



N° 51 · 2024 · ISSN 1853-6379

DOI 10.14409/argos.2024.51.e0064

(AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos

Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## Lo que ocultan los peplos. Atuendos femeninos en *Hécuba* de Eurípides

JOAQUÍN LANZA

Centro de Estudios de Filología Clásica "Lena R. Balzaretti"

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario (FHyA, UNR)

lanzajoa@hotmail.com

Recibido: 15/07/2023

Aceptado: 03/10/2023

El vocablo πέπλος ("peplo"), que designa típicamente la túnica vestida por las mujeres, se registra un total de once veces en *Hécuba* de Eurípides. Teniendo en cuenta la estructura bipartita de esta tragedia y la importancia de la vestimenta en el mundo griego antiguo, este artículo se propone analizar las apariciones del término en sus contextos, con la hipótesis de que los peplos ocultan pero a la vez revelan el carácter de los personajes femeninos: Políxena, el coro de cautivas troyanas y Hécuba, como también habilitan la transformación de los dos últimos en una y otra parte de la obra.

peplos / atuendos femeninos / troyanas / *Hécuba* / Eurípides

...

### WHAT THE PEPLOI CONCEAL. FEMALE GARMENTS IN EURIPIDES' *HECUBA*

The word πέπλος ("peplos"), which typically names the tunic worn by women, is registered a total of eleven times in Euripides' *Hecuba*. Taking into account the bipartite structure of this tragedy and the significance of clothing in the Ancient Greek world, this article intends to analyze the occurrences of this term in its contexts, with the hypothesis that the peploi conceal but at the same time reveal the nature of the female characters: Polyxena, the chorus of captive Trojan women and Hecuba, as well as they allow the transformation of the last two in each part of the play.

peploi / female garments / Trojan women / *Hecuba* / Euripides



## Introducción

Con observar solo algunas de las piezas de la cerámica y la escultura que han sobrevivido al paso del tiempo, rápidamente podrá reconocerse que los paños –es decir, prendas sin cortes ni costuras que se utilizan tal como salen de la fabricación– constituían la parte central de la vestimenta exterior de los antiguos griegos. Aunque es posible que un ojo no especializado los juzgue idénticos, SAUVAGEOT y MENARD afirman que “esta impresión de igualdad [...] desaparece no obstante cuando se examina detalladamente la disposición de los paños antiguos”.<sup>1</sup> En efecto, las variaciones más notables entre ellos no provienen de su corte, sino de sus variados modos de colocación. Encontramos también en la disposición las principales divergencias entre los vestidos de hombre y los de mujer, que por lo demás no diferían demasiado, a pesar de todas las nomenclaturas que existen para designarlos.<sup>2</sup> La copiosa cantidad de términos griegos referidos a la vestimenta, algunos con mínimos matices entre sí, demuestra el importante papel que los atuendos tenían como marcadores de identidad y de género. El πέπλος (“peplo”), de abundante presencia en la literatura y el arte, nombraba típicamente la túnica vestida por las mujeres. Este paño rectangular “se sujeta[ba] por medio de corchetes o de broches y [...] p[odía] ceñirse al cuerpo con ayuda de uno o de dos cinturones”.<sup>3</sup> Según LEE, como prenda eminentemente femenina, el peplo posee fuertes connotaciones de protección y contención.<sup>4</sup> Sugestivamente, este término se registra once veces en *Hécuba*, tragedia de Eurípides representada en el 424 a.C., principalmente aplicado a la vestimenta de personajes femeninos, con solo dos referencias a la vestimenta de personajes masculinos. Ahora bien, ¿qué injerencias podrían tener los peplos en la representación trágica?

No debemos perder de vista la naturaleza de la relación que un ateniense del siglo V establecía con el teatro. De acuerdo con MUELLER, las superposiciones entre los roles de espectadores y actores, como la habitual concurrencia al teatro financiada por la *pólis*, debieron contribuir considerablemente a la formación de una audiencia sensible a las dimensiones visuales, materiales y discursivas de la performance teatral.<sup>5</sup> Es probable que el espectador experimentado pudiera anticipar hacia dónde se dirigía la trama de la obra a partir de las señales contenidas en el diseño artefactual de la tragedia (*i.e.*, el uso del vestuario, la utilería y la puesta en escena), como también en las sutilezas del guion, la coreografía y la música.<sup>6</sup> No sería ilógico entonces pensar que Eurípides pudo haber cifrado en los atuendos femeninos de *Hécuba* una simbología susceptible de ser percibida por los incisivos ojos y oídos de su auditorio, sobre todo si tenemos en cuenta la teoría de que el poeta incursionó en la pintura antes de dedicarse a la composición de tragedias.<sup>7</sup> La hipótesis adquiere sustento en los numerosos pasajes de sus obras donde, como establece RODRÍGUEZ CIDRE, “el tragediógrafo muestra una preocupación casi técnica respecto de superficies texturadas y efectos de luz sobre el color”.<sup>8</sup> Si bien esta lectura se sostiene principalmente en las imágenes y metáforas pertenecientes al mundo de la pintura y la escultura, creemos poder incluir aquí los atuendos y los adornos, no solo por las

abundantes referencias que hay de ellos en sus tragedias, sino también por la riqueza y la precisión de sus descripciones.

