia.

5.5. PERSONAJES FEMENINOS EN LAS TRAGEDIAS GRIEGAS

5.5.1. Personajes femeninos en las tragedias de Esquilo

Uno de los rasgos que más diferencia a los personajes de Esquilo es que son siempre, de algún modo, conscientes de lo que hacen; hay siempre en ellos un cierto grado de consciencia de que van contra el orden regular de las cosas o bien, contra la Justicia, e incluso en ocasiones contra un destino que tienen fijado y conocen. Si bien, en lo más profundo de su ser, alienta en ellos la esperanza de poder salir bien librados.

Los héroes de Esquilo son conscientes de lo que hacen, pero su grado de consciencia se encuentra alterado por una fuerza negativa que surge de su propia naturaleza. Sus personajes poseen claramente cierta maldad. Si bien, ésta ha de ser entendida dentro del sentido de la naturaleza perversa del linaje.

A su vez, existen diversos grados de conciencia que vienen determinados por esa tendencia ingénita a seguir el camino erróneo confiando salir bien parados del empeño. Hablamos de grados de consciencia muy humanos que explican el hecho de que no se adopte la misma posición ni se

reaccione igual ante una misma cosa cuando únicamente se conoce lo que va a suceder o cuando ya es un hecho y se tiene delante. Es lo que podríamos llamar insensatez, algo relacionado con la falta de experiencia y asociado a la inmadurez.

5.5.1.1. Agamenón (La Orestiada)

5.5.1.1.1. Argumento

La *Orestíada* es una trilogía de obras dramáticas que trata del final de la maldición sobre la casa de Atreo. Las tres obras que la forman son: *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*. Una cuarta obra, *Proteo*, un drama satírico que se representaría junto a ellas, no ha sobrevivido. [22]

Esta trilogía representa un puente entre la tragedia arcaica, de tema colectivo, y la del futuro, de corte individual, como tragedia personal. En ella sigue primando lo colectivo sobre lo individual pues refleja los problemas internos y externos de la democracia ateniense pero anticipa la tragedia posterior en los temas del adulterio, de la venganza del hijo, etc. Sin embargo, aunque la influencia de la tradición sigue siendo determinante (coro y actor, o corifeo y actor) el peso de la obra ya no recae en el enfrentamiento coro-actor, sino que también se apoya en los enfrentamientos y diálogos entre dos actores.

Abre la trilogía Agamenón en la que se narra la caída de Troya y el regreso victorioso de Agamenón a su palacio de Argos. Su esposa Clitemnestra, que simula sentirse contenta con su llegada, sale a recibirlo pero en realidad ha dispuesto vengar atrozmente la muerte de su hija Ifigenia, sacrificada por su esposo a los dioses la víspera de la expedición contra Troya para que éstos le aseguraran un buen viaje. Entre los prisioneros se encuentra la profetisa Casandra, hija del rey Príamo, quien adivina al momento (sin ser

[22] Esquilo presentaba cierta tendencia a escribir trilogías ligadas que trataban sobre un tema en particular: los tres primeros dramas de una secuencia de cuatro dramatizaban episodios del mismo mito, mientras que el drama satírico, que relajaba la tensión del público, contenía una historia relacionada con los mismos.

creída por los presentes) las maquinaciones de Clitemnestra. Dado que la ausencia de su esposo ha durado diez años, Clitemnestra ha sucumbido a una relación adúltera con Egisto, primo de Agamenón y descendiente de una rama desheredada de la familia, que está decidido a recuperar el trono que cree que le pertenece por justicia. Con ayuda de Egisto, la reina mata a Casandra y Agamenón. Pero el coro de ancianos, sobrecogido, anunciará a Clitemnestra la inminente venganza de su hijo, Orestes.

5.5.1.1.2. Reflexiones sobre el personaje de Clitemnestra

El respeto de la cadena familiar padre–madre–hijo–hija, representaba para el griego el orbe estructurado según la potestad del varón. La ruptura de dicho mundo implicaba la destrucción del orden lógico. Clitemnestra, con su proceder, vaticina destruir la historia del hombre. El deseo la había llevado a unirse con su amante, con lo cual desacomodó el orden patriarcal. Luego, planificó, en combinación con Egisto, la muerte de Agamenón uniendo el adulterio con el asesinato y, consecuentemente, la alteración de la relación conyugal con la destrucción del esposo. Paradójicamente, la venganza de Orestes al matar a su madre, anunciará el retorno al orden.

Clitemnestra es un personaje que simboliza la pasión enarbolando el instinto como único patrón. Ciega de rabia porque su esposo había sacrificado a la hija de ambos, Ifigenia, toma como amante a Egisto. Este hecho es tremendamente significativo porque provoca que cuando reflexionamos sobre el personaje, no lo hagamos con la mirada a la madre sufriente que asesina para reivindicar la memoria de su hija sino con la admiración que produce la muerte a sangre fría. Su maldad (infiel, asesina de su marido, embaucadora de su amante haciéndolo cómplice del crimen) asciende cuanto mayor es el odio que el personaje siente.

Así mismo, personifica uno de los peores males que podía poseer una mujer de la época en su vida privada: la desconfianza del hombre. Por tanto no es la representación de la pasión suscitada por el odio o la ira, sino la de la desconfianza intrínseca que se le atribuye al ser femenino frente a la virtud moral masculina. Lo cierto es que Clitemnestra ya odiaba a su marido antes por la actitud de desdén que en vida había mantenido hacia ella, hecho que había causado que ambos se volvieran destinatarios de sus respectivos odios. El odio de Clitemnestra hacia Agamenón se concretará cuando él la engaña al requerir a su hija Ifigenia para sacrificarla a los dioses. Es desde entonces cuando Clitemnestra comienza a urdir una venganza contra el sacrificador de su hija y humillador de su propia dignidad como mujer y reina.

Clitemnestra, entre otros personajes femeninos, ha sido estereotipada como una mujer mala no sólo por asesinar a su esposo por la espalda, mientras lo ayudaba a darse un baño, después de su regreso de la victoria contra Troya, sino además por su infidelidad y seducir a su amante para que la ayude a perpetrar el crimen. Ésta ha sido la lectura más frecuentada. La infidelidad era una cuestión que se sujetaba a los patrones de normalidad entre los hombres. Más aún, el rapto, la violación o el homicidio tenían un significado de valor y fuerza masculina que permitían la consecución de la justicia reservada a la venganza particular de los varones. Específicamente, el homicidio era perpetrado por los hombres como una cuestión que respondía a la obligación de vengar una ofensa. Esquilo utiliza el personaje de Clitemnestra para enjuiciar la infidelidad de la mujer y no así la del hombre. Además, da muerte a Clitemnestra por el homicidio de Agamenón, venganza que le adjudica a la hija mayor de ambos, Electra, quien, a su vez, induce a su hermano Orestes, a cometer el asesinato de su madre, para que ésta pague por el pecado de haber matado a su padre. Una Clitemnestra infiel que cae a vengativas manos de sus propios hijos y sin poder evitar la muerte de su otra hija Ifigenia, quien es salvada por la diosa Artemisa para darle la tarea de inmolar a cuanto hombre se acerque a su palacio.

Sin embargo, los motivos de Clitemnestra para cometer el asesinato de su esposo no resultarían verosímiles si sólo fuesen los celos, puesto que ella

también tenía a un amante viviendo en su propia casa y que además era pariente cercano de su marido. Tampoco los motivos de su maldad responden sólo a la venganza por su hija sacrificada, Ifigenia, porque el personaje se transformaría en una madre víctima de los dioses. La Clitemnestra de Esquilo responde al deseo de encontrar una maldad exclusivamente femenina e hilvanar las miserias que la revelan. Para Esquilo, Clitemnestra es una fuente de violencia, codicia, odio y egoísmo; es el mal que nace de la parte corrupta de la doble naturaleza del ser femenino. En Clitemnestra reside el origen del mito de la mujer perversa y activa frente a la bondad maternal pasiva, la amante infiel y asesina frente a la esposa amorosa y abnegada.

Para Esquilo, el mal en el ámbito de lo privado (la casa, la familia) cobra forma de mujer y esposa traicionera con este personaje. Clitemnestra asesina a Agamenón en pleno uso de su razón y así lo confirma ante el Coro diciendo que ha sido un proyecto planeado desde hace tiempo. Ella ha cometido voluntariamente el asesinato, es un acto injusto, por lo que es posible atribuirle la maldad. Sin embargo, la presencia del mal entre los hombres adopta una forma de trance, de la que se vale Esquilo para justificar a Agamenón cuando comete el rapto de Casandra en estado de ate, de locura pasajera, y, por tanto, no se le considera un acto injusto. [23]

. Los hechos pues, no son producto de la manipulación psicológica del reciente amante Egisto que desea quedarse con el poder, que en este caso se subestimaría la inteligencia de ella. Tampoco es producto de una locura pasajera que la hace cometer el homicidio. No se trata de esa repentina e inexplicable pérdida del juicio a la que apela Agamenón para justificar sus actos. Clitemnestra asume la conciencia voluntaria de su actuar. No mató a su esposo porque estaba “en trance”, sino para ejecutar “la venganza de unos niños”, en referencia directa a Ifigenia, la hija sacrificada por el padre. La “soberbia” de Clitemnestra llega a tal nivel que decide hacer justicia por su propia mano, como si fuera un hombre al que se ha ofendido.

[23] Cuando el Coro le reprocha la muerte de Agamenón, Clitemnestra no actúa como su marido apelando a que fue la locura pasajera. Clitemnestra es congruente con la racionalidad de sus actos y sostiene frente al Coro que ha preparado la muerte de su esposo desde hace bastante tiempo.

Por otra parte, Clitemnestra tiene que hacer frente a la disyuntiva de lo público y lo privado como Agamenón: el curso estable de la ciudad de Micenas o la preservación de la tranquilidad de su hogar, el palacio. Lo que hace Esquilo es fundir ambos planos en este personaje femenino para poder justificar la magnitud de su maldad al momento de actuar: Clitemnestra no sólo asesina a su marido, asesina también al rey de la ciudad y victorioso combatiente. Su ascenso al poder será el homicidio de Agamenón. Esquilo presenta a Clitemnestra como un ser codicioso que, además, aprovecha para tiranizar la ciudad, en beneficio exclusivamente privado. No le importan los medios a los que tenga que recurrir para la consecución de su fin, y en ello va la vida de su propio esposo. Esquilo insinúa entonces que la ciudad caerá en una desgracia tiránica o en un desgobierno absoluto. Sin embargo, el autor parece pasar de largo que durante diez años la ciudad ha estado sin rey, por lo que podría asumirse que quien ha estado gobernando es su mujer, pues no se sabe de ningún sustituto. De cualquier modo, si Clitemnestra fuese el estereotipo de la ambición al poder a cualquier precio, la llegada de Agamenón significaría más bien que Clitemnestra tendría que dejar de ejercer el poder y no buscar asumirlo en complicidad con un amante recién llegado por lo que dicha cuestión queda abierta.

5.5.2. Personajes femeninos en las tragedias de Sófocles

En sus tragedias Sófocles se ocupa de los límites de las acciones del ser humano en el marco en que éste las realiza, del exceso de confianza en sus propias posibilidades de intelección y acción, esto es, de aquello que cree hacer y de lo que realmente hace, de quién cree ser y de quién es en realidad. Ahora bien, en el caso de los héroes de Sófocles, hablar de las consecuencias de sus errores trágicos es hablar de asumir plenamente el destino en forma de

una toma de consciencia de la realidad en la que los personajes se han movido, han desarrollado la acción y, sobre todo, en la que finalmente se encuentran.

Por otra parte, el linaje y lo que comporta es tan sólo un componente más en la saga, pero no lo es de una forma que active sus elementos negativos. Los héroes de Sófocles no se mueven por una maldad del linaje sino que parten de una evaluación errónea de la realidad en la que se mueven, una percepción equivocada incluso de su propia realidad. La ignorancia es lo que les lleva a adoptar posicionamientos y líneas de acción erróneas, una ignorancia fruto del exceso de confianza en las propias posibilidades.

Los personajes femeninos en la dramaturgia de Sófocles se caracterizan por no ser seres decorativos. Ellas mismas se elevan a la condición de heroínas afrontando una coyuntura dada por la ausencia del varón, los excesos en el ejercicio del poder o la necesidad de restitución, sin que la estructura masculina de la Grecia clásica se vea afectada. Serán, por tanto, medios para restitución del orden divino alterado por los hombres: Antígona sabe que es su obligación dar sepultura a su hermano por encima de la prohibición de Creonte; Electra es consciente de que la venganza es imperativa pero no la ejecuta, es su hermano Orestes quien debe realizar el hecho de sangre pero no la ejecuta, es su hermano Orestes quien debe realizar el hecho de sangre.

Las relaciones afectivas que establecen los personajes femeninos y masculinos en la tragedia de Sófocles también obedecen a una mentalidad heroica y conservadora para la época. Son relaciones mediadas por la philía y no por el eros, por los acuerdos y por las que se desprenden cuando una mujer era botín de guerra. Es en este aspecto, con relación a la mujer, donde la obra de Sófocles se evidencia tradicional y cercana al elemento mítico.

5.5.2.1. *Edipo en Colona*

5.5.2.1.1. Argumento

De Sófocles es la primera versión del mito, la que ha perdurado para la posteridad, aunque no fue la única que conocieron los griegos. En principio, no hay evidencia en los vestigios de la tradición épica antigua relativos al entierro por parte de Antígona de su hermano, contra cualquier prohibición. Posteriormente, en la versión de Eurípides, la heroína no morirá, sino que sobrevivirá como esposa de Hemón. Es probable que Sófocles tomara algunos rasgos de la historia de la tradición épica, ya que Antígona es mencionada en ella, pero, en general, su fuente fue la leyenda tebana local, que probablemente no tenía una única versión, quedando así un mayor margen de libertad.

El difunto rey de Tebas, Edipo, había tenido dos hijos varones, Polinices y Eteocles, y dos hijas, Antígona e Ismene. Los dos hijos acordaron turnarse anualmente en el trono tebano, pero, tras el primer año, Eteocles no quiso ceder el turno a su hermano. Como consecuencia del enfrentamiento, los hermanos se dieron muerte mutuamente.

Antígona, hija de Edipo, sabe que Creonte, actual rey de Tebas (era el hermano de Edipo), impone la prohibición de hacer ritos fúnebres al cuerpo de Polinices, como castigo ejemplar por traición a su patria. Antígona pide a su hermana Ismene que le ayude a honrar el cadáver de su hermano, pese a la prohibición de Creonte. Ésta se niega por temor a las consecuencias de quebrantar la ley.

Creonte anuncia ante el coro de ancianos su disposición sobre Polinices, y el coro se compromete a respetar la ley. Posteriormente, un guardián anuncia que Polinices ha sido enterrado, sin que ningún guardián supiera quién ha realizado esa acción. El cuerpo de Polinices es desenterrado y pronto se descubre que Antígona era quien había enterrado al cuerpo, pues intenta una vez más enterrarlo y realizar los ritos funerarios, pero es capturada por los centinelas. Antígona es llevada ante Creonte y explica que ha desobedecido porque las leyes humanas no pueden prevalecer sobre las divinas. Finalmente, es condenada a muerte. Será encerrada viva en una tumba excavada en roca.

El hijo de Creonte, Hemón, se ve perjudicado por la decisión de su padre, ya que Antígona es su prometida. Señala a su padre que el pueblo tebano no cree que Antígona merezca la condena a muerte y pide que la perdone. Creonte acabará cediendo y, tras suplicar perdón a los dioses, lava y honra el cadáver de Polinices, erigiéndole un túmulo funerario. A continuación se dispone, junto con los guardianes, a liberar a Antígona del sepulcro donde había sido encerrada, pero la hallan muerta ya que se ha ahorcado; además, encuentran también a Hemón, quien se ha suicidado clavándose una espada tras encontrar a su prometida muerta.

5.5.2.1.2. Reflexiones sobre el personaje de Antígona

Antígona pertenece a la saga de Edipo siendo hija de éste y Yocasta, por lo tanto fruto del matrimonio nefasto que padece y desarrolla la maldición que sobre los labdácidas recae hasta culminar en el propio Edipo y en sus descendientes. Todos ellos resultarán afectados por aquella primera acción de Lábdaco, abuelo de Edipo. De hecho, Antígona había sido engendrada en un acto que está fuera de las normas de parentesco pues es hija y hermana de Edipo. Sófocles había dicho de ella en su obra *Edipo en Colone* que era "la más filial de las hijas" pues fue quien lo cuidó y acompañó en el exilio hasta su muerte.

Con Antígona, Sófocles propone un personaje femenino de una fuerza asombrosa que representa el modelo perfecto de personaje trágico pues, a pesar de ser mujer, explota sus recursos y persiste en su objetivo hasta lograrlo. Sus móviles internos son fuertes y complejos: la lealtad familiar, las convicciones religiosas, una egolatría trágica y un carácter implacable. Antígona representa la mujer que quiere saber, es la hija rebelde de Edipo en cuanto al conocimiento. Lo subversivo de Antígona es que no sólo se anima a pensar, y a expresar con argumentos lógicos que para ella tenían tanta fuerza de ley como los de su tío, sino que además pensó "distinto". [24]

El conflicto que se establece en esta tragedia se presenta en dos niveles: la ley de la sangre, no escrita que proviene de los dioses, y la ley de la

ciudad, escrita y fruto de las convenciones humanas (para enterrar a su hermano Antígona esgrime motivos religiosos y de consanguineidad).

[24] Se opuso, de palabra y acción, a una orden impartida por el hombre que concentraba en sí todos los poderes y del cual ella dependía: tío, futuro suegro y rey. Ella es la que puede expresar su palabra, elegir libremente su muerte, poner un límite a la autoridad que la privaba de sus derechos. La paradoja es que Antígona morirá por cumplir con su deseo.

Así mismo se enfrentan dos nociones del deber: la familiar, caracterizada por el respeto a las normas religiosas y que representa Antígona, y la civil, caracterizada por el cumplimiento de las leyes del Estado y representada por Creonte. Siguiendo esta dualidad, encontramos que los personajes son quienes personifican estas cuestiones:

- El debate entre Creonte, la autoridad severa y el derecho cívido, y su hijo Hemon, prometido de Antígona, que clama por la piedad y la ternura.
- El debate entre las dos hermanas: Ismene, la hermana sumisa y pasiva, que representa el rol tradicional de la mujer; Antígona, en cambio, es la mujer activa, orgullosa de la transgresión.

El posicionamiento de Antígona, así como su línea de acción, se ajustan al orden divino de las cosas; quien, en cambio, se aleja de él es Creonte. Un Creonte que se siente inseguro en el puesto que la suerte le ha llevado a ocupar (no era él quien realmente había de ocupar el trono), por lo que su percepción de la realidad es errónea así como la consecuente acción desarrollada. Podríamos argumentar que la necesidad le fuerza a adoptar esa posición, a promulgar el decreto que prohíbe las honras fúnebres pero realmente está impulsado por el miedo y la inseguridad que le produce la situación a la que el destino le ha abocado.

La ley divina prescribe que es preciso dar cumplimiento a las honras fúnebres. Antígona considera que debe cumplir con esta obligación pese a quien pese y cueste lo que cueste, y que en ello radia el sentido de su vida. Una vez tomada esta decisión asistimos a la aparición del dilema de la acción trágica: la heroína se encuentra en una encrucijada de caminos a seguir, y

debe elegir. Una vez hecha la elección, la heroína no va a poner en tela de juicio su determinación, no va a arrepentirse pese a que sabe que la considerarán insensata y equivocada.

En Antígona también se da esa no plena consciencia de lo que hace, si bien en su caso está motivada por la natural tendencia de su linaje, hecho que Sófocles positiva en la obra presentándolo como un fenómeno muy natural que se da en aquellos que han tomado la decisión de llevar algo a cabo sabiendo que al final les aguarda la muerte, lo que les lleva a querer llevar adelante su empresa lo más rápidamente posible, en un intento inconsciente de no pensar en lo que aguarda al final.

El personaje de Antígona se mostrará, en su enfrentamiento con Creonte, en toda su faceta heroica. Justificará la acción realizada recurriendo a dos razones: que era su deber enterrar a su hermano, y que lo mandan las leyes de los dioses, no escritas pero que están por encima de los hombres. Cuando Antígona defiende ardientemente unos valores en los que cree con firmeza, el contraste con los motivos de Creonte (en principio son políticos y al final tiránicos) aumenta porque éstos pierden la razón que pudieran tener.

Para poder establecer esta confrontación de caracteres entre las dos hermanas, desarrollaremos brevemente la figura de Ismene. La hermana de Antígona, Ismene, aparece junto a ella principalmente como un personaje comparativo. Su función, a nivel de composición dramatúrgica, es poner de relieve los rasgos del carácter de Antígona. Dentro de la trama, parece que ella desempeñe un papel pequeño y, a menudo, se la etiqueta como una princesa débil y cobarde. Sin embargo, hay motivos ocultos en este personaje. Ismene no apoya el plan de su hermana, pensando en defender su vida, pero, indirectamente, se pone de parte de Creonte. En la escena en que Antígona es condenada a muerte, Ismene corre a ella, pidiéndole que le permita morir con ella. Ismene argumenta: "*¿Para qué quiero yo la vida, privada de ti?",* y Antígona responde: *"Pregúntaselo a Creonte; tanto miras tú por él..."*. Esta sencilla frase cambia toda la concepción del personaje de la débil y temerosa hermana. Parece ser que Sófocles quiso dejar una sutil referencia a la hipocresía de Ismene. Es tan solo una posibilidad, pero no puede descartarse.

Quizás Ismene sí que actúe por miedo, humano y comprensible, y no forzada por esa fueza que define al linaje de Layo. Con ello demuestra que no comparte lo que define a su linaje. Finalmente, cuando tiene plena comprensión del error de su posicionamiento y cuando parece que su mente se ha transtornado, ya es demasiado tarde pues lo que había que hacer ya está hecho. Ismene toma plena consciencia cuando la acción ya está realizada y es entonces cuando pretende sumarse a ella.

Volviendo al personaje de Antígona, no olvidemos que es alguien muy joven cuya soledad puede apreciarse desde el comienzo de la tragedia, tanto cuando su hermana le niega su ayuda como cuando, en su enfrentamiento con Creonte, ella misma dice que el pueblo no la apoya por miedo al tirano. Pero esa juventud suya provoca en ella una reacción muy humana. De las tres veces que Antígona aparece en escena, las dos primeras son muy diferentes de la última. En la tercera, ya realizada la acción, cuando está siendo conducida a la que será su tumba, Antígona se enfrenta a sus consecuencias y es entonces cuando toma consciencia de lo que ha hecho, aflorando la joven que rechaza morir, que se lamenta y se autocomplace. Es entonces cuando el personaje alcanza un grado muy elevado de humanidad alejándose de los héroes y adquiriendo un heroísmo superior de naturaleza profundamente humana. Lejos de que esta divergencia de Antígona en su acción dramática pudiera considerarse como inconsistencia de carácter, hace de ella alguien humano elevado a la categoría de heroína indiscutible de la tragedia. Este doble rostro de Antígona es el rostro del ser humano que, sacando lo mejor de sí, logra dominar el miedo y hace lo que debe hacer sin dejar su humanidad.

En este sentido lamento final, la heroína recapitula los argumentos que ha defendido durante toda la tragedia: su obligación de hija y hermana, con la que ha cumplido, y su cumplimiento con las leyes divinas. Así mismo añade nuevos elementos: muere sin casarse, sin hijos, y llena de soledad. Sus palabras buscan una explicación a su suerte, pues ella ha cumplido con todas sus obligaciones. Es quizás en esta escena cuando Antígona alcanza toda su grandeza heroica descubriendo su lado humano, su faceta más tierna y femenina que hasta el momento había quedado oculta. Su debilidad como

mujer, sus ansias truncadas de ser esposa y madre, todo sacrificado por cumplir su obligación. Y no se arrepiente en ningún momento. Todo ello hace de Antígona una heroína por encima de los héroes varones que actúan e incluso mueren por su honor, entendido en sentido individual y egoísta.

5.5.2.2. Electra

5.5.2.2.1. Argumento

Aunque esta tragedia presenta el mismo asunto que *Las Coéforas* de Esquilo, el centro de la obra esta vez es Electra, quien aguarda la llegada de su hermano Orestes para ejecutar la venganza contra los adúlteros y criminales. Si bien en Esquilo Electra aparecía como un personaje secundario, en Sófocles asume el papel protagonista.

Al regresar de la guerra de Troya, Agamenón es recibido en Micenas por su esposa Clitemestra quien le asesina. Castiga de este modo a su marido por haberse atrevido a sacrificar a la hija de ambos Ifigenia, a fin de que la flota griega pudiera partir rumbo a Troya. Los otros hijos, Orestes, Electra y Crisótemis han sufrido mientras tanto suertes muy diversas. Las dos hermanas siguen viviendo en Micenas, aunque de un modo bien distinto porque mientras Crisótemis permanece en el palacio, sin expectativas de futuro y sin disfrutar de la vida, Electra, quien vive una existencia lamentable apartada de la mansión real, vive para el recuerdo de su padre asesinado y acumula rencor contra su madre y deseos fieros de venganza contra ella. Su único deseo es que aparezca Orestes para consumar la venganza contra su madre.

Electra y Crisótemis se encuentran enfrentadas pues Electra cree que Crisótemis está defraudando la memoria de su padre por carecer de deseos de venganza. Al mismo tiempo, Clitemnestra y Electra también se hallan en discusión pues Clitemnestra justifica sus actos por la actitud de Agamenón. Pero Electra le recrimina su deslealtad, asesinato y complot con Egisto (actual esposo de Clitemestra) para degollar a su padre y apoderarse de Argos.

Cuando Orestes regresa a Micenas, acompañado por Pílades y un anciano, sirviente de Orestes en su niñez (*pedagogo*), Electra y él conjuran un plan para vengarse de la asesina de su padre Agamenón, obedeciendo el oráculo délfico. Orestes entra al palacio mientras Electra permanece afuera esperando la llegada del traidor. Egisto sostiene un enfrentamiento verbal con Electra y se burla de ella pero ella, sabiendo lo que le espera, le contesta de forma evasiva y lo envía al palacio. Egisto, confiado, entra al palacio y se encuentra con la muerte, tanto suya, como de Clitemnestra a manos de Orestes.

5.5.2.2.2. Reflexiones sobre el personaje de Electra

En la tragedia que lleva su nombre, la hija de Agamenón aparece como una mujer envejecida, solitaria y amargada, que vive lamentando la muerte de su padre. Su única esperanza está en el regreso de Orestes, a quien incita a vengar la muerte a Agamenón actuando no por orden de Apolo, sino por propia decisión.

Electra es un personaje de gran fuerza interior que posee la energía necesaria para cumplir por sí misma la venganza. Sin embargo, sólo es la realizadora intelectual. Si actuase sola y de manera autónoma siguiendo su deseo, perdería toda posibilidad de restablecimiento del equilibrio perdido ya que su comportamiento sería similar al de Clitemnestra. Su capacidad de odio y su voluntad de decisión, son facetas naturales de su psicología. No obstante, ha domesticado su espíritu y predomina en Electra la carga cultural, los principios patriarcales y el sentido de familia. Es por esto que aguarda al varón, a Orestes, para cumplir su venganza. Electra manipula a su hermano por el odio que ésta siente por su madre y porque se adjudica una venganza que no le corresponde moralmente a ella sino a Orestes. Electra, como leona herida, encarna las más oscuras, violentas y elementales fuerzas de la naturaleza. En cambio, su hermano Orestes representa el modelo del héroe apolíneo, fuerte y despreocupado, bello y lleno de luz incluso cuando, cumpliendo el oráculo de Apolo, mata a su madre para vengar el asesinato de su padre.

Sófocles enfrenta a Orestes y a Electra con una obligación familiar: castigar a un culpable, desafortunadamente la propia madre. Esta situación conlleva una doble realidad: la reparación de la falta cometida que implica realizar el asesinato de la madre, y los sentimientos de culpa y remordimiento. Si Orestes vacila, Electra le recuerda sus desdichas y las de su padre y lo reafirma en sus deberes. Siguiendo con las oposiciones de las que hablábamos observamos que Clitemnestra, alejada de las costumbres de su condición de mujer y de las obligaciones de su estirpe, actúa en beneficio propio, olvidando su rol de esposa y de madre. *Electra* se perfila como la contrapartida femenina: la guardiana de los valores del linaje y de la familia. Le impulsa conservar vivo el recuerdo del padre. Sin embargo, por su condición de mujer, está impedida para actuar. El personaje surge como un puente, una posibilidad de restauración del equilibrio, al instigar a Orestes a perpetrar la venganza física.

Hay que tener en cuenta las sucesivas oposiciones que la obra establece entre Electra y Orestes, o con Crisótemis o con Clitemnestra. La oposición en la caracterización de Electra y Orestes se hace explícita ya desde el prólogo de la obra. Desde este primer momento se advierte un contraste en la forma de actuar de ambos hermano: el pedagogo ha inculcado un modo de acción en Orestes basado en la reflexión previa a la acción y en la búsqueda del momento oportuno, todo ello encaminado a la ejecución de la acción práctica; en el caso de Electra, la constante en su caracterización son los lamentos, que se perciben antes incluso que su presencia en el escenario. A lo largo de toda la obra Electra se muestra lamentando su situación y reclamando venganza, y, por tanto, deseando también el regreso de su hermano, agente necesario de la misma. [25] Frente a la reflexión previa a la acción, que impera en el modo de proceder de Orestes, Electra siempre se muestra inclinada a la acción inmediata, impulsada únicamente por el sentido de necesidad y justicia, sin matices ni adaptación a las circunstancias concretas. El contraste entre Orestes y Electra se podría explicar inicialmente en gran medida en función de las diferencias de género, pues Orestes se muestra inclinado a la acción

práctica para la recuperación del poder político, mientras que Electra se recluye en el ámbito de los afectos más exaltados. Ahora bien, al introducir también

[25] Ya en el primer Coro de mujeres, éstas defienden la moderación y ponen de relieve el exceso en el comportamiento de la muchacha, cuya actitud contrasta con la de Crisótemis y con la que le suponen a Orestes.

una marcada diferenciación entre Electra y su hermana Crisótemis, Sófocles diluye esa oposición basada en el género y delimita la caracterización particular de la heroína.

Es importante destacar también en esta oposición entre Electra y Oreste que, a lo largo de la obra Orestes no se cuestiona las implicaciones morales de su acción, porque para él es una acción estrictamente política y resulta legítimo querer derrocar a los usurpadores del trono para hacerse con el poder de su padre. Tampoco la obra parece censurar especialmente la acción de Orestes; sin embargo, el proceder de Electra es mucho más cuestionado. Sus equivocaciones en la valoración de las pruebas y testimonios que recibe, el reconocimiento de que su actuación es tan censurable como la de su madre o las semejanzas que en ocasiones parecen dibujarse entre ella y su víctima, Clitemnestra, nos llevan a preguntarnos por la legitimidad de su acción. Al contrario que Orestes, Electra no actúa guiada por motivos políticos, sino que, más bien, lo hace movida por criterios morales, y dentro de ese ámbito le resulta imposible no entrar en consideraciones acerca del significado de su acción (el matricidio) y de lo que ésta implica. A esas consideraciones, no obstante, antepone la lealtad inquebrantable a su padre, su empeño inamovible en cumplir con lo que cree que le corresponde o su defensa hasta las últimas consecuencias de una acción que juzga necesaria, aun a sabiendas de que es tan censurable como aquella a la que responde.

El personaje de Crisótemis no aparece ni en *Coéforas* de Esquilo ni en la *Electra* de Eurípides, obras que desarrollan la misma temática que la que nos ocupa. El hecho de que Sófocles introduzca este personaje en la trama seguramente se puede explicar, en buena parte, por la afición de este autor a

los contrastes, pero quizás también por la conveniencia dramática de delimitar el carácter heroico de Electra. Al igual que Orestes, también Crisótemis representa, frente a Electra, un razonamiento más meditado, que en su caso, de acuerdo con su género, conduce a la aceptación de las circunstancias y consecuentemente a la no acción. Es decir, la reflexión lleva a Orestes, personaje masculino, a la actuación y la venganza y a Crisótemis, personaje femenino, a la aceptación de su situación y al sometimiento a quienes son más fuertes y poderosos que ella. Frente a ambos Electra representa el lamento no contenido e irreflexivo, el exceso en el dolor y la falta de reflexión o razón aplicada a su comportamiento.

Por lo tanto Electra y Crisótemis configuran dos polos opuestos de comportamiento: aunque son hermanas y pertenecen al mismo linaje, Crisótemis representa el sometimiento a las condiciones familiares generadas a raíz del adulterio y asesinato del padre; Electra, simboliza la rebeldía ante las decisiones de la madre, el no acatamiento de las órdenes de Egisto, el respeto a la tradición familia y la dignidad. Los diálogos entre ambas, constantemente, están oponiendo conceptos: libertad–sometimiento, imprudencia–prudencia, valentía–cobardía, piedad– impiedad, honra–deshonor, fama–olvido, dignidad–oprobio, locura–cordura, fortaleza–debilidad, osadía–mesura, rebeldía–aceptación.

5.5.3. *Personajes femeninos en las tragedias de Eurípides*

Ya su contemporáneo Aristófanes acusaba a Eurípides de presentar personajes de mujeres violentas, perversas y adúlteras. La crítica antigua así lo confirmó fundándose en el hecho de que no sólo presentaban mujeres asesinas sino que además muchas veces Eurípides ponía en boca de los personajes femeninos severas apreciaciones acerca de la naturaleza y características de su género.

Sin embargo, algunos estudiosos como Pomeroy consideran que las acciones realizadas por muchas heroínas de Eurípides revelan el deseo de poner en tela de juicio la moral tradicional y denunciar la condición de las

mujeres en la ciudad; por esto, el propósito del dramaturgo en realidad sería más bien inducir a los espectadores a cuestionar los conceptos misóginos que circulaban en la sociedad de la época. Al utilizar la tradición Eurípides lo que en realidad hacía era examinar las creencias populares para someterlas a discusión, mostrando una galería de mujeres convertidas en víctimas por el sistema patriarcal. En la misma línea se encamina otra estudiosa de la obra de Eurípides, Mercedes Madrid, quien argumenta que en la obra del autor no se presentan personajes femeninos malvados por su propia naturaleza, sino en reacción ante acciones de infamia o atropellos por parte de los valores. Las mujeres constituyen en la obra de este dramaturgo un instrumento para denunciar el orden social.

Una observación rápida de las tragedias de Eurípides permite identificar doce tragedias con nombre de personaje femenino, indicio de una inclinación del autor a temas que involucren a la mujer en la acción. Las demás tragedias presentan personajes femeninos de gran peso en la acción dramática. Así mismo, la visión global de su producción nos corrobora que la totalidad de mujeres representadas se definen por su rol femenino predominante dentro de las relaciones de parentesco: las madres como Hécuba, Yocasta o Clitemnestra; las esposas, Medea, Alceste; Electra o Antígona que representan las hermanas; hijas como Ifigenia; incluso las concubinas como Casandra o Andrómaca.

Algunas de sus heroínas representan figuras heroicas que, por la entrega de la propia vida en beneficio de otro ser o en pro del bien común, y debido a su decisión arrojada entre la muerte, resultan análogas a los arquetipos masculinos de heroísmo propuestos por el mito. Algunas son Alceste o Ifigenia.

5.5.3.1. Alceste

5.5.3.1.1. Argumento

Apolo había conseguido para Admeto, rey de Tesalia, que las Moiras le concediesen vivir más allá de la fecha de su muerte. El regalo, sin embargo, tiene un precio: Admeto debe encontrar a alguien que lo sustituya cuando la muerte venga a reclamarlo.

Llega el momento de la muerte de Admeto, y no ha encontrado a nadie que lo sustituya. Finalmente, su devota esposa, Alceste, se muestra conforme en ser llevada en su lugar, porque no desea dejar a sus hijos sin padre o ser abandonada por su amado y, al comienzo de la obra, ella está próxima a la muerte.

Alceste, en su lecho de muerte, pide que a cambio de su muerte, Admeto nunca se case de nuevo, que no la olvide o ponga una resentida madrastra a cargo de sus hijos. Admeto se muestra conforme, y promete llevar una vida de solemnidad en su honor, absteniéndose de la alegría que era parte integral de su casa. Entonces muere Alceste.

Justo entonces, el viejo amigo de Admeto, Heracles llega a palacio, sin tener idea de lo ocurrido. Heracles decide enfrentarse a la muerte cuando los sacrificios funerarios se hacen ante la tumba de Alceste. Cuando regresa, trae consigo una mujer con velo y dice a Admeto que es una nueva esposa. Después de muchas discusiones finalmente fuerza a Admeto a tomar la mano de ella, pero cuando alza el velo, encuentra que parece ser, en realidad, Alceste, de regreso de la muerte. Heracles ha luchado contra la Muerte y la ha forzado a devolvérsela. Ella no puede hablar durante tres días después de los cuales quedará purificada y totalmente vuelta a la vida.

5.5.3.1.2. Reflexiones sobre el personaje del Alceste

En el mundo griego existieron heroínas que promovieron un modelo de conducta aceptado y valorado como ejemplar para las mujeres e este periodo. Una de estas heroínas, Alceste, corresponode a un paradigma positivo de feminidad que cautivó a muchos autores. En estas sociedades, una mujer

manifestaba su valor e importancia de acuerdo con sus relaciones: era hija, esposa o madre de un héroe reconocido. Por este motivo, al estudiar la figura de Alcestis, incorporaremos los vínculos de parentesco con los varones con quienes estuvo ligada. Hay tres ejes temáticos que contribuyen a fijar y consolidar la imagen de mujer modélica de este personaje: su papel como esposa y madre, su función como objeto pasivo de intercambio, y su condición de mujer ideal.

La hija de Pelias contribuye a proyectar la imagen de fidelidad marital convirtiéndose en la imagen femenina positiva por excelencia. En este mito existen otras heroínas como Penélope o Andrómaca, mujeres fieles, virtuosas, madres y esposas glorificadas, pero Alcestis las sobrepasa en virtud: no sólo es fiel y casta, sino capaz de llegar al extremo de negar su existencia.

La mejor esposa y madre es congruente con su misión hasta en los últimos momentos, siempre preocupada por el marido y los hijos, sin pedir nada para sí. Sin embargo, le pide a Admeto una única cosa: que no adopte mujer alguna tras su muerte para que sus hijos no tengan una madrastra. [26]

La importancia de Alcestis se define por su relación con un varón, su esposo Admeto. Según las versiones más conocidas del mito, es la relación entre Admeto y Apolo la que indirectamente unirá en matrimonio a la heroína con su consorte. En la literatura anterior al siglo V a.C. la primera mención de Alcestis aparece en la Iliada únicamente ligada a su función de madre de Eumelo e hija de Pelias. La relevancia de esta heroína surge con Eurípides quien desarrolla el mito de Alcestis y su sacrificio por Admeto. Ella será exaltada al otorgar la mayor prueba de amor posible: la renuncia a la propia vida para permitir la existencia de su marido.

[26] Lo que Alceste pensó o sintió ante la ruptura de tal promesa se silencia en la obra aumentando, si cabe, la grandeza de su mito.

Al despedirse de su esposo, Alcestis admite que la decisión tomada va más allá en cuanto al cumplimiento de la fidelidad, la lealtad, el amor y la dedicación. La heroína reconocerá que una muerte gloriosa está ligada no sólo al ideal heroico de morir por la patria sino a ofrendar la vida por un hijo o un esposo. El tratamiento de Eurípides transforma al personaje de Alcestis y esta loable acción de sacrificio la convierte en el prototipo de mujer ideal, la imagen de fidelidad marital perfecta. Al igual que los héroes ofrecen su vida por la polis, las mujeres han de hacerlo, si se presenta el caso, por sus esposos, padres o hijos. La heroína, al elegir el rol de feminidad tradicional, antepone las necesidades de su compañero a las suyas.

5.5.3.2. Medea

5.5.3.2.1. Argumento

Para conocer los hechos que provocan el comportamiento de Medea en la obra de Eurípides hay que remontarse al mito. En él Medea asesina a su hermano para abandonar a su familia y embarcarse con Jasón en busca del vellocino de oro. En la travesía salva a Jasón, mata al dragón que vigilaba el vellocino y se vale de las hijas de Pelias para que maten a su propio padre.

Después, Jasón y Medea, junto con sus dos hijos, llegan a Corintio para establecerse pero, una vez allí, Jasón abandona a Medea y sus hijos para casarse con una hija de Creonte, rey de dicha ciudad. Jasón argumenta que lo hace por interés ya que, gracias a ese matrimonio, vivirá sin carencias y criará holgadamente a los hijos que ha tenido con Medea.

Creonte decide desterrar a Medea y a sus hijos por miedo a que tome represalias contra su familia. Medea le replica que no les procurará ningún mal, pero Creonte no la cree. Es entonces cuando ella le suplica al menos un día para poder pensar qué hará, dónde irá y cómo mantendrá a sus hijos, petición a la que Creonte sí accede. En realidad Medea está planeando envenenar a Jasón, a Creonte y a su hija y, solicitar ser acogida en otra ciudad.

Jasón visita a Medea para confesarle que ha sido él quien ha intentado convencer a Creonte para que la exiliara; ante la negativa de Medea a que los hijos de ambos vivan con él, le ofrece ayuda económica que ella rechaza.

Tras un encuentro fortuito con Egeo, rey de Atenas, Medea le solicita asilo. A partir de entonces Medea, tras confesar sus planes al coro, cambia de actitud y se muestra conforme con los acontecimientos. Como muestra de su buena voluntad envía a sus hijos con un vestido y una corona como presentes para Jasón y su nueva esposa, intentando convencerles para que acepten a los niños en su casa. Al principio la nueva esposa de Jasón se muestra ofendida pero, al ver los regalos, se olvida de su enojo. Al ponérselos comienza a mostrar síntomas de intoxicación, pues los regalos han sido envenenados por Medea. Creonte, al ver a su hija desfallecer, se arroja sobre ella y muere también por intoxicación.

Medea se dispone a asesinar a sus hijos. Cuando llega Jasón es demasiado tarde porque ella ya les ha dado muerte. Medea rehusa que Jasón les de sepultura. Dispone los cuerpos de los niños en un carro tirado por dragones alados y huye hacia Atenas. Será ella quien los entierre e instaure un rito para expiar el crimen que ha cometido.

5.5.3.2.2. Reflexiones sobre el personaje de Medea

Eurípides podría haber hecho que el acto fundamental de esta tragedia pudiera haber sido obra de los familiares de Creonte, para vengarse de Medea, o por los habitantes de Corinto, o incluso por la propia Medea de manera involuntaria. Sin embargo creó la figura de la madre criminal por despecho. Con Medea, Eurípides transgredió cierto número de recomendaciones de la Poética aristotélica: una heroína que comete su crimen a sabiendas con los ojos horriblemente abiertos; se libra de las consecuencias con total impunidad gracias a un final *ex machina* difícilmente justificable. En cuanto a Jasón, quedará vivo y hundido en el abismo de la desesperación: solo, sin hijos, sin futuro y esperanza.

Medea es uno de los personajes mitológicos de personalidad más intensa, de mayor profundidad y complejidad psicológica, especialmente tal y como nos lo describe Eurípides. Está llena de contradicciones, en el sentido de que presenta invertidos los valores tradicionales; sin embargo, la hacen más humana y más atractiva a pesar del cúmulo de espantos que rodean su figura. Por un lado, es grandiosa y está dotada de las cualidades del héroe: es sabia, hábil, valiente, decidida, abnegada y fiel al amado, con un elevadísimo sentido del honor; pero, a su vez, es malvada hasta lo insospechado. Todo en ella es extremo y desmesurado. A su vez, su energía, su orgullo y su brutalidad parecen varolines pero es extremadamente femenina porque es, ante todo, una mujer enamorada. Aún con todo, el amor no constituye (ni tampoco los celos) el desencadenante de la obra: lo que subleva a Medea es la traición, el deshonor y la injusticia. El héroe, en la Antigüedad, actuaba de acuerdo a un código de honor que era lo que lo distinguía como tal. Medea se siente molesta ante la idea de que sus adversarios se burlen de ella y no reciban castigo. Sabe que no es cualquier mujer, recuerda su identidad pasada de princesa y se vanagloria de su raza. Nuestra heroína, como tal, sufre de un narcisismo en el que el honor es lo prioritario pues lo que importa es el reconocimiento, la recuperación de la condición heroica que la caracterizaba en otro tiempo.