### ***La estructura bipartita de Hécuba. En busca de una simbología de los atuendos***

En *Hécuba* somos testigos del sufrimiento de la esclavizada reina homónima, quien deberá padecer, luego de innumerables desgracias ocasionadas por la guerra de Troya, las muertes de sus dos hijos menores: Políxena, sacrificada por el ejército griego sobre la tumba de Aquiles, y Polidoro, asesinado a traición por el rey tracio Poliméstor. Estas dos muertes filiales son centrales para la acción, puesto que escinden la tragedia en dos partes bien definidas. La primera gira en torno al inminente sacrificio de la doncella, las inútiles súplicas de su madre y su funesto pero honorable desenlace, mientras que la segunda tiene inicio con el descubrimiento del cadáver de Polidoro, hecho que terminará por transformar el sufrimiento de Hécuba en ira y desencadenará la ejecución de su venganza –el cegamiento de Poliméstor y el asesinato de sus dos hijos en complicidad con las cautivas troyanas–. Debido a esta escisión en dos partes, la tragedia fue objeto de duras críticas, inauguradas en el siglo XIX por SCHLEGEL, quien consideraba que las dos acciones de la obra no tienen ninguna relación entre sí salvo por su conexión con Hécuba. Para el crítico alemán, si en la primera parte de la obra el poeta logró representar suaves y conmovedoras imágenes sobre la tierna juventud, la inocencia femenina y la dolorosa resignación a una muerte temprana, la segunda las borra por completo con la avaricia de Poliméstor, el accionar egoísta y cobarde de Agamenón y la despiadada venganza de Hécuba. Tampoco le resulta creíble que una anciana, esclavizada y abatida por la pena, pudiera mostrar tal tranquilidad en la ejecución de su venganza ni tal elocuencia en su acusación y escarnio a Poliméstor.<sup>9</sup> Por estos supuestos defectos argumentales, llegó a considerarla la peor tragedia de Eurípides.<sup>10</sup>

Sin embargo, la estructura dual de la obra no se restringe a su argumento, sino que incluye también su composición. IRIGOIN identifica que el *numerus versuum* de la tragedia se divide en dos partes exactamente iguales –de 456 trímetros–, y se pregunta qué implicancias podría tener esto para la acción.<sup>11</sup> El autor recurre a la *Poética* de Aristóteles (1455b, 24-29), donde el filósofo afirma que en toda tragedia existe un enlace o nudo (*désis*) y un desenlace o aflojamiento (*lýsis*). El enlace tiene lugar desde el principio de la tragedia hasta un determinado punto que precede a un cambio (*metábasis*) –de una buena fortuna (*eutykhía*) a una mala fortuna (*atykhía*) o viceversa–, a partir del cual comienza el desenlace hasta el final. No obstante, no se especifica en el pasaje aristotélico relación alguna entre esta división y los elementos formales de la tragedia, por lo que se deduce que el momento del cambio sería una elección del poeta. En *Hécuba*, este se produce en el v. 724, en el tercer episodio. En principio, la decisión de ubicar la transición entre el enlace y el desenlace al interior de un episodio parece inusual, pero el tragediógrafo refuerza la separación entre las partes introduciendo un

elemento lírico: el *kommós* cantado por Hécuba luego de reconocer el cadáver de Polidoro. Esto significa que Eurípides no solo dividió la tragedia en sus dos partes constitutivas, ya reconocidas en el mundo clásico, sino que además igualó el número de trímetros entre ambas, en una operación que no sería percibida por los espectadores durante la representación –aunque sí percibirían el equilibrio–, pero que sin dudas sería satisfactoria para el trabajo artesanal del poeta.<sup>12</sup> A esta doble duplicidad –argumental y de composición–, podemos agregar la de los personajes femeninos. Si en la primera parte de *Hécuba* las mujeres se caracterizan por la nobleza, la pasividad y la resignación, en la segunda predominarán en ellas la ira, el odio y la venganza. Lejos de considerarla inverosímil, como la leyó SCHLEGEL (1965 [1808]), creemos que esta transformación psicológica de los personajes debió de ser una búsqueda concienzuda de Eurípides, para quien la duplicidad fue un aspecto constitutivo de la obra en más de un nivel.

Las recurrentes alusiones a los peplos en *Hécuba* no parecen ociosas, tratándose de una obra enfocada en las crudas consecuencias de la guerra sobre las vidas y los cuerpos de las mujeres, por lo general apartadas de la mirada pública en la Atenas clásica. Siguiendo a MOSSÉ, la cualidad de ciudadano ateniense “llevaba implícita [...] el ejercicio de una función, que era fundamentalmente política, de participación en las asambleas y en los tribunales, de donde estaban excluidas las mujeres, así como de la mayor parte de las manifestaciones cívicas”.<sup>13</sup> De esta manera, el único lugar donde la existencia de la mujer aristocrática ateniense hallaba fundamento era el *oîkos*. Esta también debía ocultarse en las pocas ocasiones en las que se le permitía aparecer públicamente, a través del cubrimiento de su cuerpo.<sup>14</sup> La tendencia habitual, de acuerdo con MARIÑO-CALVO, “era que tanto el cuerpo de las féminas, como ellas mismas, se mantuviesen ocultos, ya fuese mediante el empleo de prendas, velos, joyas y afeites o el confinamiento en las oscuras habitaciones del gineceo”.<sup>15</sup> En este sentido, RODRÍGUEZ CIDRE establece que el género trágico escenifica repetidamente mitos “en los que las mujeres emergen a la esfera pública, pero este poder y preeminencia ha de ser analizado en el contexto de una sociedad donde se estipulaba que lo mejor era su reclusión”.<sup>16</sup>

Estas consideraciones sobre las normas sociales que regulan las vidas y los cuerpos de las mujeres atenienses y que la representación trágica tensiona y transgrede (sobre todo en Eurípides), como también las sutilezas de la performance teatral habilitadas por la naturaleza del auditorio, nos permiten leer en los atuendos de *Hécuba* una rica significación vinculada con las acciones y los destinos de los personajes femeninos. Creemos que las características de los personajes en una y otra parte de la obra poseen un paralelismo simbólico en sus atuendos, los cuales a la vez refuerzan su transformación en la segunda parte. Para comprobar en qué medida los atuendos femeninos comportan un valor simbólico y no meramente decorativo en la tragedia, tomaremos el vocablo *πέπλος* como eje vertebrador de nuestro estudio, sin por ello dejar de lado ciertos pasajes donde se observan metáforas visuales y ornatos femeninos que exceden la vestimenta y pueden enriquecer nuestro análisis. Nuestro enfoque será eminentemente léxico y textual, y no se propone abordar la materialidad de los atuendos como objetos teatrales: en primer lugar, porque

carecemos de datos suficientes sobre las características del vestuario en la representación teatral de la Atenas clásica, y en segundo lugar, porque muchos de los atuendos no aparecerán en la escena, sino en boca de los personajes, aspecto que no sorprende pues, como afirma LORAU, en la tragedia “todo empieza por decirse, por oírse, por imaginarse”.<sup>17</sup>

### *Desgarrando el peplo. Políxena y la boda funesta*

En la párodo de la tragedia, el coro de cautivas troyanas advierte a Hécuba de la intención aquea de sacrificar a Políxena sobre la tumba de Aquiles. La inminencia del sacrificio, vaticinada por el espectro de Polidoro en los vv. 37-46 del prólogo, comienza a construirse desde este momento. A pesar de su crudeza, la prefiguración de la muerte de la virgen es estetizada<sup>18</sup> por el coro mediante diferentes imágenes cromáticas (vv. 148-153):<sup>19</sup>

ἢ γὰρ σε λιταὶ διακωλύσουσ'  
ὄρφανὸν εἶναι παιδὸς μελέας,  
ἢ δεῖ σ' ἐπιθεῖν τύμβου προπετῆ  
φοινισσομένην αἵματι παρθένον  
ἐκ χρυσοφόρου  
δειρῆς νασμῶ μελαναυγεῖ.

Pues, o las súplicas impedirán que seas despojada de tu desdichada hija, o es necesario que veas a la doncella caída sobre la tumba, empurpurada con su sangre, fuente de oscuro brillo proveniente de su cuello portador de oro.

Se destaca el participio φοινισσομένη, del verbo φοινίσσω (“teñir de rojo”, “empurpurar”), denominativo de φοῖνιξ (“rojo”, “púrpura”). CHANTRAINE afirma que es frecuente la aparición del verbo en alusión a la sangre,<sup>20</sup> tal como se observa en este pasaje. El sustantivo φοῖνιξ designa, además del color, el gentilicio “fenicio”, puesto que se atribuía a este pueblo el descubrimiento del tinte.<sup>21</sup> Los fenicios comercializaban las prendas de púrpura, que eran sumamente costosas y codiciadas, y por ello identificadas con la realeza. Si bien en este contexto la expresión no se aplica específicamente a un atuendo, no deja de evocar un fuerte efecto visual: el cuello degollado de la joven la teñirá de rojo, como si vistiera su sangre. La expresión connota simultáneamente la realeza de Políxena y su muerte sangrienta. El adorno de oro refuerza el doble sentido, pues se encuentra ubicado en el cuello, mismo lugar de donde brotará la sangre. En consonancia con esta lectura, RODRÍGUEZ CIDRE sugiere que “el metal precioso remite a su pasado aristocrático: ella es la hija de quienes fueron reyes de Troya y justamente ese pasado es decisivo para su elección como ofrenda honorífica para Aquiles”.<sup>22</sup> Desde estos primeros versos observamos en la tragedia una notable simbología de los adornos y las imágenes visuales que los aleja de la descripción

decorativa, puesto que complementan y refuerzan el carácter del personaje, como también lo harán, de acuerdo con nuestra hipótesis, los peplos.