Así se nos presenta la protagonista: la extranjera desterrada, desesperada, y bruja, que, en un entorno tremendamente hostil, asesina a sus propios hijos para vengarse del hombre que la había seducido y abandonado. Como extranjera que es está en una posición de inferioridad, desfavorable en todos los sentidos y víctima de todos los prejuicios por ser mujer, extranjera y exiliada; además, su fama la precede. La única fuerza que ella posee es la fuerza en sí misma. Acorde con el estilo de Eurípides, en ningún momento se sugiere que los sufrimientos de Medea tengan una causa divina: ella fue perjudicada por los hombres. El responsable de todo es él y si ella engaña y mata es por él. Jasón se revela de este modo como modelo de marido traidor y egoísta que ha abandonado a su esposa y sus hijos para casarse con la princesa del país únicamente para mejorar su situación. Sin embargo, todas sus atrocidades las comete por amor. Desde que Jasón y Medea se enamoran

ella lo llena todo pasando él a ser un secundario, casi un antihéroe nos lo presenta Eurípides. [27]

Si bien la peor situación que rodea la vida de una asesina no justifica sus actos, nos puede conducir a entender las razones presentes. Medea, ante el abandono de Jasón, se queda sola. Aunque en la Grecia de la época todas las mujeres podían tener hijos, no a todas se les reconocía como madres honorables cuyos descendientes pudieran ser reconocidos por el padre. Como ya hemos mencionado con anterioridad, las funciones y derechos de la mujer estaban muy bien delimitadas a través de tres categorías femeninas: cortesanas (*hetairai*), concubinas (*pallakai*) y esposas (*gynaikes*). Del matrimonio con Jasón no hay constancia, y si lo hubo, no contó con los requisitos que lo validaran como legítimo. Encontramos, pues, a Medea en una situación en la que Jasón no le pertenecía ya que, realmente, era la concubina. De este modo, los hijos de ambos no eran más que bastardos que no podían esperar ningún futuro y Jasón lo sabía. No obstante, el concubinato de Medea y la ilegitimación de sus hijos eran cosas que a ella no le habían creado ningún conflicto, pues ella vivía en la creencia de tener el amor o, al menos, la lealtad de Jasón. Su visión idílica se rompió cuando tuvo que enfrentarse a la realidad: Jasón buscaba una mujer legítima para tener un futuro mejor.

A esto se añade la situación de Medea como extranjera, característica que muchos estudiosos consideran fundamental a la hora de establecer por qué Eurípides se atrevió a mostrar un infanticidio asegurando que hubiera resultado inconcebible para el público que una griega, una "civilizada", hubiera cometido un crimen así.

En la obra se observan dos momentos que cambian completamente el destino de Medea: su abandono por parte de Jasón, hecho que le hace definir un objetivo (la venganza), y el destierro decretado por Creonte, que apresura el desarrollo de ese objetivo. El abandono de Jasón provoca en el espectador la

[27] El enamoramiento entre ambos fue fruto de Afrodita y de ahí se origina todo: un amor irrefrenable que hace a Medea esclava de su pasión. Por Jasón lo abandona todo y se arriesga a todo, incluso destruye lo que más quiere.

compasión por la protagonista. Sin embargo, Medea no hace nada para que Jasón vuelva con ella y sus hijos. Muy al contrario, rehúsa todas sus ofertas de ayuda. Su único objetivo es dañarlo, sanar su orgullo herido y restablecer su honor. En lugar de suicidarse, como otros héroes trágicos o incluso de asesinar desconociendo los vínculos que le atan a su víctima, Medea busca la desdicha de Jasón aunque ello implique asesinar a sus hijos. Este asesinato nos es doloroso no por la descripción, sino porque los niños perecen por la mano de su propia madre, aquella que debiera darles amor y protección. El horrendo asesinato de sus hijos es para ella dolorosísimo pero lo ve irremediable. Según los impulsos de su carácter fuerte y soberbio, es el único medio de lavar su honra mancillada, lo que para ella está por encima de todo. Lo justifica además como preferible a que los niños se vean expuestos a una cruel venganza por parte de los corintios. De modo que llega a este hecho conscientemente y no ofuscada por la locura. Pero recordemos que había dos variantes relativas al infanticidio de Medea en la tradición oral: la primera que decía que los niños eran considerados culpables por portar los regalos que ocasionan la muerte de la princesa y Creonte; la segunda narra cómo Medea mata a los niños justificándose en que la diosa Hera se lo había ordenado prometiéndole la inmortalización de los niños. Eurípides finalmente ofreció una variante de este hecho que es el que marca la singularidad de toda la obra.

Si se trataba de castigar, Medea urdió un plan genial. Para eliminar cualquier posibilidad de perpetuación del linaje de Jasón, asesina a la princesa quien era la que podía garantizarle hijos legítimos. La muerte de Creonte fue también merecida, pues fue él quien determinó la boda de su hija con Jasón y además decretó el destierro de Medea sin que hubiera realmente necesidad. Medea podría haberse conformado con esto, pero incluir la muerte de los hijos en la venganza garantizaba el sufrimiento eterno del desleal marido. Con la muerte de Jasón esto no hubiera ocurrido. Su venganza es fruto de las condiciones sociales en las cuales nuestra heroína se encontraba inmersa.

En cuanto al final de la obra, Medea logra escapar por la intervención de un dios y de un *deus ex machina*, el carro de su abuelo el sol (Helios es el dios Sol), que sin duda resultaba una visión espectacular cuando descendía sobre

el escenario del teatro. *Deus ex machina*, o *apò mekhanês theós*, quiere decir "Dios a través de la máquina". Se refiere a un mecanismo de poleas que en los teatros griegos permitía que un personaje apareciese en el escenario como si descendiese desde las alturas. Cuando el desenlace de una obra no resultaba fácil se utilizaba la máquina para hacer descender a Zeus, quien era capaz de arreglarlo todo en un momento. Así, gracias a la intervención del padre de los dioses, el mundo volvía en un instante a estar ordenado. [28]

Sin embargo, como se dijo antes, la intervención divina, aunque posible gracias al artilugio mecánico que existía en los teatros griegos, ¿es realmente un *deus ex machina*? Debemos tener en cuenta que Eurípides no se inventa la historia de Medea pues era una leyenda muy conocida y los espectadores del teatro sabían que ella lograba escapar, puesto que todavía tenía que jugar un importante papel en otro mito, el de Teseo y su padre Egeo. Y según esa leyenda, Medea escapaba de Corinto precisamente en el carro de Helios. Así que no sucede otra cosa que lo que tenía que suceder.

Si suponemos que en la leyenda original, Medea no mata a sus hijos, resulta mucho más razonable que ella pueda usar ese carro salvador. De ser así, en cierta manera sí se podría decir que el aspecto moral pudo influir en la opinión de Aristóteles, aunque de una manera muy indirecta: habría sido razonable si no hubiese matado a los hijos, pero deja de serlo al convertirse en una criminal.

[28] Aristóteles desaprobaba el recurso fácil del *deus ex machina* en su Poética: *"El desenlace también debe surgir del argumento mismo, y no depender de un artificio de la escena, como en la Medea"* (Aristóteles, 1973:1459b).

5.5.3.3. Ifigenia en Aulide

5.5.3.3.1. Argumento

Agamenón había explicado a un esclavo anciano el origen de la expedición de todos los aqueos a Troya a causa del juramento de los pretendientes de Helena y el posterior rapto de ésta por un príncipe troyano, Paris. Por ello había reunido un ejército en el puerto de Áulide, con la intención de embarcar para la guerra contra Troya. Sin embargo, ante la ausencia prolongada de vientos favorables que impedían la partida de la flota, la partida era imposible. Ante esta situación, había intervenido el adivino Calcante, quien emitió un oráculo según el cual sólo se producirían vientos favorables si Ifigenia, hija de Agamenón, era sacrificada en honor a Artemisa. Agamenón envía envió mensajeros a buscar a su hija con el falso argumento de que debía venir para casarse con Aquiles.

Agamenón comienza a arrepentirse de su decisión y decide encargar a su anciano esclavo la misión de enviar a su esposa Clitemnestra otro mensaje en el que se anula la orden previa de que envíe a Áulide a Ifigenia. Menelao, hermano de Agamenón, intercepta la carta y reprocha a su hermano que ha faltado a la promesa que hizo de hacer traer a su hija y que ello no es propio de alguien que pretende ser el jefe de todos los aqueos. Agamenón replica que él no debe pagar el precio de sacrificar a su hija porque la culpa del rapto de Helena es del propio Menelao.

Ifigenia y Clitemnestra se reúnen con Agamenón felices por lo que ellas creen que va a ser una boda aunque Clitemnestra se enfada por la insistencia de Agamenón en que ella esté ausente en el momento de entregar a su hija en matrimonio. Pronto se enteran de que el verdadero propósito de hacer traer a Ifigenia no era para casarla con Aquiles sino para sacrificarla. Aquiles, ofendido por que se hayan aprovechado de su nombre sin hacérselo saber, se compromete entonces a evitar el sacrificio.

La propia Ifigenia se entera de la verdad y Clitemnestra increpa a Agamenón y trata de hacerle recapacitar, mientras Ifigenia suplica abrazada a las rodillas de su padre. Agamenón responde que si se niega a permitir el

sacrificio no solo morirá ella sino que el resto del ejército matará a toda su familia. Ifigenia prefiere resignarse a morir para evitar a Aquiles desgracias y porque comprende que su muerte es necesaria para que los helenos puedan castigar el rapto de Helena. Asimismo pide a su madre que no guarde rencor a su padre. En recompensa a su valentía Ifigenia Artemis cambia a Ifigenia por una cierva, y le concede la gracia de convertirse en su sacerdotisa (hechos que se narran en *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides).

5.5.3.4.2. Reflexiones sobre el personaje de Ifigenia

En esta tragedia asistimos al enfrentamiento de dos ámbitos opuestos: por un lado tenemos el ámbito de lo cotidiano, de lo bello, del amor familiar, de la moral tradicional griega, de esas viejas leyes no escritas... Clitemnestra es quien representa todo ese mundo; por el otro lado están los caudillos y su mundo de poder y guerra, del Estado y sus razones.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra es la cantidad de puntos de vista que se ofrecen: por un lado Agamenón es un hombre que se debate entre el amor por su hija y sus deberes como jefe de la armada griega; Menelao, su hermano, en cambio, tiene clarísimo que lo que debe hacerse es sacrificar a Ifigenia (aunque a veces por compasión hacia su hermano diga lo contrario); Clitemnestra, por otro lado, es totalmente opuesta al sacrificio que para ella es una aberración; Ifigenia, por último, empezará dudando para acabar al final optando por la gloria que supone morir en aras de la Grecia; Menelao es el caudillo perfecto y no entiende ni aprueba los devaneos de su hermano...

Agamenón tiene miedo, teme las consecuencias que traería consigo su negativa a sacrificar a su hija. Hay demasiado en juego, demasiados hombres implicados, demasiados caudillos reunidos, demasiadas tropas ya movilizadas. Teme las reacciones que se puedan desatar si los oráculos se hacen de dominio público. Hay muchas cosas en juego a parte de la vida de Ifigenia y, como hombre poderoso que es, Agamenón debe poner por delante sus obligaciones militares y políticas

No es de extrañar que Menelao, los aqueos y sus caudillos, ansiosos de guerra y de venganza no tengan ni la más mínima duda a la hora de decidir el destino de Ifigenia porque ¿qué vale su insignificante vida en comparación con lo que ellos deben acometer? [29]. Los griegos no piensan en su propia vida y no dudan en sacrificarla luchando en tierras extrañas por recuperar su dignidad. Por eso ellos no entienden que Agamenón dude acerca del sacrificio de su hija.

Clitemnestra, en cambio, es una mujer y una madre y como tal no tiene relación con el poder, guerrero o político. Ella es incapaz de entender que haya nada por encima de la vida de su hija porque el ámbito de su poder se reduce a lo doméstico, es el ámbito ya mencionado en el apartado anterior de la moral familiar. Ella pretende hacer valer en la lucha por la vida de su hija una serie de argumentos y virtudes que quedarán reducidos a nada en el contexto en el que su marido y el resto de los caudillos se desenvuelven.

En cuanto a Ifigenia su posición será la que haga de ella la auténtica heroína de la tragedia porque si bien en un principio suplicó con todas sus fuerzas para no ser sacrificada, acabará por ser consciente del deber de su padre y de todo lo que está en juego. Ella es sobre quien recae todo el peso de la tragedia porque es ella quien asumirá su destino, es ella la que conferirá grandeza al sacrificio. Si la actuación de Ifigenia cambiase y luchara hasta el final por su propia vida de manera que su muerte tuviera que ser llevada a cabo por la fuerza, sólo despertaría en el público sensaciones de desprecio y horror. Son las palabras finales de Ifigenia, son su determinación y su dignidad las que hacen que su actuación no nos produzca sólo horror sino que nos produce también admiración. Ifigenia decide asumir su destino y sacrificarse por algo que está por encima de ella y de su familia.

[29] El Estado, el poder, son sublimes, son algo que reduce a los hombres a meros bienes sustituibles. Además es importante que el sacrificio deba hacerse por razones patrióticas porque es la nobleza e importancia del objetivo lo que hace que, además de provocar horror que por supuesto lo provoca, cause también admiración

Ifigenia toma tal decisión porque además se da cuenta de que recurrir a Aquiles y a su fuerza no hubiera tenido ningún sentido y sólo hubiera empeorado las cosas sin llegar tampoco a solucionarlas porque el problema es de elección y de prioridades. Si Aquiles la hubiera salvado de ser sacrificada sería entonces toda Grecia la que padecería las consecuencias, el mismo Aquiles debería temer por su vida. Es pues una problemática la de esta tragedia que sólo puede hallar solución por medio de la razón, cuando Ifigenia razona que lo mejor es entregar su vida voluntariamente, sólo entonces su vida encontrará la salvación, su madre el consuelo y su padre el alivio.

Al final de la tragedia Ifigenia será recompensada. Eurípides recurrirá al *deus ex machina* para compensar a la heroína por su grandiosa decisión: Ifigenia será sustituida milagrosamente en el sacrificio por una cierva. La obediencia y sumisión de Ifigenia constituyen dos características pertenecientes al *areté* femenino, lo que explicaría, tal vez, la transformación que se produce al final. Ifigenia a diferencia de Agamenón no presenta los rasgos característicos del héroe trágico. No se visualiza en ella el pecado de *hybris*, no hay una caída trágica, así como tampoco una cristalización de su muerte, lo que nos lleva a pensar que no existe en ella un carácter puramente trágico. Ifigenia es solamente una víctima valiente que acepta su destino. Una doncella virgen que se transforma en heroína gracias a su valentía y a sacrificar su vida por una causa mayor.

La decisión final de Ifigenia es la que aporta todo el valor a la obra ya que en su comportamiento se encuentra la fuente de lo sublime en esta tragedia. Ella pasará del rechazo al triunfo sobre lo que la amenaza y lo hará gracias a la razón. Ifigenia racionalizará la situación y asumirá su muerte. Cuando la heroína deja de aferrarse a su vida para valorar la importancia de la empresa que se llevará a cabo con su ayuda es entonces cuando descubre en sí misma lo suprasensible y es eso lo que causa la admiración tanto en los espectadores como en el resto de los personajes de la tragedia, salvo en su madre.

Este espléndido personaje femenino actúa con libertad, no es una pelele del destino ni se resigna ante lo que le pasa sino que actúa y responde. Para

Ifigenia al final lo esencial no será la muerte sino que lo importante será el objetivo al que dedica su vida. La propia muerte pierde toda su relevancia cuando toma la decisión de entregar su vida por una causa que supera a cualquier ser humano. Ifigenia optará por la gloria que, en cierto modo, anulará la misma muerte. De hecho en la tragedia la muerte de Ifigenia va pasando cada vez más a segundo plano desde que ella la asume, tan a segundo plano que al final ni siquiera tiene lugar porque la fuerza de la tragedia no reside en la muerte de la heroína sino en su decisión por la heroicidad, ejerciendo su propia libertad. Una vez Ifigenia hace valer su libertad, una libertad en la necesidad y en el padecer, la tragedia ya ha alcanzado su punto culminante y lo que suceda a partir de ese momento es accesorio.

6. ICONOGRAFÍA DE LA HEROÍNA TRÁGICA

6.1. INTRODUCCIÓN

El análisis de la mujer, como imagen individual o colectiva, puede realizarse con gran detalle desde un punto de vista iconográfico. La iconografía engloba todo lo referente a la descripción de cuadros, pinturas, monumentos, estatuas y retratos. Se relaciona con el conjunto de imágenes y el informe o exposición descriptiva sobre éstas pues nos plantea cuestiones acerca de qué se representa, quién tiene el poder de representar, o cómo trata la representación a la persona u objeto representado.

Conocer las vías en que ha sido representada la mujer a lo largo de la historia, y las funciones psicosociales que estas imágenes femeninas han desempeñado en el individuo y los grupos, puede proporcionarnos una valiosa información acerca de cómo a la hora de construir el personaje trágico: vestuario, actitudes físicas, o expresiones faciales, ya que, como persona, el personaje construye una iconografía acorde con su estatus social, cultural, económico, con su forma de hablar y su evolución psicológica, construyendo un complejo ser humano. La representación iconográfica será, en gran medida, la construcción base de los personajes trágicos de este proyecto.

Así, este proyecto empleará la iconografía a lo largo de la historia para explicar las variadas formas en que la mujer ha sido representada en el arte. Para ello, se analizarán distintas representaciones iconográficas de lo femenino que, como obras de arte, han podido plasmar a la heroína trágica en diferentes momentos y dimensiones.

6.2. REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA MUJER EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Para la cultura griega, el arte fue un medio para la transmisión de conceptos simbólicos; su función no era exclusivamente estética. En pinturas y esculturas conviven la racionalidad, la armonía, el equilibrio y la belleza que los

artistas impusieron a sus obras junto con las creencias, las convenciones sociales, las relaciones entre sexos y las figuras de autoridad.

En primer lugar estudiaremos la imagen de la mujer a través de las representaciones pictóricas y escultóricas de la Antigüedad clásica. La cerámica resulta una fuente inagotable en el estudio de las costumbres, la religión o los mitos de la Grecia Antigua. Los pintores plantearon a través de la decoración de los vasos los problemas de la sociedad en que vivían y las pasiones de los dioses y los mortales. Los artistas poseían un repertorio de imágenes y juegos de signos que, combinados, podían leerse con un significado preciso. Aquellas obras estaban al alcance de todos: alrededor de templos, gimnasios, cementerios; las piezas de cerámica estaban en los hogares, como vajilla, como recipientes para almacenar víveres o para contener perfumes.

Muchos de los motivos favoritos surgieron de la mitología, de la historia troyana o de las tragedias. Los pintores mostraron las aventuras de hombres y mujeres del siglo V a.C.

La figura, en el arte griego, manifiesta plenamente la aspiración griega hacia la perfección física como complemento a la perfección espiritual. La presencia noble del héroe se realiza gracias al pormenorizado estudio anatómico y a la búsqueda del equilibrio y la armonía. En el tratamiento del cuerpo masculino no existen vestimentas que puedan distraer la atención del motivo esencial: la belleza y la dignidad del cuerpo humano. Éstos, asociados al coraje y la decisión en el campo de batalla, definen el concepto de la desnudez heroica. Por lo tanto, el desnudo en el arte griego tiene como objetivo exhibir la potencialidad del hombre ideal y su orgullo por la perfección del cuerpo masculino.

No sucede lo mismo con la desnudez femenina, prohibida siempre para toda mujer que no fuera prostituta o sirvienta hasta bien avanzado el período clásico. Una vez iniciado el siglo IV a.C, por complejas razones religiosas, sociales e históricas, comienza a percibirse una valoración estética y moral del desnudo femenino. Sin embargo, recalquemos que en las épocas arcaica y clásica, el ideal siempre lo constituye la figura masculina desnuda.

6.3. LA MUJER GRIEGA A TRAVÉS DE LA ICONOGRAFÍA CLÁSICA

El estudio de la iconografía griega en el ámbito doméstico nos ayudará a comprender lo que era su vida y su cometido en una sociedad en la que, como ya hemos mencionado, no tenía representación oficial pues se veía sometida al varón, ya fuera su progenitor o su esposo. Pese a todo, su papel como esposa y madre era definitivo para el desarrollo de la sociedad griega. La postura masculina ante la mujer queda patente en el Contra Neera (texto de Juicio contra una prostituta, transcrito por Demóstenes): "*Tenemos a las cortesanas para el placer, a las concubinas para la casa, y a las esposas para la procreación legítima y el buen gobierno de la familia.*" (Demóstenes, 2000:43).

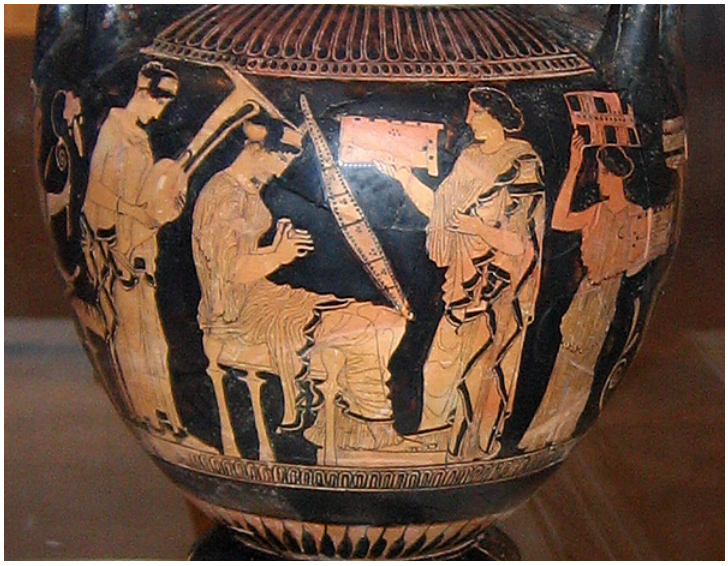
Por tanto, partiendo de esta clasificación, estudiaremos la representación de la mujer en la Grecia clásica.

- Niñas y jóvenes: La mujer libre, hija de familia, era preparada para el matrimonio. Las niñas jugaban con muñecas, confeccionadas con arcilla cocida y sencillos sistemas de articulación que les permitían mover cabeza y articulaciones. Pronto comenzaba su adiestramiento como futura ama de casa y se les enseñaba a hilar, tejer, bordar y realizar tareas domésticas.

Dos escolares. Fondo de vasija de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

- Esposas: El día de la boda era el único en que una mujer se convertía en protagonista social. Los ritos propiciatorios de despedida y

purificación así como el cortejo y banquete nupcial representan a menudo este momento de la mujer.

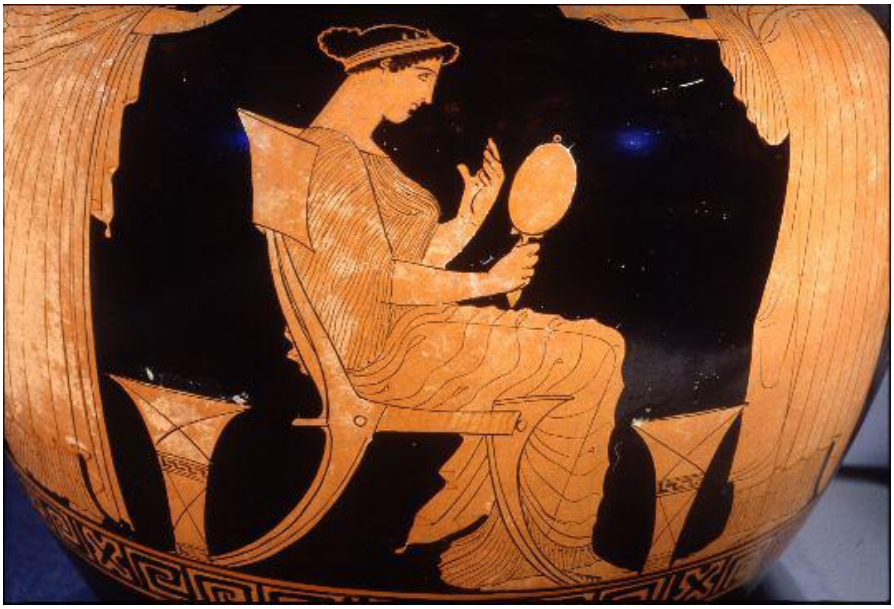


Escena de los preparativos de boda. La novia sentada y sus sirvientas le llevan los regalos nupciales. Vasija ática de figuras rojas, 430-20 a.C. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, EEUU.

En el ámbito doméstico, el principal cometido de la mujer, aparte de la crianza de los hijos, era hilar y tejer. Muchas mujeres también se representan con el cofre procedente del hogar paterno en el que guardaban sus enseres más preciados e íntimos (muy frecuente en los lecitos funerarios).

Mujeres tejiendo. Fondo de vaso griego ático de figuras negras. Datación y ubicación desconocidas.

Las ocasiones para distracción de las mujeres se las brindaban determinadas fiestas en las que su presencia era requerida: bodas, nacimientos y funerales (como plañideras). Igualmente son numerosas las escenas en las que la mujer griega dedicaba su tiempo al acicalamiento personal.



Mujer en el tocador. Vasija ática de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

Mujeres lavándose. Fondo de una vasija de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

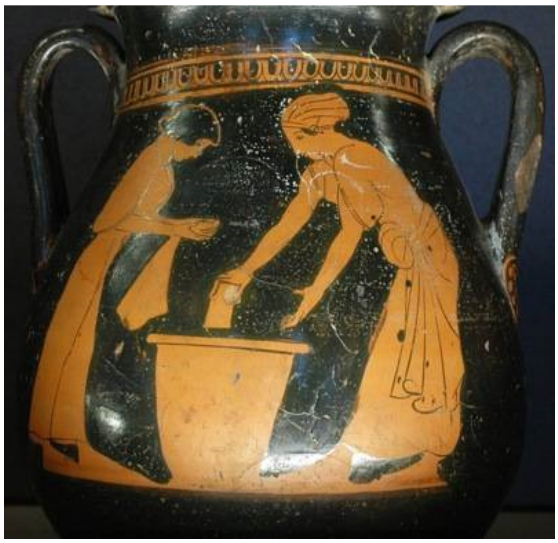
- Hetairas: Muchas de ellas eran esclavas más agraciadas que las demás. Se las instruía en el arte de la música y la danza, y se las dedicaba al deleite de los hombres libres que buscaban su compañía para disfrutar de una buena mesa y una charla amena.

Hetaira con un cliente. Vasija ática de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

La situación del obvio cometido de las hetairas dependía de la consideración de quienes solicitaban sus favores

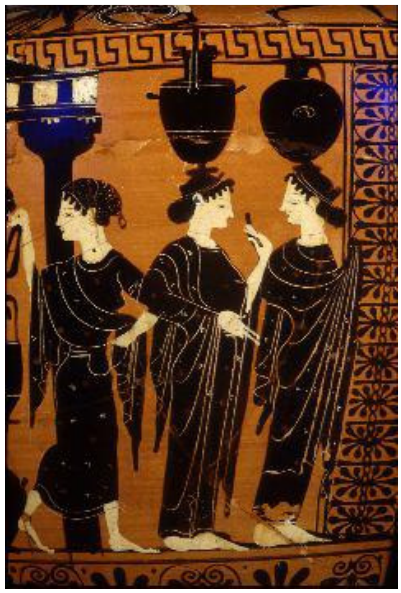
Hetaira con un cliente. Detalle de vasija ática de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

- Esclavas: Procedían, en su mayoría, de familias de extranjeros que por varias razones (piratería, compraventa, guerras...) habían pasado a ser esclavos en ciudades griegas y habían engendrado hijos, constituyendo familias sin derechos de hecho pero sí de uso.



*Mujeres lavando la ropa. Lado A de una v*asija ática de figuras rojas c. 470-460 a.C. Ubicación desconocida

Las esclavas domésticas se representan al servicio de la mujer de una casa acomodada. Algunas se encargaban de las tareas más pesadas: encender el fuego, amasar y cocer pan, limpiar la casa, ocuparse de los animales, lavar en lavaderos...



Mujeres trabajando. Vasija ática de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

6.4. ICONOGRAFÍA DE ALGUNOS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DE TRAGEDIAS GRIEGAS

El arte es un testimonio excepcional del proceso de la civilización humana, y puede apreciarse no sólo por sus cualidades estéticas sino por su función como documento histórico. El ser humano vive entre infinidad de imágenes que tienen múltiples significados que se deben desentrañar por la iconografía para entender la cultura. Pese a que lo femenino, entendido como una serie de valores vinculados a la construcción social femenina, está presente en textos e imágenes de la antigüedad, no podemos obviar la "invisibilidad" de la mujer en la historia. La iconografía es, por tanto, un elemento para estudiar la imagen de la mujer.

Antes de la creación de la escritura fonética se empleó la imagen. La inmediatez de la imagen nos proporciona al instante un conjunto de sensaciones y características con las que construir el personaje. Las imágenes que se incluyen en este proyecto son documentos autosuficientes que, en todo caso, justifican los textos. Por lo tanto, las imágenes no son accesorias, sino que establecen un discurso pleno. Para la construcción de las características de la heroína trágica, se han estudiado aquellos aspectos que la propia imagen requería para ser entendida: indumentaria, antecedentes artísticos, simbología, contexto histórico, y literatura. La búsqueda de la semejanza formal entre los distintos elementos nos proporciona el camino para que la interpretación iconográfica de la heroína sea lo más acertada posible.

La iconografía griega será, en primer lugar, el instrumento de acceso al mundo de la Grecia clásica que nos desvele sutilezas que quizás la literatura protege con excesivo recelo. Las imágenes antiguas nos ofrecen un mundo sin intermediarios, directo desde los griegos hasta nosotros. En el caso del mundo femenino, esto es primordial pues la imagen nos conduce hasta escenas en ocasiones totalmente silenciadas por los textos escritos.

Posteriormente estudiaremos cómo la imagen femenina de cada heroína evoluciona artísticamente en el tiempo realizando un recorrido por distintos períodos, estilos y manifestaciones artísticas hasta el siglo XX.

6.4.1. Alceste

En la tradición mitológica y literaria occidental, el mito de Alceste fue uno de los más populares. Como alegoría, el mito perpetúa los temas del sacrificio conyugal y del triunfo ante la muerte. Fue un claro ejemplo de "altruismo heroico" que la tradición cristiana posterior adaptaría en un claro intento de compararlo a la consagración escénica de la redención individual.

Alceste preparándose para su boda. Vasija ática de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

Las imágenes procedentes de la cerámica griega suelen representar a una Alceste prototipo de la mujer ideal. No obstante, la representación favorita suele referirse al momento de su muerte haciendo hincapié en el sacrificio que Alceste realiza por amor. Algunas imágenes también representan la lucha entre Heracles y Thanatos por Alceste, en un intento del héroe de devolver a la vida a la mujer de su mejor amigo, Admeto. También tenemos algún ejemplo en mosaico ya romano del momento en que Alceste y Admeto acuden al oráculo para averiguar cómo parar la enfermedad del Rey, que será causa del sacrificio de Alceste.

Alcestis y Admeto. Fresco procedente de Pompeya, Casa del poeta trágico, 45-79 d.C. Museo Archeologico Nazionale. Nápoles, Italia.

Thanatos toma a Alcestis del altar enfrentándose a Heracles, con espada en mano. Lado A de una vasija ática de figuras rojas. Datación desconodida. British Museum. Londres, Reino Unido.

Sacrificio de Alceste. Altar cilíndrico griego de mármol. Datación desconocida. Galleria degli Uffizi. Florencia, Italia.

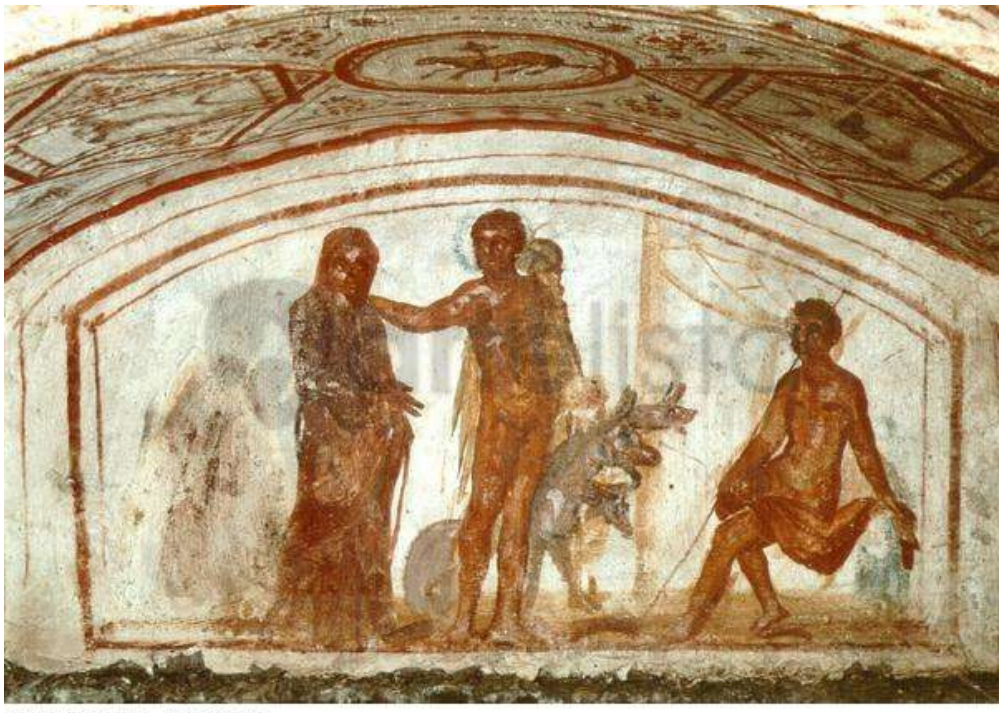


Photo Scala, Florence

Sacrificio de Alceste. Mosaico romano en el Hipogeo de la Via Latina. Datación y ubicación desconocidas.

Alcestis y Admetus escuchan el oráculo. Fresco procedente de Pompeya, casa del Poeta Trágico (VI 8,3 tabla 8). Museo Archeologico Nazionale. Nápoles, Italia.

Alcestis y Admeto (1789). John Flaxman ((1755-1826). Acuarela de tinta negra y grafito en papel. Ubicación desconocida.

Hércules arrebata a Alcestis de la muerte (1780). Johann Heinrich Tischbein, el viejo (1722–1789). Ubicación desconocida.

La muerte de Alceste es el momento que más tratará el romanticismo. El tema se había popularizado en Francia debido a la ópera de Christoph Willibald Gluck, *Alceste.* Destaca el cuadro de Peyron, en el que el marido sollozante y la presencia del hijo de ambos, aumenta la tristeza de la escena. Su cuadro refleja el rechazo oficial del período frívolo Rococó y su obsesión con los juegos de amor. La actitud de la época vuelve a arquetipos femeninos de la antigüedad para ilustrar la virtud femenina.

La muerte de Alceste (1870). Frederic Leighton (1830-1896). Óleo sobre lienzo. Leighton House Museum, Kensington & Chelsea, Reino Unido

Muerte de Alcestis. Angelica Kauffman (1741–1807). Óleo sobre lienzo. Datación desconocida. Vorarlberger Landesmuseum. Bregenz, Austria.

Alceste entrega su vida por Admeto. Friedrich Heinrich Füger (1751-1818). Datación y ubicación desconocidas.

*La muerte de Alcestis (*1794). Pierre Peyron (1744-1814). Óleo sobre lienzo. Ubicación desconocida.

6.4.2. Electra.

Electra se manifiesta como un personaje torturado en las tragedias de los tres grandes autores (*Las Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides), aunque la expresión de sus sentimientos es más manifiesta en Eurípides y, sobre todo, en Sófocles. Se trata de un personaje que vive en el recuerdo doloroso de su padre asesinado, Agamenón, su hermano Orestes, desterrado, y el profundo odio a su madre. En Electra la pena y la nostalgia se mezclan con el odio a la madre y la rabia ante la impotencia de su situación. Por tanto sus sentimientos son complejos y, entre ellos, predominan la amargura y el rencor.

Electra. Lado A de una vasija de alabastro (el lado B representa a Clitemnestra con un hacha). Período ático, 490 a.C. Ubicación desconocida.

Las representaciones de Electra son esencialmente de dos tipos en la Antigüedad: en el primero Electra está sentada en la tumba de Agamenón con gesto de aflicción, mientras la observan dos forasteros que llegan: su hermano

Orestes y su primo Pílades. Se trata de un momento que será muy representado tanto en la antigüedad como en épocas posteriores.

Orestes, Electra y Hermes en la tumba de Agamenon. Vasija ática de figuras rojas, 380–370 a.C. Museo del Louvre. París, Francia.

Orestes y Pylades encuentran a Electra por la mañana en la tumba de Agamenon. Relieve de terracota de Melos. C.460-450, Museo del Louvre, París, Francia

Electra y Orestes se reconocen mutuamente en la tumba de Agamenon. Ánfora de figuras rojas, 340-330 a.C. Museo arqueológico de España, Madrid.

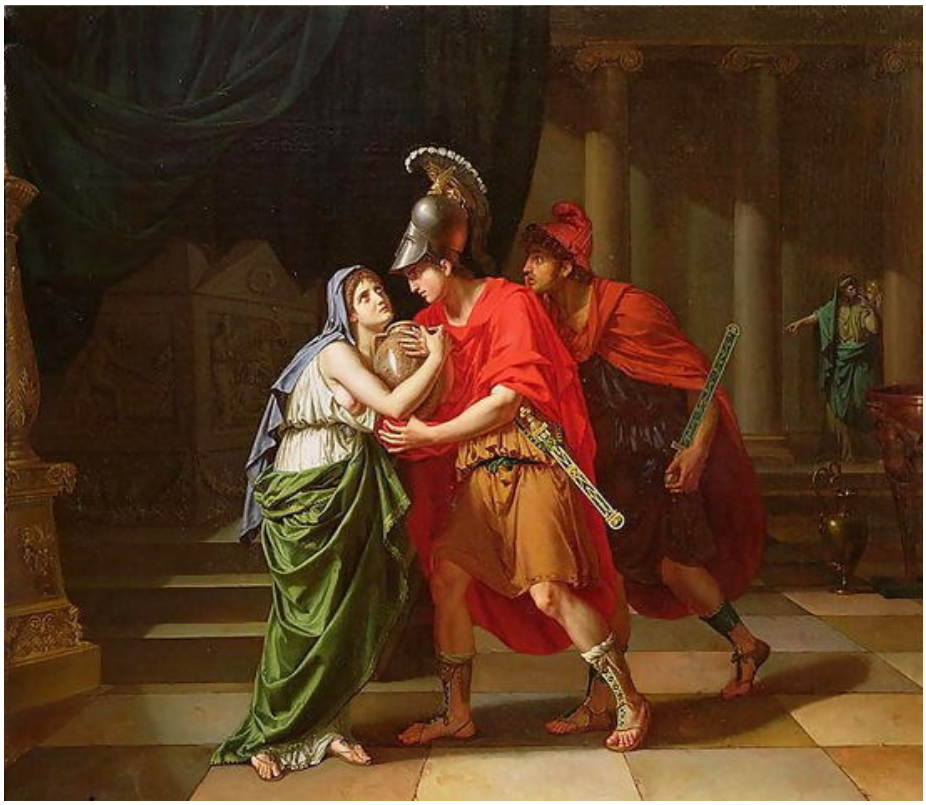
En el segundo, Electra se muestra activa extendiendo los brazos, porque la escena suele ser una escena de asesinato: bien el de Agamenón que ella intenta evitar, o bien el de Egisto, en el que ella incita a su hermano.

Electra y Orestes asesinan a Egisto en presencia de su madre Clitemnestra. Detalle de una vasija griega, siglo V a.C. The Mansell Collection/Art Resource, New York, EEUU.

Orestes asesina a Clitemnestra mientras Electra mira y Egisto intenta escapar. Detalle de una hoja de bronze, c. 570 d.C. Museo de Olimpia.Olimpia, Grecia.

Orestes y Electra. Escultura romana, 25-75 d.C. Museo Nazionale Romano. Roma, Italia.

Electra en la tumba de Agamenon (1874). Sir William Blake Richmond (1842-1921). Datación y ubicación desconocidas.



Electra recibiendo las cenizas de su hermano Orestes (1826-27). Jean-Baptiste Joseph Wicar (1762-1834). Óleo sobre lienzo. Worcester Museum. Worcester, Reino Unido.

Electra en la tumba (). Fredrick Leighton (1830-1896). Óleo sobre lienzo. Ubicación desconocida.

Electra sujetando una urna con las cenizas de su hermano (1858). Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868). Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhague, Dinamarca.

En el s. XX podemos encontrar a Electra en el film de Michael Cacoyannis. En 1962 el cineasta griego decide llevar a la gran pantalla *Electra*, película con la que iniciaría su trilogía basada en tragedias de Eurípides (la completarían *Las troyanas* e *Ifigenia*). Cacoyannis realizó una película llena de fuerza, aciertos, intuición y talento. Filmada en blanco y negro, se concentra en la esencia de la obra y conserva su estructura dramática; estenográficamente se rodó en escenarios muy similares a los descritos por Eurípides.

Irene Papas, con su poderosa interpretación de Electra, consiguió lo que los críticos consideran su mejor trabajo como actriz. El gran acierto del binomio Cacoyannis/Papas fue no presentar a Electra, ni de joven ni de adulta, como una hija enferma de amor paternal; su Electra desarrolla al máximo el sentimiento de justicia y venganza al mismo tiempo que consigue un enaltecimiento de la nobleza y el buen corazón. Otro de los aspectos a destacar en el discurso de la película es el papel del coro. Formado por mujeres vestidas de negro, se establece como un personaje de múltiples cuerpos y rostros que se acciona al unísono.

Cacoyannis propuso un coro que no sólo era útil para el desarrollo argumental sino para la formación de cuadros casi escultóricos en los momentos importantes de la película. Finalmente señalaremos la enorme dimensión musical de la película gracias a la banda sonora de Mikis Theodorakis que llena de sentido paisajes, tránsitos argumentales y situaciones. La película fue premiada en el festival de Cannes y nominada a l Oscar como mejor película de habla no inglesa.

6.4.3. Fedra

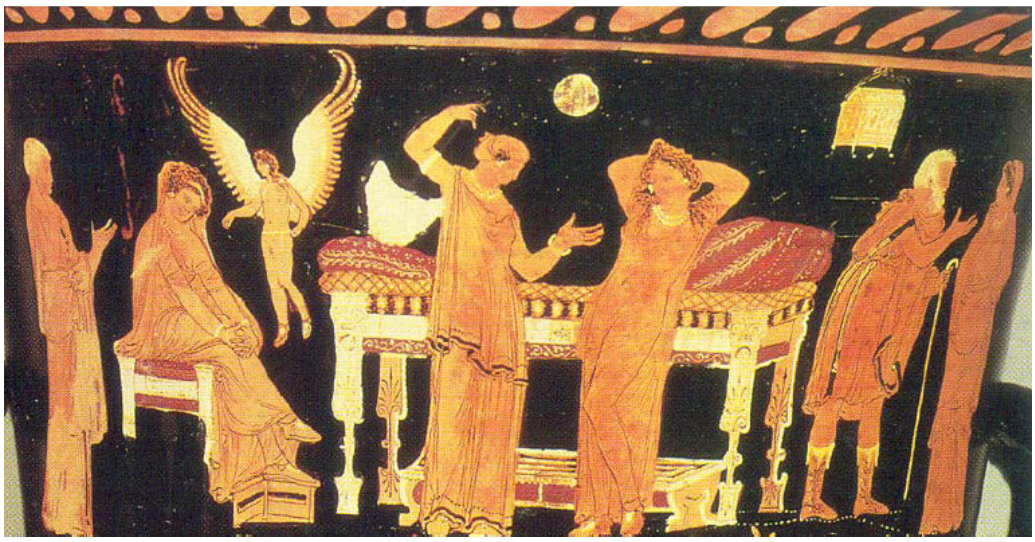
Fedra es la protagonista de la primera mitad de la tragedia *Hipólito* de Eurípides. Ella es la esposa de Teseo, rey de Atenas, pero está enamorada de su hijastro, Hipólito. La pasión amorosa e incontrolable que siente se debe a la venganza de Afrodita, quien está resentida contra el joven por despreciar sus poderes divinos. Fedra no podrá reprimir su amor por lo que, para no caer en deshonra, preferirá dejarse morir consumiéndose de pena, enferma en silencio. Será su fiel y maternal nodriza la que le obligue a confesar su pena, pero, sin mala intención, cometerá la torpeza de revelárselo a Hipólito.