Ya en el primer episodio, Odiseo transmite a Hécuba la decisión de los griegos. La madre suplica por su hija y le pide a ella que haga lo mismo,<sup>23</sup> pero Políxena se niega. La joven reivindica su noble pasado troyano, criada como novia de reyes, y afirma preferir la muerte a una vida de esclava, forzada a realizar serviles tareas impropias de una princesa.<sup>24</sup> Madre e hija se despiden en un lastimoso diálogo donde la última exhorta a la primera a resignarse ante la voluntad del amo y de los dioses, para luego solicitarle a Odiseo que cumpla con la disposición aquea (vv. 432-434):

κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κάρα πέπλοις  
ὥς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν  
θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτίκω γόοις.

Llévame, Odiseo, tras cubrirme la cabeza con los peplos, pues antes de ser degollada, tengo derretido el corazón con los lamentos de mi madre, y a ella se lo derrito con mis llantos.

Políxena le pide al griego que cubra su cabeza con los peplos para poner fin al doloroso adiós. El vestido no solo impedirá a Hécuba ver el llanto de su hija, sino que también le impedirá a ella misma ver el sufrimiento de su madre. El cubrimiento de la cabeza o la cara con una prenda, gesto casi instintivamente asociado al llanto, posee una vasta representación en la literatura y el arte griegos. Siguiendo a CAIRNS, el velado puede indicar, tanto como las lágrimas en sí, una acción demostrativa de pena y sufrimiento.<sup>25</sup> De esta manera, los peplos cumplen una doble función: ocultan el llanto de Políxena a la vez que lo muestran a la audiencia. El atuendo femenino cubre y descubre, en un mismo gesto, una actitud femenina. Si consideramos, además, que el velado era un importante elemento en el ritual del matrimonio, vinculado con la experiencia emocional subjetiva de la novia en términos de *aidós* (“pudor”, “respeto”, “vergüenza”),<sup>26</sup> la mención de los peplos en este contexto también podría anticipar la funesta boda que la unirá a Aquiles. Más allá de esta simbología del peplo en clave de pudor femenino, la voluntad de la doncella de velar su emoción, de no mostrar lo que no se debe, la aleja de una feminidad pasiva y se corresponde con la actitud heroica que asumió al aceptar el sacrificio y que terminará de consolidarse en la narración de su muerte.

Es el heraldo Taltibio quien relata a Hécuba, en el segundo episodio, la muerte de Políxena. En un primer momento, los aqueos intentan sujetar a la doncella para la concreción del sacrificio. Esta, sin embargo, pide ser liberada, afirmando que morirá voluntariamente, para llegar al mundo de los muertos como una mujer libre. Agamenón se lo concede con la aprobación del ejército, y la joven se prepara para su desenlace (vv. 555-565):

οἱ δ' ὥς τάχιστ' ἤκουσαν ὑστάτην ὄπα,  
 μεθῆκαν, οὐπερ καὶ μέγιστον ἦν κράτος.  
 κάπει τόδ' εἰσήκουσε δεσποτῶν ἔπος,  
 λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος  
 ἔρρηξε λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὀμφαλόν,  
 μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος  
 κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ  
 ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·  
 Ἴδού, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,  
 παίειν προθυμῆ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα  
 χρῆζεις, πάρεσσι λαιμὸς εὐτρεπῆς ὄδε.

Entonces ellos, tan pronto como escucharon la última palabra precisamente del hombre cuyo poder era máximo, la soltaron. Y cuando ella escuchó esta orden del amo, tomando los peplos, los desgarró desde la punta del tirante del hombro hasta la mitad del costado junto al ombligo, exhibió sus senos y su pecho hermosísimo, como el de una estatua, y luego de dejar caer su rodilla en la tierra pronunció el discurso más valiente de todos: “Mira: si deseas golpear mi pecho, oh joven, golpea, y si en cambio quieres en el cuello, preparada está esta garganta”.

El desgarrar de los peplos es narrado con una precisión que roza lo técnico: Políxena rasga el atuendo en diagonal, desde el punto donde el broche sujeta el vestido en el hombro (ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος) hasta la parte media del abdomen junto al ombligo (λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὀμφαλόν). Esta alusión al atuendo no es menor, dado que revela la desnudez de la joven, quien expone sus senos (μαστούς) y su pecho (στέρνα) a la mirada de los griegos.<sup>27</sup> Teniendo en cuenta el carácter nutritivo de los senos,<sup>28</sup> RODRÍGUEZ CIDRE interpreta que “su exhibición aquí por parte de Políxena podría introducir en el cuadro una remisión a los sangrados que la joven no habrá de efectuar en partos que su matrimonio con Hades está inhabilitando”.<sup>29</sup> Sin embargo, a los ojos de la autora, el valor maternal no necesariamente anula la valencia erótica del pasaje. El pecho de la joven es descrito como “hermosísimo” (κάλλιστα) y se lo compara con el de una estatua (ὡς ἀγάλματος),<sup>30</sup> por lo que también podría operar aquí “la misma lógica sexual que identifica la sangre vertida por las víctimas sacrificiales con la que emiten las mujeres al ser desfloradas, nueva yuxtaposición entre sacrificio y matrimonio que ha de leerse en clave de perversión ritual”.<sup>31</sup> Así, el peplo desgarrado –como el cuello y como el himen–, también podría reforzar la analogía entre sacrificio y matrimonio/desfloración.