Fedra enamorada de su hijastro Hipólito. Enferma de amor con la cabeza inclinada, gesto de mujer afligida. Eros está detrás. Lecito aribalístico lucanio de figuras rojas, ca. 360 a.C. Museo archeologico Nazionale. Nápoles, Italia.

El tema de Fedra no es frecuente en la época griega a excepción de la época tardía, sobre todo en el arte funerario romano. En la cerámica griega puede encontrarse a partir del s. VI a.C. pero no se acepta unánimemente que

sea Fedra. Se representa a una mujer sentada en un trono, velada, con la cabeza en gesto de aflicción. En los sarcófagos romanos, de época tardía, suele representarse el momento en que Fedra, agonizante, es sostenida por su nodriza u otras mujeres, con un Eros a sus pies. Este es el motivo que suele denominarse "motivo de Fedra".

Fedra, enferma de amor, sostenida por sus sirvientas. Eros está debajo a su lado. Sarcófago de mármol ático, 2º cuarto s. III d.C. Agrigento, Duomo.



Fedra triste y enamorada (Eros está junto a ella) con su nodriza y otros esclavos. Crátera de cáliz de figuras rojas, mitad del s. IV a.C. Bristish Museum. Londres, Reino Unido.

Este plato muestra las armas y las divisas Isabella d'Este y su tardío marido Gianfranco Gonzaga. Las inscripciones latinas y la decoración incluyen una escena que reproduce a Hipólito y Fredra, prueba del gusto clásico de Isabella d'Este.

Hipólito y Fedra (1524). Nicola da Urbino (1480-1540-47). Plato de porcelana inglesa. Victoria and Albert Museum. Londres, Reino Unido.

Fedra e Hipolito (1802). Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833). Ubicación desconocida.

Muchas de las representaciones del mito de Fedra durante el siglo XVII parten de la tragedia de Eurípides y de la escrita en 1677 por Jean Racine, *Phédre*. En este abanico, el pintor copió, sin variantes, el cuadro de Pierre Narcisse Baron de Guerin pintado para el salon de 1802 (Musée du Louvre, Inv. 5182). Decoración de gusto clásico, con ramillete de flores pintadas en oro, es el motivo del reverso. En las fuentes centrales del varillaje se encuentra tallada una ofrenda al Amor.

Escena de Hipólito y Fedra (1802). Abanico de la escuela francesa realizado en gouache sobre piel y montura en marfil. Escuela francesa. Museo de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, España.

En la línea de las representaciones del suicidio de Fedra, Cabanel retrata la fatídica escena en la que Fedra decide acabar con su vida tras ser rechazada por su hijastro Hipólito. La producción pictórica de Cabanel no es en absoluto desdeñable en lo que a temática histórico-literaria se refiere. Imbuido del orientalismo de los textos de Victor Hugo, Cabanel recurre a la literatura clásica para tratar la figura de la "mujer fatal", tan del gusto de los simbolistas.

Desesperación de Fedra (). Alexander Cabanel (1823-1889). Ubicación desconocida.

Phaedra es el nombre de la película de 1962 rodada por Jules Dassin, como vehículo de lucimiento de su mujer, Melina Mercouri. La película es un ejercicio de belleza y lucimiento para ambos. La historia del cine probablemente no hablará nunca de Dassin y Mercouri en el mismo nivel que Fellini y Masina, o Rossellini y Bergman, pero sus colaboraciones son absolutamente fascinantes. Dassin, en la línea de otros dos directores griegos que a comienzos de los años sesenta, se nutrió de los trágicos clásicos para dar al cine magistrales adaptaciones de antiguas y eternas obras teatrales.

La escritora griega Margarita Liberaki adaptó la tragedia de Eurípides, *Hipólito*, convirtiéndola en un melodrama alrededor de la alta sociedad en la que los protagonistas son ricos armadores y sus familias. Mantuvo, no obstante, algunos de los elementos trágicos de la tragedia de Eurípides. Es entonces cuando Jules Dassin lee el libreto de Margarita Liberaki y, sobre él va creando el guión de su *Phaedra* que no está ambientada en la Grecia Antigua sino en la Grecia en la que él vive, la que él ama.

Como era de esperar, desde un primer momento concebirá su próxima película como vehículo para el lucimiento de la sensualidad y las dotes dramáticas de Melina, mostrando un empeño tal que le obliga, en algunas escenas, a detener la acción, obstaculizando el ritmo cinematográfico. El personaje de Phaedra viaja agresivamente por la delgada línea que separa la pasión y la locura. Mercouri, con sus ojos salvajes y la una gran crudeza, encarna a una Phaedra cuya característica esencial es su redescubrimiento de la juventud. Mercouri encontró en Fedra la posibilidad de dar rienda suelta a su temperamento trágico, dotando a su personaje de una angustiosa credibilidad. Tan solo una mirada suya consigue estremecer al espectador, el cual se ve sumergido en el infierno interior de una mujer condenada a no poder amar. Fedra es tanto para Eurípides como para Dassin una mujer sensible y sentimental. De clase social privilegiada, es una mujer de principios, con mucho temperamento y con las ideas claras. Ejerce un poder extraordinario sobre los hombres por su sensualidad y distinción, pero, al mismo tiempo, es un pájaro enjaulado en el ámbito familiar, social y religioso. Su realidad concreta la oprime de tal forma que no ve solución posible para combatir su tristeza. Sin embargo, esta insatisfacción desaparece cuando conoce a Hipólito, el hijo de la extranjera. Aunque Dassin muestra la unión sexual explícita de la pareja, cosa

que no leemos en Eurípides, a medida que avanza el drama Fedra se va pareciendo cada vez más a la heroína antigua.

Para dar vida a Alexis, el Hipólito del original de Eurípides, la elección no puede ser más acertada. Anthony Perkins había demostrado ya con creces su capacidad para encarnar a jovencitos algo trastornados, como el Norman Bates de Psicosis y subyugados por las pasiones de las madrastras. El triángulo amoroso lo completa el actor italiano Raf Vallone, logrando situarse a la altura de los anteriores con una muy brillante interpretación del armador multimillonario Thanos Kyrilis, esposo de Fedra y padre de Alexis. En pleno apogeo físico y artístico, Vallone derrocha frescura y vigor en su papel de marido traicionado.

La película, calificada en su día como “de una rara perfección”, muestra el inconfundible sello de Dassin en la creación de ambientes de una gran delicadeza, ya se trate de interiores como de las verdaderas postales griegas en las que los protagonistas dirigen sus movimientos al son de los más románticos temas de Mikis Theodorakis. Dassin no elimina el prólogo y el epílogo, sino que los recrea recurriendo al lenguaje cinematográfico, y sin necesidad de emplear muchas palabras, mediante dos secuencias memorables. El director elige primerísimos planos de los actores mientras asistimos a conversaciones llenas de tensión. También introducirá a lo largo de la película algunas dosis de ironía, frases que en principio no tendrían mayor relevancia se revelan más tarde como predicciones teñidas de cierto humor negro.

Las críticas que recibió tras su estreno en Grecia achacaron unánimemente al director el error fundamental de haber elegido el medio de los ricos armadores para la transposición del antiguo mito. De ahí que se nos presente de una forma un tanto convencional y carente de consistencia. Pero el inconveniente mayor que tenía la película radicaba en su mismo argumento, hasta tal punto escabroso que el espectador o bien se irritaba o bien optaba por silenciar su opinión personal. Parecía no haber en aquel momento pasiones manifiestas que purificar, por lo que el fin último de la tragedia, la *khatarsis*, no se apreciaba por ningún lado. Esta es la razón por la que muchos

entendidos en cine siguen aún ahora empeñados en ver Fedra como un pretencioso melodrama.

6.4.4. Clitemnestra

Las representaciones que encontramos de Clitemnestra en la Antigüedad clásica nos muestran una mujer de una agresividad totalmente ajena al ideal femenino de sosiego y reclusión. Se la presenta como una mujer ardiente y resulta a no dejarse manejar por ningún hombre. No olvidemos que, al enfrentarse a su marido, Clitemnestra está desafiando a la sociedad patriarcal. Para reforzar su audacia, matará no sólo a su marido, sino a un gobernante y su acto se trasladará de la esfera de lo privado a lo público. La mujer sumisa y contenida exigida por el mundo griego se transformará en un ser viril, de gestos violentos, más apropiados para la representación de guerreros que de mujeres.

Clytemnestra trata de despertar a las Erinias que duerme; Orestes (no se le ve en la figura) está siendo purificado por Apolo a la derecha. Ánfora ática de figuras rojas. Datación desconocida. Museo del Louvre, París, Francia.

No suele ser habitual que se la represente junto a Agamenon. En general, los ceramistas de la Antigüedad clásica optaron por la versión

homérica en la que Agamenón es asesinado por Egisto a instancias de Clitemnestra. Así pues, curiosamente, no se conservan representaciones iconográficas en las que sea la propia Clitemnestra la que asesine a su esposo. Muy al contrario, todas centran su atención en Egisto como autor aunque Clitemnestra aparezca normalmente detrás con un elemento que la identificará claramente, como sea el hacha doble. La muerte de Egisto también fue un tema muy tratado por los ceramistas. En esa escena, Clitemnestra suele ocupar un lugar secundario intentando defender a su amante, siempre con el hacha en la mano (objeto que remite no sólo a la violencia sino también al sacrificio).

Egisto asesina a Agamenon. Clitemnestra se sitúa detrás de Egisto, Casandra protesta al fondo a la derecha. Cerámica ática de figuras rojas, 460 a.C. aprox. Museum of Fine Arts. Boston, EEUU.

La acción que pretende llevar es el sacrificio simbólico de su esposo, pues el hacha es un instrumento ceremonial para sacrificios. En ocasiones las dos figuras, Egisto y Clitemnestra aparecen contrapuestas: la reina es decidida y fuerte y su amante es considerado casi como una mujer, débil por no haber ido a pelear y dominado por Clitemnestra. La mayor parte de sus representaciones destacan la personalidad agresiva e inteligente de la reina. A

veces sola, sin que sepamos a quien va a matar, pero con una intención claramente criminal; otras ilustrando la muerte de Casandra.

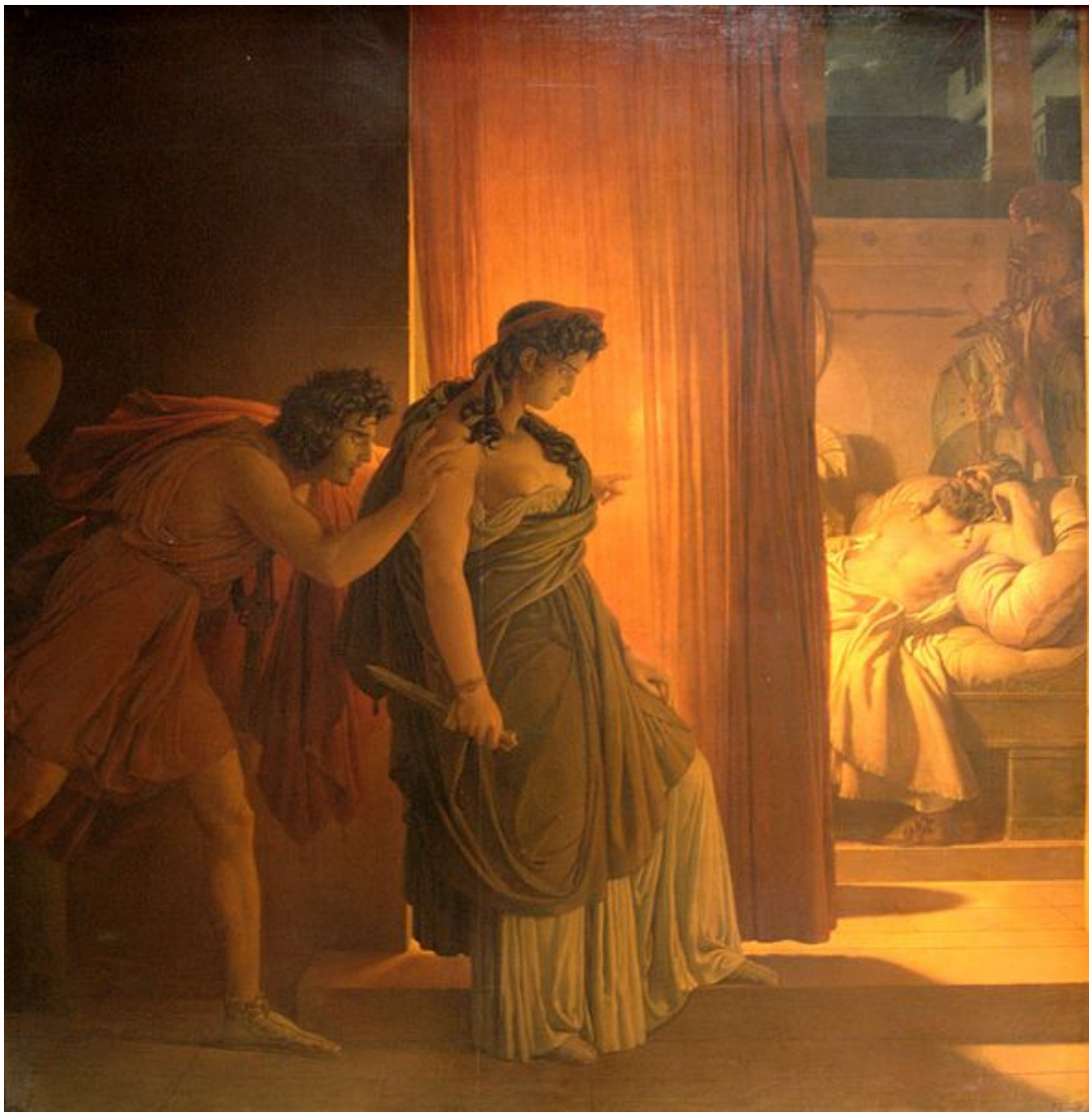
Orestes abate a Egisto; Clytemnestra trata de intervenir con un hacha; Electra está de lejos a la derecha, animando a Orestes. Crátera ática de figuras rojas, 470 a.C. Datación y ubicación desconocidas.

Clitemenestra, sosteniendo el hacha, asesina a Casandra. A la izquierda de Clitemnestra está el trípode de Apolo y, a la derecha de Casandra su altar con la hoja de laurel. Datación y ubicación desconocidas.

Como mujer excepcional que responde a los ideales guerreros de una sociedad masculina, los artistas buscaron una iconografía divina particular para representarla. La actitud belicosa y su poder las encontraremos en la diosa de la guerra por excelencia: Atenea, mujer pero con virtudes viriles. Otras representaciones nos muestran a Clitemnestra como mujer que ha perdido a su hija, Ifigenia, y transforma su amor maternal en odio. También son significativas algunas imágenes que ilustran su propia muerte a manos de su hijo Orestes.

*Orestes asesina a su madre, Clitemenestra.*Vasija ática de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

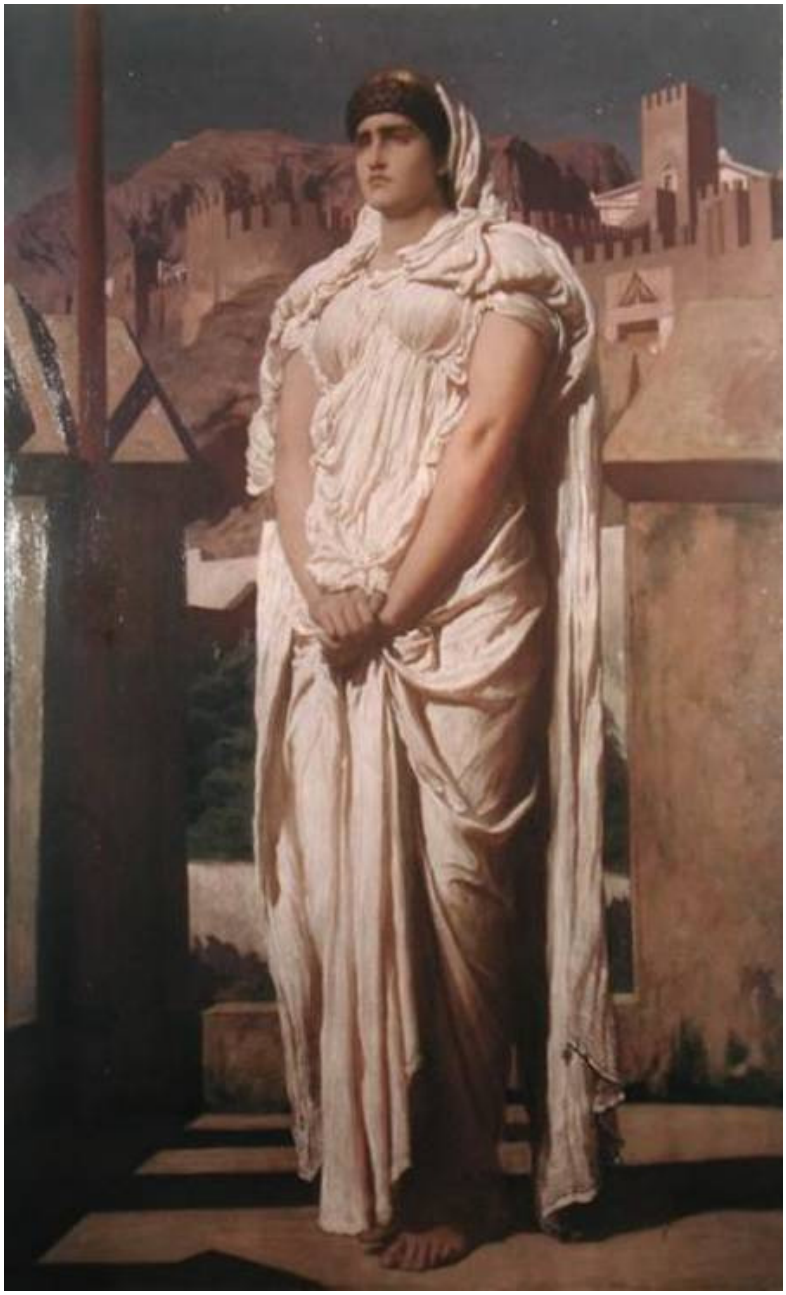
Avanzado el tiempo, las representaciones que tenemos de Clitemnestra profundizan en el momento del asesinato de Agamenon, tanto en el momento anterior a la muerte como en el posterior. Se trata de escenas muy introspectivas, en las que la acción se paraliza justo en el momento de cometer la acción o de haberla cometido. Hablamos de los cuadros que vemos a continuación de Pierre-Narcise Guérin y de John Collier.



El asesinato de Agamnón (1817). Pierre-Narcisse Guérin (1774–1833). *Clytemnestra vacila antes de matar al durmiente Agamenón. A la izquierda, Egisto la incita.* Óleo sobre tela. Museo del Louvre, París, Francia.

Después del asesinato (1882). John Collier (1850–1934). *La imagen ilustra el momento en que Clitemnestra sale a escena tras haber asesinado a su esposo, el rey Agamenón y a la profetisa Casandra.* Óleo sobre tela. Guildhall Art Gallery, Londres, Reino Unido.

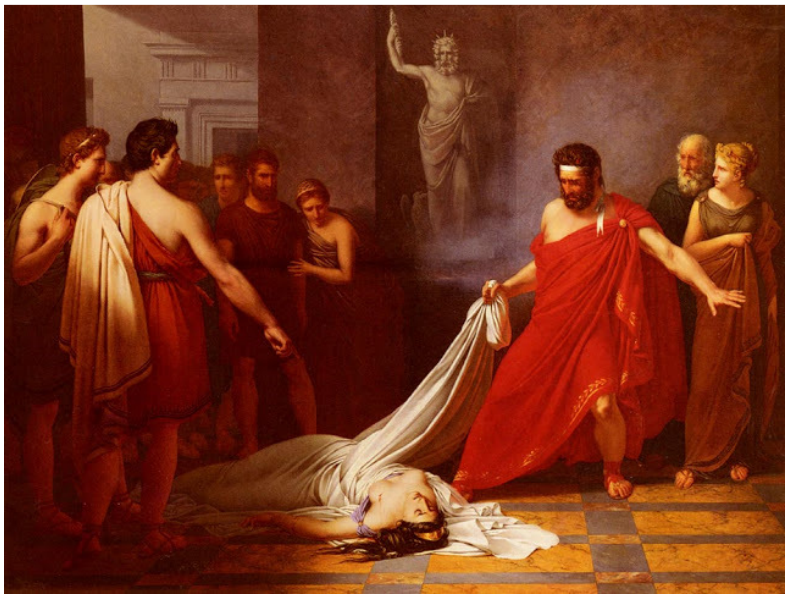
En esta línea pictórica de captar momentos significativos de Clitemenestra también hallamos el cuadro de John Leighton. La imagen congela la estampa altiva de la reina justo en el momento en que Agamenon llega a Argos. La escena parece contenida a no ser por la tensión que se rebela en las manos de Clitemenestra.



Clitemenestra (1874). Frederic Leighton (1830–1896). *Clitemnestra en Argos viendo los fuegos que anuncian el regreso de Agamenón.* Óleo sobre tela. Leighton House Museum and Art Gallery, Londres, Reino Unido.

Otra imagen de Clitemnestra es el momento de su muerte a manos de su propio hijo Orestes. Si bien existen representaciones llenas de violencia, que captan justo el motivo en que ambos amantes son asesinados, caso de Bernardino Mei, también existe la otra versión en la que Egisto cree descubrir el cadáver de Orestes cuando en realidad es el de su amante Clitemnestra.

Orestes asesina a su madre y a Egisto (1654). Bernardino Mei (1612-1676). Óleo sobre tela. Colección privada.



Egisto cree descubrir el cuerpo de Orestes y descubre que es Clitemnestra (1823). Charles Auguste Berghe (1798-1853). Óleo sobre tela. Colección privada.

6.4.5. Ifigenia.

El pasaje del sacrificio de Ifigenia aparece representado ya en vasos arcaicos, pero se hizo famoso por dos obras fechadas poco antes del 400 a.C: la tragedia *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y el cuadro de Timantes que mostraba su escena final. Ambos inspiraron diversas representaciones antiguas y el tema se recuperó, sobre las mismas bases y con mayor entusiasmo aún, en la Edad Moderna.

Sacrificio de Ifigenia. Datación desconocida. Mosaico romano de Ampurias. Ampurias, España.

Ifigenia es llevada para ser sacrificada. Agamenon cubre su cabeza con signo de aflicción. Fresco de Pompeya, Casa del Poeta Trágico (VI, 8, 3.5), siglo I a.C. Museo Archeologico Nazionale. Nápoles, Italia.

El sacrificio de Ifigenia, (1623). Leonaert Bramer (1596-1674). Óleo sobre lienzo. Museum Het Prinsenhof. Holanda.

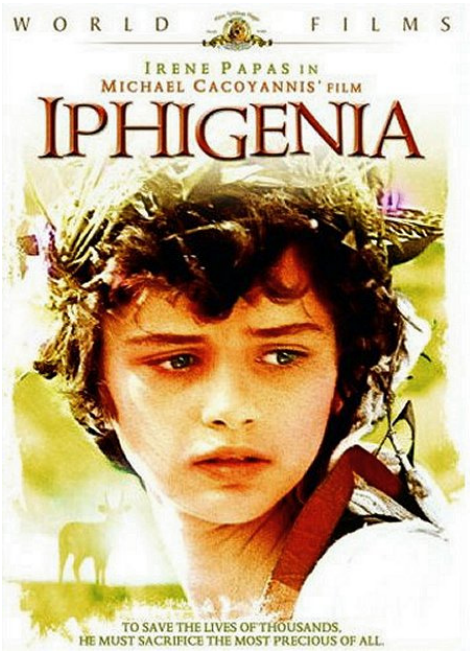
El sacrificio de Ifigenia, (1749). Francesco Fontebasso (1707-1769). Óleo sobre lienzo. Ubicación desconocida.

Iphigenia, (1872). Anselm Feuerbach (1829-1890). Staatsgalerie, Stuttgart, Alemania.

Cacoyannis confesó años después de rodar la película *Ifigenia*, última de su trilogía de tragedias de Eurípides, que precisamente su guión había sido el primero que había escrito. *Ifigenia* recibirá dos premios en el Festival de Cine

de Tesalónica y estará incluida entre las cinco nominadas al Oscar en la categoría de mejor film de habla no extranjera, quedándose a las puertas de recibir el galardón. Tras el éxito que había logrado con *Electra*, Cacoyannis se decidió a seguir esa línea de creación llevando al cine dos tragedias más de Eurípides.

Ifigenia trata de los hechos anteriores a la guerra de Troya de modo que compone una profunda reflexión sobre lo absurdo del conflicto armado y la importancia de los personajes femeninos en el desarrollo de la trama. El cineasta realiza una denuncia contra cualquier forma de opresión que atente contra la dignidad el ser humano y, especialmente, de los sectores más desprotegidos de la sociedad: los niños y las mujeres.



Irene Papas encajó perfectamente en el rol de Clitemnestra, la reina sufriente y, al mismo tiempo, vengativa. Cacoyannis creía que estaba hecha para el papel no sólo por su físico, sino por su capacidad para realizar una interpretación creíble sin caer en la histeria. Irene Papas resaltará dos matices nuevos en su personaje que no encontramos en la obra original, a saber, su amor maternal (resaltado en las muestras de afecto hacia su hija, incluida la nana que por dos veces entona para confortarla) y sus ansias de venganza. Por su parte, el personaje de Ifigenia presenta el reto de los múltiples registros que lo configuran junto con esa transformación espiritual final que tan poco gustaba a Aristóteles. El papel de Ifigenia fue para la joven actriz de catorce años Tatiana Papamosju cuyo físico se ajustaba también al de la protagonista. Su gran logro fue hacer que de ella brotase la madurez emocional necesaria crear las escenas finales en las que la inocente niña se debe transformar en un personaje de temperamento y psicología mucho más fuerte.

Uno de los éxitos de la película, si no el mayor, fue el guión que Cacoyannis redactó en griego moderno, respetando al máximo el original, y la reducción del mismo para omitir todo aquello que entorpeciese el ritmo interno del film. Por ello, aunque suprimirá muchos de los monólogos, Cacoyannis recurrirá al elemento visual para dejar constancia de lo que Eurípides había contado con palabras. Destacar la fotografía del film que consiguió, con un sorprendente uso de la luz y el color, plasmar el hastío del contingente heleno.

Así, la tragedia antigua no se vio como un relato arcaico, sino como la representación de acciones muy cercanas al hombre contemporáneo. De nuevo, la banda sonora de Mikis Theodorakis, dotó a la película de esa unidad que el cineasta buscaba para su trilogía euripídea.

A Pina Bausch se le atribuye la invención de la llamada danza-teatro alemana y el establecimiento de un método en el que cada bailarín aporta su propia interioridad. Cuando Bausch se hizo cargo del teatro Tanz en la ciudad industrial alemana de Wuppertal la llamada de *Ifigenia* no se hizo esperar. La propuesta de Bausch y sus bailarines para *Ifigenia en Tauride* es de una belleza plástica deslumbrante, de una riqueza conceptual poderosa y de una mezcla de imaginación y sensibilidad extraordinaria. Pina Bausch consigue transmitir la emoción de la música mediante las imágenes y el movimiento.

¿Qué vio Pina Bausch en Gluck para que podamos explicarnos el flechazo? Probablemente la claridad dramática y musical al servicio de un tema de la antigüedad clásica. Podría decirse que, desde el punto de vista filológico, el trabajo de Pina Bausch se trata de una operación ilegítima: apartar a los cantantes y al coro de la escena para llenarla de bailarines va contra la reforma operística que Gluck impulsó en la segunda mitad del siglo XVIII y que básicamente consistió en dar un protagonismo dramático a la música y el texto que la ópera italiana le negaba. Es más, Gluck fue muy contenido a la hora de

introducir el ballet en esta obra, precisamente para que el *continuum* dramático no se viera injustificadamente interrumpido.

Y sin embargo, esta segunda coreografía de Bausch, estrenada en 1973, es la que abrió las puertas internacionales a su carrera. La fuerza de la coreografía de Pina Bausch es tan contundente que *Ifigenia en Tauride* se convierte en un espectáculo de danza con la música como acompañante, aunque los instrumentistas y cantantes actúen en vivo en la sala. El resultado es un baile desgarrado y de una gran expresividad, fecundo en ricas frases coreográficas que realzan el trabajo coral y, muy especialmente, los grupos escultóricos que forma con el elenco femenino. Estrictamente narrativa y rigurosamente apegada a la música de Gluck, interpretada en directo, encuentra inspiración en la tragedia clásica de Eurípides, pero más que la anécdota, el acento parece colocado en dos aspectos, uno de forma y el otro de fondo. En el primero, una reivindicación de la danza por encima de la música. Cada bailarín tiene un homólogo cantante. Ambos construyen el personaje, pero los músicos permanecen fuera del escenario, y aunque hay canto y baile simultáneo el foco de atención siempre es el bailarín, que traduce en movimientos desgarrados las sugerencias emocionales del texto. Pero en el fondo, y esto es relevante, le interesan los pálpitos trágicos y la solemnidad

ritual que conlleva la historia, explorar en esa mezcla de angustia, dolor, sentimientos de culpa y temor que invade a los protagonistas.

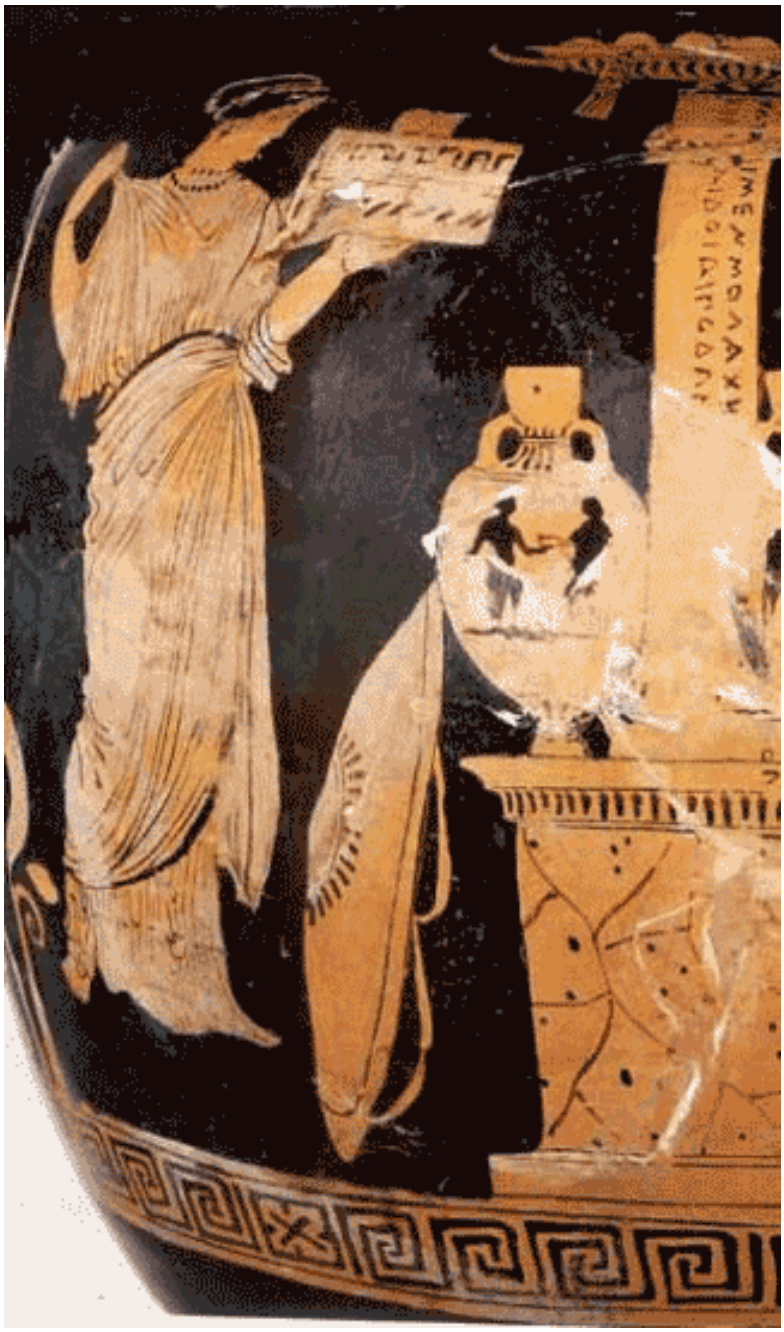
Ifigenia, en el mito, tiene dos símbolos, la llave y el mensaje. Pero la Ifigenia de Pina va más allá al ser misma es la llave que guía el desarrollo de la obra, y el mensaje, de existir, está redactado en ese ejemplar seguimiento literal que hace de la música -nada fácil en su regla- la coreógrafa: no hay pantomima sino gesto, imbricado en la nota musical, ligado a una poética que no necesita otra explicación que la que suda de esas frases, una angustia básica, a veces expresada a través de los solistas y a veces a través del coro.

Estamos ante una Pina joven coreográficamente hablando que todavía estaba más pendiente del trabajo de grupo que de ensalzar la individualidad de sus intérpretes. Pero en este trabajo ya estaba la quintaesencia de su lenguaje corporal que, con habilidad, combinó el movimiento cotidiano y el movimiento concienzudamente estudiado para que los cuerpos fuesen capaces de expresar sentimientos profundos.

6.4.6. Antígona.

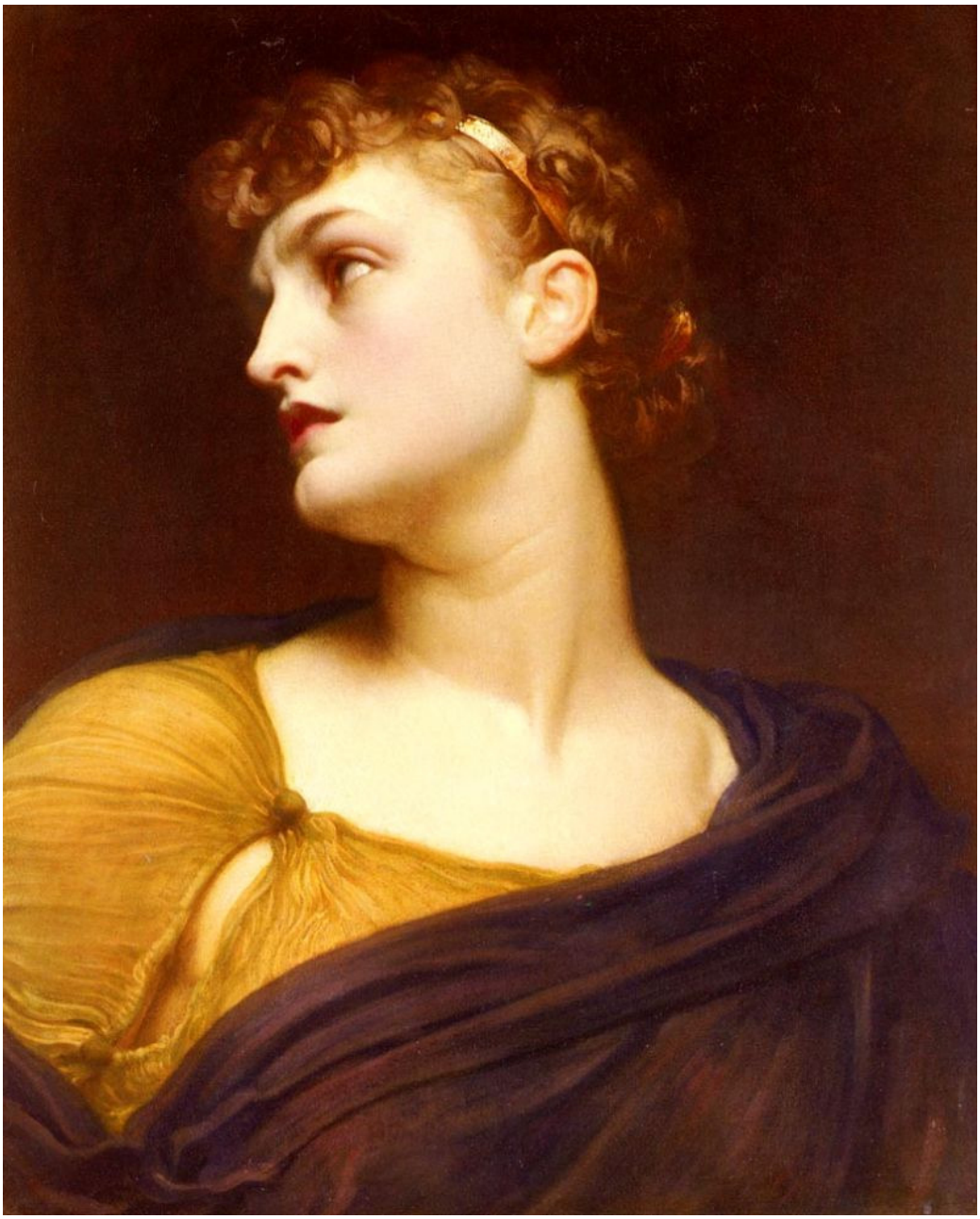
La historia de Antígona ha sido vista por las artes a través de la tragedia ateniense como ocurre con otras leyendas del ciclo tebano. En la propia Antigüedad el relato escénico comienza a verse representado en vasos del siglo IV a.C. y puede seguirse en pinturas romanas.

El rey Creonte se sienta sobre su trono, con una especie de tiara sobre su cabeza y un cetro en su mano derecha. Antígona está de pie delante de él escoltada por dos jóvenes guardias. Vasija griega, 380 a.C. aprox. British Museum. Londres, Reino Unido.



Antigona ante la tumba de su hermano. Vasija de figuras rojas, siglo IV a.C. Museo del Louvre. París, Francia.

Sin embargo, fue durante el Neoclasicismo cuando, gracias a la recuperación de Sófocles, Antígona se convierte en heroína presentándola como prototipo de valentía y de coherencia con las propias convicciones. Un claro ejemplo es el retrato de Fredrick Leighton.



Antigona, (1882). Fredrick Leighton (1830–1896). Óleo sobre lienzo. Colección privada.

Antígona también suele representarse con su hermana, Ismene. La iconografía ha hecho que casi siempre se asocie a Antígona con la mujer morena y a Ismene con la de cabello rubio. Probablemente este hecho se asocia a los arquetipos femeninos que vienen imperando desde la antigüedad: el pelo oscuro se vincula a la rebelión y la determinación en el carácter, y el pelo rubio se utiliza para representar a mujeres que siguen el ideal sumiso femenino.

Antigona e Ismene. Thomas Armstrong (1832-1911). Óleo sobre lienzo. Datación y ubicación desconocidas.

Las dos hermanas también son retratadas en otra composición que ha fascinado a los pintores: el momento de la maldición de Polinices por su padre Orestes. Baschet compone un cuadro de factura clásica, en la que Ismene siempre está cerca de Edipo y Antígona no tiene un contacto tan directo con él. El propio pesimismo de Fuseli y la fascinación por los extremos de pasión humana son evidentes. Aumentó la intensidad de esta escena del Edipo de Sófocles colocando a Edipo y sus hijos bajo un espacio oscuro. La tragedia de la maldición del padre es llevada a su fin por los gestos de las cuatro figuras. Polynices, quien había expulsado su padre ciego de Thebes y lo había dejado para vivir como un mendigo, ha venido para preguntar el apoyo de su padre en el derrocamiento de su hermano. Ismene, débil y desesperada, se arrodilla con su cabeza sobre la rodilla de su padre. Antígona, cuya fuerza y determinación

han mantenido a su padre con vida, destaca dentro de la imagen para proteger a su hermano con una mano y refrenar a Edipo con la otra.

Edipo, con Ismene y Antigona, condena a Polinices, (1883). Andre-Marcel Baschet (1862–1941). Óleo sobre lienzo. Ubicación desconocida.

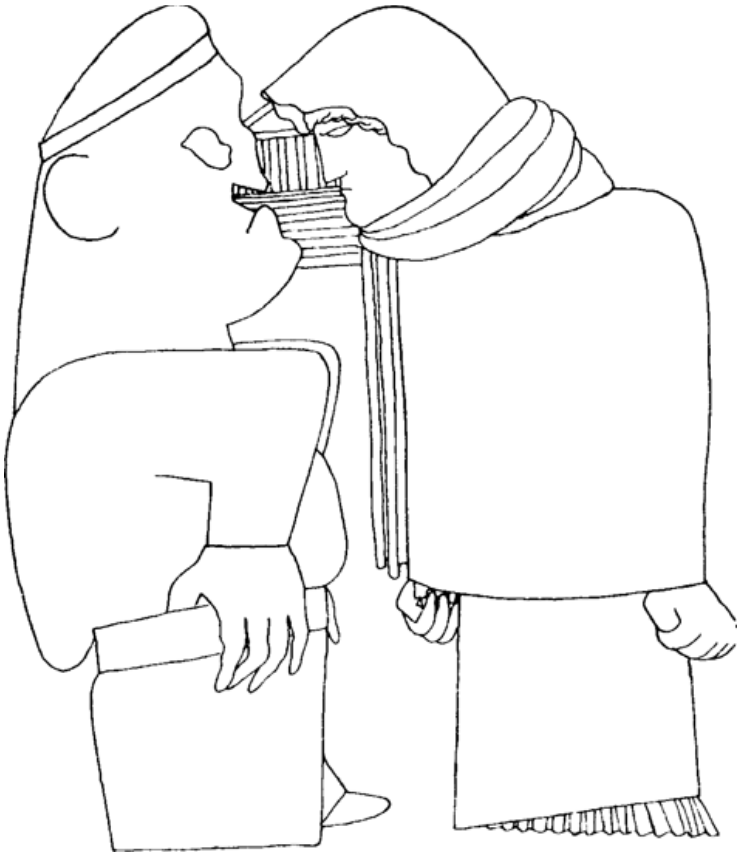
Edipo condena a su hijo Polinices ante sus hermanas Antigona e Ismene, (1786). Henry Fuseli (1741-1825). Óleo sobre lienzo. National Gallery of Art, Washington, DC, EEUU.

Uno de los momentos más oscuros y menos representados de la vida de Antígona es aquel en el que decide incinerarlo y prepara el cadáver con los óleos fúnebres. La versión de Jules-Eugène Lenepveu, quizá por ser realizada en acuarela y por huir del efecto tétrico, resulta menos impactante que la del griego Nikiphoros Kytras quien plasma el momento lleno de misterio oscureciendo a Antígona y resaltando lumínicamente el cuerpo de Polinices.

Antigona derrama los óleos fúnebres sobre el cuerpo de su hermano muerto Polinices (1835-98). Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898). Acuarela, pincel y tinta negra sobre papel gris. Metropolitan Museum of Art, New York, EEUU.

Antigona ante su hermano muerto Polinices, (1865). Nikiphoros Kytras (1832-1904). Óleo sobre tela. Museo Alexandros Soutzos, Atenas, Grecia.

El siglo XX ha convertido a Antígona en una figura para que la mujer construya su propia identidad femenina. Aunque en la imagen parece más contenciosa, Jean Cocteau intenta reproducir el esfuerzo de la mujer por verse como igual.



Antigona (1923). Jean Cocteau (1889-1963). Tinta sobre papel. 2009 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

Yiorgos Tzavellas escribió y dirigió *Antigona,* basada en la tragedia clásica de Sófocles, como una película real en lugar de filmar simplemente la escena, que era lo habitual en las adaptaciones griegas de producciones teatrales desde finales de los años 20. Siendo fiel al texto original, el director concibió la película como una epopeya íntima en blanco y negro que recuerda al *MacBeth* de Orson Welles: la cámara es estática pero los actores tejen el modelo ocupado delante de ello.