En cambio, MUÑOZ LLAMOSAS no ve un componente erótico en la exposición de los senos, como tampoco una completa transgresión del *aidós* de la doncella, exhibido en su última aparición en escena a través de su *rhêsis* y del cubrimiento de su cabeza con los peplos. La momentánea ruptura del pudor femenino, connotada en el desnudo, se vincularía con el rechazo de la virgen a la adopción

de un rol pasivo en su muerte: “lo que [ella] ofrece a Neoptólemo como alternativa de su cuello es στέρνον, forma desprovista de connotaciones eróticas y que designa la parte del cuerpo en la que el soldado recibe la herida mortal”.<sup>32</sup> En el mismo sentido, RODRÍGUEZ CIDRE afirma que Políxena “descoloca al oficiante del sacrificio proponiéndole como segunda opción una muerte viril en un lugar de su cuerpo que no cuenta en absoluto con esa característica, muerte que, además, en el contexto masculino conlleva la gloria”.<sup>33</sup> Empero, el hijo de Aquiles se decide por el cuello, muerte sacrificial por antonomasia, negándole a Políxena una muerte épico-viril y reubicándola en el polo de la feminidad. Concordamos con LORAUX en que, si hay una mirada erótica del ejército aqueo sobre la joven, fielmente transmitida por el mensajero, no hay en ella ninguna voluntad de erotizar su desenlace, sino únicamente de que se rinda el correspondiente homenaje a su virtud guerrera.<sup>34</sup> Es por ello que su *aidós* se ve restituido cuando, al caer degollada, cubre pudorosamente con su peplo lo que antes exhibió a la mirada de todos (vv. 568-570):

ἦ δὲ καὶ θνήσκουσ' ὄμως  
πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,  
κρύπτουσ' ἅ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεῶν.

Y ella, sin embargo, aun muriéndose, tenía mucho cuidado de caer decorosa, cubriendo lo que debe cubrirse a la mirada de los hombres.

De esta manera, el peplo desgarrado que descubre su erótico cuerpo y su virtud viril es el mismo que le devuelve su pudor femenino. Los griegos, conmovidos, la recompensan con ofrendas para su pira funeraria, como corresponde en el ritual sacrificial (vv. 572-580):

οὐδεὶς τὸν αὐτὸν εἶχεν Ἀργείων πόνον·  
ἀλλ' οἳ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χερῶν  
φύλλοις ἔβαλλον, οἳ δὲ πληροῦσιν πυρὰν  
κορμούς φέροντες πευκίνους, ὁ δ' οὐ φέρων  
πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ' ἤκουεν κακά·  
Ἔστηκας, ὦ κάκιστε, τῇ νεάνιδι  
οὐ πέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χεροῖν ἔχων;  
οὐκ εἶ τι δώσων τῇ περισσ' εὐκαρδίῳ  
ψυχὴν τ' ἀρίστη;

Ninguno de los argivos tenía la misma tarea, sino que algunos de ellos cubrían a la muerta con hojas de sus manos, otros llenaban una pira llevando troncos de pino, y el que nada traía del que traía escuchaba reproches como estos: “¿Estás quieto, oh malvadísimo, sin traer en tus manos ni un peplo ni un adorno para la joven? ¿No vas a ofrecer algo a la extraordinariamente valiente y más noble de todos en alma?”.

El peplo y el adorno aparecen aquí como símbolos de condecoración a la virtud femenina, que debe ser reconocida. Véase cómo, incluso en el tributo argivo, se le vuelve a negar a la virgen el estatus masculino que pretendió adquirir en su muerte. Si la joven cubrió como pudo su cuerpo con el peplo desgarrado, símbolo material de su transgresión, el segundo peplo y el adorno terminan de enterrar cualquier vestigio de erotismo y de virilidad. Políxena muere como mujer valiente, pero como mujer al fin, y así debe ser alabada. Como en todas las muertes trágicas, el suceso se relata en boca de un personaje y no acontece en la escena. Si por un momento Eurípides se permitió erotizar a Políxena a través de la mirada aquea –y de la escucha ateniense en la representación–, el relato debe finalizar con el honor que merece una muerte virtuosa. En los pasajes analizados, observamos que los peplos, junto a los adornos, simbolizan y refuerzan el carácter noble, valiente, pero también pudoroso de Políxena. Y si en algún punto los peplos develan su transgresión, viril o erótica, serán también ellos los que restituyan su pudor femenino.