Tzavellas, se adhiere a dramatizar al Sófocles de la leyenda, pero acierta al entremezclar la forma más venerable de teatro con la flexibilidad de cine. Su más obvio acierto es acoplar las narrativas descriptivas entregadas por

un Centinela y un Mensajero con retrocesos que emparejan cuadros a los mundos. Tsavellas llega a sustituir algunos discursos de Coro por una voz sola oída sobre la banda sonora mientras el espectador ve transcurrir la acción.

Irene Papas aúna la tradición teatral y el primer plano de cine: su cara fuerte, expresiva, estrechamente observada, es sobre todo elocuente en los momentos de sufrimiento silencioso. Su Antígona no es excesiva más allá de la necesidad que imponen las circunstancias. Manos Katrakis es un Creonte persuasivo y descarnado que, con premeditación, coloca la política por encima de la piedad, y el orgullo encima de la compasión. Entre ambos actores se sostiene la tensión del trabajo: el desafío individual de tiranía y tragedia de un corazón demasiado empedernido en el ejercicio de poder.

6.4.7. Dido

Los artistas de la Antigüedad y de la Edad Moderna dieron forma plástica al texto de la Eneida en el que se relata la historia de amor entre la reina Dido y Eneas. La iconografía del arte antiguo ofrece episodios aislados de la obra de Virgilio, aunque ya en los mosaicos tardorromanos se representó el asunto como ciclo narrativo, compuesto por varias escenas.

El adjetivo que más se ha utilizado para definir el personaje de Dido es el de infeliz. En efecto, es alguien desgraciado porque no sabe lo poderoso que es el amor. Enamoradiza y apasionada, su pasión amorosa es tan fuerte porque le ha sido infundada por la diosa Afrodita. Así, víctima de los dioses, queda herida por sus sentimientos. La efigie de reina apasionada y sufriente ha llegado a ensombrecer a la de su amado, siempre sumiso a las órdenes de los dioses. Además, tiene toda una historia tras de sí: es viuda, y se ha visto obligada a huir de su tierra para fundar la ciudad de Cartago.

Dido y Eneas. Fresco romano de Pompeya. Datación desconocida. Museo Archeologico Nazionale Nazionale. Nápoles, Italia.

La historia de amor de la pareja tiene tres momentos principales que han atraído a diversos artistas: el primero es el banquete ofrecido por la reina a su huésped, un pasaje descrito en el canto I de la Eneida: lujo, la figura de Amor-Ascanio, y el enamoramiento de la dama. El segundo es la jornada de caza en

la que se declaran amor los dos amantes. Finalmente el tercero desencadena el desenlace fatal de los amores: Eneas decide marcharse y Dido, desesperada, se suicida.

Ilustración de la historia de Dido y Eneas según la Eneida de Virgilio. Mosaico romano, 350 d.C. Somerset County Museum, Taunton Castle. Reino Unido.

Dido es abandonada por Eneas. Fresco en Pompeya, Casa de Meleagro, Inv. 8898. Museo Archeologico Nazionale. Nápoles, Italia.

Posteriormente las escenas más habituales en la historia del arte son el encuentro con Eneas y el suicidio de la protagonista. Si bien algunos artistas como Guerin recrean de nuevo el momento del encuentro entre los amantes

para permitirse recrear el ambiente de lujo y epopeya. La escena de la caza a veces plantea problemas iconográficos, como el cuadro de Rubens porque parece una reunión de Ares-Marte y Artemis-Diana, sin justificación mitológica, pero como posible alegoría.

El encuentro de Dido y Eneas. Pierre Narcise-Guerin (1774-1833). Óleo sobre lienzo. Datación desconocida. Museo del Louvre. París, Francia.

El encuentro de Dido y Eneas. Nathaniel Dance-Holland (1735–1811). Óleo sobre lienzo. Datación desconocida. Tate Britain. Londres, Reino Unido.

Eneas presenta a Cupido, disfrazado de Ascanio, a Dido (1757). Giovanni Battista Tiépolo. Fresco de la Villa Valmarana ai Nani. Datación desconocida. Vicenza, Italia.

Encuentro de Dido y Eneas. Paul Rubens (1577-1640). Óleo sobre lienzo. Datación desconocida. Frankfurt,Städelsch.Kunstinst. Frankfurt, Alemania.

La situación de los amantes se complica cuando se desencadena el final trágico. El troyano decide marcharse y Dido, despidiéndose en el lecho, lo maldice y decide suicidarse.

Muerte de Dido (1781). Joshua Reynolds (1723–1792). Royal Collection. Londres, Reino Unido.

Lamento de Dido.Giovanni Battista Luteri Dossi (1490-1542). Datación y ubicación desconocidas.

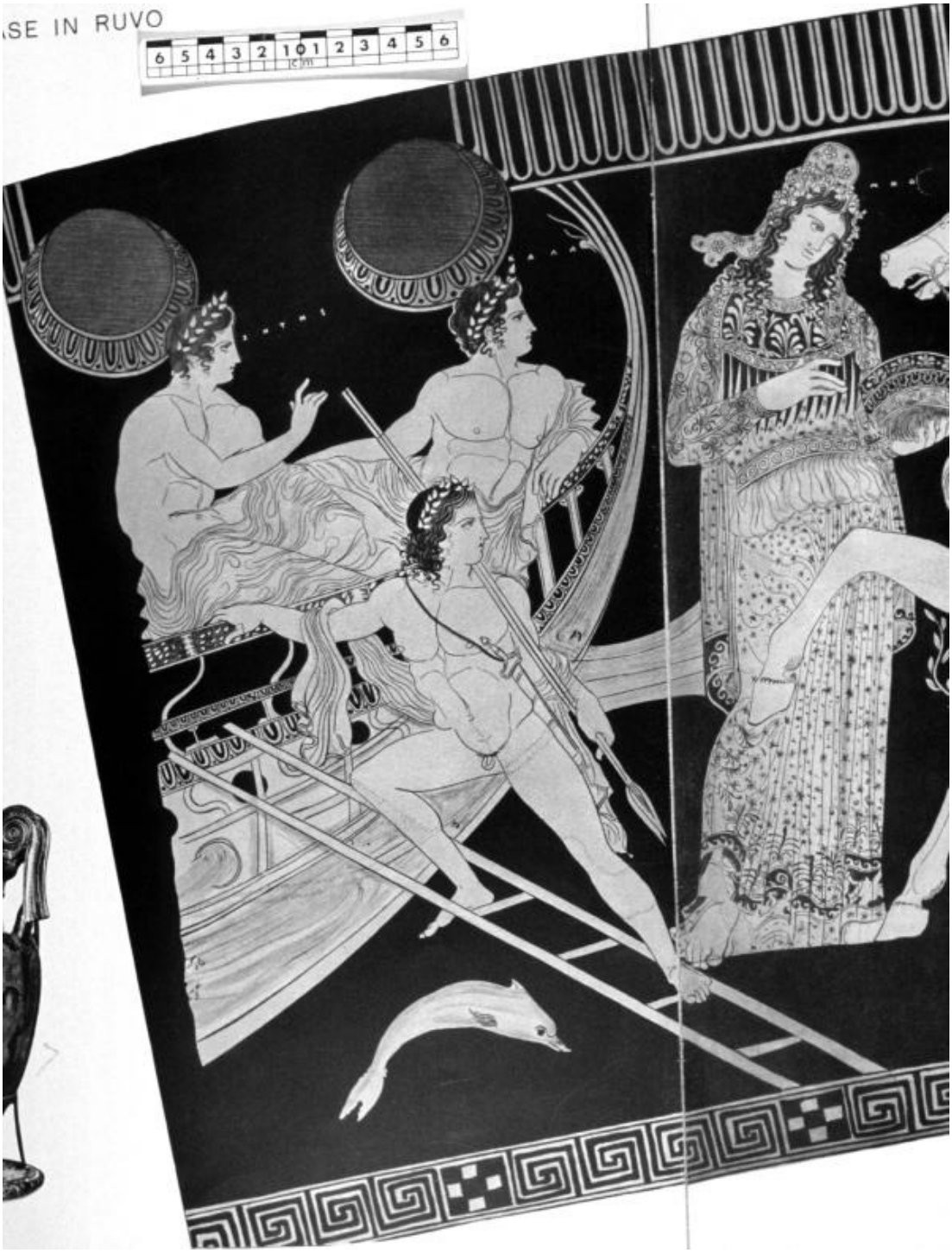
Muerte de Dido. Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Óleo sobre lienzo. Datación desconocida. Museo Pushking de Bellas Artes. Moscú, Rusia

La muerte de Dido. Andrea Sacchi (1599–1661). Óleo sobre lienzo. Datación desconocida. Musée des Beaux-Arts de Caen. Caen, Francia.

6.4.8. Medea

La figura de Medea, como maga y hechicera, ha fascinado a muchísimos artistas pero, en realidad, tardó en desarrollarse. Fue en la segunda mitad del siglo V a.C. cuando su personalidad se agiganta, gracias a Eurípides, y su imagen comienza a revestirse de formas orientales (gorro frigio, túnica colorista) y surgen las primeras cerámicas con pasajes de su vida.

La representación de Medea como hechicera surge para representar el momento en que sus artes mágicas ayudan a Jasón para que su padre recupere la juventud. Vemos a Medea realizando conjuros, viajando en un carro tirado por serpientes, buscando hierbas mágicas...



Medea en la nave con los argonautas. Datación y ubicación desconocidas.

Medea y Peleas. Detalle de un vaso de figuras rojas, 470 a.C. London, British Museum. Londres, Reino Unido.

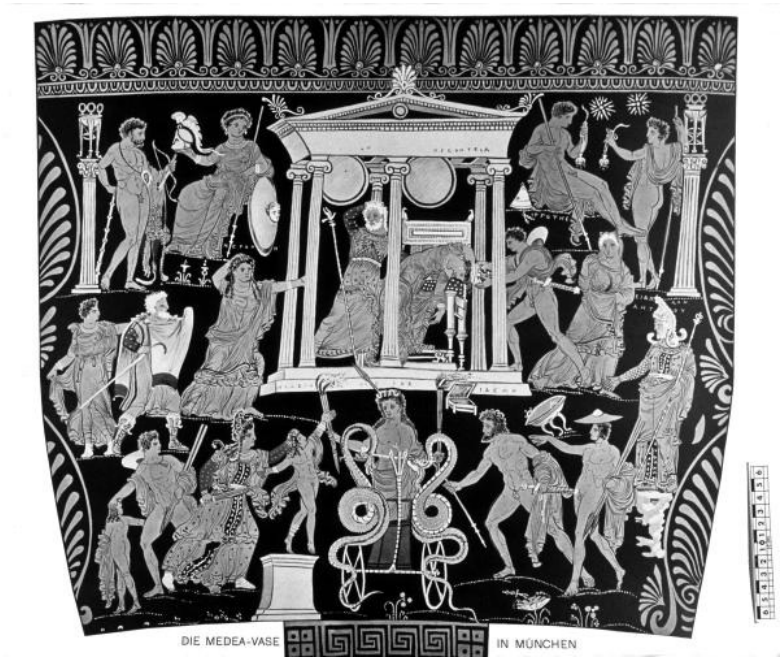
Las hijas de Peleas intentan reproducir la magia de Medea. Vasija ática de figuras rojas. Datación y ubicación desconocidas.

Medea realizando el conjuro de la juventud. Vaso romano, 510 d.C. British Museum. Londres, Reino Unido.

Medea vuela hacia Corinto en su carro volador con dragones. Crátera lucaniana de figuras rojas, 400 d.C. Cleveland Museum of Art. Ohio, EEUU.

La representación de Medea como madre asesina no es muy habitual en las representaciones clásicas, pero las existentes, relatan el episodio con crudeza y realismo.

Sin piedad, Medea acuchilla a uno de sus hijos. Vasija romana, 330 d.C. Museo del Louvre. París, Francia.



El vaso de Medea. La historia de Medea. Vasija de figuras rojas. Datación desconocida. Munich Museum. Munich, Alemania

Durante el renacimiento y el barroco, el tema más representado estaba relacionado con la llegada de Jasón a la Cólquide y el encuentro de Jasón y Medea. La representación de Detroy es una de las siete ilustraciones de la historia de Jason como una serie de bosquejos para los trabajos de tapicería Gobelins en París, y está realizando bajo atmósfera romántica en cuanto al tratamiento de la escena, los personajes y la acción.

Jasón jurando amor eterno a Medea (1742-43). Jean-François Detroy (1679-1752). Datación y ubicación desconocidas.

Jason y Medea (1865). Gustave Moreau (1826-1898). Datación y ubicación desconocidas.

Jason y Medea encantan al dragón que guarda el vellocino de oro. Giovanni Battista (1685-86 - 1758). Datación desconocida. Óleo sobre lienzo. Agnew´s private collection. Londres, Reino Unido.

Jason y Medea (1907). John William Waterhouse (1849 -1917). Ubicación desconocida.

En la edad moderna, la representación de Medea llamó mucho la atención. Su representación realizando sus conjuros y pócimas y que permitió a ciertos artistas evocar los ritos de brujería.

Imagen del vuelo de Medea en un libro renacentista sobre las Metamorfosis de Ovidio. Datación y ubicación desconocidas.

Medea, (1866-1868). Frederick Sandys (1832-1904). Birmingham Museum of Art. Birmingham, Alabama, EEUU.

Medea, (1889). Evelyn de Morgan (1855–1919). Óleo sobre lienzo. Williamson Art Gallery.

Sin embargo, la faceta de Medea que siempre ha fascinado es la de madre asesina de los hijos. En algunas imágenes se la ve como madre amante de los niños, protectora con ellos (los abraza o contempla como juegan). Aunque algunos cuadros reflejan el pesar y el tormento que sufre nuestra heroína.

*Medea (1873). Anselm Feuerbach (*1829-1880). Ubicación desconocida.

Medea, (1870). Anselm Feuerbach (1829-1880). Óleo sobre lienzo. Neue Pinakothek, Munich, Alemania.

Medea (1868). Henri Klagmann (1842-1871). Óleo sobre lienzo.Musée des Beaux-Arts de Nancy

Por escabroso y morboso, el momento culminante es el asesinato propiamente dicho. Observemos las diferencias entre la perspectiva del Renacimiento y la visión que el siglo XX ofrecen de Medea y sus hijos.

Medea. Giovanni Benedetto Castiglione (1616 - 1670). Óleo sobre lienzo. Private Collection Agnew's. Londres, Reino Unido.

Medea (1966). Bernard Safran (1924-1995). Ubicación desconocida.

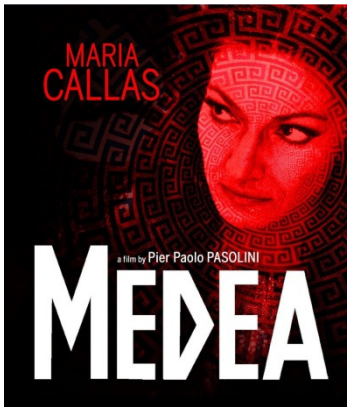
Para Delacroix era la primera obra de gran escala representando un asunto de la mitología griega. Medea parece que se esconde temerosa para llevar a cabo su infanticidio. Los tres están soberbios, pero los niños destacan por las posturas de total impotencia e ignorancia de su destino. Destaquemos la mirada ladeada del rubio y la cara de Medea, semioculta por la sombra, detalle que hace más trágica y criminal su próxima acción.

Medea, (1862). Eugene Delacroix (1798-1863). Óleo sobre lienzo. Musée des Beaux-Arts. Bruselas, Bélgica.

En *Medea* Pasolini adapta la tragedia griega de Eurípides mostrando la trágica confrontación entre dos culturas incompatibles: el mundo mágico e irracional de Medea y el mundo racional de Jasón. El papel de Medea supuso la única incursión en el cine de la gran diva de la ópera Maria Callas. Pasolini y Callas presentaron una Medea que pertenece al mundo arcaico, que representa la magia, lo desconocido y lo misterioso, pero también lo sagrado. En ella se da una relación sagrada entre la mujer y la tierra, el solo o la luna

porque, para ella, todo es sagrado. Ella es mujer y como tal, tiene contacto con la vida porque la lleva dentro. Es la tierra como lugar de fecundación y germinación de la de la vida, a la que luego dará a luz colaborando con la constante regeneración. En oposición presentaron al personaje de Jasón como el varón a quien la ausencia de la generación de la vida en su interior, le hace ir obsesivamente detrás de conquistas inútiles. Jasón es el hombre que cree ciegamente en el progreso y con ello en una visión lineal de la historia.

En Pasolini, encontramos la necesidad de señalar las diferencias del otro y, además, destacar que esas diferencias no se van a tolerar (Medea, al ser de un país "bárbaro" y antiguo). El cineasta busca mostrar que la dualidad no es de dos principios antagónicos en el universo sino que esencialmente residen en el corazón de cada hombre y mujer, en Jasón pero también en la misma Medea. En todo ser humano conviven un principio masculino y otro femenino, un principio creativo y otro que materializa esa creatividad. Esta misma dualidad puede leerse en la resolución que Pasolini le da a su película.



Por un lado los frutos de dos principios tan contrapuestos, los hijos de los protagonistas, no pueden sino morir; pero pensemos también que la matanza de esos niños tienen un carácter sacrificial, en la medida en que Medea amorosamente los prepara para la muerte en un ritual en el que los niños terminarán como dormidos y e iluminados por la última luz del sol y la primera de la luna ambos dioses desde su experiencia religiosa del cosmos. En el mundo de Medea a diferencia de Jasón la muerte no tiene la última palabra. Sin embargo, Pasolini no edulcora su película pues recordemos que termina con un plano de Medea gritando furiosa contra Jasón impidiéndole que toque el cuerpo de sus hijos con las llamas del fuego que los separaba.

En la versión de Pasolini, encontramos una manera mítica de contar la historia, ya que Medea se presenta en su versión mágica y hechicera. Una Medea que es pura pasión y fuerza, representada por el fuego y la tierra. Esta Medea está muy asociada al fuego, ya que son sólo una mirada lo produce, además de que su abuelo, el sol, le habla. En cuanto le habla, Medea recupera sus poderes que ella había creído perdidos a causa de su lejanía con su país de origen. También es una mujer que le reza a la tierra, y estos dos símbolos nos dan a entender que Medea, no se identifica ni pertenece a lo sociedad de Jasón. Ella viene de un mundo antiguo, elemento que Pasolini incluye en el filme dado que, en cada uno de nosotros vive un “mundo antiguo” o una parte dura.

Interesante resulta la comparación de la *Medea* de Pasolini con otra de enjundia, separada 20 años en el tiempo: la de Lars Von Trier. La *Medea* de Lars von Trier se sitúa en un pasado difuso, un bajo medioevo con reminiscencias grecorromanas. Von Trier nos muestra una versión contemporánea de esta obra (la película es de 1988) en la que hay que entender el contexto nórdico de la misma para poder interpretar las acciones que se muestran.

La tragedia de Medea le interesa a von Trier por motivos bien diferentes a los de Pasolini: la inconstancia (cercana al repudio) que demuestra Jasón en el compromiso marital, contrasta con la locura de amor que padece una Medea dispuesta a cualquier cosa con tal de preservar el núcleo familiar o, llegado el caso, a acabar con la propia familia. El sacrificio de amor de Medea (matar a lo que más quiere y perder definitivamente a quién le dio esos hijos) es una opción extrema y, por lo tanto, muy del agrado del danés, que logra dotar a tan terrible acción de una inexplicable lógica interna. Otro punto importante a tocar es la idea de la muerte pues mientras que en la tragedia de Eurípides Medea mata a sus hijos, en la película su hijo mayor casi le pide ayuda para suicidarse y él mismo es el que lleva a su hermano menor a la horca. Como vemos, von Trier apuesta por un ahorcamiento, mucho más aséptico aunque visualmente más espectacular. Este es un elemento importante en la cultura escandinava, ya que allá el suicido es visto de manera diferente que en otros países.

El personaje de Medea se diferencia mucho del que habían construido Pasolini y Callas. Aquí la heroína, encarnada por Kirsten Olesen, maneja mucho más la fuerza subterránea y la fuerza que es aparentemente débil, que es el agua. Como elemento, el agua estará presente de una forma constante ya que el director, al ser escandinavo y tener dentro de su cultura esta continua percepción del agua, la incluye en la película. Existe mucho el manejo de los colores y los elementos de la naturaleza, por ejemplo, el cabello de Medea es rojo, el cual podemos asociar con el fuego porque ella es nieta del sol. Los perros que siempre acompañan a Jasón son un atributo de Hécate, que representa la luna, la tierra, lo subterráneo y la característica curandera que hereda Medea.

7. LA *TRAGÈDIE LYRIQUE* Y EL *DRAMMA PER MUSICA*

7.1. ORÍGENES DE LA ÓPERA

El origen de la ópera tiene lugar en Florencia donde se reunían un círculo de artistas y profesores llamados la *Camerata Florentina*, todos en torno al conde Giovanni Bardi, entre las décadas de 1570 y 1580. Este grupo trataba de dar vida nuevamente al arte dramático de la antigua Grecia, la tragedia griega. Las investigaciones de la camerata no influyeron mucho en la sociedad de la época, pero si influenciaron la estética de la ópera que vendría posteriormente.

Al mismo tiempo, otro grupo empezó a reunirse alrededor de 1590 en el palacio del comerciante Conde Jacopo Corsi. Una de sus primera obras fue un drama pastoril de Giovanni Batista Guarini llamado *Il pastor Fido* (El Pastor Fiel). Esto demuestra que, a pesar del gran interés por revivir el drama y música antigua de los griegos, las primeras óperas fueron pastoriles y no tragedias. La unión de Jacopo Corsi, Otavio Rinuccini y Jacopo Peri, generó la representación de *Dafne* generalmente considerada la primera ópera.

A partir de principios del siglo XVII, la estructura operística continuó evolucionando gracias al compositor Claudio Monteverdi quien tenía la convicción de que la música debía conmover al hombre, expresando los más profundos sentimientos. En sus últimos trabajos exploró la expresión de la emoción humana, otorgando a sus personajes vida y profundidad. Monteverdi logró con *L'orfeo, favola in musica*, componer la primera ópera en alcanzar un lugar importante y estable en el repertorio operístico.

En aquel momento se configuran las primeras reglas de la estructura dramática en la ópera: el *lieto fine* (final feliz), alternancia de escenarios (idilio, mundo inferior, paraíso), la combinación de recitativos y números independientes, coros, danzas, airosos, *ritornelli* y canciones a varias voces. La orquesta toma mayor importancia, utilizando instrumentos simbólicos para cada escena. La orquesta la formaban instrumentos de cuerda, a la que, posteriormente, se añadieron el fagot, oboes, flautas y trompas e instrumentos de metal. Normalmente el director tocaba el clave y dirigía desde allí.

7.2. EL *DRAMMA PER MUSICA*

Dramma per musica (drama a través de la música) fue el término más habitual para definir la ópera italiana seria desde finales del siglo XVII hasta mediados del XIX. El término remitía al estilo noble y serio de la ópera que predominaba en Europa aproximadamente entre los años 1720 y 1770. Originariamente (en Italia en el siglo XVII) era una obra dramática escrita para poner en música de manera que fuera expresada mediante la voz y los instrumentos.

En el siglo XVIII, el término *dramma per musica, dramma* o *dramma musicale*, pasaron a ser las descripciones más habitualmente utilizadas para las óperas serias italianas. Hoy, son conocidas como *opera seria*, un término que se usaba poco entonces cuando se crearon.[30] Los términos siguieron usándose a principios del siglo XIX después de que las reformas de Gluck pusieran fin definitivamente al predominio de la ópera seria: por ejemplo, algunas de las óperas serias tardías de Rossini se titularon *dramma in musica.*

La idea base del *dramma per musica* era el poema. Se utilizaban *versi sciolti* (heptasílabos y endecasílabos utilizados libremente) para los recitativos, y versos liricos en diferentes metros para las arias (llamadas *ariette* o *canzonette*). Habitualmente se componía de tres actos, cada uno con unas veinte escenas de modo que cada una definía la entrada de un nuevo personaje a escena. En cada acto también solía haber dos cuadros diferentes. Los cinco u ocho personajes que aparecían en el *dramma* (normalemente Metastasio utilizaba seis personajes para sus libretos) aparecían en escena en una sucesión cuidadosamente estudiada de manera que la escena nunca permanecía vacía durante un acto o escena (*liaison des scènes*).

[30] El único rival popular de la *opera seria* era la *opera buffa*, el subgénero cómico sobre el cual la comedia del arte y su tendencia a la improvisación ejercieron una gran influencia.

Las convenciones de la época marcaban que los recitativos y las arias fueran contrastantes pero complementarios en sus expresiones, de modo que el primero presentara la acción y el segundo los afectos y el mensaje dramático esencial. Esta separación de las funciones dramatúrgicas arraigó profundamente en la teoría del género.[31]

A los libretistas de la época les gustaba alternar arias fuertemente expresivas con otras que lo eran menos. Los teóricos del *dramma* suelen, generalmente, decantarse por la opinión de que se alternaban las arias extremas y moderadas, como el *chiaroscuro* pictórico. Los *ensembles* apenas se componían en el *dramma per musica* principalmente porque parece ser que no consideraban que hubiera analogías con el drama hablado.

El objeto del *dramma* era el desarrollo ideal de la identificación dramática a través de los significados de la música: la ficción de que el personaje, a través de las palabras que recita musicalmente, crea, en cada representación, una interacción tanto con los personajes con quienes comparte escenario como con los espectadores, que también participan en la ficción.

La regla de las tres unidades de Aristóteles (tiempo, lugar y acción), se seguía estrictamente para asegurar la consistencia y verosimilitud de la acción dramática de modo que se aplica rígidamente.

La ópera seria italiana se componía no sólo en Italia, sino en otros países como Austria, Inglaterra, Portugal o España. Se basará en las convenciones del *dramma per musica* sobre todo haciendo uso del modelo de aria *da capo*, con su forma A-B-A: en la primera parte se expone el tema principal; en la segunda, un tema secundario; y la tercera presenta una repetición del tema principal con variaciones en la parte cantada. Una ópera prototípica de este período comienza con una obertura instrumental de tres *tempos* (rápido-lento-rápido). Después, se alternan una serie de recitativos (con o sin partes dialogadas) y arias. Para describir los acontecimientos del argumento aparece el llamado *recitativo secco*, un canto declamado

[31] Metastasio, por citar un ejemplo, enumeraba otras funciones expresivas del aria: razonamiento, carácter, situación, opinión y, por supuesto, sentimientos.

acompañado por el clavicémbalo e instrumentos bajos; a través de las arias los personajes expresan sus sentimientos y emociones. Las arias solían incluir un gran número de coloraturas, que a veces tendían a ser artificiales. Fundamentalmente, el aria se trataba de una línea melódica acompañada por el bajo continuo que solía improvisarse por los clavecinistas y los instrumentos pulsados. Esta era la dinámica que se mantenía en los tres actos de los que constaba la ópera y concluía con una parte coral o dueto de tono más optimista.

7.3. LA *TRAGÈDIE LYRIQUE*

7.3.1. Orígenes y compositores de la tragédie lyrique

Los franceses gozaban ya desde el siglo XVI de un tipo de espectáculo global, conocido como *ballet de cour* (Ballet de la Corte), que utilizaba temas mitológicos y en el participaban tanto profesionales como cortesanos e incluso la familia real. En el confluían música, danza, poesía y teatro. En este sentido, este espectáculo tenía muchas similitudes con la tragedia griega, que también aunaba las disciplinas mencionadas.

En Francia la ópera había empezado a desarrollarse un poco más tarde que en Italia. Fue ya entrado el siglo XVII cuando el cardenal Mazarino, el sucesor del cardenal Richelieu, comenzó a importar óperas italianas a la corte francesa en su intento de italianizar la corte. Para ello llamó a músicos de la talla de Francesco Cavalli y escenógrafos como Gaspare Vigarani, un genio de la arquitectura y la maquinaria escénica del momento. Las óperas italianas crearon un rechazo inicial que sólo se convirtió en tibia aceptación tras el apoyo del propio Rey de Francia, Luis XIV, y su adecuación a la tradición francesa.

Paradójicamente fue a un italiano, Giambattista Lulli, rebautizado en Francia como Jean-Baptiste Lully (1632-1687), a quien se le otorga el mérito de haber dado forma y base a la ópera francesa. Lully era el músico favorito de Luis XIV que, desde la muerte de Mazarino en 1661, había asumido el poder real y tenía la intención de remodelar la cultura francesa y convertirla en un

símbolo político en el que los grandes espectáculos fueran el máximo exponente. De este modo Cavalli regresó a Italia y los músicos italianos fueron apartados gradualmente.

Nombrado compositor de cámara de la Corte en 1662 por Luis XIV, Lully tenía un instinto para saber lo que satisfaría el gusto de su soberano, y del público cortesano en general. Hasta el momento había compuesto bastante música para esos espectáculos extravagantes que tanto gustaban en la corte; además Lully, al igual que Luis XIV, era un gran bailarín y se había ganado el favor real danzando y componiendo música para algunos ballets en los que ambos habían bailado juntos.

En 1658 la compañía de teatro de Molière había regresó a París inaugurando una era de esplendor de la escena teatral con muchas representaciones, con y sin música. Lully realizó unos primeros acercamientos al teatro de la mano de Molière, componiendo música para sus obras (*Le burgeois gentilhomme* o *Le Mariage forcé*).

A instancias de su ministro Jean-Baptiste Colbert, y a imagen de la *Académie Royale de Danse* (creada en 1661), el rey creó en 1669 la *Académie Royale de Musique*, con la tarea de difundir la música de escena francesa al público de todas las ciudades del reino.[32] Los primeros beneficiarios de los nuevos gustos reales fueron el poeta y libretista Pierre Perrin y el músico Robert Cambert. Hacia mediados de siglo crearon una serie de obras que preludiarían lo que sería posteriormente la ópera francesa.

Tras el enfrentamiento que Molière y Lully habían sufrido en su última colaboración, el compositor encontró un nuevo colaborador en Philippe Quinault, que escribirá todos los libretos de sus siguientes obras, ya plenamente óperas. En 1673, en Paris, se presentó la primera ópera de Lully,

[32] El rey había comenzado a tener dificultades físicas para bailar (en 1671 abandonó definitivamente la escena) y poco a poco, sus preferencias fueron cambiando hacía otro tipo de espectáculos.

Cadmus et Hermione, que es considerada como la primera ópera francesa en toda la extensión del término. Lully y Quinault presentaron un nuevo género que bautizaron como *tragédie en musique* (más adelante se conocería como *tragédie lyrique*), una nueva forma de ópera especialmente adaptada al gusto francés. Consolidado plenamente durante los siglos XVII y XVIII, como género es el resultado de una fusión de elementos del *ballet de Cour*, de la pastoral, de la *pièce à machines,* de la *comédie* y *tragédie-ballet*.

Lully ambicionaba con desmarcarse de la ópera italiana, entonces en boga en el resto de Europa, la cual tendía a poner en valor la música, y sobre todo el canto solista. La *tragédie lyrique* será concebida como un espectáculo completo que pone en igualdad el conjunto de sus componentes: el texto, los decorados, el vestuario, la música, la danza, la maquinaria, las luces, etc. [33]

Las frecuentes representaciones, la incorporación de obras nuevas y de reposición de las antiguas, aseguraron la continuidad de la *tragédie in musique* mucho más allá de la muerte de Lully en 1687. La publicación de sus obras, a partir de 1679, configuró un repertorio nacional y una tradición permanente. El modelo operístico impuesto por Lully fue seguido por compositores como Marc-Antonie Charpentier, André Campra, Pascal Collasse, Henry Desmarets, André-Cardinal Destouches y Marin Marais entre otros muchos, quienes propiciarán la consolidación de sus obras para atraer público a la ópera.

No obstante, si Lully estableció las bases de la ópera barroca francesa, quien las llevó hasta su máximo exponente fue Jean-Philippe Rameau (1683-1767). En realidad, Rameau no compuso su primera ópera hasta los cincuenta años de edad pero supo aunar todos los esfuerzos y logros de los compositores anteriores a él y crear una síntesis excepcional.

[33] De este modo, en la *tragédie en musique* los versos de Quinault combinaban con el diseño de la escena de Carlo Vigarani o Jean Bérain y las coreografías de Pierre Beauchamp y Olivet, así como con elaborados efectos de escena (*machinerie* o maquinaria).

Hasta ese momento, su reputación había descansado principalmente en sus obras sobre la teoría de la música. *Hippolyte et Arice*, su primera ópera, provocó la conocida querella de lullystas y ramistas, pues algunos se mostraron asombrados por su increíble riqueza inventiva y otros, dirigidos por los partidarios de Lully, encontraron desconcertante el empleo de armonías inusuales y disonancias y reaccionaron con horror. Por lo tanto, pese a que Rameau hizo poco por crear nuevos géneros, aceptó las formas existentes renovándolas con el uso de un lenguaje musical de gran originalidad.

En 1745, Rameau había ganado aceptación como compositor oficial de la corte, pero, en 1750, la llamada *Querelle des Bouffons* (querella de los Bouffons), iniciada por los partidarios de la ópera italiana (como el filósofo y músico Jean-Jacques Rousseau), provocó que se acusase a Rameau de estar pasado de moda. Rechazado su estilo compositivo, tachado de excesivamente precioso y demasiado distanciado de la expresión emocional, el favor del público se dirigió a lo que consideraba la simplicidad y la naturalidad, de la que opera buffa italiana era el mayor exponente (pongamos como ejemplo la ópera de Pergolesi, *La serva padrona* de 1733). Aún así, los argumentos de Rameau ejercerían una gran influencia sobre la ópera francesa en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en el género emergente conocido como *opéra-comique*.

A la muerte de Rameau, acaecida en 1764, ningún compositor francés parecía capaz de asumir su legado. Sin embargo, un compositor alemán, Christoph Willibald Gluck (1714-1787), surgió como el gran renovador del género. Después de una exitosa carrera de estrenos en Europa, se había establecido en 1754 en Viena donde estrenó óperas como *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) y *Paride ed Elena* (1770) en las que, pese a mantener un libreto en italiano, había comenzado a abandonar el formato de la *ópera seria* por una nueva forma mucho más directa y dramática, reformando, de este modo, la ópera italiana. Las reformas de Gluck incluían dar más importancia a la acción dramática que al canto, subordinar la música a la poesía, y suprimir la diferencia entre recitativo y aria (desaparece el *recitativo secco* de modo que la voz siempre está acompañada por la orquesta). La importancia del drama aumenta y todo acaba supeditándose a él: vestuario y decorado austeros, lujo

en su justa medida, números de ballet con importancia dramática y obertura indivisible de la ópera (hasta entonces las oberturas podían acompañar a una u otra ópera, considerándose piezas sinfónicas aisladas).

Así mismo, en Viena había sido profesor de clave y canto de la que sería la futura esposa del rey Luis XVI, Marie Antoinette. Bajo su patrocinio, una vez ya como reina, firmó un contrato para presentar seis obras en París, con la gestión del Teatro de la Opéra. La admiración de Gluck por la ópera francesa le hizo aunar las directrices de Rameau y de Rousseau. *Iphigénie en Aulide* (1774) provocó una disputa entre los seguidores de Gluck y los seguidores de Piccini, quien representaba la ópera italiana. Gluck dejó tras de sí una inmensa influencia en la ópera francesa y también en las obras de algunos compositores extranjeros, como en Salieri (*Les Danaïdes*, 1784), Sacchini (*Oedipe a Colone*, 1786) Cherubini, y Spontini.

Niccolò Vito Piccinni (1728-1800), fue un compositor italiano, autor principalmente de obras vocales (sobre todo óperas) y también de varias piezas para clavecín y de música sacra. A pesar de que hoy es un autor poco conocido, fue uno de los compositores de ópera más populares de su época, figura central de la escena italiana y francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, que contribuyó de manera determinante al desarrollo de la napolitana *ópera buffa.* Históricamente, tuvo la desgracia de aparecer entre predecesores de la talla de Pergolesi y algunos grandes que le siguieron, como Domenico Cimarosa y Mozart.

Tras trabajar en Nápoles, Piccinni consiguió un encargo para Roma y se mudó allí en 1758, donde tuvo un éxito considerable, con obras como *La buona figliuola* (1760), basada en una obra de Carlo Goldoni. En 1773, su reputación en Roma comenzó a palidecer y, en 1776, aceptó una invitación de la corte de Francia y se convirtió en profesor de canto de la reina Marie Antoinette y director del *Théâtre-Italien*. Decidió entonces consagrarse principalmente a la escritura de óperas y, en 1778, compuso su primera ópera francesa, Roland, que le supuso un importante renombre.

Fue en París donde encontró a otro compositor con el que tuvo una rivalidad bien conocida, Gluck, el reformador de la ópera con el objetivo de introducir en ella más verdad dramática. Su disputa, conocida como la Querella

de gluckistas y piccinnistas aumentó la notoriedad de Piccinni, pero al final salió triunfante Gluck. A partir de 1784, atravesó un periodo difícil debido a la competencia con Antonio Sacchini y Antonio Salieri, y varias de sus óperas fueron fracasos de público. Más tarde, en 1798, donde fue nombrado inspector del Conservatorio de París.

A pesar de no haber dejado apenas huella en el exiguo repertorio operístico actual, Tommaso Traetta (1727-1779) fue uno de los más grandes compositores líricos de, mediados del siglo XVIII. Su figura ha sido desplazada por la obra del támdem Gluck-Calzabigi. Pese a que en ningún momento Traetta posee la radicalidad propia de la reforma de Gluck y Calzabigi, no es justo considerarlo un compositor anclado en la tradición de la ópera seria italiana que había reinado indiscutiblemente durante el Barroco. Tanto Gluck como Traetta fueron compositores de la Ilustración que se dieron cuenta del agotamiento y crisis de la ópera seria barroca. Pero, frente a la propuesta de Gluck que bebe directamente de las fuentes de la ópera y la dota de transgresión y reforma, lo que hizo Traetta es recibir la misma influencia de la ópera primigenia a través del desarrollo que ésta tuvo en Francia conciliando así la tragedia lírica francesa con la tradición belcantística italiana. Fruto de esta síntesis operística fue un impresionante conjunto de obras penosamente apartadas de nuestro repertorio actual.

Tommaso Traetta se formó en el conservatorio napolitano con Nicola Porpora. Situado en la encrucijada entre el Barroco y el Clasicismo, Traetta comenzó a componer óperas serias y cómicas para los teatros de Nápoles, Roma y Venecia durante los años 50. Consciente ya de la crisis de la ópera metastasiana, en cuyo género había realizado composiciones notables, Traetta fue contratado por la corte de Felipe de Borbón en Parma, un príncipe español en una corte italiana absolutamente afrancesada. La estancia de Traetta en Parma, entre 1758 y 1765, fue la más fructífera de su carrera. [34]

[34] Durante este tiempo, Felipe de Borbón y su primer ministro Guillaume du Tillot transformaron la provinciana ciudad de Parma en un centro cultural de primer orden.

A pesar del predominio de lo francés, Du Tillot quiso tener en Parma ópera italiana y patrocinó la creación de un espectáculo mixto entre la tragedia lírica francesa y la ópera seria italiana. Para conseguir sus fines, Du Tillot contaba con un libretista firmemente asentado en Parma como Carlo Innocenzo Frugoni, con una prima donna como la discípula de Porpora, Caterina Gabrielli, y con la nueva contratación de Traetta que, congeniando perfectamente con Frugoni y con la Gabrielli, se situó en la vanguardia de los jóvenes compositores de ópera italianos.

Después de la etapa parmesana y tras pasar unos años en Venecia, Traetta llegó en 1768 a la corte de Catalina II de Rusia en San Petersburgo para encargarse de la dirección musical de la ópera imperial. Durante los primeros años de su estancia, no escribió música nueva digna de mención, pero en 1772, coincidiendo con la llegada a la corte rusa del libretista Marco Coltellini y de la soprano Caterina Gabrielli para quien había escrito sus mejores óperas en Parma, Traetta compuso sus obras más importantes y significativas.

Con su corta vida, de sólo 35 años, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) cultivó con excelencia todos los géneros, desde la música sacra y coral hasta la ópera, pasando por la sinfonía y la música de cámara. Nacido en Salzburgo, su genio vio la luz desde temprana edad y contó con un importante y estricto representante que lo llevó a recorrer Europa creyendo plenamente en la prodigiosidad del pequeño: su padre. Leopold Mozart. Sus viajes a Italia fueron fundamentales para sentar las bases de sus creaciones operísticas.

Mozart alcanzó su plena madurez a comienzos de los años setenta del siglo XVIII. La progresión del compositor, desde la juventud a la madurez, se refleja en el desarrollo de su estilo musical, a medida que su dominio del oficio se iba haciendo más complejo y su inventiva melódica más rica. En 1767 viajó a Viena y, en dicha ciudad, desarrolló una intensa actividad, escribiendo todo tipo de obras. Durante aquellos primeros años, Mozart no escribió tantas óperas como lo haría en los años posteriores, pero completó tres obras: una ópera bufa, *La finta giardiniera*, una serenata, *Il rè pastore*, y un *dramma per musica*, *Idomeneo*.

Una de las primeras novedades que Mozart incluye en la ópera fue la ubicación de la ópera en su propia época. Rompió así con la tradición de escoger argumentos de la antigua Grecia, Roma o de la historia (aunque fuera su elección en algunas de sus primeras óperas). Así mismo, logró reunir todos los estilos y sintetizar los preceptos de su antecesor Gluck: utiliza la melodía al estilo italiano, se sirve de la declamación *(recitativo acompañado* de Gluck*)*, da una nueva importancia a los pasajes orquestales sinfónicos y, finalmente, escribe ópera cantada y con partes habladas en idioma alemán.

En palabras del propio compositor "En una ópera, la poesía por fuerza ha de ser hija obediente de la música.". Su opinión, en cierto modo un tanto tajante, era contraria a la de Gluck pero establece claramente cuál era la prioridad de Mozart. Invierte de esta manera, la postura estética de Gluck y considera que la música debe ser el centro alrededor del cual gire y se desarrolle la acción dramática. Esta concepción lo llevó a ser muy cuidadoso en la escogencia de sus libretos y libretistas: "*...tanto más debe gustar una ópera cuanto más bien elaborado esté el plan de trabajo, con la letra escrita solo para la música, y no para esta o aquella miserable rima...".* Cierto es que en sus óperas la música, casi siempre, está por encima del texto. Aun así, en sus óperas de madurez, consigue que no exista un profundo desequilibrio entre ambos factores. La música acabó por no servir rígidamente al texto, sino que lo reguló haciéndolo sugerente y vivo.

La primera virtud de Mozart, como compositor operístico, es la habilidad para otorgar vida y personalidad a los personajes. No se limitó a ilustrar y ordenar musicalmente los textos proporcionados por los libretistas sino que consiguió insuflarles alma y hacerlos creíbles. Mozart siguió fijando una rotunda separación entre el recitativo y el aria pero, a diferencia de sus contemporáneos, el recitativo mozartiano es más simple, sencillo, ligero y fluido. Además, lo desarrolló de manera que fuera un mínimo soporte que condujera ágilmente los momentos sin acción del discurso dramático. De este modo queda potenciada la acción y ganan en importancia todos los momentos musicales. La consecuencia más evidente es una permanente fluidez en la acción.

Finalmente hay que resaltar la importancia de la orquesta mozartiana que no sólo se limita a acompañar el canto con acordes o con mínimas

estructuras. La orquesta es también parte activa de la representación y define los sentimientos y las emociones de los personajes. [35]

La Revolución francesa de 1789 marcó un antes y después de la vida cultural francesa. Casi todas las instituciones reales fueron abolidas y, por decreto de la Asamblea constituyente, en 1791 desaparecieron los privilegios y exclusivas. Se liberalizó la apertura de teatros y proliferaron nuevas salas donde se programaba ópera o representaciones teatrales que ya incluían canto. Pero en la década de 1790, de nuevo la regulación administrativa simplificó la cuestión reduciendo el número de teatros de ópera en París a tres: el *Théâtre de l'Opéra*, donde se programaban óperas serias con recitativos sin diálogo; el *Théâtre national de l'Opéra-Comique*, donde se representaban obras con diálogo hablado en francés; y el *Théâtre-Italien*, que se reservaba la importación de óperas italianas. Los tres desempeñarían un papel de liderazgo durante el próximo medio siglo más o menos. Lo que quedaba de la vieja tradición operística de Lully y Rameau fue finalmente barrido y, en ese momento, tomó el relevo una nueva generación de compositores, encabezados por Méhul y el italiano Luigi Cherubini, que aplicaron los principios de la escuela gluckiana a la *opéra-comique*, dando al género una nueva seriedad dramática y una mayor sofisticación musical.