### ***Potros en un peplo azafrañado. Cautivas troyanas y bordados imaginarios***

El contexto espacial de *Hécuba* es la costa tracia, un entretiempos y un no lugar comprendido entre la caída de Ilión y el regreso de las naves griegas a su patria. Siguiendo a NAVARRO NOGUERA, existe “una tensión entre estos dos polos temporales: una catástrofe ya avenida (el asedio de Troya) y una catástrofe que aún está por llegar (el exilio)”.<sup>35</sup> Es por ello que, en el primer estásimo, el canto del coro versará sobre los inciertos futuros que les deparará la esclavitud en Grecia. Las troyanas imaginan nuevas y desdichadas vidas en diferentes ciudades de la Hélade, tales como Delos y Atenas (vv. 455-474):

ἡ νάσων, ἀλιήρει  
 κώπῃ πεμπομέναν τάλαι-  
 ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσιν οἴκοις,  
 ἔνθα πρωτόγονός τε φοῖ-  
 νιξ δάφνα θ' ἱερὸς ἀνέ-  
 σχε πτόρθους Λατοῖ φίλα ὠ-  
 δῖνος ἄγαλμα Δίας;  
 σὺν Δηλιάσιν τε κού-  
 ραισιν Ἀρτέμιδος θεᾶς  
 χρυσέαν ἄμπυκα τόξα τ' εὐλογήσω;  
 ἡ Παλλάδος ἐν πόλει  
 τὰς καλλιδίφρους Ἀθα-  
 ναίας ἐν κροκέῳ πέπλω  
 ζεύξομαι ἄρα πώλους ἐν  
 δαιδαλέαισι ποικίλλουσ'  
 ἀνθοκρόκοισι πήναις, ἡ  
 Τιτάνων γενεᾶν

τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμί-  
ζει φλογμῷ Κρονίδας;

¿O [a un puerto] de las islas, conducida, desdichada, por el remo que barre el mar, llevando una vida miserable en casa, donde la palmera primogénita y el laurel tendieron sus ramas sagradas a la amada Leto, adorno de los dolores del parto de [los hijos] de Zeus? ¿Y alabaré, junto con las doncellas delias, la diadema áurea y el arco y las flechas de la diosa Ártemis? ¿O acaso en la ciudad de Palas habré de uncir potros con hermosos carros en el peplo azafranado de Atenea, bordándolos en elaborados tejidos de colores brillantes, o el linaje de los Titanes, al que Zeus Crónida dio sueño eterno con su rayo rodeado de fuego?

Como puede observarse, los destinos se vinculan con divinidades y actividades femeninas. En cuanto a la isla de Delos, la referencia topográfica resulta particularmente curiosa. Recordemos que, según la tradición mítica, Hera impuso como castigo a Leto, fecundada por Zeus, el no tener un lugar donde parir. Así, luego de una larga errancia, la divinidad llegó a esta isla ambulante y yerma que la acogió, a pesar de las órdenes de la Crónida, para dar a luz a Ártemis y Apolo. A este respecto, consideramos, con RODRÍGUEZ CIDRE, que “[e]s sugerente que el coro piense en Delos como posible destino en un contexto mitológico donde justamente el castigo fue un ‘no lugar’”.<sup>36</sup> Desde la incertidumbre de las costas tracias, las cautivas imaginan sus vidas en otro no lugar. Se destacan también, en forma de sinécdoque, las referencias a la diadema dorada (χρυσέαν ἄμπτυκα), otro adorno femenino, y al arco y flechas (τόξα) de Ártemis. La mención de la diosa llama la atención porque, aunque el mito también situaba su nacimiento en Delos, la isla era asociada fundamentalmente a Apolo.<sup>37</sup> El coro se enfoca en los símbolos distintivos de la divinidad femenina, caracterizada por su virginidad, al igual que en las delias que forman parte del rito, llamadas vírgenes (κούραισιν). Esta referencia adquirirá sentido a la luz de los versos siguientes, dedicados a la diosa de la sabiduría.

A diferencia de Ártemis, la vinculación de Palas con Atenas es obvia, en tanto era su divinidad patrona. La nueva alusión al peplo refiere a un culto ateniense bien conocido por el auditorio, las Fiestas Panateneas, que tenían lugar en el verano y constituían uno de los eventos cívico-religiosos más importantes de la ciudad. Una parte de esta festividad consistía en el tejido de un peplo como ofrenda a Atenea Polias. Según HÁLAND, durante los festivales antiguos los dioses eran vestidos con los atuendos más hermosos o bien se les ofrendaban nuevos, por lo que el tejido del peplo se convirtió en el rito central del festival panatenaico.<sup>38</sup> De acuerdo con este pasaje y otras fuentes, el peplo era tejido con hilos de brillantes colores (ἀνθοκρόκοισι πήναις), aunque predominaba el amarillo o azafrán (κροκέω), dado que este color probablemente tenía connotaciones rituales específicas.<sup>39</sup> En el peplo se bordaba una escena mitológica,<sup>40</sup> la Gigantomaquia, a pesar de que aquí se menciona la

Titanomaquia.<sup>41</sup> El tejido era una actividad principalmente femenina, por lo que el armado del telar estaba a cargo de las sacerdotisas de Atenea junto con las *Arrhēphōroi*, niñas de entre 7 y 11 años, mientras que la producción del peplo era tarea de un grupo de *Ergastînai*, doncellas tejedoras, y todas ellas eran elegidas entre las familias aristocráticas atenienses.<sup>42</sup> Para ROSIVACH, la evidencia da cuenta de que el tejido del peplo era un acto cultural específico asociado a la virginidad, por cuanto se realizaba bajo la supervisión de doncellas y se ofrecía a una diosa virgen.<sup>43</sup> La referencia al peplo de Palas en boca de las cautivas evoca, además, un canto de la *Iliada* (6.286-296). Por consejo de Heleno, Héctor pide a Hécuba y las otras ancianas que ofrenden a Atenea el manto más grande y bello, para que la diosa se compadezca de ellos y los libere del enemigo aqueo; pero el hermoso peplo de Sidón elegido por Hécuba, colorido y ricamente bordado, no fue suficiente para aplacar la ira de la divinidad. De la misma manera, las cautivas, probablemente de forma irónica, se imaginan rindiendo culto a una diosa responsable de la destrucción de Ilión, en un rito del que jamás podrían formar parte siendo esclavas y extranjeras, pues estaba reservado a jóvenes vírgenes, aristocráticas y atenienses.

Las referencias a Ártemis y Atenea, dos diosas vírgenes del panteón griego, como también las alabanzas en honor a la primera y el bordado del peplo panatenaico como ofrenda a la segunda –ritos que requerían de la virginidad de sus practicantes–, remiten al sacrificio de Políxena. Retomando los postulados de ROSIVACH, Eurípides parece sugerir como condición posible del futuro de las troyanas, si no la virginidad, dado que son viudas, por lo menos un acercamiento a ese estado a través de la abstinencia sexual.<sup>44</sup> De la misma forma que la hija de Príamo muere virgen, el coro imagina vidas virginales, donde los hombres no tienen lugar, a pesar de que saben que serán distribuidas entre los guerreros aqueos. Existe, sin embargo, una diferencia central entre el desenlace de la doncella y el futuro imaginado por las troyanas, que también vemos representada en los peplos. Políxena, en una actitud viril y activa, rasga su peplo, prefiriendo la muerte a una vida de esclavitud. En cambio, las cautivas son víctimas pasivas de su destino que se resignan a llevar una vida miserable en cualquier región griega, elaborando un peplo para una diosa adversa. Nótese la oposición que opera aquí entre desgarrar y tejido. Unos versos más adelante, frente a la destrucción de Troya, Europa es definida por el coro como un “tálamo de Hades” (Ἄιδα θαλάμους, v. 483), una muerte en vida. Aunque el futuro sea funesto, hay una perspectiva de futuro, y, por lo tanto, una preferencia de la vida sobre la muerte, actitud opuesta, una vez más, a la adoptada por Políxena. La pasividad del coro volverá a adquirir centralidad en el tercer estásimo, donde se mencionará nuevamente el peplo (vv. 933-941):

λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος  
 λιποῦσα, Δωρίς ὡς κόρα,  
 σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ  
 ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἅ τλάμων·

ἄγομαι δὲ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν  
 τὸν ἑμὸν ἄλιον ἐπὶ πέλαγος,  
 πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ', ἐπεὶ  
 νόστιμον  
 ναῦς ἐκίνησεν πόδα καί μ' ἀπὸ γᾶς  
 ὤρισεν Ἰλιάδος.

Pues habiendo abandonado el lecho amoroso solo con el peplo, como una muchacha doria, nada conseguí, desdichada, echándome como suplicante de la venerable Ártemis. Y luego de ver a mi esposo asesinado, fui llevada sobre la inmensidad del mar, mirando mi ciudad a lo lejos, una vez que la nave puso en marcha su pie de regreso y me apartó de la tierra de Ilión.

El compuesto *μονόπεπλος* simboliza aquí la sorpresiva caída de Troya gracias a la estratagema griega, ejecutada por la noche mientras los troyanos dormían. La comparación con la vestimenta de la joven doria se explica por el rechazo de Atenas, sumamente conservadora respecto de sus mujeres y atuendos, a las libertades que aquellas tenían en Esparta. Estas no solo recibían educación militar y entrenaban desnudas junto a los hombres,<sup>45</sup> sino que además, como establece ROMERO GONZÁLEZ, en la cotidianeidad solían vestir “un simple peplo, con falda abierta a ambos lados desde la cintura hasta los pies, dejando al aire los muslos y permitiendo libertad de movimientos”.<sup>46</sup> Eurípides, que las criticó por esto en más de una oportunidad,<sup>47</sup> análoga la situación de las desesperadas troyanas semidesnudas que huyen a refugiarse en los templos con el atletismo de una muchacha espartana.<sup>48</sup> Nótese la nueva alusión a Ártemis, a quien en vano las mujeres suplicaron bajo su estatua. La escena también recuerda a la inútil súplica de Casandra abrazada al Paladio en el templo de Atenea, del que fue arrastrada por Áyax Oileo.<sup>49</sup> A la luz de esta referencia, el tono irónico del pasaje anterior sobre los cultos a las diosas vírgenes se hace evidente. El atuendo da cuenta, además, de la extrema vulnerabilidad de las mujeres en la toma de Troya, encarnada en el único peplo que las cubre, sin poder hacer más que huir y suplicar. En una actitud signada por la pasividad, la única acción activa de la que son capaces es de mirar: a sus esposos muertos y a su ciudad destruida mientras son alejadas de ella por siempre.<sup>50</sup> Estos pasajes muestran una vez más cómo el carácter psicológico de los personajes femeninos se encuentra en consonancia con las referencias a los atuendos. Si el peplo de Políxena descubría una actitud valiente y viril, el peplo tejido para Atenea y el único peplo vestido durante el saqueo de Troya son sinónimos de la vulnerabilidad y la total pasividad con que las cautivas aceptan sus destinos, eligiendo, a pesar de todo, la vida por sobre la muerte.