A pesar del gran *Movimiento Sinfonista* generado por los grandes maestros del clasicismo vienés, en el terreno de la música seguía imperando la atracción de las cortes y del público por el género operístico que, como acabamos de nombrar, había encontrado en Francia, nuevos derroteros: la *opéra-comique* con dos tendencias: la *ópera realista* y la *opera buffa*, burlesca y satírica, que se enfrentan a la *opera seria* que había sido representada por Rameau y en especial, por Gluck.

[35] En sus óperas posteriores empleó cambios sutiles en la instrumentación, la textura orquestal y el timbre, para aportar una mayor profundidad emocional y destacar los movimientos dramáticos. El empleo cada vez más sofisticado de la orquesta en las sinfonías y conciertos, influyó en su orquestación operística y desarrolló la utilización de la orquesta para producir un efecto psicológico en sus óperas

La *opéra-comique* tiene poco de cómica en estos momentos. Sus temas se han convertido en algo tan serio como los de la *tragédie lyrique* y hay pocos elementos que permitan distinguir la procedencia humilde del género, excepto los diálogos hablados y algún persona cómico ocasional. Los compositores reconocían que este género les abría múltiples posibilidades para trabajar en la relación entre texto, música y drama. La *tragédie lyrique* unían texto y música de dos formas –recitativo y aria- y las diferencias entre ambos se minimizaban al máximo. La *opéra-comique* presentaba el contraste extremo del aria lírica con la palabra hablado y, además, los compositores usaban el recitativo acompañado así como el melodrama, esto es, la palabra hablada entremezclada con música afectiva y descriptiva a toda orquesta.

La gran creación del romanticismo, en lo musical, se basa en la progresiva disolución de los esquemas formales clásicos, y en su sustitución por una forma que no conoce estructuras preconcebidas, y que surge de las intuiciones o de la imaginación del compositor. Se asiste a una paulatina maduración del espíritu revolucionario del siglo XVIII, fundado, por una parte en la lucha del artista contra la sociedad (actitud romántica presente en Schiller, Goethe y Beethoven), y en la concepción del arte como factor necesario de la libertad en la expresión. Los compositores, que en el nuevo siglo continuaron fieles a la armonía tradicional y a las reglas clásicas, merecieron la repulsa de los innovadores que los consideraban símbolos del oscurantismo y de la reacción.

Como afirma el musicólogo Massimo Mila, tal fue el caso de Luigi Cherubini (1760-1842), músico unánimemente apreciado en su época, de gran corrección formal, que no tuvo otro error que el de crear, en un momento, que el horizonte estético cambiaba.[36] Colaboró con sus coetáneos en lo que, siendo una prolongación del teatro lírico francés, iría a transformarse en el nuevo

[36] A pesar de que en su vejez, debido a su estricta dirección del Conservatorio de París, se lo consideró como símbolo del academicismo, conservador y reaccionario, su arte, elevado y de corte severo, ofrecía singulares efectos de sonoridad orquestal que recogieron repetidamente muchos compositores románticos.

teatro del siglo XIX. Se convirtió en intérprete de la Revolución Francesa, y creó el tipo de ópera de “liberación”, un espectáculo musical que cantaba el heroísmo del pueblo, la liberación del yugo tiránico, el victorioso levantamiento de los desposeídos contra los opresores. Su desarrollo en la *opéra-comique* fue continuado por Halévy y Hérold y culminó con la Carmen de Bizet; su herencia en la *tragédie lyrique* se prolongó con Spontini, eslabón que lo enlaza con la grand opéra de Rossini, Meyerbeer y Auber.

Las obras de Luigi Cherubini también son un fiel reflejo de los tiempos. Cherubini había desarrollado su carrera en Italia y más tarde en Londres. En 1789 se afincó en París y logró su primer éxito con *Lodoïska*, estrenada en el Théâtre Feydeau, una ópera ambientada en Polonia, en la que comienza a mostrar su predilección por las heroínas femeninas (la protagonista encarcelada es liberada y su opresor derrocado, siendo una de las primeras obras en incluir un personaje poderoso y malvado). Le siguieron en el mismo teatro *Eliza* (1794) y su obra maestra, *Médée* (1797).

7.3.2. Características de la tragédie lyrique

La música vocal de la *tragédie lyrique* se diferenciaba de la de la ópera seria italiana principalmente en que se daba una mayor importancia a los coros, como comentarista de la acción principal como participante y parte del decorado, en que los recitativos eran acompañados y de un carácter más amable a diferencia del *recitativo secco* italiano, y que las arias solistas intentaban suprimir el virtuosismo y los efectos vocales dando mayor prioridad al texto a través de una melodía mucho más continuada. Los *castrati,* cantantes muy populares en el resto de Europa, no eran apreciados por el público francés que, en cambio, prefería que los héroes masculinos fueran cantados por el *haute-contre*, una particular voz aguda de tenor. [37]

[37] El *haute-contre* es visto por algunos expertos como similar, o de hecho idéntico, al tipo de voz descripta en italiano como *tenore contraltino*. Está generalmente aceptado que los *haute-contres* cantaban en lo que los especialistas llaman "modal" (por ejemplo, voz "hablada"), probablemente usando falsetto para sus notas más altas.

Además, la danza y el ballet eran concebidos como algo necesario y absolutamente fundamental reservándoles siempre un lugar importante con escenas de fiestas y festejos.

La *tragédie lyrique* se dividía en las siguientes partes:

- Una obertura instrumental solemne compuesta al estilo francés: subdividida en tres partes: lento-rápido-lento, a la contra del modelo italiano.
- Un prólogo que introducía la acción mediante alusiones alegóricas a los méritos y actos elevados del soberano; posee la misma estructura que uno de los actos; desapareció en las últimas obras de Rameau.
- Cinco actos que intercalan arias solistas, coros, recitativos e intermedios instrumentales con danzas (este hecho la distingue significativamente de la ópera italiana, generalmente en tres actos).
- Un aria instrumental conclusiva, chacona o pasacalle o varias danzas cortas, encadenadas una tras otra. En algunas obras, una pasacalle de grandes proporciones se insertaba en uno de los actos, en función de las posibilidades del libreto.

En primer lugar hemos de destacar que los argumentos de la *tragédie lyrique* proceden la mayoría de las veces de la mitología y de las leyendas (griegas y romanas), pero explota también los poemas épicos del Renacimiento. Respetar las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar, preservar la *liaisons de scènes* (continuidad de las escenas) y el gusto por delegar en la aparición de mensajeros los relatos sobre sucesos trágicos son también algunos de los rasgos principales. La verosimilitud de la acción era otra condición indispensable que se conseguía haciendo que la ésta dependiera del recitativo, reduciéndolo, lo que permitía una expresión natural y una buena declamación del texto. Las arias se reservaban, ya con orquesta, para expresar sentimientos más íntimos, casi como monólogos interiores o soliloquios.

El contraste musical y la opulencia la prestaban los movimientos instrumentales, los tipos de escenas convencionales y los ballets. Lo *merveilleux* (maravilloso) también era un elemento fundamental, permitiendo,

más en beneficio del espectáculo que de la verosimilitud, aumentar los efectos de maquinaria para poner en escena dioses y héroes, monstruos y fenómenos naturales.

7.4. ÓPERAS Y PERSONAJES

A la hora de decantarse por una u otra heroína para estudiar en proyecto ha habido varios factores absolutamente decisivos. El objetivo final en mente siempre ha sido preparar un concierto adecuado al proyecto que se presenta y, por ello, las razones que han llevado a elegir estos personajes y no otros han sido, fundamentalmente, estéticas. En primer lugar se trataba de escoger papeles que vocalmente fueran asequibles, aconsejables, y que encajasen con la tipología vocal de la autora del proyecto. Además había que añadir el hecho de que fueran musicalmente interesantes y que tuvieran (por unos u otros motivos) cierta importancia dentro del repertorio operístico. El segundo factor respondía a otro tipo de cuestiones: intentar que fueran personajes cuya conversión operística fuera lo más fiel posible a su original de tragedia griega, procurar que los personajes fuesen relativamente conocidos, escenificar arias que poseyeran suficiente carga dramática para escenificarse, etc.

La investigación del proyecto acabó centrándose en personajes de la *tragèdie lyrique* francesa y del *dramma per musica* italiano, permitiendo una pequeña incursión en el terreno de la *opèra-comique.* Basándonos en el estudio sobre tragedia griega que ya se había realizado, se eligieron una serie de personajes femeninos de tragedia y se profundizó en su historia a través del tiempo hasta llegar a la ópera. Algunos habían sufrido una profunda conversión que los alejaba del original pero otros, afortunadamente, se habían mantenido en la misma línea. En este punto el proyecto decidió ahondar en el proceso de composición de cada ópera elegida, en el desarrollo del libreto operístico, y en la calidad musical de las posibles arias a interpretar en concierto. En este capítulo el proyecto ha tratado de indagar en el origen de la ópera, con el fin de examinar los primeros procesos de adaptación que tuvo el drama griego a un nuevo género. Especialmente se ha tratado la historia del libreto y la intención musical del compositor. Así mismo, realizando un paralelismo con el capítulo cuarto, en el que ofrecíamos un estudio psicológico sobre nuestras heroínas,

aquí nuestro estudio se centra en el análisis actoral del personaje operístico a partir del texto y del análisis de la partitura musical para lograr una adecuada composición del personaje en todos sus aspectos.

Finalmente la selección que se ha realizado ha intentado cuidar todos estos procesos mencionados para ofrecer un concierto en el que el espectador pueda disfrutar tanto de la parte teatral como de la parte lírica. El propósito de la autora ha sido aunar a la actriz y a la cantante de manera que el espíritu trágico pueda manifestarse en escena en sus dos facetas.

7.4.1. Alceste

7.4.4.1. La ópera, el compositor y el libretista

Alcestes (título original en italiano, *Alceste*) es una ópera en tres actos con música de Christoph Willibald Gluck y libreto en italiano de Ranieri de Calzabigi. Pese a que había sido estrenada en Viena en 1767, fue su presentación en París, en 1774, la que supuso una total remodelación de la ópera. Dicho cambio llega hasta el punto de que casi son dos óperas distintas: los personajes no son exactamente los mismos y las escenas se ordenan de forma diferente.

Es la segunda ópera "de reforma", después de *Orfeo ed Euridice*, en la que el compositor y libretista pretendían introducir cambios en el género, en busca de una ópera más dramática y menos sometida a los caprichos de los cantantes. Durante el período barroco, la ópera se había convertido en un espectáculo idóneo en el que la música era una exhibición estética en todos los sentidos. De este modo triunfaba lo recargado y lo ostentoso. [38]

Con ocasión de la publicación del libreto en 1769, Calzabigi añadió un prefacio firmado por Gluck, en el que definió las características de su reforma de la ópera y que pueden aplicarse perfectamente a *Alcestes*. La base de su reforma es limitar la música a su verdadera función: servir a la poesía evitando

[38] Evidentemente, esta reforma operística ya tenía precedentes en otras disciplinas: nombres como Jean Georges Noverre (el gran renovador del ballet) o Angiollini (que colaboró con Gluck

en el ballet "*Don Juan ou Le festin de Pierre*"), o Ranieri di Calzabigi, fueron determinantes para que el compositor fuera tejiendo el entramado que supondría su reforma operística.

ornamentos superfluos. La opera, en particular en su versión parisina, reúne los rasgos expuestos en su manifiesto, en particular: la supresión de las *arias da capo* así como las repeticiones dentro del aria, menor distinción entre recitativo y aria o entre pasaje lírico y pasaje declamatorio, reducir los recitativos en general y conservar los recitativos acompañados en lugar de los secos, líneas melódicas simples y fluidas sin dar oportunidad a la improvisación o el virtuosismo vocal, y otorgar al coro de una mayor importancia (a imitación de la tragedia griega).

Hasta 1762 Gluck había compuso en el estilo italiano de la época, marcado por una música destinada a los virtuosos del canto. Como hemos dicho, pronto se mostró en desacuerdo con el carácter convencional de la ópera italiana y comenzó a desarrollar un nuevo estilo, por medio del cual intentó recuperar el propósito original de la ópera: expresar sentimientos y emociones transformados en palabras, por medio de la música. En esta línea propuso al poeta italiano Ranieri di Calzabigi que escribiera un libreto para que representara las ideas sobre el equilibrio que debía existir entre la música y las palabras Así nació *Orfeo y Eurídice*, ópera pionera en esta nueva reforma.

Como en el caso de otras muchas operas existen dos versiones de *Alceste*: una italiana y otra francesa. Con libreto escrito por Calzabigi y basado en la tragedia homónima de Eurípides, Alceste vivió su estreno en Viena el 26 de diciembre de 1767. Posteriormente, por contactos con la embajada francesa en Viena, Gluck se trasladó a París para una larga estancia que abarcó de 1774 y 1781. Allí, la pugna entre quienes apoyaban sus ideales reformadores, con óperas francesas, y los que eran partidarios de mantener los cánones tradicionales de la ópera italiana, representados por el compositor Niccolo Piccinni, instaron a Gluck a no abandonar sus propósitos y confiar firmemente en su propósito. En esta época nació la nueva versión de Alceste, con un nuevo libreto escrito por Marie François Louis Gand Leblanc Roullet, basado en el original de Calzabigi. En definitiva, la presentación de *Alceste* en París, en 1774, supuso una total remodelación de la ópera, hasta el punto de que casi son dos óperas distintas: los personajes no son exactamente los mismos, las

escenas se ordenan de forma diferente y, musicalmente, existen mejoras significativas en consonancia con el estilo de la ópera francesa (la mayoría de la música que se le asignó a Hércules no era probablemente de Gluck, sino que parece haber sido escrita por Gossec, que en aquella época era uno de los músicos emergentes de París).

Es imposible no hablar de la música de *Alceste* sin hacer alusión a su pasión, intensidad y grandilocuencia. Sus pasajes están llenos del espíritu trágico. Pese a toda su pasión e intensidad, las melodías fluyen de un modo calmado y sereno que, lejos de disminuir la fuerza emocional, la aumentan. En esta obra tienen un papel destacadísimo los coros, como elemento de origen griego que busca la revitalización del género. Otro de sus rasgos novedosos es que no tiene ningún papel para voz de castrato, (aunque Gluck volvería a utilizar un castrato en su siguiente ópera, *Paride ed Elena*). La instrumentación con tres trombones destaca en muchos momentos de la obra, con su carácter siniestro y fúnebre. Incluso en la parte vocal de Alceste, Gluck tuvo cuidado de evitar todo aquello que se asimilase con el sensual belleza del estilo italiano que a veces caía en el extremo opuesto para escribir en un estilo extremadamente árido. El gran logro de Gluck fue mantener con tanta consistencia su ideal de verdad dramática que la música de Alceste ha sobrevivido a todo cambio de gusto o moda. No obstante, plantea tres grandes problemas: la falta de garra para el espectador actual debido al tratamiento hierático de la trama, el anticlímax musical que es todo el acto tercero, y la dificultad de encontrar una auténtica soprano dramática que además cuente con la verdadera técnica belcantista que exige el papel principal.

El libreto de la versión italiana es de Ranieri de Calzabigi quien se basó en la tragedia de Eurípides. En contraste con la versión complicada de la historia por Lully y Quinault, Calzabigi y Gluck ofrecieron una versión más simple y más humana de la leyenda. Tal y como había hecho en *Orfeo*, Calzabigi comprimió el el argumento de Eurípides eliminando los personajes que eran menos importantes para a la acción dramática.

La versión francesa de *Alceste*, fue realizada por Marie Francois Louis Gand Leblanc Roullet. Aunque en principio estaba basado en el original de Calzabigi, el libretto sufrió numerosos cambios como por ejemplo la inclusión

del personaje de Hércules, que no aparece en la primera versión de la ópera, y que Gluck no introdujo hasta que hubo dejado París, unos días después de la producción de *Alceste*. Los cambios de la versión francesa presentaron a los dos niños de Alceste y Admeto como meros figurantes y se recortaron las partes de Ismene y del Sumo Sacerdote.

La conclusión de la ópera, en la versión francesa, es seguramente inferior a las partes anteriores, pero la introducción de Hércules es una gran mejor en la versión italiana del último acto, en el que el rescate de Alceste lo protagoniza Apolo. El libretista francés no trató el episodio con inteligencia, pues en efecto toda la última escena es terriblemente prosaica y carece de atmósfera poética. Para observar cómo la aparición del lujoso héroe en las postrimerías del drama puede enaltecer el interés trágico por la fuerza pura del contraste, hemos de retornar a la *Alceste* de Eurípides, donde la muerte de Alceste y el extraño conflicto de Hércules con la muerte es tratado con ese toque de misterio y repentización que está ausente en el libreto operístico.

7.4.4.2. Personajes principales y breve sinopsis argumental

Los personajes principales de la trama son los siguientes:

- Admeto (tenor lírico spinto): Rey de Tesalia
- Alceste (soprano dramática): Esposa de Admeto
- Eumelo y Aspasia (sopranos). Los hijos del matrimonio.
- Hércules o Alcide (barítono). Héroe griego amigo de Admeto.
- Sumo sacerdote (barítono dramático).
- Evandro (tenor lírico). Confidente de Admeto.
- Ismene (soprano). Confidente de Alceste.
- Apolo (barítono)
- El Oráculo (bajo)
- Tanatos, enviado de Caronte (barítono o bajo)
- Pueblo de Tesalia

La historia tiene lugar en Tesalia. La ópera se abre ante el palacio de Feras, donde la gente se reúne para adorar al cielo que salve la vida de Admeto, rey de Tesalia, quien se halla al borde de la muerte. Alceste aparece y pide al pueblo que le siga hasta el templo, para renovar allí sus súplicas. La siguiente escena se desarrolla en el templo de Apolo. El sumo sacerdote y el pueblo realizan un apasionado llamamiento a dios por la vida de su rey, y los oráculos contestan que Admeto debe perecer, si no otro morirá en su lugar. El pueblo, lleno de terror, huye del lugar, y Alceste, sola, determina abandonar su propia vida por la de su marido.

En la versión italiana, el segundo acto se abre con una escena en un bosque tenebroso, en el que Alceste habla con los espíritus de la muerte, y, tras renovar su voto, es abandonada y dice adiós a su esposo. En la versión francesa, el acto comienza con el regocijo de la gente ante la recuperación de Admeto. Alceste aparece, y tras procurar en vano conciliar su angustia de los ojos de Admeto. Éste se ve forzado a admitir que ella es la víctima cuya muerte le devolverá la vida. Admeto, pletórico de pasión, rechaza el sacrificio y declara que mejor morirá él con ella que permitirle a su esposa inmolarse a su costa. Se precipita hacia el palacio y Alceste dice adiós a la vida en un aria de extraordinario sentimiento y equilibrada belleza.

El tercer acto se abre con las lamentaciones del pueblo por su reina departida. Hércules anuncia su resolución de rescatar a Alceste de las garras de la muerte. Mientras tanto, Alceste ha alcanzado las puertas del Hades y está a punto de rendirse a los poderes del infierno. Tras una breve lucha, Hércules derrota a los poderes de la muerte y devuelve a Alceste a su esposo.

7.4.4.3. El personaje: Alceste. Análisis actoral

Quien es Alceste

Alceste, reina de Tesalia, es la primera mujer del reino. Pese a lo que pudiera pensarse, Alceste se ha casado con Admeto por amor, está enamorada de su esposo. Sus acciones la describen: la decisión de

sacrificarse por él habla de una persona generosa y entregada; el amor incondicional por Admeto describe a una mujer pura que sitúa el amor en lo más alto de su escala de valores.

Admeto, su esposo, es el principal objeto de Alceste. Enamorada de él admite entregar su propia vida para que él siga viviendo. No piensa en su amor en términos egoístas sino que ofrece una visión amatoria absolutamente altruista. Es el ejemplo personificado del "dar sin esperar nada a cambio".

Relaciones con el resto de personajes

Con Admeto, su esposo, tiene una relación de felicidad amorosa y conyugal pues ella le ama y, en principio, él le corresponde. Además tiene dos hijos, motivo nuevamente de felicidad para Alceste. Entendemos que Ismene, presentada como confidente de Alceste, es la depositaria de sus pensamientos, emociones y sentimientos más íntimos. Hércules, amigo fiel de su esposo, podría tener con ella también una cierta relación de amistad y afecto, dentro de las convenciones sociales de la época. Finalmente, el sumo sacerdote de Apolo es una figura que podría imponerle respeto y temor a un mismo tiempo.

Espacio y tiempo.

Al situar la ópera en época mítica, podemos entender que estamos en la Antigüedad Clásica y, concretamente en Grecia. No podemos precisar en qué espacio de tiempo transcurre la acción pero intuimos que desde el descubrimiento del destino fúnebre de Admeto hasta el rescate de Alceste por Hércules debería pasar un lapso de tiempo considerable para que todas las acciones pudieran llevarse a cabo.

Gestualidad del personaje

Para el personaje de Alceste se ha optado por una gestualidad sumamente hierática, quizás inspirado por la grandeza de sus actos. Los movimientos de Alceste serán lentos y elegantes, cargados de espíritu regio. Igualmente sus acciones se mostrarán controladas y estudiadas de manera que todo en ella destile un halo de respeto hacia los dioses.

Arco emocional a lo largo de la obra.

La obra comienza con una Alceste llena de dolor ante la inminente muerte de su esposo, lo que ella más quiere en este mundo. Pero también es una Alceste con determinación, que no duda cuando decide morir por Admeto para salvarlo de una muerte segura. En el segundo acto se combinan varias emociones: miedo y angustia ante lo desconocido, valor para asumir su decisión, y dolor por separarse de Admeto. Dichas emociones se mantienen hasta que, por fin, es rescatada de la muerte por Hércules el alivio y la felicidad inundan completamente su existencia.

Arco emocional a lo largo del aria "Divinites du Styx"

En el aria, el punto de partida es la solemnidad de Alceste. Después de haber tomado una decisión (su sacrificio) y que la petición haya sido concedida (su esposo se ha salvado) es el momento de que Alceste asuma las consecuencias. En el *un poco andante* es el momento en que Alceste asume su sacrificio, no con resignación, sino incluso con felicidad. Su tono, al dirigirse a los dioses, había comenzado con una actitud de respeto pero empieza a crecer de manera que consigue dirigirse a ellos como una igual. Al final del aria Alceste está enaltecida por su decisión.

7.4.4.4. El aria: "Divinites du Styx". Análisis interpretativo de la partitura musical

El aria *Divinités du Styx* tiene lugar al final del primer acto de la ópera. Alceste resuelve sacrificarse para salvar a su esposo, el rey Admeto, y el sumo sacerdote de Apolo acepta su voto. En la escena precedente al aria, el sumo sacerdote de Apolo informa a Alceste que el rey Admeto se ha salvado de modo que la muerte vendrá a por ella cuando caiga la noche.

Divinités du Styx está escrita para una soprano dramática que posea una gran igualdad entre el si bemol 4 y el do 2. El tono profundo de la música pide que la cantante use particularmente el registro de voz de pecho, y que se utilicen vocales puras, pero sin que la voz suene excesivamente masculina. Recordemos que el uso de los trombones en la orquesta exige de la cantante un poderoso esfuerzo vocal. En la música de este aria hay una franqueza muy convincente que hace desaparecer los efectos superfluos.

Alceste	*Alceste*
Divinités du Styx Ministre de la mor, Je n'invoquerai point votre pitié cruell.	Deidades de Styx, ministros de la muerte, no apelaré a vuestra cruel piedad.
J'enlève un tendre époux à son funeste sort, mais je vous abadonne une épouse fidèle.	Aparto a un tierno esposo De un destino funesto, pero los rindo a una esposa fiel.
Divinités du Styx...	Deidades de Styx...
Mourir pour ce qu'on aime est un trop doux effort,	Morir por alguien a quien se ama es un esfuerzo demasiado fácil,

une vertu si naturelle. Mon coeur est animé du plus noble transport, je sens une force nouvelle, je vais où mon amour m'apelle. Divinités du Styx...	una virtud tan natural. Mi corazón se despierta por el más noble impulso, siento una fuerza nueva, voy donde me llama mi amor. Deidades de Styx...

La introducción orquestal crea de modo intenso la solemnidad necesaria para una interpretación exitosa. Este aria se divide en tres partes, de acuerdo a tres *tempi*: un *andante* para expresar la crueldad de los Dioses del inframundo (esta parte se repetirá tres veces); un *un poco andante*, es decir, algo más lento, en un estilo cálido y amoroso; y un *presto*, el momento ineludible del sacrificio. El tempo del *andante* debería ser bastante estricto, excepto en la última frase que realiza Alceste, porque es el momento en que Alceste habla de tú a tú con las deidades de la muerte, llamándolas por su nombre comenzando en piano y acabando en fuerte al final (de ahí que se escoja retardar un poco el *tempo*). En la segunda parte Alceste, poseída por una sublime serenidad, sopesa los resultados de su acción. Incluso podemos percibir un poco de resignación en "je vous abandonne...". "Une épouse fidèle...", por el orgullo que contiene la expresión, permite que el *tempo* también aminore, ya que la palabra "fidèle" contiene una gran emoción. Alceste vuelve a dirigirse a las divinidades infernales y les llama con más audacia (observemos el "ministres de la mort" en un registro más grave).

En el *un poco andante* la serenidad y la resignación de Alceste han crecido de tal modo que ella es feliz con su sacrificio. La voz ser vuelve más brillante y cálida, el frase es absolutamente legato de manera que pueda expresar la ternura del amor. El tempo riguroso se abandona para conseguir el lirismo que exige la expresión de sentimientos.

Finalmente, la rigurosidad vuelve en el *presto*. Cada nueva frase se construye dentro de un viguroso crescendo que conduce el estado de ánimo de Alceste.

Observemos que, después de los dos “Divinités du Styx”, el último “ministres de la mort” se remarca con la indicación de *adagio*, lo que parece indicar que se busque una expresión más expansiva.

7.4.2. Idomeneo

7.4.2.1. La ópera, el compositor y el libretista

Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Idamante es una ópera seria en tres actos con música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto en italiano de Giambattista Varesco, según un texto en francés de Antoine Danchet. Se estrenó el 29 de enero de 1781 en el Teatro de la Corte de Múnich. La primera representación se ganó la admiración de los entendidos pero, no obstante, no se tuvo el beneplácito del público general. Posteriormente se representó dos veces más, esta vez ya con éxito de crítica y público. Años más tarde Mozart intentó readaptarla para seguir el modelo francés. Así, en 1786 se representó en Viena, de forma privada, en el palacio del príncipe Auersperg; para esta ocasión, Mozart transcribió para tenor el papel de Idamante.

El encargo de esta obra procedía de Munich donde el príncipe Karl Theodor quería conferir a la ciudad un brillo musical especial.[39] Hasta allí había trasladado a sus cantantes favoritos y a la mayor parte de su orquesta de Mannheim, que ya era famosa por sus innovaciones técnicas del crescendo y el decrescendo, y se había convertido en modelo de todas las orquestas. Mozart tenía veinticinco años cuando compuso la que sería su tercera ópera seria, después de *Lucio Sila* y *El rey pastor*. El proceso de composición fue extremadamente dificultoso, sobre todo por las continuas exigencias de los cantantes (en particular del tenor Anton Raaff (tenor muy admirado por Mozart, pero que ya se acercaba a los setenta años y planteaba continuas exigencias a

[39] Mozart había tenido en Munich un éxito considerable seis años antes con *La finta giardinera*. El príncipe Karl Theodor, gran amante de la música, apreciaba a Mozart y había convertido la ciudad en un centro cultural europeo.

Mozart respecto a sus arias e, incluso, las piezas de conjunto. Se trata de una ópera larga que sigue el estilo de ópera seria italiana, con su alternancia tradicional de arias y recitativos, pero que rompe con los límites internos y externos de la ópera seria formal metastasiana. *Idomeneo* tiene un valor singular entre las óperas de Mozart por el interés que presta a un aspecto especial en la continuidad dramática: la integración del principio o del final de un aria con el recitativo que le precede o que le sigue. Pero el intento de desarrollar esa continuidad, de unificar el recitativo con las formas rotundamente organizadas, era un callejón sin salida

La orquestación es, también, más rica y elaborada que en obras precedentes. En esta ópera se encuentran momentos con el típico *pizzicato* mozartiano y el *finale* elaborado propio de sus óperas posteriores. Influyó en esta música la propia orquesta, gran parte proveniente de Mannheim, que Mozart consideraba fabulosa (sobre todo a la sección de cuerda), y así pudo plantear estilos de composición que no se habría atrevido con otras orquestas. Junto al atrevimiento de su concepción espiritual y su osadía armónica (que debió resultar inaudita para los oídos de aquel tiempo), o la singularidad e inverosímil riqueza de su invención melódica, está la genialidad de su instrumentación, francamente desconcertante. Lo que Mozart hace con las maderas y las trompas, cómo caracteriza la situación dramática con los furibundos trémolos de las cuerdas o los bramidos de los vientos. Es por ello que el efecto poderoso y aterrador de los trombones, que Mozart usa por primera vez en una ópera [40], resulta muy novedoso y, gracias a su auxilio, el oráculo de Poseidón logra su verdadera majestuosidad sobrenatural.

La propia ópera contiene muchos elementos de experimentación: la continuidad entre escenas, sin un corte marcado entre ellas, la inserción de danzas y piezas orquestales, los coros, protagonista poco habitual de las óperas mozartianas, aquí asumen un rol activo en la trama con bellas e importantes intervenciones. Mozart demuestra que también ha madurado en el

[40] Sin ese tipo de efectos orquestales sería impensable, más tarde, la escena del cementerio de *Don Giovanni*.

arte de definir musicalmente los caracteres: por ejemplo, la salvaje Electra y la dulce Ilia. Destacar que Idomeneo es de las pocas obras de Mozart en las que el papel protagonista está compuesto originalmente para tenor. Su escritura hace que sea un rol interpretado por tenores que no abordan habitualmente papeles mozartianos.

El libreto de Giambattista Varesco es una adaptación al italiano del *Idomenée* de Antoine Danchet quien lo había elaborado en 1712 como *tragédie lyrique* para el compositor André Campra. A su vez, el libreto, de Antoine Danchet, está basada en una obra teatral de Crébillon padre que extendía el drama homérico en *La Iliada*. El tema es propio de la ópera seria cortesana: una alabanza de la magnanimidad de la realeza, en este caso del rey de Creta y del príncipe Idamante. Pero al mismo tiempo Mozart siente que está componiendo algo nuevo, como se explicita en la intensa correspondencia mantenida con su padre durante el período de gestación de Idomeneo. Al utilizar como base un libreto francés, probablemente sin tomar enteramente en consideración sus efectos dramáticos, Varesco intentó convertirlo lo más exactamente posible en una imitación de Metastasio, tanto en su estructura general como en el tipo de desarrollo de personajes que Metastasio había desarrollado, y por el lenguaje altamente poético usado en los diversos números y los recitativos *secco* y *stromentato*. La diferencia es el cambio del final trágico original por uno feliz.

La obra no lleva el apelativo genérico de *opera seria* sino de *Dramma per musica*. Como nota Harnoncourt es significativo que el autor haya descartado el término "ópera seria", ya que la técnica de la ópera seria requería antes que nada la solución de problemas predeterminados, dispuestos esquemáticamente: el dúo de amor, el aria de la venganza, etc. y no era este tipo de cosas lo que a Mozart le interesaba ahora, cuando por primera vez el autor se asume como responsable de la totalidad de la acción operística, desde los menores detalles del libreto hasta la exacta definición de un nuevo estilo de recitativo, que en términos generales el compositor pretendía menos cantado y más hablado. Mozart intervino constantemente en la escritura del libreto

pidiendo cambios a Varesco de forma continua (llegaron a enfrentarse duramente con no sólo por palabras concretas, sino incluso por sílabas). Mozart insistió en dar importancia al coro y en recortar la verborrea que Varesco consideraba *recitativo poético*. Gracias a ello consiguió dar nueva vida al drama, con una mayor participación del coro, y con números concertantes que agilizaban el drama y la brevedad de los recitativos. Igualmente empezó a descubrir, gracias a estos cambios, cómo dar personalidad musical a sus personajes.

El especialista en Mozart, Kurt Kramer, ha sugerido que el estilo francés que se aprecia en toda la ópera (por ejemplo en los coros, marchas y ballets) es fruto de la familiarización que Varesco tenía con el libretista Raniero di Calzabigi y, en consecuencia, con la obra de Gluck. En efecto, muchos de los pasajes de Varesco destilan un estilo francés tardío que Gluck y Calzabigi habían llegado a a mediatizar. Del mismo modo, la influencia francesa también se percibe a la hora de proporcionar hondura dramática y veracidad escénica al libretto. Gracias a Mozart esta mezcla de estilos franceses se aparta de Gluck y Francia y comienza a regresar a un estilo más italiano.

7.4.2.2. Personajes principales y breve sinopsis argumental

- Idomeneo (tenor). Rey de Creta. Papel para tenor lírico-ligero de agilidad.
- Idamante (castrato). Hijo de Idomeno. Originalmente escrito para castrato (y readaptado para soprano o mezzosoprano).
- Ilia (soprano). Princesa troyana cautiva en Creta. Papel para soprano lírico-ligera, con un timbre claro y agilidad vocal.
- Elettra (soprano). Princesa de Argos refugiada en Creta. De carácter violento, se trata de un papel para soprano spinto o dramática que sea capaz de introducir un dramatismo en la escena.
- Arbaces (tenor). Amigo de Idomeneo. Papel secundario para barítono, con algunas arias propias.
- Sacerdote de Neptuno (tenor). Papel breve y secundario.

- Voz de Poseidón (bajo). A veces la voz se amplifica en el teatro para causar un gran efecto teatral.

La historia tiene lugar en la isla Creta, en época clásica, justo después de la guerra de Troya. La trama de la obra empieza con una tempestad en la que Idomeneo se ve atrapado. En vista del peligro que les acecha, Idomeneo promete a Neptuno, que si salva a sus naves y a sus hombres de perecer en el mar, le ofrecerá en sacrificio la vida de la primera persona que vea al llegar a tierra. Lo que Idomeneo no podía ni soñar en su peor pesadilla es que esa persona sería precisamente su propio hijo, Idamante.

Idamante es un joven generoso, enamorado de la cautiva Ilia, una princesa troyana. Idamante para demostrar el amor que siente por ella libera a todos los esclavos troyanos, prisioneros como ella. Esto provoca el furor, siempre tremendo, de la princesa Elettra, que está enamorada hasta el delirio de Idamante.

Cuando Idomeneo regresa, salvado de la tempestad, le confiesa a Arbace la promesa que hizo al dios Neptuno. Arbace le aconseja que aleje a Idamante de Creta, y de la furia del dios del mar, mandándolo a Argos con Elettra. Ante esta decisión, Ilia e Idamante se entristecen y Elettra se alegra, lógicamente. A Idamante se le suma otra pena: no puede entender el distanciamiento a que se ve sometido por parte de su padre, ya que ignora la promesa que Idomeneo le hiciera a Neptuno.

Cuando todos los cretenses están deseando a Elettra e Idamante una feliz travesía, la cólera de Neptuno se desata en forma de una violenta tempestad y la aparición de un monstruo marino. El pueblo no sabe quien ha podido ser el causante del enfado del dios. Idamante e Ilia se confiesan su mutuo amor y el príncipe da muerte al monstruo. Por su parte Idomeneo va al templo, donde el sacerdote de Neptuno exige que se cumpla la promesa. Ilia se ofrece como víctima en lugar de Idamante. La voz de Neptuno dice entonces que Idomeneo debe abdicar, e Idamante ser el rey y casarse con Ilia. Así se hace, con la consiguiente furia de Elettra, que desea su propia muerte y abandona el templo furiosa.

7.4.2.3. El personaje: Elettra. Análisis actoral

Quien es Elettra

Como todas nuestras heroínas Elettra pertenece a una clase privilegiada, la de la realeza. En la ópera de Mozart el personaje se presenta como "princesa de Argos refugiada en Creta". Así pues, deducimos que, por diversas circunstancias como pudiera ser la guerra, Elettra es una princesa despojada de reino y de los privilegios que por nacimiento le corresponden. En Creta pese a ser acogida gracias a la buena voluntad del rey Idomeneo no deja de ser una extranjera lejos de un hogar quizás perdido para siempre

Aunque Idamante es el objeto de su deseo amoroso, muy probablemente lo que Elettra ambiciona realmente es el poder. La suerte quiere que ambos objetivos vayan de la mano pues Idamante es el futuro rey de Creta. Por ello una unión matrimonial con Idamante le asegura el poder y tener a Idamante y, pese a que en realidad no la ame, la necesidad de que él sea suyo ciega su mente.

Relaciones con el resto de personajes

Como ya hemos mencionado Idamante es el hombre de quien está enamorada, siempre desde su personal concepción del amor. Ilia es su rival. No sólo es la mujer que Idamante ama sino la posible futura reina de Creta. Ilia quien tiene todas las posibilidades de conseguir los dos objetivos de Elettra y no Elettra. En consecuencia el odio, la envidia y la ira se dirigen constantemente hacia ella. Idomeneo, como rey de Creta, entendemos que es una figura de poder por la que Elettra siente respeto y, hasta cierto punto, agradecimiento ya que ella está refugiada en Creta. Sin embargo, Elettra ansía el poder e Idomeneo puede ser un obstáculo o una ayuda para conseguirlo.

Espacio y tiempo

De nuevo nos situamos en época mítica, que entenderemos como antigüedad clásica. Intuimos que estamos en un período de postguerra pues Creta se perfila como un reino que posee esclavos cautivos (Ilia) y refugiados (Elettra), y el rey Idomeneo vuelve tras un largo viaje (quizás de nuevo a causa de la guerra).

Gestualidad del personaje

Elettra es un personaje movido por las pasiones. Su gestualidad, en consecuencia, es altamente impetuoso. Esta heroína posee una serie de sentimientos que no puede controlar y que le llevan a demostrar una conducta casi bipolar. De este modo, Elettra se mueve impulsivamente, casi con cierto descontrol. El ansia por imponer su voluntad le lleva a utilizar los brazos en actitudes agresivas, intimidatorias e impositivas. También su dolor le conduce a posiciones físicas de desesperación que le provocan movimientos contrarios en su forma de dejarse caer en el suelo de dolor y angustia.

Arco emocional a lo largo de la obra

Elettra comienza la ópera desde la rabia y la vergüenza: ni es amada por Idamante ni va a ser reina de Creta. Por lo tanto, sus dos objetivos se han ido al traste. Inesperadamente todo va a cambiar con el regreso de Idomeneo. La suerte coloca a Idamante del brazo de Elettra camino de Argos para eludir el sacrificio ante el dios Poseidón. Pese al inicial temor por perder a Idamante (y la oportunidad de alcanzar el poder) es el momento de gloria de Elettra pues su situación ha cambiado radicalmente y, si bien quizás Idamante no está enamorado de ella, finalmente conseguirá el poder que anhelaba. Al final de la ópera sus sentimientos vuelven a los iniciales pero aumentados si cabe porque las falsas esperanzas albergadas hacen que su rencor crezca hasta que aparece la idea del suicidio como única salida ante la vergüenza, el dolor y la desesperación.

Arco emocional a lo largo del aria "Estinto è Idomeneo… Tutte nel cor vi sento"

Elettra pasa por distintas emociones en el recitativo. Comienza con la ira ante la muerte de Idomeno y la desesperación al reconocer que Idamante no la ama. Y, si no la ama, ¿qué le queda?. La vergüenza, pues Ilia, que ocupa el corazón de Idamante, es una princesa pero, al mismo tiempo, la guerra la puso en situación de esclavitud. El desprecio empieza a apoderarse de Elettra que no comprende como ella, que pese a estar acogida sigue conservando su condición real, no puede conseguir lo que Ilia está a punto de lograr: ser princesa de Creta. En el aria Elettra se debate entre dos emociones: la necesidad de venganza y el dolor por no saberse correspondida en el amor.

7.4.2.4. Aria "Estinto è Idomeneo... Tutte nel cor vi sento". Análisis interpretativo de la partitura musical.

Casi al finalizar el primer acto Idamante acaba de recibir la noticia de la muerte de su padre, Idomeneo. Él e Ilia se retiran llorando la muerte del progenitor del príncipe. Electra se queda sola y se lamenta de que ahora será Idamante el que reine y tomará por esposa a Ilia, una princesa troyana.

Elettra Recitativo Estinto è Idomeneo?... Tutto a miei donni, tutto congiura il ciel! Può a suo talento Idamante disporre d'un impero, e del cor, e a me non resta ombra di speme? A mio dispetto, ahi lassa! vedrò, vedrà la Grecia a suo gran scorno, una schiava Troiana	Electtra Recitativo ¿Muerto está Idomeneo? ¡Se conjura el cielo contra mí! Puede, a su voluntad, Idamante disponer del imperio, y de su corazón, ¿y a mí no me queda ni sombra de esperanza? ¡Abandonada...! Grecia verá, para su vergüenza, a una esclava troyana compartir el trono y el

di quel soglio e del talamo ha parte... invano Elettra ami l'ingrato... e soffre una figlia d'un re, ch'ha re vassalli, ch'una vil schiava aspiri al grand' acquisto? ... Oh sdegno! oh smanie! oh duol! ... più non resisto. Aria Tutte nel cor vi sento, Furie del crudo averno, Lunge a sì gran tormento Amor, mercè, pietà. Chi mi rubò quel core, Quel che tradito ha il mio, Provi dal mio furore, Vendetta e crudeltà.	tálamo real... En vano ama Electra a ese ingrato... ¿Debe, la hija de un rey cuyos vasallos son reyes, sufrir que una vil esclava aspire a conseguir los más altos dones? ¡Oh sdegno! ¡Oh furia! ¡Oh dolor!... ¡No resisto más! Aria ¡Os siento a todas en el corazón, furias del crudo Averno! Alejad tan fieros tormentos, amor, favor, piedad... Quien me ha robado el corazón, ese que ha traicionado al mío, ¡que sienta mi furor, mi venganza y mi crueldad!

El aria de Elettra se construye con un recitativo inicial y después en la forma A-A', siguiendo la pauta de que el recitativo expresa la acción y el aria los sentimientos.

El recitativo está compuesto en un estilo bastante enérgico, acorde con el carácter del personaje. Movido por impulsos, el recitativo continua está línea impulsiva y sólo se permite dos momentos de descanso: "e del cor, e a me non resta…" y "e soffre una figlia d'un re…". Son dos instantes en los que Elettra es plenamente consciente de su sufrimiento y su vergüenza y que permiten que se ralentice el *tempo*, incluso que se detenga. El resto del recitativo convendría que fuera declamado siempre con una sensación de línea continua para que la furia y la rabia interna de Elettra no decayese en ningún momento.

El aria vuelve a ser un fiel reflejo del carácter de Elettra. El tempo *allegro assai* nos demuestra la ambivalencia del personaje, casi bipolar. Si bien Elettra comienza marcando sus sentimientos de rabia, ira y furor, casi inmediatamente

siente el dolor y la debilidad en “lunge a si gran tormento, amor, mercé, pietá…”. Ese momento de decaimiento, no obstante, le sirve para reafirmar sus sentimientos vengativos contra Idamante. Cuando el aria se repite vemos algunos pequeños cambios en la melodía o en la distribución de las frases pero sin cambios plenamente significativos.

7.4.3. Hippolyte et Arice

7.4.3.1. La ópera, el compositor y el libretista

Tal y como ocurre en otras obras de la época, *Hippolyte et Aricie* presenta, por un lado, un complicado argumento y, por otro, una música bellísima que combina interludios orquestales y danzas con arias, ariosos, dúos y coros. La obra, dividida en un prólogo y cinco actos, se enmarca dentro del género de las *tragédies lyriques* de las que Rameau llegó a componer un total de cinco. Se estrena en 1733, en la Ópera de París, con un libreto de Simon-Joseph Pellegrin (basado en la tragedia *Phèdre* (*Fedra*), obra del dramaturgo francés Jean Racine.

Rameau tenía casi cincuenta años de edad cuando escribió *Hippolyte te Arice* y había poco en su vida que sugiriera que se iba a embarcar en una nueva carrera como compositor de ópera. [41] En su caso, la ayuda oportuna de un mecenas, el recaudador general de impuestos Alexandre Jean-Joseph le Riche de La Pouplinière, no solo le procuró la posibilidad de adentrarse en el mundo operístico sino que le ayudará a contactar con distintos hombres de letras (entre ellos el libretista Simon-Joseph Pellegrin).

La obra comenzó a prepararse en privado en la casa de Pouplinière, en la primavera de 1733. A partir de julio los ensayos pasaron a la *Academi*e

[41] Rameau, con 44 años, tenía una gran reputación como teórico erudito. Posteriormente Rameau es generalmente considerado el primer teórico de armonía clásica: sus tratados, a pesar de algunas imperfecciones, fueron hasta principios del siglo XX obras de referencia.

Royale de Musique y la obra se representó por primera vez el uno de octubre de ese año. Siguió la estructura de Lully -un prólogo y cinco actos- pero, musicalmente, supuso un paso adelante respecto a lo que se había compuesto hasta el momento. *Hippolyte et Arice*, estrenada en octubre de 1733 en la Académie Royale de Musique, tuvo una gran repercusión, pero, a pesar de la buena crítica que obtuvo entre los músicos de la época, provocó reacciones de rechazo en los oyentes, acostumbrados a la escritura más sencilla de Lully.

Hippolyte et Arice es uno de los textos más barrocos musicados por Rameau: en él encontramos a todos los dioses del Olimpo, un monstruo marino, un descenso a los infiernos, una cacería, una procesión de sacerdotisas, máquinas, tormentas, truenos, vuelos y numerosas apariciones.

A diferencia de la ópera italiana de la época, con la clara separación entre el recitativo (donde se desarrolla la acción) y el aria (donde el personaje expresa sus sentimientos), Rameau desarrolló plenamente la textura relativamente continua de la ópera francesa. Cierto es que los recitativos imitan los ascensos y descensos del lenguaje hablado, pero de una manera declamatoria y formal. Las arias serán generalmente breves y de escaso carácter lírico. En su estilo compositivo, Rameau es fiel a la teoría de que en cada acorde debe oírse, a ser posible, una disonancia con excepción de la tónica de la tonalidad principal. Esta característica dota a su música de una continua expresión de angustia.

Rameau aprovecha para contrastar el drama que se musica por medio de la orquesta, con sinfonías descriptivas, preludios extendidos más allá de lo establecido y la propia intervención de los coros. En ese sentido es un precursor de la ilustración del drama por medio de la música y no sólo del texto, propios de Wagner.

Posteriormente quien tomará el relevo de Voltaire, como libretista de Rameau, será Simon- Joseph Pellegrin. Religioso suspendido en sus funciones por el arzobispo de París debido a su sospechosa inmersión en el mundo del teatro, llevaba tiempo escribiendo libretos de ópera o de ópera-ballet. Frequentaba la casa de Pouplinière y en ella conoció a Rameau a quien ofrecerá su primera composición poética, Hippolyte et Aricie .

El tema es el mismo que el de Phèdre de Racine (y también libremente en las tragedias de Séneca y Eurípides). Inicialmente titulada Fedra e Hipólito, la obra de Racine se inspira en el Hipólito de Eurípides y también en la obra de Séneca. Ambos habían relatado la historia del amor incestuoso de Fedra por su hijastro Hipólito como un amor culpable de exceso pasional que desencadena la tragedia que culmina en algunas versiones con el suicidio de Fedra. Racine se diferenció sustancialmente de ambos autores en los rasgos moralistas que incluyó en su obra. Estructuralmente, lo primero que llama la atención de la Fedra de Racine es la eliminación del coro lo que representa un primer alejamiento del modelo griego. Igualmente Racine se concentra en el personaje de Fedra mientras que Eurípides centra la tragedia en el personaje de Hipólito. Para Eurípides la tragedia es de Hipólito, mientras que para Racine es de Fedra, e Hipólito solo actúa como motor de las acciones, o mejor dicho, deliberaciones de Fedra. En este sentido aunque el argumento es el mismo, la fábula es totalmente diferente. En realidad la tragedia raciniana es absolutamente original como estructuración de los hechos de modo que resulta, en muchos casos, invertida como en una imagen reflejada en un espejo. Por ejemplo, en Eurípides es la misma Fedra quien idea la calumnia contra Hipólito, mientras que en Racine es Enona, la nodriza de Fedra, a quien se le ocurre.

El personaje de Fedra domina toda la obra. Aparece en primer lugar enfermo de amor, incapaz de resistir a la concupiscencia y a los remordimientos. Racine trata de que su personaje despierte en el espectador compasión y respeto, se trata de un personaje desgarrado por la vergüenza. Por el contrario, Racine presenta a Hipólito como un ser puro, injustamente castigado por rechazar el amor incestuoso de su madrastra. Se comporta heroicamente al no revelar la vergonzosa confesión de Fedra, por amor y respeto filial. En la version de Rameau, Pellegrin afrancesa a Hipólito, convirtiéndolo casi en digno espejo de los jóvenes de la época.

Hay varias versiones del trágico final, ya que el mito de Fedra ha sido inmortalizado en la historia de la literatura por muy diferentes autores distanciados entre ellos por el pasar de los siglos. Según Eurípides, Fedra acaba con su vida antes de que Hipólito muera, dejando una carta donde acusaba a su hijastro. El suicidio es importante en la obra de Racine, ya que

sus personajes encuentran en este acto el triunfo de la libertad, pues no pueden vencer a las pasiones nocivas que consiguen dominar sus existencias insignificantes.

Mezcla de ópera pastoril y tragedia griega, el libreto de Pellegrin es fiel a todas y cada una de las convenciones de la época: tema mitológico; enorme complejidad de la trama, que no se priva de ningún tópico. En su adaptación, Pellegrin mantuvo el argumento principal: el amor adúltero de Fedra, esposa del rey Teseo, por el hijo de éste, Hipólito, quien a su vez ama a Aricia. El resultado que obtuvo Pellegrin quizás desmerece la obra de Racine. El libretista despoja al texto de su profundidad poética y lo convierte en un espectáculo de situaciones siempre cambiantes para un entretenimiento más superficial y cortesano. Concedió un trato preferente a la historia de amor finalmente triunfante de Hipólito y Aricie, si bien los dos amantes tienen su contrapeso en la trama en las figuras trágicas de Teseo y Fedra. El personaje de Fedra, lo vemos empequeñecido y limitado. Los que realmente predominan son Hipólito y Aricia, que también son conven-cionales y totalmente artificiosos en sus efusiones amorosas. El resto de los personajes tienen una escasa por no decir nula evolución psicológica manteniéndose incólumes a pesar de los tremendos sucesos de los que son protagonistas directos.

Sin embargo, por otro lado, el acierto de Pellegrin al adaptar la novela de Racine fue mostrar todo lo que la obra teatral se limitaba a narrar: espectáculo barroco de dioses y montruos. Este hecho fue el que, posiblemente, hizo que Rameau aceptase el libreto de Pellegrin, que estaba lleno de situaciones realmente “teatrales”. Peliegrin tenía cierto sentido del teatro como espectáculo y pretexto para acciones coreográficas que proporcionaban al músico gran variedad de episodios donde verter el caudal de su música. En efecto el libreto de Peliegrin daba grandes posibilidades con sus múltiples episodios: coros de sacerdotisa, pastores, fiestas y danzas, y sus escenas, por ejemplo la bajada de Teseo a los infiernos, posiblemente la más admirada cuando se estrenó la obra. Pore so, pese a la crítica negativa que diversos autores realizan de la adaptación de Pellegrin, hay que reconocer que, como espectáculo, contiene pasajes de gran efectividad teatral como la escena del Hades con las Parcas anunciando a Teseo la verdad sobre su esposa y su

hijo mientras las cuerdas evocan el aullido de los vientos infernales, o el impresionante lamento de Fedra al conocer la muerte de Hipólito.

7.4.3.2. Personajes principales y breve sinopsis argumental

Los personajes principales son los siguientes:

- Hippolyte (tenor). Hijo de Teseo y de Antíope. Enamorado de la joven princesa Aricie, es acosado por Phedré cuando ésta da por muerto a Teseo.
- Aricie (soprano). Princesa ateniense obligada por su padre, Palas (enemigo del rey Teseo), a hacer voto de castidad ante la diosa Diana
- Phèdre (mezzosoprano). Princesa cretense, hija del rey Minos. Es la esposa de Teseo, pero está enamorada de su hijastro Hipólito.
- Thésée (bajo). Héroe griego, rey de Atenas e hijo del dios Poseidón; desciende al Hades para rescatar a su amigo Piríto.
- Pluton (barítono). Dios del inframundo; retiene a Pirítoo para intentar seducir a Proserpina.
- Diane (soprano). Diosa de la caza; se compromete a proteger a los jóvenes amantes Hippolyte y Arice.
- Oenone (soprano). Una ninfa confidente de Phèdre.
- Arcas (barítono). Un amigo de Teseo.
- Mercure (tenor). Dios del comercio y de los viajes.
- Tisiphone (barítono). Erinia encargada de vengar los asesinatos.
- Amour (tenor contraltino). Cupido, el dios del amor.
- La Grande-Pretresse (soprano). La Suma Sacerdotisa.
- Parques (bajo, barítono y tenor contraltino). Las parcas o los tres destinos.

El prólogo de la ópera nos muestra una querella entre el Amor y la diosa Diana acerca de quién de los dos reina sobre el corazón de los moradores del bosque. Júpiter interviene y establece que los habitantes del bosque servirán al amor únicamente un día al año, pero al amor virtuoso (el que conduce al matrimonio).

En el primer acto vemos como Aricie, enamorada de Hippolyte, está a punto de convertirse en sacerdotisa de Diana por orden del rey Thésée. Manifiesta a las sacerdotisas su situación y la diosa se aparece para dar razón al amor de ambos. En el mismo momento, Phèdre, a solas con su confidente, confiesa que, aunque está casada con Thésée, a quien realmente ama es a su hijastro Hippolyte. Cuando un mensajero anuncia la muerte de Thésée, Phèdre vislumbra la posibilidad de que su amor se vuelva real.

Thésée entra en los infiernos para rescatar a su amigo Pirithous, ofreciéndose en su lugar. Mercurio es enviado para rescatarlos pero no abandona el hades sin escuchar la terrible profecía: saldrá del hades y encontrará el infierno en casa. Thésée sale de los infiernos, donde permanece Pirithous, sin que nada más se vuelva a saber de él en la ópera.

Una vez que nos han contado en el segundo acto los avatares de Thésée en los infiernos, volvemos al punto en que dejamos la trama al final del acto primero. Phèdre espera a Hippolyte para declararle su amor pero Hippolyte le confiesa que quiere renunciar a sus derechos dinásticos a favor del hijo que Thésée y Phèdre pudieran tener. Pero no parece que eso fuera lo que Phèdre esperaba, y le confiesa la pasión que siente por él. Hippolyte, horrorizado, reclama el castigo de los dioses para su madrastra. Ante el rechazo, Phèdre coge un arma para quitarse la vida, lo que trata de inmpedir su hijastro. Y hete ahí que en esas entra en escena Thésée y cree que Hippolyte pretendía matar a Phèdre. Su creencia se ve confirmada cuando la pérfida confidente de Phèdre le insinúa que su hijo ha tratado de abusar de su esposa. Thésée pide a Neptuno su tercera y última ayuda: Hippolyte debe ser castigado, y con la muerte.

Hippolyte marcha al exilio mientras Aricie trata de retenerle. Ambos se juran fidelidad eterna y se someten a la protección de Diana. En esto aparece Neptuno, que no se ha olvidado de la petición de Thésée, enviando a un monstruo que sale de las aguas. Hippolyte es el único que se atreve a enfrentarse a él y es engullido por las aguas. Phèdre, que se había acercado para ver la despedida de Hippolyte, declara ser la única responsable de la muerte de su hijastro y amado, y suplica a los dioses que esperen a realizar su venganza hasta que revele a Thésée la verdad.

Phèdre, tras hacer saber a Thésée la verdad, fallece al haber ingerido veneno. Thésée quiere seguir ese mismo ejemplo pero Hippolyte, protegido por Diana, está vivo. Thésée será castigado con no volverlo a ver. El dolor de Aricie es inconsolable ya que también lo cree muerto. Invocada por sus fieles, Diana aparece y les anuncia que les va a nombrar un rey del que Aricia será la esposa. El rey es Hippolyte al que le ha devuelto la vida.

7.4.3.3. El personaje: Phèdre. Análisis actoral

Quien es Phèdre

Podría parecer que Phèdre, como cualquier mujer de su clase social, ha conseguido sus objetivos en la vida (casarse, disfrutar de una buena posición social...). Sin embargo la realidad es que no ama a su esposo sino a su hijastro. La culpabilidad puede dominarla pues está claro que sus sentimientos no son los correctos socialmente. Es valiente cuando se atreve a confesar su amor pero extremadamente cobarde cuando su esposo los sorprende. Deja que la persona a quien ama cargue con una culpa injusta. Sufre porque sabe del amor de Aricie por Hippolyte. Por lo tanto Phèdre es una mujer realmente atormentada por sus emociones que tampoco vislumbrará otra salida digna que no sea el suicidio.

Hippolyte es el centro de la vida de Phèdre. La pasión que por él siente es enfermiza hasta el punto de que la va consumiendo. No es una mujer preocupada por el poder u otras cuestiones. Este amor la posee de un modo que no había conocido antes dirigiendo toda su existencia.

Relaciones con el resto de personajes

Thésée es su esposo pero, evidentemente, no está enamorada de él. Pudo ser un matrimonio por interés que, pese a que pudiera existir una relación correcta entre los esposos, que, tiene como consecuencia que Phèdre se resigne a la vida que se espera de una mujer de su clase. Hippolyte es el hijastro de la protagonista que está absoluta y desesperadamente enamorada

de él. Sobre la relación con Aricie, la enamorada de Hippolyte, no se nos proporcionan datos, pero suponemos que cuando Phèdre sabe de dicho amor hace de Aricie el objeto de su rabia.

Espacio y tiempo

La acción transcurre en Atenas y en la antigüedad clásica. Cada uno de los actos tiene un escenario diferente: el prólogo en el bosque de Erimantes, el primer acto en el templo de Diana, el segundo en el Hades, el tercero en el palacio de Thésée a orillas del mar, y el cuarto y el quinto en un bosque consagrado a la diosa Diana. Probablemente la multiplicidad de escenarios se deben al gusto de la época por presentar distintos decorados que permitieran la creación de atmósferas suntuosas, la presentación de monstruos y maquinaria escénica, etc.

Gestualidad del personaje

El sentimiento prohibido de Phèdre hace que sea alguien prudente y, al mismo tiempo, un tanto impulsiva. La emoción de un amor gestado en la sombra durante largo tiempo provoca que dicha contención pugne constantemente por salir. Phèdre mantendrá posiciones contenidas, en las que los sentimientos luchan por aflorar. Al mismo tiempo, el saberse rechazada (o el presentimiento del rechazo) la lleva a languidecer en vida: gestos de aflicción, de resignación, de angustia... Pero la pasión amorosa ha de brotar de algún modo y, cuando lo hace, es absolutamente descontrolada. En su imaginario Phèdre ve a Hippolyte y desea el contacto físico, pero en la realidad él le muestra su constante rechazo.

Arco emocional a lo largo de la obra

Digamos que el personaje de Phèdre es alguien que no descansa nunca. El amor consume su vida de tal modo que apenas tiene fuerzas para nada más. Ya en el inicio de la obra Phèdre se muestra como una mujer

atormentada por esa pasión (que ella sabe prohibida) y este hecho nos la presenta como alguien torturado emocionalmente. Cuando, por fin, reúne el valor necesario para confesar sus sentimientos la realidad se le presenta delante como a quien le ponen un espejo: Hippolyte no la ama y, además, la rechaza. Decepción, desilusión, vergüenza... Emociones que Phèdre sabía que ocurrirían pues el hecho de que Hippolyte la aceptase era prácticamente imposible. Finalmente la desesperación presenta el suicidio como la única vía posible para un final honroso.

Arco emocional a lo largo del aria "Cruelle mère des amours"

Al comienzo Phèdre es absolutamente lánguida en su ruego. El tono de su discurso es intimista, como en una oración. La plegaria que dirige a los dioses indica cierto tono de esperanza. En la segunda parte del aria, no obstante, encontramos un punto en las emociones contenidas de Phèdre, al reconocer el crimen de su amor, salen con ese impulso del que hablábamos para retornar otra vez al carácter resignado con el que empezaba el aria.

7.4.3.4. El aria: "Cruelle mere des amours". Análisis interpretativo de la partitura musical.

En el tercer acto la escena representa el palacio de Teseo a orillas del mar. Phèdre implora a la diosa para que Hippolyte consienta a su pasión amorosa.

Phèdre	Fedra
Cruelle Mère des Amours, Ta vengeance a perdu ma coupable race, N'en suspendras-tu point le cours ?	Madre cruel de los Amores, Tu venganza hizo culpable a mi estirpe, ¿No suspenderás en absoluto la

	maldición?
Ah! Du moins, à tes yeux, que Phèdre trouve grâce.	¡Ah! Que por lo menos, a tus ojos, que Phèdre encuentre la gracia.
Je ne te reproche plus rien, Si tu rends à mes vœux Hippolyte sensible; Mes feux me font horreur, mais mon crime est le tien; Tu dois cesser d'être inflexible.	No te reprocho nada más, Si haces que Hippolyte sea sensible a mis deseos; Mis fuegos me horrorizan, pero mi crimen es el tuyo; debes dejar de ser inflexible.
Cruelle Mère des amours…	Madre cruel de los amores…

Este monólogo que Phèdre recita, está construido en forma A-B-A'. La escena de Phèdre se escribe bajo la indicación de tempo *Prélude* y el carácter *Tendrement*. El tempo nos habla de cierta libertad interpretativa, de carencia de rigor, y la indicación de carácter nos remite al tono de plegaria del aria. Escrita en tono de si menor, la gran intensidad de los sentimientos sobre su amor poco natural por su hijastro se remarca gracias a la utilización de los cromatismos y las disonancias, sin abandonar la tonalidad firmemente establecida en la estructura de aria da capo. La clave de esta aria es que tiene un papel sumamente importante para las escenas siguientes de la ópera, en las que la estabilidad tonal será muy inestable.

La inflexión cromática es la característica más importante de esta aria. Nace en el preludio y pasa inmediatamente al monólogo. Los versos de esta aria rebosan ironía y auto desprecio, y hablan de una manera de amar increíblemente trágica. En la parte A encontramos a Phèdre lánguida, consumida por su pasión amorosa, siempre en un contexto de oración y ruego hacia la Diosa. La escritura musical se mantiene dentro de ese estado de plegaria, acompañando a la voz y remarcando, a través del cromatismo y la disonancia, el dolor de la protagonista. Después, Rameau toma el clímax emocional como punto de partida para la confesión de Phèdre: "Mes feux me Font horreur; mais mon crime est le tien…". Aquí el volumen orquestal sube, el

ritmo se hace más exacto y, finalmente, la línea melódica se alarga en un dramático legato. El compositor realiza un acompañamiento asombrosamente cromático para remarcar este sentimiento de culpabilidad. En la parte A' queda a opción del intérprete adornar sutilmente la melodía con pequeños adornos y melismas.

7.4.4. Iphigénie en Aulide

7.4.4.1. La ópera, el compositor y el libretista.

Ifigenia en Áulide (título original en francés, *Iphigénie en Aulide*) es una ópera en tres actos con música de Christoph Willibald Gluck y libreto en francés de Leblanc du Roullet. Se trata de la primera ópera de Gluck para la escena parisina y se basó en la tragedia *Iphigénie* de Jean Racine.

A partir de 1773, Gluck comienza a recibir el apoyo económico de la entonces Delfina de Francia, Mariette Antoniette (quien era su antigua alumna). Estas aportaciones económicas le permiten realizar cinco viajes a Francia donde compone varias óperas y consigue la aprobación del públic. El estreno en la Ópera de París el 19 de abril de 1774 causó una gran conmoción y un éxito de taquilla. Pero esta ópera renovadora fue criticada por distintos bandos, unos por alejarse de los principios de la ópera italiana, y otros por ser su autor un extranjero. [42]

Iphigénie en Aulide es la primera ópera de Gluck completamente francesa, esto es, escrita con un texto francés y dirigida a una audiencia parisina. El compositor había declarado que su intención era acortar las barreras que habían existido entre la ópera francesa y el resto del continente europeo. Él mismo había sido criado como un compositor italiano, había trabajado en Viena, había compuesto óperas francesas, era un admirador de

[42] Con su estreno se establecieron las bases de una monumental polémica entre "gluckistas" y "piccinistas", a la que eran ajenos los dos compositores pero que, a la larga, perdió Piccinni.

Haendel, había compuesto ballets clásicos, y sabía el gusto francés por la opulencia. Siguiendo la tradición francesa, Rameau todavía trabajaba en la tradición de Jean-Baptiste Lully, a menudo usando efectos espectaculares y espléndidos que prácticamente paraban la acción dramática. Pero con Gluck, todo servía la poética de la tragedia ya que, recordemos, la intención del compositor era que la *tragèdie lyrique* abandonase el estatismo en el que había sido concebida. El éxito de la Ifigenia de Gluck supuso vencer definitivamente la tradición de Lully.

El ideal de Gluck era la tragedia clásica porque expresaba la nobleza del alma humana. El resultado es un trabajo noble, magnífico, y humanista. Para Gluck el espectador debía salir del teatro persuadido de haber visto un drama griego auténtico, con las ceremonias típicas de la vida griega, el vestuario y las costumbres helénicas. A lo largo de la obra, dividida en tres actos, se percibe el refinamiento extremo de la Corte francesa superpuesto al drama griego. Con este trabajo Gluck terminó de dotar a la ópera del sentido del drama convirtiéndola en una ópera muy emocional de modo que se alejaba completamente de la ópera al servicio de un canto florido.

Esta ópera es la más avanzada de las que Gluck dedicó a su reforma, quizás por ser la más austera, pues es la que cuenta con el mayor número de arias cortas –sin *da capo*-, y por ser la que más estrechamente se vincula con el movimiento neoclásico. La música compuesta para Ifigenia delinea perfectamente a los personajes y las partes corales muestran una gran intensidad dramática, al estilo del coro griego de tragedia, dotando al drama de solemnidad y carácter colectivo. Por lo tanto, estamos ante una ópera que, musicalmente, puede considerarse como revolucionaria por su expresión dramática y su penetración psicológica en los personajes.

Destacaremos también brevemente la obertura de la ópera. La obertura de Gluck, en la versión original de la ópera, conecta directamente al primer acto sin separación alguna.[43]

[43] En la época de Gluck las oberturas cumplían su función específica de "abrir" (apertura) la obra, de dar por comenzada la obra en sí y generalmente caía sin intermedios a la primera escena del primer acto.

Gluck es quien inicia el proceso que sufren las oberturas en todos sus sentidos ya que, con la presentación de sus nuevas óperas, propone unas oberturas revolucionarias de una gran labor compositiva donde el germen de la forma “sonata" (dos temas contrastantes y su tratamiento) adquiere identidad y se consolida ya de forma permanente.

La ópera fue muy popular en su época, pero fue dejándole paso a la otra *Ifigenia* gluckiana, convirtiéndose poco a poco en una rareza. En 1847 Richard Wagner decidió revivirla para la corte de Dresde, cambiándole el final y añadiendo, a lo largo de toda la partitura, cosas de su propia cosecha. Quizás podríamos considerar que Wagner retocó demasiado la partitura, pero en una cosa fue absolutamente genial: en su reescritura del final, donde utiliza el material *gluckiano* y lo recompone, recuperando el espíritu ético y trágico de Eurípides. Entre las intervenciones que consideró necesario renovar, sustituyó el obligatorio final feliz de la época de Gluck, en el que Diana no sólo perdonaba a la muchacha sino que la casaba con Aquiles, por uno agridulce en el que, aunque Ifigenia era perdonada por la aparición *in extremis* de la diosa, partía inmediatamente hacia Tauride para convertirse en su sacerdotisa, de modo que tanto sus padres como su prometido Aquiles la perdían. Los cambios de Wagner provocaron también que la Obertura, que en Gluck da paso directamente a la primera intervención de Agamenón (*Diane impitoyable!*), se convirtiera, con la oportuna añadidura de una coda, en una pieza adecuada para interpretarla en concierto y separada de la ópera.

En el París de 1752, la ópera seria aún no era un argumento a tener en cuenta en el marco de la *Querelle des Bouffons*, cuando se inició la rivalidad entre la ópera italiana y la *tragédie lyrique* francesa. Gradualmente, la cruzada de Rousseau contra la lengua francesa, considerada poco apropiada para la música, fue ganando adeptos. Un agregado de la embajada francesa en Viena, François du Roullet, se decidió a demostrar que Rousseau estaba equivocado e hizo una adaptación de la tragedia de Jean Racine, *Iphigénie en Aulide* y consiquitó que Gluck se interesase por el libreto. Gluck colaboró con du Roullet, con quien emprende una campaña para conseguir que las obras escritas en lengua francesa se considerasen al mismo nivel que las óperas

italianas. Iniciaron también un proceso para dotar a las composiciones operísticas de un carácter de universalidad, según la concepción de pensamiento de la ilustración francesa.

Eurípides había dejado para la posteridad su célebre tragedia *Iphigénie en Aulide.* En él se basó Jean Racine, el clásico francés, para su versión de estos hechos legendarios. Sin embargo, el libreto de du Roullet no tiene la altura de la obra de Eurípides ni tampoco la de la versión de Racine.

La obra de Racine supuso una variación respecto de la tragedia de Eurípides pues, si bien llevaba el mismo título, se centra de manera especial en los conflictos interiores de los personajes y en la historia de amor entre Ifigenia y Aquiles. Como ya sucedía en la obra de Eurípides el personaje más sólido moralmente no es Agamenón, jefe pusilánime, sino Ifigenia, que lleva el respeto filial y el patriotismo hasta el extremo de aceptar la muerte.

El libreto de *Iphigénie en Aulide s*e estructura en tres actos. Du Roullet introdujo varias modificaciones importantes en la versión de Racine. Eliminó algunos personajes, introdujo otros nuevos (Calcas), y aumentó en favor de la música la importancia de las escenas multitudinarias. Pero en su libreto había muchas cosas tan poseídas por el espíritu de la época que las generaciones posteriores no pudieron identificarse con ellas: el *lieto fine* con las bodas de Aquiles e Ifigenia. Esa fue la razón por la que Richard Wagner elaboró en 1847 una nueva adaptación, recuperando la versión mitológica, en la que interviene personalmente Artemisa, que no acepta el sacrificio de Ifigenia y la traslada a Tauride como sacerdotisa.

7.4.4.2. Personajes principales y breve sinopsis argumental.

Los personajes principales de la trama son los siguientes:

- Agamenón (bajo-barítono). Rey de Micenas, esposo de Clitemnestra y padre de Ifigenia.
- Clitemnestra (soprano). Esposa de Agamenón y madre de Ifigenia.
- Ifigenia (soprano). Hija de los reyes de Micenas.
- Aquiles (tenor). Héroe griego.

- Orestes (tenor). Hermano de Ifigenia
- Patroclo (bajo). Amigo de Aquiles.
- Calcas (bajo). El Gran Sacerdote.
- Diana (Artemisa), diosa (soprano)
- Arcas (bajo)

La trama, que sigue en líneas generales el mito clásico, se adorna con una intriga amorosa entre Ifigenia y Aquiles. Nos encontramos en Aulide, ciudad de Grecia, en el siglo XIII a.C., inmediatamente antes de la Guerra de Troya.

Agamenón, reacio a sacrificar a su hija y atormentado por su decisión, opta por hacer creer a ésta que su prometido, Aquiles, la ha abandonado por otra. Confía en que así su esposa y su hija se irán de Aulide ofendidas, y que de ese modo Ifigenia, a la que ha jurado sacrificar a la diosa Diana, salvará la vida. La treta funciona en un primer momento; Ifigenia y Clitemnestra llegan a Aulide y se encuentran con la noticia. Ifigenia se entrega al dolor y a la furia por haber sido, según cree, traicionada. Quiere la casualidad que Aquiles aparezca y se muestre sorprendido al ver allí a su prometida. Cuando ésta le reprocha que la haya abandonado y le insta a que acuda junto a su nueva amante, Aquiles (tras el pasmo y la indignación iniciales) desmiente sin tardanza el rumor.

En el segundo acto todo está listo para las bodas de Aquiles e Ifigenia, pero cuando los novios se encaminan hacia el altar, se descubre la verdad por medio de Arcante: Agamenón espera a su hija en el templo para cumplir la promesa hecha a Diana. Aquiles y Clitemnestra se enfurecen contra el rey, pero Ifigenia aún defiende a su padre. Este decide que Ifigenia no perecerá en el ara y decide ocultarla.

Ya en el tercer acto, el pueblo pide a gritos el sacrificio e Ifigenia opta por obedecer sus deseos, a pesar de los ruegos de su madre y de Aquiles, que quiere hacerla huir, de grado o por la fuerza. Mientras la joven se resigna a su suerte, Clitemnestra invoca a Júpiter para que castigue a los impíos griegos que piden la muerte de su hija. Ya en el escenario del sacrificio irrumpen Aquiles y sus hombres, dispuestos a llevarse de allí a Ifigenia. Es en medio del tumulto cuando aparece Diana, conmovida ante el amor de Clitemnestra por su hija y la virtud de ésta y resuelve la situación haciendo a todos felices: salva a Ifigenia, libera a Agamenón de su voto y bendice las bodas de Aquiles con la

joven, liberando, de paso, a los vientos para que las naves griegas puedan partir a Troya

7.4.4.3. El personaje: Clitemnestra. Análisis actoral

Quién es Clitemnestra

Clitemnestra es la reina de Micenas gracias a su matrimonio con Agamenón. Por toda su historia sabemos que se trata de una mujer de gran carácter que no responde para nada al arquetipo de mujer sumisa. Se trata de una reina con ciertas aspiraciones al poder cuyo carácter quedará definitivamente marcado por el sacrificio de su hija.

En este aria el objetivo de Clitemnestra es que su hija Ifigenia no sea sacrificada. Su instinto materno le obliga a salvarla del modo que sea y, ante la imposibilidad de conseguirlo, Clitemnestra se plantea morir con ella también. Y la manera que tiene de hacerlo es implorar a los dioses, así que esto también nos dice mucho sobre ella. PUede ser una persona temerosa del poder divino, creyente, devota...

Relaciones no el resto de personajes

Agamenón es su esposo. Por la información que tenemos, suponemos que el matrimonio se hizo por intereses políticos y económicos. El sacrificio de su hija Ifigenia marcará un antes y un después en esa relación, pues Clitemnestra nunca se lo perdonará. Ifigenia, su hija, es toda su vida. Por ella siente un lógico amor maternal y también una cierta identificación por ser mujeres (hecho que no ocurre con su hijo Orestes). Tampoco se menciona en la obra la relación que tiene con su otra hija, Elettra.

Espacio y tiempo

Nos encontramos en la antigüedad clásica. La acción se sitúa en Aulide, ciudad de Grecia, justo antes de la Guerra de Troya. Agamenón se dispone a

partir hacia la guerra y desea que los Dioses le concedan un viento próspero para el viaje. Por ello se dispone a sacrificar a su propia hija.

Gestualidad del personaje

Por el carácter fuerte que hemos comentado que se otorga al personaje, su gestualidad ha de serlo también. No se trata de una mujer contenida en emociones sino de todo lo contrario. Su personalidad le lleva a expresar todo lo que piensa, incluso con violencia. En el aria que se interpretará veremos, ademas, a una Clitemnestra que implora el favor de los dioses. Pero no desde una perspectiva devota o piadosa, sino desde la exhortación. Clitemenestra no pide, exige. La música subrayará cuidadosamente ese detalle realizando giros muy impetuosos y sorpresivos. Por último, se subrayará la tercera faceta del personaje: su carácter maternal. No se trata de una mujer dura, fría o cruel, si no que sus sentimientos afloran por quien ella realmente siente devoción: su hija Ifigenia.

Arco emocional a lo largo de la obra

Clitemnestra inicia la ópera en un tono vital alegre y esperanzado pues su hija va a desposarse con el gran héroe griego Aquiles, lo que supone un enlace muy fructífero. Cuando llega a Áulide comienza a sentir turbación, desconcierto y sorpresa ya que Aquiles les confiesa que no hay ningún enlace matrimonial acordado. El terror y el dolor comienzan a hacer presa de Clitemnestra cuando por fin descubre que su hija Ifigenia va a ser sacrificada. Y la furia aumenta porque es consciente de que no puede impedirlo, pues la palabra de Agamenón es ley. Finalmente, gracias a la intervención de Diana, conmovida por las plegarias maternales de Clitemnestra, resuelve la situación y Clitemenestra vuelve a experimentar el alivio y la felicidad.

Arco emocional a lo largo del aria "Dieux puissants… Jupiter lance ta fondre"

En el aria Clitemnestra comienza con el reproche hacia los Dioses y con la idea clara y fija de que, si no es capaz de detener el sacrificio de su hija, quiere morir con ella pues se ve incapaz de soportar la muerte de Ifigenia.

De un momento real de plena desesperación en el que Clitemnestra desea su propia muerte, pasa a un momento imaginario en el que visiona cómo será el sacrificio de su hija. Al principio, casi como en una ensoñación, su tono vital es lánguido, pero al final acaba conjurando enérgicamente el poder de los Dioses.

Durante el aria este tono exhortativo y directo de súplica a los Dioses no se abandona nunca. Clitemnestra pide venganza contra los griegos en un clima de furia.

7.4.4.4. El aria: "Dieux puissants… Jupiter lance ta fondre". Análisis de la partitura musical y del texto

En el acto tercero, la escena VI nos muestra a Ifigenia decidida a asumir su propio sacrificio. Se despide de su madre, Clitemnestra, quien le echa en cara que consienta en ello, pues también significará su propia muerte, si se ve privada de su hija.

Clitemnestre	*Clitemnestre*
Dieux puissants que j'atteste,	Dioses poderosos a los que atestiguo,
Non, je ne souffrirai pas...	No, no sufriré...
Vous osez arrêter mes pas!	¡Os habéis atrevido a pararme!
Perfides, privezmoi	Pérfidos, privadme
Du jour que je déteste	del día que detesto
Dans ce sein maternel	Que en este seno materno
Enfoncez le couteau	hunda el cuchillo
Et qu'au pied de l'autel funeste	Y que al pie del altar funesto
Je trouve du moins mon tombeau.	encuentre por lo menos mi tumba.
Ah! je succombe à ma douleur	¡Oh! Cedo a mi dolor mortal...

mortelle...	
Ma fille! Je la vois,	¡Mi hija! La veo,
Sous le fer inhumain...	Bajo el hierro inhumano...
Que son barbare père	Que su bárbaro padre
Aiguisa de sa main,	puso de su mano,
Un prétre, environné	Un sacerdote, rodeado
D'une foule cruelle,	de una muchedumbre cruel,
Ose porter sur elle	se atreve a apoyar en ella
Une main criminelle;	una mano criminal;
en déchire son sein...	desgarra su pecho...
Et d'un œil curieux	Y de un ojo curioso
Dans son cœur palpitant...	En su corazón palpitante...
Il consulte les Dieux.	consulta a los Dioses.
Arrétez, monstres sanguinaires!	¡Deteneos, monstruos sanguinarios!
Tremblez: C'est le pur sang	Temblad: ¡Es la pura sangre
Du souverain des cieux,	Del soberano de los cielos,
Dont vous osez rougir la terre!	No oséis enrojecer la tierra!
Jupiter, lance la foudre!	¡Júpiter, lanza el rayo!
Que sous tes coups écrasés	¡Qué bajo tus golpes atropellados los
Les Grecs soient réduits en poudre,	griegos sean reducidos a polvo,
Dans leurs vaisseaux embrasés!	En sus vasos abrasados!
Et toi, Soleil, et toi qui,	Y tú, Sol, y tú que,
Dans cette contrée,	en esta comarca,
Reconnais l'héritier	reconoces al heredero
Et le vrai fils d'Atrée,	y el verdadero hijo de Atrée,
Toi, qui n'ôsas du père	Tú, que osas al padre
éclairer le festin,	alumbrar el festín,
Recule, recule,	Retrocede, retrocede,
Ils t'ont appris	se han enterado
ce funeste chemin.	de este funesto camino.

Jupiter, lance la foudre! ...	¡Júpiter, lanza el rayo! ...

Nos encontramos de nuevo ante una aria en tempo *allegro* en la forma A-B-A' precedida de un recitativo. En él Clitemnestra pide a los dioses su propia muerte, clavando en su seno materno un cuchillo y haciendo que encuentre su tumba al pie del altar en el que su hija será sacrificada. La escena encuentra un pequeño punto de reposo para la acción en "Ma fille… Je la vois…" en la que Clitemnestra comienza a imaginarse el sacrificio. Es el momento en el que la música, cuidadosamente suspendida, permite a Clitemnestra mostrarse débil por primera vez. Aunque no por mucho tiempo pues en "Que son barbare père aiguisa de sa main" vuelve a dirigirse a Agamenón como objeto de su ira y su dolor. El recitativo seguirá por el mismo camino a continuación, en un tono mucho más violento pero a su vez más lírico, para que el personaje comience a invocar a los dioses y el aria comience en ese mismo tono.

Cuando comienza el aria Clitemnestra pide a Júpiter que reduzca a polvo a los griegos con sus rayos. Nótese que no percibimos la entrada en la tonalidad de sol menor hasta el momento preciso en que Clitemnestra comienza a cantar. El aria expresa la furia con la que la heroína apela a los dioses. En la parte B Clitemenestra, siguiendo el tono dramático y exhortativo del aria, pide al Sol que se retire. Esta petición se hace en el relativo mayor, si b mayor, indicando la claridad y la luz que se buscan en ese momento. En este caso hay una alusión a dos episodios de la saga de los Átridas: el primero hace alusión al momento en que Atreo y su hermano Tiestes convinieron en que un prodigio determinaría quien se quedaba con el reinado de Micenas (si el sol invertía su carrera, el reino quedaría en manos de Atreo); el otro episodio, al que alude la expresión "qui n'osas du père eclairer le festin", hace referencia al festín al que invitó Atreo a su hermano Tiestes y en el que le sirvió como comida la carne despedazada y cocida de sus tres hijos. Inmediatamente después, sin un momento de reposo, comienza la parte A'.

Sobre este aria hay que destacar dos cosas: su carácter marcadamente rítmico, que subraya la personalidad impetuosa y violenta de Clitemnestra, y el

acompañamiento orquestal, que acentúa la continuidad de la acción. La línea melódica de Clitemnestra siempre está construida mediante el ritmo, sin que apenas pueda permitirse lirismo. Destaquemos también que la extensión para la voz no es extremista, como en un principio pudiera aplicarse a un personaje como este. Clitemnestra se mantiene en un registro relativamente agudo, probablemente para expresar el tono de voz elevado que mantendría en un diálogo hablado como éste.

7.4.4.5. El personaje: Iphigenie. Análisis actoral del personaje.

Quién es Ifigenia

Ifigenia es la hija de Clitemnestra y Agamenón. Una mujer muy joven, creemos que adolescente, que ha crecido en un ambiente privilegiado, arropada por el amor de su madre, dentro de las convenciones sociales de la época. Es inocente, tierna y dulce. Pero, como comprobaremos por su decisión, se trata de porcelana con corazón de hierro. Ifigenia podría haber huido con su madre o Aquiles, y evitar así la decisión de su padre de sacrificarla. Sin embargo finalmente acepta su destino. Demuestra de este modo dos cosas: es una mujer valiente, y es una mujer comprometida. Su sentido del deber surgirá como la característica que finalmente la defina como personaje.

Puesto que es una muchacha joven y enamorada, su máximo objetivo es el amor. Su máxima aspiración como princesa es un enlace de prestigio que, además, se realiza con el hombre al que ama: Aquiles. Pero Ifigenia va a tener otro objetivo: que su pueblo resulte victorioso de la guerra. Para ello, ha de sacrificarse y renunciar a Aquiles. Todo en aras del deber.

Relaciones con el resto de personajes

Con su madre, Clitemnestra, Ifigenia tiene una relación de gran amor materno-filial. Su padre, Agamenón, probablemente le inspira una serie de

sentimientos muy lejanos a los que siente por su madre. Respeto, devoción y temor pueden caracterizar perfectamente la relación padre-hija. Aquiles es su enamorado, el dueño de sus pensamientos y sus emociones. Respecto a su hermano Orestes, se hace mención en varios momentos de la ópera la devoción que tiene por su hermano, pero no se comenta sobre su otra hermana, Elettra.

Espacio y tiempo

Nos encontramos en la Antigüedad Clásica. La acción se sitúa en Aulide, ciudad de Grecia, justo antes de la Guerra de Troya. Ifigenia ha descubierto que su viaje a Áulide para casarse con Aquiles es una farsa que su padre, Agamenón, ha tramado para sacrificarla a los dioses y tener un buen viaje hasta Troya.

Gestualidad del personaje

El aria que se va a interpretar no nos muestra a Ifigenia en su faceta dulce y tierna. Nos descubre a una muchacha al borde de la desesperación, entre la espada y la pared. Se debate entre la vida y la muerte, entre su futura vida con Aquiles y el deber con su pueblo. Y también ante el amor por su madre y la autoridad paterna. Es un momento de absoluta transformación para el personaje porque pasa de llorar y lamentarse a arrojarse a la muerte así que su gestualidad hablará por ella en ese sentido y se presentará una Ifigenia exasperada y acongojada. Por una parte siente el miedo, y por otra el terror al mismo tiempo que la impotencia ante su futuro.

Arco emocional a lo largo de la obra

El arco emocional de Ifigenia es muy parecido al de Clitemnestra pues madre e hija casi viven emociones paralelas a lo largo de la ópera. Ifigenia parte para Áulide entusiasmada, emocionada e ilusionada por su enlace con Aquiles, su amor. Cuando llega, ante el desconcierto de saber que la boda no

se va a celebrar, vive la decisión de su padre de sacrificarla con absoluto terror. Sus emociones giran alrededor de la necesidad de cumplir con su obligación y su miedo a morir. Ifigenia pasará de ser una niña a ser una adulta con todas las consecuencias. No cederá ni ante las presiones de su madre ni las de su enamorado y decidirá asumir su destino por su patria. Finalmente, esa entrega hará que la diosa Diana le conceda un final feliz y que, consecuentemente, su estado pase a la felicidad extrema.

Arco emocional a lo largo del aria "Non cet affreux devoir… Je ne puir le remplir".

El aria que hemos elegido para Ifigenia es muy significativa porque es el momento en que ella ha de asumir el deber que tiene con su pueblo. Al principio Ifigenia se ve superada por las circunstancias. Es pedir demasiado que una jovencita cargue con ese peso. Ifigenia implora a la diosa Diana. Tiene miedo a morir. Pero, poco a poco, durante el aria ella va resignándose a obedecer aunque ello le provoque un gran remordimiento.

7.4.4.6. El aria: "Non cet affreux devoir… Je ne puir le remplir". Análisis de la partitura musical y del texto.

En el cuarto acto Ifigenia tiene la impresión de que una fuerza superior le impedirá asestarse el golpe mortal como víctima del sacrificio y grita indignada contra Diana ("*Je t'implore et je tremble*").

Iphigènie	*Ifigenia*
Non: cet affreux devoir, je ne puis le remplir. En faveur de ce Grec, un Dieu parle sans doute:	No: este deber horrible, no puedo cumplirlo. En favor de este griego, un Dios habla sin duda:

au sacrifice affreux que mon âme redoute, non, je ne saurais consenter. Je t'implore et je tremble, ô déesse implacable, dans le fond de mon cœur mets la férocité: étouffe de l'humanité la voix plaintive et lamentable. Hélas! Ah! quelle est donc la rigueur de mon sort? D'un sanglant ministère,victime involontaire, J'obéis, et mon cœur est en proie au remord! Je t'implore et je tremble…	al sacrificio horrible que mi alma teme, no, no sabría consentir. Te imploro y tiemblo, oh Diosa implacable, en el fondo de mi corazón está la ferocidad: revienta de la humanidad la voz lastimera y lamentable. ¡Por desgracia! ¡Oh! ¿Cuál es pues el rigor de mi suerte? ¡De un ministerio sangriento, víctima involuntaria, obedezco, y mi es presa del remordimiento! Yo te imploro y tiemblo…

El aria de Ifigenia vuelve a estructurarse en la forma recitativo y aria A-A'. Curiosamente la introducción orquestal no tiene un carácter dramático, que es lo que esperaríamos ante un aria como esta. Muy al contrario, el tono es casi pastoral en la mayor y en un 4/4 que nos remite más a una fiesta en el campo que un sacrificio público. Y excepto en algunos pocos momentos del aria (la reexposición del tema en la parte A') la tonalidad de la mayor se aleja muchísimo del patetismo y la tragedia que podría conferir la escritura en tono menor. En el recitativo, de extensión bastante breve, Ifigenia nos muestra sus dudas y se muestra absolutamente contraria al sacrificio: "No, je no asuráis consentir!".

El aria es una explosión de las emociones de Ifigenia. Primero en forma de plegaria a Diana "Je t'implore et je tremble…" y después en forma de reproche y resignación ante las instituciones establecidas "D'un sanglant ministère, victime involontaire…". Es precisamente es esa parte cuando se

muestran los únicos colores en tono menor de la obra (después los volveremos a ver en la reexposición del tema en la parte A' y se extenderá a "d'étouffe de l'humanité…").

En todo momento Ifigenia realiza líneas vocales largas con gran línea que se han de resaltar. Las inflexiones por el dramatismo de la escena debieran plantearse más resaltando en texto en la pronunciación porque, como hemos dicho, las líneas no permiten interrupciones.

La parte A' se desarrolla prácticamente igual que la parte A. Hay algunas pequeñas variaciones en la melodía pero no son demasiado significativas. Lo que sí puede resaltarse es que, esta vez, cuando se comienza el aria de nuevo con "Je t'implore te je tremble…" el registro que se usa es mucho más grave. La primera vez que se expone en la parte A se realiza con mucho más giro melódico, casi en tono próximo a la súplica, y en la parte A' el registro grave y la igualdad en el diseño pueden hablar de un tono más intimista, más de la precaria en soledad.

7.4.5. Antigona

7.4.5.1. La ópera, el compositor y el libretista

Es muy posible que *Antigona*, testamento artístico de Traetta sobre un extraordinario libreto de Marco Coltellini, sea la pieza clave gracias a la que recuperemos uno de los momentos operísticos más interesantes de la historia en el que el clasicismo de la tragedia lírica francesa. La colaboración de ambos, primero en *Ifigenia in Tauride* (Viena, 1763) y después en Ant*igona* (San Petersburgo, 1772), marca una época caracterizada por los distintos esfuerzos para revitalizar la decadencia postrera de la ópera seria.

Traetta compuso esta ópera en la etapa en que era director musical de la ópera imperial en la corte de Catalina II de Rusia en San Petersburgo. Si bien al principio de su estancia no había escrito nada significativo, sus

capacidades compositives alcanzaron su mayor grado de desarrollo con la llegada de dos viejos amigos: el libretista Marco Coltellini, y la soprano Caterina Gabrielli. Traetta compone junto a ellos su ópera más importante, Antigona, con la que propone una conciliación entre los elementos operísticos espectaculares, el desarrollo dramático del argumento, y arias de estilo preciosista.

En *Antigona*, la espectacularidad e incorporación de elementos orquestales descriptivos al estilo Rameau, son recursos dramáticos que coexisten equilibradamente con la composición cantabile de las arias. Del mismo modo el recitativo acompañado convive con el *recitativo secco* (Gluck ya lo había elminado por completo de su propuesta operística). Uno de los aspectos musicales más relevantes del material musical empleado por Traetta es el uso de concertantes cuya función principal es evitar la tópica alternancia recitativo-aria que era el objetivo de las más duras críticas al modelo tradicional de la ópera seria.

Además del uso espectacular de la danza, los coros, los concertantes y las diferentes formas del canto solístico toda la *Antigona* está sustentada por una orquestación rica en la que destaca el empleo expresivo de los instrumentos de viento entre los que llama la atención la sonoridad, relativamente nueva entonces, de los clarinetes. Con todos los recursos a su alcance, Traetta equilibra la complejidad del libreto de Coltellini concentrándose en la expresión de dos pasiones fundamentalmente: la piedad y el terror.

Marco Coltellini llegó a San Petersburgo después de una azarosa carrera típica de no pocos libretistas de ópera. Su fama comienza en 1763, cuando se establece en Viena y escribea *Ifigenia in Tauride* con música de Traetta. Fue la primera ópera a gran escala compuesta en Viena (cuatro años antes de la emblemática *Alceste* de Calzabigi y Gluck) e incorporaba elementos franceses (coros, ballet, escenas complejas y múltiples concertantes) dentro de una estructura dramática italiana.

A pesar de la relativa abundancia de personajes que dispersan la narración más esencial de la trama (en comparación con las premisas de la dramaturgia reformada de Calzabigi) el protagonismo del personaje de Antigona en el nivel musical de la partitura de Traetta es indiscutible. Lo más interesante del tratamiento musical que Traetta otorga al personaje de Antigona es cómo aparece siempre revestido de un halo mágico de espiritualidad encantadora que da a cada una de sus apariciones una relevancia especial.[44]

La fuente del libreto de Coltellini es la tragedia de Sófocles, pero frente a la catástrofe final del modelo griego, Coltellini opta por un final feliz cuya moraleja agradó por igual a la nobleza y al pueblo llano. La clemencia de Creonte, lejos de significar una claudicación, está argumentada de tal manera que resulta la decisión más sabia de un monarca ilustrado ante el dilema de ejercer su poder frente a los derechos humanos más elementales. Es cierto que las acusaciones de innecesaria complejidad argumental de que siempre fueron objeto las obras de Coltellini, se hacen patentes también en este denso libreto. Se trata de una obra cargada de introspección, que tiene como objeto presentar unos personajes muy corpóreos y con una fuerte caracterización psicológica para provocar en el espectador, más que una pasión superficial, una conmoción profunda.

7.4.5.2. Los personajes y breve sinopsis argumental

Los personajes principales de la trama son los siguientes:

- Antigona (soprano): Hija de Edipo.
- Ismene (soprano): Hermana de Antígona.
- Creonte (tenor): Hermano de Edipo, anterior rey de Thebes.
- Hemon (contratenor): Hijo de Creonte y enamorado de Antigona.
- Adrasto (tenor): Tutor de Polynices.
- Eteocles y Polynices (bailarines):

[44] En cada compás se nota hasta qué punto el compositor estaba cuidando del lucimiento de su musa Caterina Gabrielli, una soprano con una voz excepcional y registro suficiente para dar tanto cuerpo a lo dramático como ingravidez a las agilidades más endemoniada

El fondo de la ópera es el mito de Edipo. Edipo ha sido expulsado de Thebes, la ciudad donde él era el rey, después de que fue revelado él había matado a su padre y se había casado con su madre. Él dejó a cuatro niños: Eteocles, Polynices, Antígona y Ismene. Creonte, el cuñado de Edipo, declara que el trono vacante de Thebes ahora será compartido por los dos hijos, Eteocles y Polynices. Para prevenir una guerra, Creonte decreta que los dos luchen en el combate singular para decidir quién será el rey.

Cada uno de los tres actos en los que se divide esta ópera se inaugura con un impresionante cuadro: el primer acto comienza con la alucinante pantomima de los dos hermanos de Antigona matándose el uno al otro; el segundo, con Antigona realizando en secreto el funeral nocturno de su hermano Polinice; y el tercero con Antigona, condenada por Creonte, preparándose para la muerte.

Aunque aparentemente esta idea se acerca al ideal del estilo de Calzabigi de presentar cuadros dramáticos impresionantes y autoexplicativos hasta el punto de hacer el texto casi prescindible, el modelo de desarrollo dramático de la Antigona es el italiano. Los textos serán muy necesarios y, para dar cauce musical a esos textos, Traetta empleará un criterio integrador.

El primer acto comienza con Eteocles y Polynices, interpretados por bailarines, luchando entre sí y muriendo ambos en la lucha. Creonte se hace así con la corona de Tebas y decreta que Eteocles debe ser enterrado con honores, pero Polycines deberá quedar insepulto.

Antígona, hermana de ambos difuntos, quema el cadáver de Polinices por la noche durante el acto segundo. Su amado Hemón llega para advertirla, justo antes de que lleguen Adrasto y sus guardias. Al principio piensan que Hemón es el que ha quebrantado la ley, pero Antígona dice que ha sido ella, de manera que Creonte la condena a ser enterrada viva.

En el tercer acto Creonte y los tebanos miran a Antígona cómo es encerrada en una caverna. Adrasto llega con la noticia de que, aparentemente, Hemón se ha suicidado. Pero Hemón ha sobrevivido y alcanza la caverna donde pretende morir con Antígona. Cuando piensan ya en apuñalarse para lograr una muerte rápida, llegan los soldados para demoler el muro. Creonte se

ha arrepentido de su acción y revoca la sentencia de muerte. La ópera termina con una ceremonia matrimonial para los dos amantes rescatados.

7.4.5.3. El personaje: Antigona. Análisis actoral

Quién es Antígona

Antígona es hija de Edipo y princesa de Tebas. Se trata de una mujer fuerte y decidida que no teme enfrentarse al poder establecido. Sus acciones nos hablan de una mujer íntegra, que lucha no sólo por lo que cree justo, sino por lo que considera que, además, debe hacerse.

Antígona cree firmemente que las leyes humanas no pueden estar por encima de las divinas y que, por tanto, el funeral de su hermano Polynices es imperativo. Es por ello que exige que se celebre y empleará todas sus fuerzas en conseguir que ocurra, enfrentándose a la autoridad y desafiándola pues realizará el funeral a escondidas.

Relaciones con el resto de personajes

Antígona y su hermano Polynices estaban, evidentemente, muy unidos. Lo que no quita para que Antígona, de igual modo, hubiese luchado por lo que ella consideraba justo: un funeral digno para su hermano. Con Ismene sabemos que hay una relación muy contradictoria pues ambas hermanas son absolutamente diferentes: Antígona es valiente y dispuesta, mientras que Ismene se adivina como sumisa, y doblegada a la voluntad externa. Con Creonte hay una relación de lucha continua pues Antígona no comprende la decisión que ha tomado y que ella cree que atenta contra la ley divina. Hemon es su enamorado y, presuponemos, que existe una buena relación en la pareja pues él apoya sus decisiones.

Espacio y tiempo

La acción se desarrolla en Tebas, en la Antigüedad clásica. Edipo ha sido expulsado de la ciudad y se ha desarrollado una lucha de poder entre su hijo Polynices y el hijo de su hermano Creonte, Eteocles. Nos encontramos en un clima de tensión por la lucha de poder.

Gestualidad del personaje

Aún siendo las cualidades más destacables de Antígona su decisión y firmeza, no definiremos al personaje en este proyecto por ellas. Será por el dolor de la muerte de su hermano. Ese dolor hace a Antigona humana a nuestros ojos. El momento del funeral de Polynices es cuando Antígona consigue su objetivo, aunque sea sin el consentimiento de la autoridad. Todos los sentimientos por su hermano se desbordan. Pero conseguir lo que ella deseaba representa un amargo triunfo. La ópera de Traetta solo nos dará una ocasión más para ver a Antígona así: cuando ella misma se vea ante la muerte. Para la interpretación de este aria buscaremos el dramatismo de la hermana que llora, el patetismo ante el cadáver del hermano, la tragedia al desear la propia muerte…

Arco emocional a lo largo de la obra

Antígona sufre desde el principio de la ópera. Primero por el destierro de su padre, después por la muerte de su hermano, y para acabar por la negativa de Creonte. Así pues, es un personaje que no descansa nunca, que vive en un continuo dolor. En el primer acto ese dolor que siente la lleva a enfrentarse a Creonte, a exigir que las leyes divinas se cumplan. Es un momento en el que vemos a una Antígona luchadora y desafiante. Cuando decide enterrar a su hermano en secreto, Antígona sigue siendo luchadora, y descubrimos que es capaz de todo para lograr su objetivo: honrar el cadáver de su hermano. Además es absolutamente consecuente pues, no permite que Hemon sea sacrificado en su lugar. En el momento en que es condenada a ser enterrada viva Antígona por fin se muestra humana y se abre expresando su dolor. El obligado *lieto fine* de la ópera hará que todas sus emociones cambien

completamente y, finalmente, veamos a una Antígona feliz y aliviada por el perdón de Creonte, el amor de Hemon y por haber honrado a su hermano.

Arco emocional a lo largo del aria " Ombra cara amorosa"

Partimos de una emoción muy concreta: el dolor por la muerte de su hermano. También del temor, porque el funeral se está realizando en secreto. Se trata de un aria en la que Antígona va a experimentar un profundo dolor. Al principio Antígona habla al alma de su hermano en un tono cálido y esperanzador pues le habla del mundo que encontrará en el más alllá. De este modo, ella también encuentra algo de consuelo. Después Antígona se lamenta, se resigna, pues es ella la que ha de llorar, la que ansía la muerte pero no le llega.

7.4.5.4. El aria: "Ombra cara amorosa". Análisis de la partitura musical y del texto.

La primera escena del segundo acto es el clímax lírico de la ópera. Comienza con un conjunto coral seguido de la célebre aria de *Antigona Ombra cara, amorosa*.

En un vasto desierto la escena reproduce el momento en que Antígona se dispone a incinerar el cadáver de Polynices. Según el ritual, Antígona se corta el cabello en señal de dolor, las mujeres que la acompañan recogen las cenizas de Polynices y las guardan en una urna para que Antígona las conserve.

Antigona Ombra cara, amorosa, ah perché mai tu corri al tuo riposo, ed io qui resto?	Antigona Sombra querida, amorosa, ¡Ah! ¿por qué nunca corres hacia tu reposo, y yo permanezco aquí?

Tu tranquilla godrai nelle sedi beate, ove non giunge né sdegno, né dolor; dove ricopre ogni cura mortale eterno oblio; né più rammenterai fra gli amplessi paterni il pianto mio, né questo di dolor soggiorno infesto;	Tú tranquila gozarás de los lugares santos, Donde no hay ni desdén ni dolor; Donde se recupera cada herida mortal del eterno olvido; ni recordarás más entre los abrazos paternales mi llanto, ni este de dolor permanezco infesto;
Ombra cara, amorosa, ah perché mai tu corri al tuo riposo, ed io qui resto?	Sombra querida, amorosa, ¡Ah! ¿por qué nunca corres hacia tu reposo, y yo permanezco aquí?
Io resto sempre a piangere, dove mi guida ognor, d'uno in un altro orror,la cruda sorte. E a terminar le lacrime pietosa al mio dolor, ahi che non giunge ancor per me la morte.	Yo siempre permanezco para llorar, dónde me conduce el honor, de uno en otro horror, la cruda suerte. Y a terminar las lágrimas, Piadosa a mi dolor, que no llega todavía a por mí la muerte.

El aria de Antígona es un poco diferente a las típicas arias en forma da capo. Podemos observar, en cierto modo, esa forma estructural: “Ombra cara, amorosa…” como parte A, “Tu tranquilla godrai… “ como parte B, y de nuevo “Ombra cara, amorosa…” como A’. Sin embargo encontramos una parte C “Io resto sempre a piangere…”. También la parte B bien podríamos dividirla en dos: “Tu tranquilla godrai…” que finaliza en una cadencia en “… eterno oblio”; y después tenemos la parte de “Ne piú rammenterai…” que reutiliza material temático ya expuesto en esta parte B.

El *tempo* general de la obra es *largo* pero la parte C está marcada como *andantino.* El aria se construye como un monólogo interno, inicialmente desde la lamentación y el dolor, y, cuando el *tempo* cambia, las emociones de Antígona se ponen literalmente en movimiento pues ella habla de como la

suerte y el honor la conducen de dolor en dolor. La tesitura vocal de Antígona es muy lírica, con una línea vocal larga y de gran tensión que realiza numerosas incursiones en el registro grave para realzar el patetismo de las palabras del personaje.

También es significativo el viaje tonal que se realiza en el aria según las partes que hemos descrito. Comienza en un dramático mi menor en la parte A, realiza una pequeña incursión a sol mayor coincidiendo con "Tu tranquilla godrai…", aportando un cierto color de esperanza al texto, para volver a mi menor. Pero a partir de "d'un in un altro orror…" comenzamos una serie de modulaciones (sol mayor, la menor) que nos lleva a otro color mayor en "E a terminar le lagrime…". La elección de un tono mayor para esta parte en la que Antígona se lamenta de que la muerte todavía no le llega, parece que explique cómo Antígona desea que llegue ese momento, que la muerte es deseable y querida. Como vemos, se trata de un aria en la que los afectos van íntimamente ligados a la tonalidad en la que se construye esa parte del texto.

7.4.6. Didon

7.4.6.1. La ópera, el compositor y el libretista

Didone abbandonata es una ópera en tres actos del compositor italiano Niccolò Piccinni (Bari, 1728- París, 1800) con libreto de Pietro Metastasio, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro della Torre Argentina de Roma, el 8 de enero de 1770. Porsteriomente, el 16 de octubre 1783 en el Teatro del Palacio de Fontainebleau y bajo el título de *Didon*, Piccinni presentó una segunda versión de *Dido abandonada* con libreto en francés de Jean-François Marmontel sobre Metastasio.

Cuando la ópera vio la luz, la disputa existente entre Piccinni y Gluck había concluido. Por lo tanto, durante la composición de Didon no hubo influencias por parte de los partidarios de uno u otro compositor ni tampoco se

dieron intrigas empresariales que favorecieran a Gluck o Piccinni. Piccinni comenzó a interesarse por el drama en el verano de 1783 y, según el testimonio de Ginguené (su primer biógrafo), compuso la ópera en tan sólo seis semanas. El éxito de público y crítica fue indiscutible elogiando la ópera como la obra maestra de Piccini. [45] Seis años más tarde, la *Académie Royale de Musique* en París le propuso trasladarse a Francia. Fue entonces cuando imaginó una nueva *Didon*, esta vez sobre el libreto francés escrito por Marmontel.

Con *Didon*, Piccinni demostró su capacidad para combinar tanto estilos italianos como franceses. La ópera incluye tanto melodías líricas italianas como coros al estilo de la ópera francesa. La estructura sigue el esquema clásico metastasiano: tres actos precedidos por una sinfonía introductoria. La música de Piccinni para *Didon* revela una variedad de estructuras y un acertado sentido melódico, así como un gran detalle orquestal. La obertura rodea está caracterizada por dos allegros vigorosos. El primer acto contiene algunas danzas, así como algunas marchas ceremoniales y fanfarrias. Los coros, sobre todo los del tercer acto, contienen una profunda emoción en su mensaje musical. La acción dramática se expresa en el estilo de la ópera seria de factura clásica en la que el *recitativo secco* desarrolla la acción y los ariosos están destinados a que el personaje exponga su estado de ánimo así como sus emociones. Pero, en la línea de unir lo italiano con lo francés, Piccinni busca una cierta continuidad en la acción que no permita las habituales pausas entre recitativos y arias.

De este modo, los recitativos en *Didon* dan paso rápidamente a los ariosos. El libreto de Marmontel, centrado en el elemento amoroso, le permitió dar rienda suelta a una vena sentimental que se percibe en las formas ágiles y simétricas de tipo ternario y, más raramente, binario. Solamente al final del último acto, Piccini empuja la acción hacia su fatal desenlace a fuerza de

[45] Para el estreno en Roma Piccinni contó con algunos unos de los castratti más célebres de la época: Antonio Gotti en el papel de Didone y Tommaso Guarducci en el de Enée.

incisos melódicos muy fragmentados y repentinas ascensiones vocales y orquestales.

Desgraciadamente, al contrario que Gluck, la música de Piccinni carece del poder suficiente para equipararse al asunto dramático del texto. Piccinni no poseía los medios para transformar la noble sencillez de la situación trágica de Dido en una noble tragedia. El éxito de *Didon* sólo se explica tanto por la habilidad de la cantante que hace el papel principal como por las evidentes habilidades compositivas de Piccinni.

En los libretos de Metastasio se pueden encontrar muy a menudo sus ideales aristocráticos, así como un continuo conflicto entre la razón y los sentimientos, situados siempre en contextos clásicos, lo cual les hizo muy aptos como argumentos para la ópera seria del siglo XVIII. Sin embargo, desde la década de 1760 en adelante, las reformas que Gluck introdujo en la ópera, tendentes a utilizar situaciones y argumentos más contemporáneos, personajes más naturalistas y un ritmo menos artificial, hicieron que los libretos de Metastasio, que resultaban muy adecuados para el estilo que predominaba anteriormente, fueran quedando gradualmente anticuados.

El primer libreto de Pietro Metastasio, *Didone abbandonata* (1724), le había procurado una gran fama en toda Italia, que posteriormente se extendió por el resto de Europa. Fue utilizado por primera vez por el compositor italiano Domenico Natale Sarri para componer una ópera homónima en tres actos. Tuvo tal éxito que después le pusieron música unos cuarenta compositores más, entre ellos Piccinni.

Las fuentes a las que acudió Metastasio para escribir el libreto fueron Virgilio y Justino. La historia de Dido se ha transmitido en dos versiones distintas. En la primera Eneas no interviene para nada, mientras que en la segunda, creada por Virgilio, Eneas es una pieza fundamental. Además la Dido de la primera versión se nos muestra en el contexto del honor y la castidad femeninos mientras que la Dido de la segunda versión se deja arrastrar por la pasión de amor. En la primera versión, Dido, obligada a tomar como marido al rey nativo Yarbas, prefiere suicidarse antes que violar el juramento de fidelidad que había hecho a su difunto marido. La segunda versión aparece en la

Eneida, desplazando Virgilio temporalmente este mito a la época de la guerra de Troya, es decir, tres siglos antes. En ella, Eneas, al que una tempestad, creada por Juno había arrojado a las costas africanas, es recogido por los habitantes de Cartago. De ambas versiones podemos deducir que Dido, mujer mítico-legendaria, o bien es descrita como modelo de constancia y fidelidad o como mujer fácil, como casta y santa o como apasionada y lasciva.

De este modo, Metastasio, como buen dramaturgo del siglo XVII y XVIII, se presentará menos interesado por ese espíritu tan moralizante del siglo XVI que prefería pintar a la protagonista con una gran fortaleza, dejándose guiar por la razón y venciendo tentaciones, y desarrollará más esa dualidad razón-pasión, donde elige el libre albedrío. Metastasio prefiere la dramatización de la caída de la mujer ante la pasión (decisión además que atraería a un público bastante más numeroso). En la misma línea, optó por destacar la intensa pasión de Dido y Eneas concibiendo a éste como un hombre enamorado que emprende una dura lucha consigo mismo, atormentado por la indecisión entre el amor que lo impulsa a permanecer con Dido y el sentido del deber que le lleva a realizar la misión encomendada por los dioses de modo que su carácter siempre conlleva una gran indecisión; Dido, en principio representada como una mujer digna y soberana, se deja arrastrar completamente por la pasión.

Posteriormente Jean-François Marmontel, escritor e historiador francés, realizó el libreto en francés basándose tanto en la historia de Dido y Eneas de la Eneida de Virginilio, en el libreto que Metastasio había compuesto para la versión italiana, y en una tragedia del Marqués de Pompignan. Martontel fue bastante fiel al libreto de Metastasio, que ya había triunfado en la escena lírica gracias a las partes escénicas de confidencias, amores cruzados e intrigas palaciegas. El libreto de Marmontel está hábilmente desarrollado para dotar a la antigua y sencilla historia un sentido de tragedia inexorable que conduce a un inevitable clímax. Marmontel intentó centrarse en la relación humana y vehemento de los dos amantes, al punto casi de borrar cualquier atisbo de sobrenaturalidad o divinidad típico de la *tragèdie lyrique.* Podríamos decir que prácticamente se reduce a la fugaz y poco significativa, musicalmente, aparición de la sombra de Anquises que llega a truncar los esfuerzos de Eneas. En cualquier caso, la *grandeur* esperada por el público francés estaba

asegurada por las escenas marciales (preparativos de la batalla entre troyanos y africanos), los festejos por la victoria de Eneas, y el huracán que destruye el palacio de Didon (momento que Piccinni trata en forma de concertante con coro). Mientras que en el libreto de Metastasio los dos amantes se muestran desde el principio claros en sus sentimientos, en el libreto de Marmontel la tardía revelación de los propósitos de Eneas y luego la dulce obstinación con que la reina Didon juega a ilusionarle, provocan el retardo de la tragedia alargando la ternura sentimental hasta casi el último acto.

7.4.6.2. Personajes principales y breve sinopsis argumental.

Personajes de la versión italiana:

- Didone (soprano). Reina de Cartago.
- Eneas (castratto). Héroe troyano.
- Iarba (castratto). Rey de los moros bajo el nombre de Arbace.
- Selene (soprano) Hermana de Dido enamorada en secreto de Eneas.
- Araspe (ténor). Confidente de Jarba y enamorado de Selene.
- Osmida (soprano). Confidente de Dido.

Personajes de la versión francesa:

- Didon (soprano). Reina de Cartago.
- Eneas (tenor). Héroe Troyano.
- Iarbe (bajo-barítono). Rey africano.
- Phénice (soprano). Confidente de Dido.
- Elise (soprano). Hermana de Dido.
- Un confidente de Iarbe (bajo-barítono).
- Sacerdotes de Pluton.

La acción se desarrolla en Cartago donde, Dido, viuda de Siqueo, había huido y fundado la ciudad. Como era natural, tenía muchísimos pretendientes. En particular Iarbe, rey africano. Dido rehusaba siempre quería guardar fidelidad a su difunto esposo.

Mientras tanto, el troyano Eneas, cuya ciudad había sido destruida por los griegos, es arrastrado por una tempestad hasta Cartago, donde es acogido por la reina Dido. Dido y Eneas se enamoran pero, los dioses le ordenan que abandone Cartago y que retome su camino para fundar una nueva Troya. Eneas parte y Dido, desesperadamente, después de haber intentado en vano retenerlo, se suicida.

En la Didone italiana, Selene, la hermana de la reina, está enamorada en secreto de Eneas y se revela pues a su rival, lo que constituye un muelle dramático no despreciable. El argumento acoge también al personaje de Jarba, rey ya presente de los Númidas en Didone de Cavalli.

7.4.6.3. El personaje: Dido. Análisis actoral

Quién es Didon

En realidad Didon es una mujer que se ha construido a sí misma. Una mujer viuda que funda una ciudad y se erige reina. Su condición de viudedad también dice mucho de ella: una esposa fiel al recuerdo de su difunto marido, alguien que no se permite volver a sentir y a enamorarse, una mujer aferrada al poder para salvaguardar su mundo emocional.

El objetivo en la ópera es retener a Eneas al precio que sea. Después de haberse prohibido amar y ser amada, cuando por fin siente de nuevo el amor se desborda completamente.

Relaciones con el resto de personajes

Eneas es, por supuesto, el motor de su vida, su amor. Siente por él una pasión amorosa exagerada, casi desmedida. Iarbe es el pretendiente que insiste una y otra vez y que Dido quisiera ver desaparecer. Elise es su confidente, la persona con quien puede desahogarse y expresar todas sus emociones.

Espacio y tiempo

Nos encontramos de nuevo en la Antigüedad clásica, en Cartago. Una ciudad relativamente nueva y que, por tanto, se encuentra en el punto de mira de otras potencias de la época.

Gestualidad del personaje

El aria que se ha elegido para Dido expresa los momentos antes de tomar la decisión del suicidio. El personaje sufre intensamente por la suerte que corre su enamorado olvidando que él mismo ha decidido abandonarla. El dolor le impide ver la realidad y padece pensando en que los enemigos lo atrapen y lo torturen.

Arco emocional a lo largo de la obra

Dido parte de una cierta estabilidad emocional en la ópera. Se ha establecido como reina de Cartago y su posición es inmejorable. Si bien, vive en el recuerdo a su esposo, lo que le provoca cierto dolor y sufrimiento pero, entendemos, que ya es desde la distancia. El encuentro con Eneas hace que los sólidos cimientos de su mundo se tambaleen. Inesperadamente vuelve a sentir el amor, y no uno cualquiera, sino que es presa de una gran pasión amorosa. Este hecho la lleva a estar en un estado de exaltación, de felicidad, casi como vivir en un sueño.

Pero el sueño se trunca con la misma rapidez con la que llegó. El momento en que Eneas decide marcharse lleva a Dido a estar al borde de la inestabilidad emocional. El dolor de verse abandonada la lleva a concebir el suicidio como la única salida posible. Incapaz de superar la situación, de rehacer su vida, el sufrimiento puede con ella y la lleva a morir.

Arco emocional a lo largo del aria "Non c'est ne plus pour moi… Helas! Pour nous il s'expose"

En el recitativo Dido nos da una gran información sobre su estado de ánimo. Está absolutamente destrozada. Eneas la ha abandonado y, además, puede morir en la lucha. Siente cierto alivio al recordar que Elise, su confidente, le es fiel. También se siente esperanzada de que los dioses se compadezcan de su situación y es en ese momento cuando su tono vital sube, ante la idea de que aún exista una posibilidad.

Durante el aria primero Dido se siente asustada y se culpabiliza por que Eneas está luchando. Se revuelve de dolor imaginando que alguien pueda hacerle daño y ese sentimiento la lleva a desear la muerte. Su amor por Eneas la lleva a renunciar a la victoria, a desear sólo que él regrese vivo.

7.4.6.4. El aria: "Non c'est ne plus pour moi… Helas! Pour nous il s'expose". Análisis de la partitura musical y del texto.

El aria transcurre en el tercer acto. La esperanza amorosa se alterna al extremo en este aria en la que Didon da rienda suelta a su angustia porque sabe que Eneas está en peligro durante la batalla. Ante el dolor del abandono comienza a vislumbrar el suicidio como la única alternativa digna.

Didon	Didon
Non, ce n'est plus pour moi, C'est pour lui que je crain. Elise, il est sensible; il me sera fidèle. Et nos coeurs sont liés par les Noeuds les plus saints. Les Dieux ont pu vouloir le ravir a mes larmes; Je fléchirai les Dieux:	No, no es más por mí, es por él por quien lloro. Elisa, es sensible; me será fiel. y nuestros corazones están unidos por los lazos más sagrados. Los Dioses pudieron querer arrebatarlo tiene mis Lágrimas; doblaré a los Dioses:

ils plaindront deux amans. N'ont-ils pas reçu nos sermens! N'ont-ils pas de l'amour ressenti les alarmes! Ils seront touchés de mes pleurs; et mon empire et moi protégés par ses armes, nous oublierons tous nos malheurs. Hélas! pour nous il s'expose; Et c'est moi qui suis la cause des dangers gu'il va courir. Dieux! si la main d'un barbare...! Je me trouble, je m'égare, d'effroi je me sens mourir. Ah! qu'il vive, et que la gloire le rende aux voeux de mon coeur. Je ne veux de la victorie que le retour de vainqueur. Hélas! Pour nous il s'expose…	se compadecerán de dos amantes. ¡No recibieron nuestras plegarias! ¡No tienen el amor sentido las Alarmas! Serán tocados por mis llantos; y mi imperio y yo protegidos por sus armas, olvidaremos todas nuestras desgracias. ¡Oh! por nosotros se expone; y he aquí que yo soy la causa de los peligros que correrá. ¡Dioses! ¡Si la mano de un bárbaro...! Me enturbio, me extravío, de pavor me siento morir. ¡Ah! Que viva, y que la gloria le devuelva a los votos de mi corazón. Yo no quiero la victoria sino el retorno del vencedor. ¡Oh! Por nosotros se expone…

Tras un recitativo en el que Dido expone la acción, el aria se estructura en la forma A-B-A'. El recitativo es un monólogo interior del personaje en el que intenta confirmarse cosas para proporcionarse seguridad: Elise es mi consejera, los dioses se compadecerán de nosotros, mi imperio, él y yo nos salvaremos… El recitativo no tiene un tempo rápido ni una escritura agitada, al revés, está escrito desde la tranquilidad y la reflexión, hecho que contrasta muchísimo con el aria. Igual que en el recitativo Dido se muestra muy esperanzada, el aria será testigo de su absoluta desesperación.

Curiosamente este aria varía el tempo de las partes A-A' y la parte B. Si bien las dos primeras se escriben en un *tempo allegro agitato,* la parte B está marcada como *andante sostenuto*. Este hecho es muy significativo ya que expresa dos momentos para Dido: agitación y culpabilidad, languidez y dolor. La escritura musical de la parte A es muy rápida, buscando expresar toda la agitación de la que hablábamos. La culpabilidad corroe a Dido y las frases son entrecortadas en "Je me trouble, je m'égare…". Esta primera parte acaba en un registro agudo, remarcando que se siente morir. Pero no muere aún. En la parte B del aria, el *andante sostenuto* nos habla de un momento de gran introspección que vuelve a la sensación que Dido tenía en el recitativo. Aquí Dido confiesa lo que en realidad anhela: que vuelva vivo antes que cualquier cosa. E, inmediatamente, vuelve la parte A' con el tempo rápido y las emociones encontradas de Dido. Destacar que esta vez el aria resuelve en grave en "d'effroi je me sens mourir", en un intento de expresar esa angustia de Dido que, prácticamente, la deja sin aliento vital.

7.4.7. Medea

7.4.7.1. La ópera, el compositor y el libretista

Medea (título original en francés, *Medée*) es una *opéra-comique* en tres actos con música de Cherubini y libreto de François-Benoît Hoffmann, inspirado en las tragedias de Eurípides y Séneca. Se estrenó en el Théâtre Feyderau, de París, el 13 de marzo de 1797, en francés y con los diálogos hablados típicos de la *opéra-comique*. La traducción de la ópera al italiano fue realizada por Carlo Zangarini.[46]

[46] Durante muchísimo tiempo ha circulado en una versión adulterada porque, en el siglo XIX, el compositor alemán Franz Lachner decidió cambiar los diálogos hablados por recitativos acompañados de orquesta a la manera gluckiana. Aunque fue una adaptación muy criticada, durante el siglo XIX y la mayor parte del XX, se representó normalmente en la traducción italiana con el diálogo hablado reemplazado por recitativos no originales del compositor. Aunque la versión italiana es la que ha prevalecido en el tiempo, recientemente se ha vuelto a la versión original de Cherubini en francés.

El estreno de la ópera encontró una tibia recepción y no se repuso inmediatamente. Aunque el público estaba acostumbrado a escuchar diálogo hablado en la *opéra-comique* y había tomado contacto con el clasicismo, pudo verse desconcertado por esta alternancia de canto y discurso declamado. La versión en traducción al italiano se estrenó en 1802 en Viena el 6 de noviembre. En 1809, se estrenó en Viena la versión abreviada de la traducción italiana, para la que Cherubini produjo una versión que omitió alrededor de 500 compases de música. Sin embargo, ganó popularidad en Alemania, en una nueva versión traducida al alemán en marzo de 1855.

En 1797, Luigi Cherubini se enarboló como compositor de la República. Eran días de celebraciones nacionales en los que Francia preveía días de conquista y supremacía. Cherubini se sumergió dentro de esta música ya que, como profesor del Conservatorio de París recibía un salario del estado y se le pedía de vez en cuando que escribiera himnos patrióticos.

Cherubini se sitúa históricamente entre el neoclasicismo y el romanticismo, pero el movimiento *Sturm und Drang*, que impregnó la literatura alemana, tuvo en un principio escasa influencia sobre la ópera. Pese a que Cherubini anticipa la ópera romántica, estaba formado todavía en el clasicismo académico y gustaba del gran espectáculo operístico: incendios, terremotos, guerras, grandes escenas, etc. Con Medea, Cherubini vuelve a la tragedia de Gluck, cuya influencia se deja sentir en un cierto academicismo y en la enfatización de la acción dramática, a la cual deben supeditarse todos los demás elementos. De este modo, su *Medea* resulta ser considerablemente sobria y clásica, como influida por ese espíritu teatral de Gluck.

Medea es, como tantas grandes óperas, una culminación, una síntesis de varias tendencias. Es una *opéra-comique*, es decir tiene diálogos hablados. Sin embargo, parece sintetizar la *tragédie lyrique* de asunto mitológico, la ópera gluckiana de los años setenta, y la ópera alegórica de la Revolución francesa. Es un raro ejemplo de tragedia que alternando números cantados y diálogos en alejandrinos, y cuyo estilo musical realiza una fusión entre la tragedia clásica de la escuela francesa y el modelo que representa la escuela italiana.

Cherubini podía no ser tener un gran talento melódico pero era un maestro del contrapunto, de la armonía y de la orquestación. *Medea* merece

ser nombrada como el ejemplo más claro de un estilo de ópera que, hoy en día, apenas se recordaría de no ser por ella. La partitura es rica en variedad y textura, y destaca especialmente por la fértil invención de Cherubini al crear figuras rítmicas que sirven para identificar y unificar secciones musicales. Algunas de sus melodías contienen elementos mozartianos y sus acompañamientos ejemplifican los aspectos musicales que hemos mencionado. En ella los objetivos dramáticos de Cherubini se complementan perfectamente con su habilidad compositiva.

Si la ópera de Cherubini ha suplantado hoy en día a sus rivales en la memoria operística colectiva, aunque son raras sus representaciones en nuestros días, no es sino porque generación tras generación ha sido difícil encontrar la cantante con el genio suficiente para hacer suyo este indomable personaje. La parte vocal no es demandadamente larga. Sin embargo, pone a la cantante ante una prueba peliaguda y la actriz no es tratada con menos gentileza que la cantante, a la que se demanda interpretar sentimientos excedidos y a menudo contradictorios, y estados mentales de una extrema violencia y una ambigüedad fundamental que la convierten en una madre que mata a sus hijos por amor. He aquí que esta extrema situación requiera, antes que una cantante, una buena actriz de tragedia.

En el mismo año 1797, François-Benoit Hoffmann emergió como crítico en el *Journal des Debats*, pero no se concentró en el periodismo. Como muchos escritores de su época había escrito libretos y estaba ansioso de ganarse la confianza de Cherubini. Para tal fin, preparó un libro sobre el tema de Medea, un tema lleno de horror y oscurantismo, y que no se adapta de ningún modo al convencional drama lírico de la *opéra-comique* francesa. No obstante, Cherubini se aproximó a Hoffmann y pronto se vio trabajando en su música inmortal. Receptivo a la cultura clásica, el escritor se inspiró en la época clásica, siendo Eurípides una de sus fuentes, así como Pierre Corneille y Longepierre. Su texto era ciertamente original, aunque siempre con el carácter de homenaje a un arte del que la literatura nacional pudiera sentirse orgullosa. Empleó versos alejandrinos de la manera más tradicional que resultan estilizados y efectivos. Aún con todo, el drama y el teatro que el libreto pueda

sugerir, quedan algo apartados por un estilo más próximo al oratorio que al fervor de la ópera.

Los antecedentes de la historia los encontramos en el mito clásico de Jasón, príncipe de Tesalia. Para ganar el trono organizó la expedición de los Argonautas y partió hacia el lejano reino de la Cólquida (en los confines del mundo entonces conocido) para robar la famosa piel del carnero, el célebre vellocino de oro. Medea, hija del rey de la Cólquida, se enamoró del aventurero y traicionó a su padre facilitando a Jasón, gracias a sus poderes mágicos, el robo y la fuga de los Argonautas llegando a matar a su hermano para detener a los perseguidores. Al regresar a Grecia, Jasón no pudo obtener el trono del usurpador, Pelias, y Medea provoca la muerte de éste. Huyendo de Acaste, hijo de Pelias, Medea y Jasón hallan refugio en Creta, en el palacio del rey Creonte.

7.4.7.2. Personajes principales y breve sinopsis argumental

Los personajes principales de la trama son los siguientes:

- Medea. Hechicera poderosa, pareja repudiada por Giasone. Papel heróico de gran peso escénico para soprano dramática y que requiere ímpetu y control vocal.
- Giasone. Príncipe de Tessalia, pareja de Medea y ahora enamorado de Glauce. Papel para tenor con gran fortaleza vocal.
- Glauce (Dircé en la versión francesa). Hija de Creonte, rey de Corinto, enamorada de Giasone. Papel para soprano lírica o lírico-ligera de voz ágil y flexible.
- Creonte. Rey de Corinto, padre de Glauce. Papel para bajo con autoridad y solemnidad.
- Neris. Criada y confidente de Medea. Papel para mezzosoprano, de carácter secundario, pero con una larga y vistosa aria.
- Criadas de Glauce. Pequeños papeles para sopranos.
- Capitán de la guardia al servicio de Giasone. Para barítono.
- Dos hijos de Medea y Giasone. Papeles mudos.

- Coro y ballet.

En Corinto Glauce se prepara para su boda con Jasón. Sin embargo, con la ayuda de Medea, él ha robado el vellocino de oro y, al hacerlo, Medea ha traicionado a su familia y establecido una relación con él, y el resultado es que ha tenido dos hijos. Aunque Jasón ha abandonado entonces a Medea, ella reaparece y exige que vuelva a ella. Jasón la rechaza y Medea lo maldice, jurando vengarse.

Neris, la criada de Medea, anima a su desesperada ama a que abandone la ciudad. Creonte aparece y ordena a Medea que se marche. Ella le pide otro día más con sus hijos y, después de que el rey esté de acuerdo, aparece más calmada y le da a Neris dos regalos de boda para su rival.

Neris le lleva a Medea a sus dos hijos. Se oyen lamentos de dentro del palacio y se descubre que uno de los regalos de boda de Medea ha envenenado a Glauce. Se reúne una enfadada multitud y Neris, Medea y los niños se refugian en el templo. Las dos mujeres reaparecen con Medea, quien lleva un cuchillo manchado de sangre con la que ha matado a sus dos hijos. El templo, al que Medea regresa, se incendia.

7.4.7.3. El personaje: Medea. Análisis actoral

Quién es Medea

El personaje de Medea es una conjunción de muchos factores: es una extranjera, es una traidora a su familia por amor, y es compañera (que no esposa) de su enamorado. A esto se le suma su fama de hechicera. Es, por tanto, una mujer casi antítesis de lo que se esperaba en la época. Pero todos los adjetivos que la definen nos definen a una mujer que logra todo lo que se propone y que lo hace de una manera fría y premeditada. Medea es un personaje capaz de ocultar y controlar sus sentimientos. No hablamos de alguien insensible, al contrario, estamos analizando a alguien de grandes pasiones.

Una vez despechada por Giasone, Medea tiene una única meta: vengarse de él. Y, a ser posible, de la manera más cruel posible. Medea lo abandonó todo por él traicionando a su patria y a su familia. Lo que Giasone tiene se lo debe a ella: su situación y sus hijos. Cuando Medea siente su rechazo planea desde la frialdad más absoluta cómo hacer que pague por su desdén.

Relaciones con el resto de personajes

Giasone era el amor de su vida, y decimos "era" porque Medea despierta del ensueño amoroso en cuanto se ve despechada por él. A partir de entonces su relación con Giasone es relativamente cordial en las formas con el objetivo de hacerle daño a través de la venganza. Neris es su criada, y le es absolutamente fiel. Glauce es su rival. La odia y no le desea el bien, pero no es la culpable de la situación. Giasone es quien tiene la responsabilidad. Con Creonte tiene más o menos la misma relación que Glauce. Son impedimentos para su felicidad pero no son plenos responsables de la situación. Los hijos de Medea son, en principio, motivo de felicidad pero no vacilará cuando haya de darles muerte.

Espacio y tiempo

Nos encontramos en Corinto, Antigüedad clásica. Ciudad que acoge extranjeros en cierta situación de inestabilidad. Ciudad por tanto, en relativa calma y paz con un rey que busca casar a su hija y establecer así relaciones a través del enlace.

Gestualidad del personaje

El aria de Medea representa el hecho que ha marcado al personaje: el asesinato de sus propios hijos. Medea puede mostrarse insegura en su decisión, debido al amor que les profesa, pero nunca indecisa. Vengarse de Giasone es superior a todo. Pero nuestro personaje no es alguien pasional en

sus actuaciones. Ella piensa y medita todo lo que tiene que hacer para salir victoriosa. Medea no es alguien que entra y clava veinte puñaladas a alguien en un arrebato. Nuestra heroína estudia cuidadosamente a su víctima y analiza la mejor forma de quitarle la vida. Medea se presentará ante nosotros como una controlador total de sus sentimientos en aras de conseguir un objetivo final. Sufrirá por la decisión tomada pero no bacilará en su ejecución.

Arco emocional a lo largo de la obra

Medea ya se sabe despechada desde el inicio de la obra. Partimos de la base de que sus sentimientos ya están encaminados a la venganza desde el inicio. Se trata de una venganza que se va a ir fraguando poco a poco, desde la frialdad. Sólo tendrá un momento para la súplica: cuando pide a Creonte un día más para estar con sus hijos. Petición que, en el fondo, va encaminada a conseguir su objetivo. Finalmente el clímax emocional de Medea llega con la muerte de los pequeños al final de la ópera. Rabia, ira y dolor que han ido creciendo poco a poco a lo largo de la ópera y que estallan al final.

Arco emocional a lo largo del aria "Del fiero duol che il cor mi frange"

Nuestra protagonista no es indiferente al amor maternal. Ama a sus hijos y así lo expresa al comienzo del aria. Se muestra contrariada porque pensaba matarlos y se muestra muy arrepentida por la decisión que pensaba tomar. Pero ella sabe que no ha sido ella la que se ha detenido por voluntad propia, son los dioses los que han parado su mano. El aria expresa la verdadera furia de Medea que es contra Giasone. Se aleja de la intención de matar a los niños y se dirige contra el auténtico culpable de su situación.

7.4.7.4. El aria: "Del fiero duol che il cor mi frange". Análisis de la partitura musical y del texto.

El aria se desarrolla en el tercer acto. Neris, la nodriza, y los dos niños vuelven del palacio de Glauce y Neris le confirma a Medea que ha entregado el vestido y la diadema la princesa. Medea rehuye a los niños, le recuerdan a Jasón. Coge a sus hijos y levanta el puñal. Neris le suplica que cese en su empeño.

Medea	Medea
Del fiero duol che il cor mi frange,	¡El gran dolor que me rompe el corazón,
Nulla mai vincerà l'orror! No!	Nunca más será vencido por el horror!
O figli miei, io v'amo tanto!	¡Oh hijos míos, os amo tanto!
Ah! Miei tesor!	¡Ah, tesoros míos!
E pensai di passarvi il cor!	¡Y pensaba acabar con vosotros!
O Dei del ciel! Santa giustizia!	¡Oh Dioses del cielo! ¡Santa justicia!
Fu per voi se mia man	Vosotros habéis conseguido
Dal colpir ristò;	Detener mi mano.
Se al furor disuman si frenò l'ardor!	¡Si en mi furor inhumano me detuvisteis
Fate, o dei, ch'io non voglia mai questo folle orror!	Impedid, oh dioses, que jamás vuelva a mí este espantoso horror!
Non permettete questo feroce lor tormento:	No permitáis que vuelva este tormento:
Lungi ognor si da me questo folle orror!	¡Alejad de mí este espantoso horror!
Spegnete in cor le furie orrende, giusti dei!	¡Apagad la furia de mi corazón, dioses!
A morte l'esecrato autor del mio	Deberá morir sólo el autor de mi

tormento Dee penar, dee soffrir: ciò basta al mio contento! Spergiuro! Ah, il pensier di Giason raccende il mio furor! Questo sol raccende il mio furor	tormento Deberá penar, deberá sufrir! ¡Sólo esto me hará feliz! ¡Perjuro! ¡Ah, pensar en Jasón reanima mi furia! ¡Solo esto reanima mi furor!

El aria comienza con un *largo* en forma de cantable. La línea vocal de Medea siempre se subraya con motivos rítmicos, sin que el lirismo sea absolutamente pleno. El carácter lento combina muy bien con el texto: el momento en que Medea es consciente del amor que siente por sus hijos. Este cantabile se divide en dos partes en forma A-A' con una pequeña coda final en la que sí que se explota plenamente el lirismo del personaje, justo cuando implora a los dioses, exhibiendo una bellísima línea vocal en "O dei del ciel… ".

El *allegro moderato* se presenta en la forma A-A'-A'', es decir, la escritura musical es la misma en cuanto a motivos rítmicos e incluso línea melódica pero va desarrollándose de manera distinta para, a través de cadencias, volver de nuevo a la misma forma. El acompañamiento orquestal nos remite a una cierta sensación circular. La parte A', en si b mayor (pese a que habíamos comenzado la obra en mi b mayor) es el momento en que Medea se da cuenta de que el amor por sus hijos puede parar su mano y se añade una pequeña parte en la que Medea implora a los dioses. En esta parte el acompañamiento cambia a acordes mucho más pesados y solemnes sin que decaiga el carácter rítmico de los mismos. La parte A' comienza en fa mayor y desarrolla la lucha de Medea con el horror que la posee. Aunque comienza con el mismo tipo de acompañamiento que la parte A, desarrolla otro tipo de diálogo con la voz, realizando el mismo dibujo melódico en unísono. Repentinamente, cuando Medea vuelve a recordar a Giasone en "A morte l'esecrato autor del mio tormento…", la orquesta subraya la línea melódica del personaje reduciendo el acompañamiento para que las palabras de la cantante sobresalgan. La última parte, A'', recoge el mismo carácter que el inicio del aria, cuando Medea habla de sus hijos con amor. Pero el texto y la cadencia final

nos recuerda que Medea es inflexible en su decisión y que el furor que vuelve a ella en forma de si b4 final la llevará a asesinar a los hijos que tanto ama.

8. CONCLUSIONES

La tragedia griega fue el punto de partida de los primeros compositores de ópera. ¿Qué hizo que los miembros de la *Camerata florentina* tratasen de darle vida nuevamente? La época en que nace la ópera es fruto de las ideas del humanismo, doctrina que consideraba a la Grecia clásica como ejemplo de perfección y armonía en las relaciones sociales y artísticas. Su difusión tuvo como consecuencia una nueva concepción del hombre y el mundo. El Renacimiento, como movimiento cultural en la Europa de los siglos XV y XVI, retomaba ciertos elementos de la cultura grecolatina con el objetivo de instaurar otra forma de ver el mundo y el ser humano, sustituyendo el teocentrismo medieval por cierto antropocentrismo. En el siglo XVI había vuelto a editarse el teatro grecorromano y había adquirido una enorme difusión gracias a la imprenta.

Así pues, en el Renacimiento surge un gran interés por revivir el drama del mundo clásico al que el mundo musical no podía ser ajeno. Jacopo Peri, uno de los compositores de este período expresaba en el prefacio de una de sus primeras óperas: *"Consideré que los antiguos griegos y romanos (los cuales, según la opinión de muchos, cantaban en escena sus tragedias de principio a fin) emplearon una armonía que, yendo más allá del habla ordinaria, se acercaba tan poco a la melodía de la canción que asumía una forma intermedia. (...) Y, por tanto, rechazando cualquier otra manera de cantar que haya sido escuchada hasta ahora, me propuse descubrir la imitación apropiada a estos poemas."* (Peri, 1978: 659-60). Podría decirse que la ópera nace, en cierto sentido, como respuesta a las teorías sobre la necesidad de trasladar la forma de hablar a la música.

De este modo, con el nacimiento de la ópera nace la protagonista de nuestro proyecto: la heroína trágica en la ópera. Curiosamente al principio nuestras heroínas no eran representadas por mujeres sino por *castrati.* Las convenciones operísticas de la época eran tales que, en realidad, las cantantes femeninas no eran necesarias y sobre el escenario reinaba la confusión total de sexos.

La heroína trágica operística comienza a ser interpretada por mujeres a partir del siglo XVII, cuando el barroco musical, inmerso en la Doctrina de los Afectos, intentaba emocionar y afectar al público a través de la representación fiel de los sentimientos humanos. La ópera intentó entonces diferenciar la feminidad y la masculinidad, otorgando cualidades de género a partir de lo que socialmente se esperaba y se entendía por ser hombre o mujer. Las mujeres comenzaron poco a poco a conquistar su puesto sobre la escena gracias a la llamada *ópera bufa* para la que, en realidad, no se contrataban cantantes dignos (y ningún *castrato* se habría rebajado a cantar en ella). Bastaba con que los actores supieran cantar. De este modo, las actrices aprendieron a cantar, y se convirtieron en intérpretes vocales y comenzaron a imitar el arte vocal de los *castrati*.

Volvemos de este modo al origen de nuestra heroína: el teatro. Los personajes operísticos que se proponen en el proyecto nacen en el teatro; algunas de las primeras cantantes de ópera de la época pudieron comenzar simplemente como actrices que tenían nociones de canto. Por ello, la propuesta de este proyecto es que la heroína trágica aúne a la actriz de teatro y a la cantante de ópera. Para conseguirlo se insiste en volver a la figura de la heroína en el teatro de la Grecia clásica, estudiar la tragedia griega y la sociedad de la época para que, junto al estudio psicológico de los arquetipos femeninos y la opera del siglo XVIII, se logre definir la figura de la heroína trágica en su origen y en su evolución posterior.

A nivel histórico, las primeras conclusiones que extraemos de este estudio nos llevan a determinar que la vida de Atenas en el siglo V a.C. transcurría en tres espacios públicos: el Ágora, la Acrópolis, y el Teatro. Tres lugares que corresponden a tres niveles de acción política: la Asamblea, el espacio sagrado común, y el lugar de representación de la *polis*. Para los atenienses, el teatro era sumamente importante pues constituía la culminación de su ritual religioso y cívico.

Todos los actos, todos los momentos de la existencia personal y colectiva, tenían en el mundo griego una dimension religiosa. Para empezar el teatro griego es, en primera instancia, un templo en que tienen lugar una

liturgia y una comunión. Desde las gradas el público contempla, participa empáticamente, en un evolucionado e intelectual ritual invocado por actores y coro. El teatro tenía también una finalidad educativa pues, además de lugar religioso, se utilizaba para difundir ideas políticas a grandes masas, y también como lugar de entretenimiento y como arte. Era un elemento importante para la educación democrática no porque en las tragedias se plantearan ideas que afirmaban las virtudes de la democracia, sino porque el discurso elaboraba preguntas que son propias de una sociedad democrática. En consecuencia, el teatro griego es, al mismo tiempo que una manifestación artística, una institución social que nos permite entrever los problemas de los hombres y las consecuencias de sus actos. La tragedia busca las respuestas más justas ante los conflictos que se presentan, lo que la convierte en impulsora de la evolución democrática.

La tragedia germina y se desarrolla en un periodo histórico de profundas transformaciones, que van desde el régimen tiránico hasta la implantación de la democracia. Utilizando la tradición mitológica, la tragedia reflexiona sobre la relación que la incipiente ciudad democrática mantiene con el pasado, del que surge, y del que pretende sobresalir como algo totalmente novedoso. Por ello la tragedia es el eje principal del teatro griego y, precisamente, su periodo de esplendor coincide con el de la democracia griega.

Para Rodríguez Adrados "*si se quiere comprender la importancia de la tragedia para conocer la ideología del siglo V, hay que insistir en el triple hecho de que se trata de poesía religiosa, que procede concretamente de un ambiente religiosos popular y de que la finalidad de su representación es al tiempo educativa"* (Rodríguez Adrados, 1998:128). Podemos definir la tragedia como una forma de expresión dramático-teatral puesto que es un género que representa acciones humanas y cuyo fin es la interpretación de las mismas. A su vez, combina varios géneros artísticos: la música, la poesía, la escenografía… Sin embargo, la tragedia encierra una serie de características formales, sociales, ideológicas y poéticas que son difíciles de traducir en nuestra época actual. El interés de la tragedia reside en que va más allá de la historia de un ser desdichado, el héroe. Es el espejo de la vida humana

siempre en conexión con las fuerzas divinas y representa el triunfo del destino sobre la voluntad del hombre.

De este modo si la tragedia era el espejo de la vida humana, ¿reflejaba también a la mujer de la Grecia antigua? Por las fuentes que hemos estudiado, el papel de esposa y madre al que se veía relegada la mujer de la Grecia del siglo V a.C. condicionó toda su vida. Aunque todos los griegos compartían una serie de ideas básicas sobre las mujeres, su situación no era la misma en toda Grecia. Podemos decir que lo que hemos estudiado corresponde más bien al modelo de mujer de Atenas, pero si nos acercásemos a Esparta veríamos que las cosas cambiaban. Desde el comienzo de la civilización griega**,** la mujer es considerada un ser inferior bajo la autoridad patriarcal pasando de la autoridad de su padre a la autoridad de su marido. Así pues, durante la mayor parte de la historia antigua griega**,** el papel de la mujer se relegaba exclusivamente a la casa. Las mujeres, como grupo social, no tenían voz ni voto, ni en lo político, ni en lo militar ni en lo civil. Hemos visto cómo las mujeres tienen en la antigua Grecia un lugar propio, el *oikos*, en el que se dedican a cuidar de su familia y a producir bienes de consumo que contribuyen a su supervivencia.

Y, sin embargo, hay aspectos de la cultura griega que resultan un tanto ambiguos. En la mitología, por ejemplo, la mujer representa un doble papel. Si por un lado se encontraba la figura divina y sobrehumana de la diosa Atenea, por otro se representaba a la mujer como la inspiradora del dolor y el mal, con la imagen de Pandora. El tratamiento de la mujer también es distinto en la tragedia y en la comedia, donde hemos visto que los movimientos de las mujeres dentro de la esfera masculina se producen como respuesta a un fallo de los hombres al cumplir con sus responsabilidades para con el Estado y, en consecuencia, el *oikos.*

Las tragedias tratan de hacer ver que la separación entre hogar y Estado no es tan clara ni sencilla como podría parecer puesto que el orden del uno está ligado al orden del otro. Así que si el *oikos* está amenazado las mujeres se ven en la necesidad de salir de él y entrar en la esfera masculina para protegerlo. Hay una distinción clara entre tragedia y comedia: en la tragedia, cuando las mujeres salen de casa y entran en el mundo típicamente masculino adoptan los roles de los hombres y dejan de actuar por el interés del

oikos y de defendersus valores; sin embargo en la comedia las mujeres que se introducen en la política lo hacen con el claro objetivo de restaurar el bienestar del *oikos* a través de la aplicación de los valores domésticos a la vida pública.

Esta imagen de la mujer en la Grecia de la época nace de una serie de representaciones sobre la identidad femenina y, a su vez, producirá un buen número de ellas. Bien decía Simone de Beauvoir que *"No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino"* (de Beauvoir, 1984:13). Basándonos en los autores que se han estudiado en el proyecto, podemos concluir que, a la hora de definir arquetipos femeninos, la primera clasificación es la que tradicionalmente considera que la mujer atraviesa tres etapas: la mujer joven, la mujer madura en su plenitud, y la mujer sabia y anciana. Esta primera clasificación podemos observarla en multitud de libretos operísticos, no sólo en la *tragèdie lyrique*, sino en toda la ópera que, posteriormente, producirá el romanticismo: una protagonista que ha de ser necesariamente joven e inocente, cuya tutela está a cargo de una figura adulta que puede ser la madre, y que recibe el consejo o la ayuda para la consecución de sus objetivos de una cohorte de criadas o sirvientas encarnadas habitualmente por mujeres ancianas. También hemos comprobado que, sobre todo en las sociedades patriarcales, los arquetipos femeninos son muy reducidos, limitándolos básicamente a las figuras de virgen, esposa y madre. Arquetipos de esposas sacrificadas y resignadas como Penélope esperando a Ulises, sumisas como Juno que acepta todas las infidelidades de su esposo Zeus, o Alcestis autosacrificada por amor a Heracles. Igualmente el arquetipo de la virgen ha tenido un papel clave en las sociedades patriarcales por la extrema valoración de la virginidad femenina como elemento de control de la reproducción y la sexualidad de la mujer. En este sentido hay vírgenes independientes que no quieren atarse a un hombre, doncellas vírgenes apropiadas para el matrimonio como lo son casi todas nuestras jóvenes heroínas como Antígona, Electra, Casandra, e incluso hay vírgenes puras e inocentes destinadas al sacrificio como son Políxena o

Ifigenia. Esta reducción de arquetipos femeninos a su, digamos, mínima expresión, es también palpable en la ópera. La *tragèdie lyrique* mantiene los arquetipos presentados en la tragedia griega pero, la evolución operística hará que dichos arquetipos se vean ampliados. Basten algunos ejemplos de la *femme fatale* (Manon, Carmen...) o de la cortesana (Violetta o Butterfly).

Evidentemente hay características femeninas que se escapan a estos primeros arquetipos y que, como vemos, tarde o temprano la escena las recuperará aprovechándolas en nuevas figuras de mujer para la escena. Lo que, al respecto, hicieron en su momento las sociedades patriarcales fue que el arquetipo femenino global representase siempre una dualidad, bien entre los conceptos de vida y muerte, bien entre la creación y la destrucción, o bien clasificando a la mujer en santa y seductora. Esta idea permanecerá en el imaginario colectivo y también se representará en la ópera. Pensemos en la dualidad existente entre Mimí y Musetta o Liú y Turandot. En los arquetipos femeninos los aspectos de poder se masculinizaron, los atributos de sexualidad, debido a la concepción conflictiva del deseo en este tipo de sociedades, se criminalizaron, y cualquier pequeño destello de inteligencia y sabiduría se demonizó acotándolo e incluso persiguiéndolo. Antígona y Electra son dos ejemplos claros de mujeres con actitudes que no se consideran adecuadas a su género y que, por tanto, toman decisiones que no corresponden a su condición femenina clasificándose como “actitudes de hombres”. El arquetipo femenino de la seductora, representado fielmente por Helena, es dulce, creativo y pasional, pero con la doble vertiente que lo define como cambiante, caprichoso y traicionero. Por último, Medea es el más claro ejemplo de la maga o la bruja, la faceta femenina de la creación que hace referencia a lo inexplicable, a lo que no se puede alcanzar a través de la razón y sólo es accesible mediante procesos intuitivos que el hombre no puede dominar y, por ello, condena.

La tragedia griega supone el momento cumbre entre el hombre y el destino, el hado funesto ante el cual nada es posible y sólo queda la estoica resignación. He aquí el héroe dramático griego y, consecuentemente, la heroína cuyo destino no se contempla de manera aislada y particular sino dentro de la suerte conjunta de sus predecesores, como la consecuencia

natural de los sucesos ocurridos anteriormente. La heroína trágica es un ser humano que se eleva por encima de los demás de su rango y al que acompañan la soledad, la constancia, el dolor y la fe. Aparentemente acompañado por otros, siempre está en soledad a la hora de decidir. El heroína rechaza las presiones, se mantiene firme ante el mundo que le rodea, que a veces la considera necia. En la soledad se reafirma la vocación heroica y se toman las grandes decisiones. Una vez tomada esa decisión que el resto del mundo, muchas veces, no acierta a comprender, debe mantenerse cueste lo que cueste y ceder es impensable. La heroína trágica siempre es consecuente pues la constancia en la acción tomada aviva su noción de independencia. Recordemos a cualquiera de las heroínas elegidas en este proyecto: Antígona decidida a dar digna sepultura a su hermano, la determinación de Electra en llevar a cabo su venganza, Alceste e Ifigenia eligiendo libremente el sacrificio, el objetivo calculado de Medea…

Los compositores de ópera continuaron por el mismo camino. Fascinados con la figura femenina, como ya les había ocurrido a sus antecesores, mantuvieron unido lo trágico a la protagonista de la ópera. Si bien, el mundo operístico prefiere los finales felices por lo que, al respecto, no podemos afirmar que la *tragèdie lyrique* siguiera fielmente el camino dictado por la tragedia griega. Nuestras heroínas operísticas tienen por delante un camino adverso pero su destino, aunque se presagia funesto e incluso mortal, permite un cambio de dirección. Los libretos de la ópera del siglo XVIII están plagados de finales felices, el *lieto fine,* de manera que, aunque suframos con los problemas de la heroína, sabemos en nuestro fuero interno que todo ese dolor será recompensado finalmente y la protagonista vencerá al destino. No obstante, excepto en aquellas catalogadas como bufas, la ópera recuperará el final trágico habitualmente mediante la escena final con la muerte de la protagonista. Estas grandes escenas de muerte, sin embargo, son muy distintas a las que planteaba la tragedia en origen principalmente porque, en su gran mayoría, son grandes escenas de amor en las que es el amor lo que lleva a la muerte a la heroína.

Si soledad y constancia contribuyen a hacer de un hombre corriente un héroe, el adjetivo trágico viene dado por la tercera de sus características: el dolor. Esta palabra define por completo la existencia de la heroína. Hay

soledad en el dolor y constancia en el dolor, una vida llena de dolor, un dolor que no tiene consuelo, sea dolor físico, sea dolor moral. Y por extraño que parezca, en el dolor la heroína comprende su verdadero ser: capta sus limitaciones, es consciente de su grado de coherencia y responsabilidad, y aprende a conocer el entorno que le rodea y que la marcará de algún modo. En el dolor la mujer aprende que es, justamente, una mujer con lo que eso conlleva de grandeza y de miseria. La heroína aprende tarde a valorar lo que tenía y, cuando está a punto de perderlo, lo pondera y lo subraya todavía más. Una mujer normal habría evitado ese dolor o, quizás, no habría sido capaz de extraer una enseñanza de él. La heroína trágica sí.

Nuestro siguiente paso era ponerle cara a la heroína, imaginar cada ínfimo detalle físico y matiz psicológico. La imagen representa una vía de acceso fundamental a la hora de esclarecer la relación entre las experiencias subjetivas individuales y las imágenes colectivas de la humanidad. Así pues, si queríamos construir la imagen de nuestras heroínas, era necesario estudiar las representaciones gráficas que de ellas existen.

Afirmaba el historiador de arte Ernest H. Gombrich que el primer paso de toda interpretación estriba en determinar en qué genero cabe encuadrar una obra o una imagen dada de géneros diferentes, o de artes distintas, por más que les asistan fuentes comunes y estructuras o ideas afines. Estas palabras expresan con claridad el riesgo que se asume en la interpretación y escenificación de este proyecto. A la hora de afrontar la puesta en escena de operas basadas en tragedias griegas, cabían infinidad de posturas y criterios: mayor o menor fidelidad al original griego, estilización o naturalismo en la indumentaria, a la escenografía, etc. El estudio iconográfico ha resultado sumamente esclarecedor a la hora de decantarse por una la puesta en escena fiel al original griego, así como de todos los elementos que la componen (vestuario, mobiliario…) de cara a la preparación del concierto. Cuando el dramaturgo no puede apoyarse o no quiere apoyarse en interpretaciones teatrales anteriores puede, en cambio, ahondar en la abundante y rica tradición iconográfica para que le proporcione una serie de representaciones visuales entre las que escoger para llevar a cabo su propio proyecto y, a la vez, permitir más fácilmente la identificación de su protagonista por el público. En este

sentido, la investigación de la iconografía ha definido gestos, actitudes y movimientos para nuestras heroínas así como la creación de un mundo interno pleno de ricas y variadas emociones.

La escena, el mundo en el que viven nuestras heroínas, se apagó durante largo tiempo. Ansiosas por volver a los escenarios, tuvieron que esperar a la llegada del Renacimiento para poder relatar de nuevo su historia. Si bien los primeros intentos serios para recrear su universo no tuvieron mucho éxito, los festejos nupciales del Gran Duque Fernando de Medici y la princesa Cristina de Lorena en 1589 marcaron un antes y un después para el nacimiento de la ópera. Entre las celebraciones que tuvieron lugar, se representaron seis composiciones en las que hubo inspiración clásica en la forma poético-musical, y también en el contenido. Estas obras marcan dos innovaciones importantes, respecto a sus predecesoras, que las acercan definitivamente a la tragedia griega: un sentido en cierto modo ritual por su unión a algo festivo y un fin político-social alabando la grandeza de los Medici, a lo que hay que añadir que estaban dirigidas a un gran público. Hay que señalar un aspecto importante de aquellas para el surgimiento de la ópera: entre las diferentes obras se ejecutaron interludios musicales que poco tenían que ver con el contenido de la obra (esto las aproxima a Agatón, que introdujo también esa novedad en la tragedia griega).

El intento por restaurar la tragedia griega llevado a cabo por la Camerata Florentina y el el círculo interdisciplinar formado en torno a Jacobo Corsi en la década de 1590 acabaría desembocando en el origen de la opera. El grupo defendía el nuevo ideal de la monodia, entrando ya en un choque frontal con la polifonía, que enturbiaba esa anhelada comprensión del texto con la mezcla de voces, y pretendiendo restaurar la tragedia griega mediante un recitativo musical de pronunciación sencilla y a una sola voz.

Es difícil precisar hasta qué punto la ópera se sirvió de tradiciones anteriores para formar un conjunto nuevo. Lo que está claro es que diversas prácticas confluyeron en su nacimiento. Entre ellas podemos destacar arias estróficas basadas en la tradición de recitación poética italiana, y arias basadas en los ritmos de danza. *Eurídice,* ópera pastoral compuesta por Jacopo Peri con libreto del poeta Ottavio Rinuccini, es considerada por muchos expertos

como la primera manifestación amplia de esta nueva manera de cantar, nacida de la necesidad de adaptar el habla en la música, y que busca cómo despertar emociones en el espectador (el mismo Prólogo de la ópera *Euridice* declara que ésta es su intención).

Sin embargo, no se conseguía resucitar la tragedia griega. No había una competición agónica, ni se representaban en trilogías, ni había una perfecta comunión de danza, música y coro, tampoco el libreto era obra del compositor, ni había un sentido ritual con finalidad político-social. Aunque, por el momento, sólo se representaban una vez, como ocurría en la Grecia ática. En 1637, en Venecia, se produce un nuevo avance, pero a la vez dos retrocesos: por un lado, Benedetto Ferrari, músico y administrador, abrió el teatro de ópera San Cassiano en Venecia, de modo que la ópera, antes espectáculo reservado a la corte, se extiende a un público variado socialmente, como sucedía en Grecia; por otro lado comienzan a incluirse, en los contenidos, temas historiográficos (no sólo mitológicos, aunque es cierto que predominaron éstos), y comenzaron a representarse nuevas obras, en vez de representar cada vez una obra nueva.

Durante los años posteriores seguiría faltando también el sentido de competición entre autores. Habrá, por otro lado, una ausencia total de los mitos cultivados por los trágicos griegos en los contenidos, aunque ya hemos dicho que sí utilizaban otros mitos, pues la Iglesia Católica aprovechó la oportunidad para fomentar mitos de fácil interpretación alegórica para ponerlos en relación con la doctrina cristiana, lo que hace que, aunque no hubiera un sentido ritual como el de la antigua Grecia, sí se aproxime en ciertos aspectos. Fue Christoph Willibald Gluck quien, a través de su propuesta operística, consiguió una auténtica restauración de la tragedia griega gracias una trama sencilla pero de gran humanidad para que llegara a todos los estratos sociales, y a la supeditación de la música al texto. Pero la verdadera resurección del drama clásico vino gracias al encumbramiento de los héroes en sus tramas.

Por fin nuestras heroínas habían recuperado el lugar que les correspondía y brillaban de nuevo como habían hecho en la Antigüedad. Tardaron en poder pisar el escenario pero cuando lo hicieron quedó claro que el género estaba pensado para ellas de modo que música y libreto giraban en tono a la heroína ya fuera trágica, romántica o liberadora. La obra operística se

convierte en un espacio donde las mujeres son constantemente exaltadas y magnificadas y encuentran destinos fuera de lo común.

El papel que los compositores han concedido a la mujer en las tramas operísticas ha sufrido un largo y profundo proceso de transformación a lo largo de tiempo. Pensemos en la evolución que las heroínas de este proyecto han experimentado desde su concepción original dentro de la tragedia griega hasta ser protagonistas operísticas. Por ejemplo la Elettra de Mozart poco o nada tiene que ver con la que concibió Sófocles pero la Antígona de Traetta se mantiene muy fiel a la concepción original del personaje. Igualmente su historia no siempre se transmite del mismo modo. Pero la esencia del personaje que lucha contra un destino fatal se conserva y se amplifica gracias a la música de modo que el concepto de heroína trágica se amplía hasta el de heroína lírica.

El mismo destino fatal e irreversible al que se enfrentan nuestras heroínas las colocó, sin embargo, en un lugar privilegiado dentro del mundo de la opera. Un género que consagró los estereotipos que representaban: Helena es la mujer fatal, Fedra se convirtió en el prototipo de la mujer que cede a la pasión incestuosa, Antígona se erige como la defensora del débil frente al opresor, Casandra es la virgen loca y Medea es ejemplo de la crueldad. La tendencia general del mito griego es ser recreado una y otra vez y, de este modo, nuestros personajes femeninos se han ido perfilando a lo largo del tiempo. Y seguirán haciéndolo como demuestra el hecho de que todas las épocas hayan desarrollado argumentos cuyas protagonistas femeninas eran estas heroínas trágicas y que se hayan creado nuevas heroínas como son Carmen, Violetta o Lolita.

"Jamás el espíritu griego quiso pintar hombres medianos o mujeres corrientes; sí creó imágenes límite, ofrecidas como modelo de bondad o maldad. Sin embargo, tales imágenes límite son siempre imágenes humanas." (Romilly, 1997: 30).

9. BIBLIOGRAFÍA

ABEYTA, L. *Acting Techniques for Opera*. Pomona, Vivace Opera, 2007.

AGUILAR, R. *Un día en la vida de una mujer griega*. Historia 16, Madrid, julio 1997.

ALFARO BECH, V. y RODRIGUEZ MARTÍN, V. E. (Eds.); D*esvelar modelos femeninos: valor y representación en la antigüedad;* Málaga, Diputación de Málaga, 2006

ALIER, ROGER. *Guía universal de la ópera.* Ma non troppo editorial, 2007.

ALIER, R; HEILBRON, M; SANS RIVIÈRE, F. *La discoteca ideal de la ópera*, Planeta, Barcelona, 1995

ÁLVAREZ SELLERS, ALICIA. *Del texto a la iconografía: Aproximación al documento teatral del siglo XVII.* Universitat de València, 2008.

ALMELA BOIX, Margarita. GUZMÁN GARCÍA, Helena; LEGUEN PERES, Brigitte; SANFILIPPO. Marina. Tejiendo el mito. Editorial UNED, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética. Traducció de Valentín García Yebra, edición trilingüe.* Gredos, Madrid, 1973.

BADILLO, PEDRO*. La tragedia Griega*. La Editorial, UPR, 2004.

BARING, A.; CASHFORD, J., *El mito de la diosa. Evolución de una imagen.* Ediciones Siruela, 2005.

BENEDETTO, MARCELLO. *El teatro alla moda*. *Traducción de Stefano Russomanno.* Alianza Música, 2001.

BERMEJO BARRERA, JOSÉ CARLOS; REBOREDA MORILLO, SUSANA. *Los orígenes de la mitología griega.* Akal, 1996.

BETTELHEIM, B. *Psicoanálisis de los Cuentos de hadas.* Editorial Critica, Barcelona, 1977.

BETTINI, MAURIZIO. *El mito de Edipo. Imágenes y datos de Grecia hasta nuestros días.* Ediciones Akal, 2008.

BETTINI, MAURIZIO. *El mito de Helena. Imágenes y datos de Grecia hasta nuestros días.* Ediciones Akal, 2008.

BIANCONI, LORENZO; PESTELLI, GIORGIO, SINGLETON, KATE. *Opera on stage*. University of Chicago Press, 2008.

BLACK, JEREMY. *La Europa del siglo XVIII.* Ediciones Akal, 1997.

BROCKWAY, W.; WEINSTOCK, H.: *La Opera: Historia de su Creación y Desarrollo 1600-1941*. Ediciones Pal-las, Barcelona, 1946.

BLOM, ERIC. Everyman's Dictionary of Music, 5.ª edición, revisada por Sir Jack Westrup. J M Dent & Sons Limited., London, 1971.

BROWN, BRUCE ALAN. *Gluck and the French theatre in Vienna.* Clarendon Press, 1991.

CALERO SECALL, I. y ALFARO BECH, V.; *Las hijas de Pandora : historia, tradición y simbología;* Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

CALVO MARTÍNEZ, T. *Aristóteles y el aristotelismo*. Akal, Madrid 1996.

CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.

CARPENTIER, ALEJO. *Concierto barroco.* Alianza editorial, 1998.

CHANTRAINER, P. *Dicctionaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots.* Les Éditions Klincksieck, París, 1968.

CHARLTON, DAVID. French opera, 1730-1830: meaning and media. Ashgate, 1976.

CHEJOV, M: Sobre la técnica de la actuación. Barcelona, Alba editorial, 1999.

CLARK, M.R. *Singing, Acting and Movement in Opera*. Indiana University Press, 2002.

COPLESTON, F. Historia de la filosofía. Vol. I: Grecia y Roma. Ariel, Barcelona 1984.

CYR, M. On performing 18th-century Haute-Contre Roles. Musical Times, vol 118, 1997.

DE BEAUVOIR, SIMONE. *El segundo sexo*. La experiencia vivida. Siglo XX. Tomo I. Buenos Aires, 1984.

DEMOSTENES. *Demóstenes y otros Discursos políticos y privados; Contra Filipo; Sobre la corona; En defensa de Ctesifonte; Contra Afobo I-II; Contra Neera*. Gredos, Madrid, 2000.

DEMOSTENES. *Juicio contra una prostituta. Traducción de Helena González Vaquerizo*. Errata naturae, 2011.

DILL, CHARLES WILLIAM.*Monstrous Opera: Rameau & the Tragic Tradition.* Princeton University Press, 1998.

DOWNS, PHILIP G. *La música clásica.* Ediciones AKAL, 1998.

DURKHEIM, EMILE. *Las formes elementales de la vida religiosa.* Akal, Madrid, 1912/1992.

EINSTEIN, ALFRED. *Mozart: His Character, His Work*. Oxford University Press, 1965.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Arte y mito: manual de iconografía clásica.* Silex Ediciones, 2008.

ESTEBAN SANTOS, ALICIA. *Iconografía de la Mitología Griega. Dioses I. Preolímpicos (Personajes de la Teogonía).* Dhyana Arte, Madrid, 2011

ESTEBAN SANTOS, ALICIA. *Iconografía de la Mitología Griega. Dioses II. Los grandes Olímpicos.* Dhyana Art*e,* Madrid, 2011

ESTEBAN SANTOS, ALICIA. *Iconografía de la mitología griega. El ciclo troyano III: La caída de Troya.* Dhyana Arte, Madrid, 2010.

ESTEBAN SANTOS, ALICIA. *Iconografía de la mitología griega. El ciclo troyano IV: El regreso de Agamenón (historia de una familia sangrienta).* Editorial Dhyana Arte, Madrid, 2010.

FERNÁNDEZ, JULIA. *El mundo clásico.* Madrid, 2007.

FRAILE, G. *Historia de la filosofía*. Vol.I. Grecia y Roma. BAC, Madrid 1997, 7ª ed.

GIRDLESTONE, CUTHBERT MORTON. *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work.* Courier Dover Publications, 1989.

GIRDLESTONE, CUTHBERT MORTON. *La tragédie en musique (1673-1750): considéré comme genre littéraire.* Librairie Droz, 1972.

GONZÁLEZ GARCÍA, FERNANDO. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini* Universidad de Salamanca, 1997.

GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, ANA. El mundo clásico desde la mirada femenina: Margaret Fuller, Mary Shelley y George Eliot. Liceus, Madrid, 2008.

GORSSE, ODETTE; SERRALTA, FRÉDÉRIC. *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse.* Presses Univ. du Mirail, 2006.

GRAÑA, R. *Representacoes mitologicas e mitologias psicoanalíticas sobre a masculinidade e a feminilidade.* Feminidad y Masculinidad. XX Congreso Latinoamericano de Psiconálisis. Lima: Fondo editorial. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1994.

GREENFIELD, E; Y OTROS. *The New Penguin Guide to Compact Discs*, Penguin Group, 1988.

GUTHRIE, W. K. C. *Historia de la filosofía griega. VI: Introducción a Aristóteles*, *versión española de Alberto Medina González.* Gredos, Madrid 1993.

GUZMÁN GUERRA, ANTONIO. *Un espectáculo para la democracia: El teatro en la Atenas Clásica.* Revista Historia National Geographic, Barcelona, Mayo 2007.

HAJDU HEYER, JOHN. *Lully studies.* Cambridge University Press, 2000.

HASKELL, F.: La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado, Madrid 1994.

HASKELL, F. & PENNY, N.: El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900), Madrid 1990.

HOWARD, PATRICIA. *Christoph Willibald Gluck: A Guide to Research.* Routledge, 2003.

JASPERS, KARL. *Esencia y formas de lo trágico*. Editorial Sur, Buenos Aires 1960.

JUNG, CARL G. (1934). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. OC. 9. Editorial Trotta, Barcelona, 2002.

JUNG, CARL G. (1936). *El concepto de inconsciente colectivo*. En *C. G. Jung. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. OC. 9. Editorial Trotta, Barcelona, 2002.

JUNG, CARL G. (1954a). *Sobre el arquetipo con especial consideración del concepto del ánima*. En *C. G. Jung. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. OC. 9. Editorial Trotta, Barcelona, 2002.

JUNG, CARL G. (1954b). *Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre*. En *C. G. Jung. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. OC. 9. Editorial Trotta, Barcelona, 2002.

KIMBELL, DAVID R. B. *Italian Opera.* Cambridge University Press, 1994.

KIRK, G.S. (1974). *La naturaleza de los mitos griegos.* Paidos, Barcelona, 2002.

KIERKEGAARD, S. *De la tragedia.* Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2005.

KRAMER, KURT. *Antike und christliches Mittelalter in Varescos Idomeneo, dem Libretto zu Mozarts gleichnamiger Oper.* Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, xxviii/1–2, 1980.

LA MARA. *Christoph Willibald von Gluck.* Jazzybee Verlag, 2012.

LANE FOX, ROBIN. El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma, Barcelona, Crítica, 2007

LAWRENSON, THOMAS EDWARD. *The French Stage in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian of Italian Order.* AMS Press, 1957.

LESKY, ALBIN. *La tragedia griega.* El acantilado, Barcelona, 2001.

LOSCERTALES, F., NÚÑEZ, T. *La Mirada de Las Mujeres en la Sociedad de la Información.* Editorial Visión Libros, 2007.

LYONS, D., *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult.* New Jersey, 1997.

MADRID NAVARRO, MERCES. La Misoginia En Grecia. Universitat de València, 1999.

MAESTRE MAESTRE, José María, PASCUAL BAREA, Joaquín, y CHARLO BREA, Luis: *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán, Volumen 5.* Alcañiz Madrid, 2002.

MARTIN TRIANA, J. Mª. *El libro de la ópera*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

MAS TORRES, SALVADOR. *Ethos y Pólis: Una historia de la filosofía práctica en la Grecia Clásica*. Istmo, Madrid, 2003.

MASSIN, JEAN; MASSIN, BRIGGITE. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Traducción de Isabel de Asumendi. Turner, Madrid, 1987,

MATTHEWS, CAITTLIN. *Las diosas. Al encuentro con la divina femineidad.* Edaf, 1992.

McGINNES LIGGETT, MARGARET. *A Biography of Niccolò Piccinni and a Critical Study of His La Didone and Didon.* Washington University., 1977.

MCLEISH, K; MCLEISH, V; REVERTER, A. *La discoteca ideal de música clásica*, Planeta, Barcelona, 1996.

MORGAN, ETHEL. *La diosa en nosotras*. Era Naciente, 1993.

MOSCOVICI, SERGE. *The phenomenon of social representations*. Cambridge University Press, 1984.

MOSCOVICI, SERGE. *The history and actuality of social representations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

MOSCOVICI, SERGE. *El psicoanálisis, su imagen y su público.* Huemul, Buenos Aires, 1979.

MOSSÉ, CLAUDE. *La mujer en la antigua Grecia.* Editorial Nerea, 1991.

MURDOCK, M., *El viaje heróico de la mujer: etapas y claves del proceso femenino.* Gaia, 1999.

NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia.* Alianza Editorial, Madrid, 2000.

OLIVA-MONREAL. *Historia básica del arte escénico.* Cátedra, 1997.

PATER, WALTER. *El Renacimiento*. Icaria Editorial, 1982.

PATON, JOHN GLENN. *Italian Arias of the Baroque and Classical Eras: Low Voice.*

PERI, JACOPO. Prefacio a la primera edición de *Euridice*. Traducido al español por Ana Llorens. Versión inglesa en Strunk, Oliver y Treitler, Leo (ed.): *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1978.

POMEROY, Sarah B., *Diosas, rameras, esposas y esclavas* : mujeres en la antigüedad clásica. Traducción, Ricardo Lezcano Escudero. - [2ª ed.]. - Torrejón de Ardoz, Madrid . Akal, 1990

RANK, O. *El mito del nacimiento del héroe.* Barcelona, Editorial Paidós, 1991.

REALE, G. *Introducción a Aristóteles*. Herder, Barcelona 2003.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Espasa.* Vigésima segunda edición. 2001.

REYNOLDS, Christopher F. *Luigi Cherubini*. A. H. Stockwell, 1963.

ROBERTSON, R. Robertson, *Arquetipos junguianos. Una historia de los arquetipos*. Traducción: Montse Ribas Casella. Colección Junguiana. Editorial Paidós, Barcelona, 1998.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *La democracia ateniense*. Alianza, Madrid 1998.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *El héroe trágico y el filósofo platónico*. Cuadernos de la "Fundación Pastor ", Madrid, 1962.

ROMERA, IRENE. *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI.* Universitat de València, 2011.

ROMILLY, JACQUELINE DE. *¿Por qué Grecia?* Editorial Debate, Madrid 1997.

ROSAND, ELLEN. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre.* University of California Press, 2007.

RUSSO, MARCO. *Tommaso Traetta maestro di cappella napoletano.* San Marco dei Giustiniani, Genova, 2006.

SADIE, STANLEY. *Mozart: The Early years, 1756–1781.* W.W. Norton & Co, Nueva York, 2006.

SADIE, STANLEY. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, Londres, 1980.

SCHONBERG, HAROLD C*. Los grandes compositores*. RobinBook, 2008.

SEMINARA, GRAZIELLA. *Jean Phillippe Rameau.* L'Epos, 2001.

SEYDOUX, HÉLÈNE*. Las mujeres y la opera*. 2011, Editorial LID

SINGHER, MARTIAL. SINGHER, ETA. *An Interpretive Guide to Operatic Arias: A Handbook for Singers, Coaches, teachers and students.* Pennsylvania State, University Press, 2003.

SHINODA BOLEN, JEAN. *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina.* Kairós, 2004.

SIMON, BENNETT. *Razón y locura en la antigua Grecia*. Akal, Madrid, 1984.

STANISLAVSKI, C: *Construcción de un personaje.* NY, Theatre Arts Books, 1988.

STOMME SELDEN, MARGERY JULIET. *The French Operas of Luigi Cherubini*. Yale University, 1951.

STROHM, REINHARD. *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century.* Yale Universtiy Press, 1997.

THOMAS, ANN G. *Esa mujer en que nos convertimos. Mitos, cuentos y leyendas sobre las enseñanzas de la edad.* Paidos Ibérica, 1999.

TRUEBA, CARMEN. *Ética y tragedia en Aristóteles.* Anthropos Editorial, 2004.

VALLEJO NÁGERA, A., *Las cien caras de Eva.* Ediciones Temas de hoy, Madrid 2000.

VERNANT, JEAN PIERRE. *Los orígenes del pensamiento griego.* Eudeba, Buenos Aires, 1965.

VERNANTE, JEAN PIERRE. *El hombre griego.* Alianza Editorial, Madrid, 1995.

VERNANT, JEAN PIERRE; VIDAL-NAQUET, PIERRE. *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Vol. I.* Taurus, Madrid, 2002.

VERNANT, JEAN PIERRE; VIDAL-NAQUET, PIERRE. *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Vol. II.* Taurus, Madrid, 2002Aa.

WARRACK, JOHN, WEST, EWAN. The Oxford Dictionary of Opera. Oxford University Press, Oxford, 1992.

YOUNG, EISENDRATH. DAWSON, TERENCE. *Introducción a Jung*. Ediciones Akal, 1999.