### *Envuelta en sus peplos. Hécuba, la más desdichada de las madres*

Como sostiene LORAUX, “el género trágico dramatiza, para uso de los ciudadanos, lo esencial de las exclusiones efectuadas por la ciudad”.<sup>51</sup> Una de estas exclusiones, gran amenaza para el orden cívico, es el duelo de las mujeres, presidido por el de las madres.<sup>52</sup> No es casual entonces que el lamento, el *páthos* –siempre peligroso, pues su desborde es imprevisible– predomine en Hécuba durante toda la primera parte de la tragedia. Desde que el coro le comunica el inminente sacrificio de Políxena en la párodo (vv. 98-153), el sufrimiento y el llanto marcarán al personaje hasta aproximadamente la mitad del tercer episodio (v. 786), cuando decide planificar y ejecutar su venganza contra Poliméstor. Sin embargo, a diferencia del coro, no hallamos en Hécuba una completa pasividad ante el destino. Existe en ella la voluntad de salvar a su hija de la muerte. Es por ello que, en el primer episodio, la reina se enfrenta a Odiseo y suplica el perdón para la joven a través de una variedad de estrategias discursivas, desde proponerle como alternativa sacrificial a la adúltera Helena, culpable indirecta de la muerte de Aquiles y tan bella como la virgen troyana (vv. 251-295), hasta rogarle a Políxena que también suplique por su vida (vv. 334-341). Sin embargo, el primer ardid al que apela la otrora reina es la reciprocidad. Hécuba le recuerda a Odiseo que fue ella quien le perdonó la vida cuando fue descubierto por Helena mientras espiaba, disfrazado, en Troya, y enfatiza la miserable súplica del griego, inversamente análoga a su situación actual (vv. 245-246):

{Εκ.} ἦψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινὸς ὢν;  
{Οδ.} ὥστ' ἐνθανεῖν γε σοῖς πέπλοισι χεῖρ' ἐμήν.

{Héc.} ¿Y [recuerdas] que, entonces, humilde, tocaste mis rodillas?  
{Od.} De tal modo que se entumeció mi mano en tus peplos.

El peplo tiene un lugar relevante en uno de los gestos típicos del suplicante, quien rodea con los brazos las rodillas de su destinatario para pedir piedad. Es sugestiva la aparición del infinitivo ἐνθανεῖν, de ἐνθνήσκω (literalmente “morir en”, y en sentido figurado, “entumecerse”, “volverse rígido”). Odiseo debió suplicar largamente, hasta que sus manos se entumecieron, para lograr la piedad de Hécuba. Empero, la reina aceptó la actitud de súplica al permitirle permanecer en esa posición, en contraposición a la actitud inflexible adoptada por el propio Odiseo ante Políxena; este se anticipa a la súplica girando la cabeza y escondiendo la mano dentro de su túnica.<sup>53</sup> La comparación entre la súplica exitosa de Odiseo, abrazado a los peplos de Hécuba, y la súplica rechazada por este utilizando su túnica devela la inflexibilidad del griego, como también la asimetría entre los personajes: ningún acto piadoso del pasado tiene lugar ahora, el sacrificio sucederá. Hécuba se sabe esclava, por lo que no puede actuar en contra de una disposición del amo, menos aun tratándose de un ritual. Así, el fracaso en la salvación de Políxena no puede ser respondido de otra manera que con

resignación. Luego de la despedida, la reina solo atina a cubrirse con sus peplos y echarse en la tierra a llorar (vv. 484-487):

{Τα.} ποῦ τὴν ἄνασσαν δὴ ποτ' οὔσαν Ἰλίου  
Ἐκάβην ἂν ἐξεύροισι, Τρωάδες κόραι;  
{Χο.} αὕτη πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί,  
Ταλθύβιε, κεῖται ξυγκεκλημένη πέπλοις.

{Τα.} Mujeres troyanas, ¿dónde podría encontrar a Hécuba, quien fue una vez reina indiscutible de Ilión?

{Co.} Esta yace con la espalda sobre la tierra cerca de ti, Taltibio, envuelta en sus peplos.

Al igual que Políxena pidió ser cubierta con los peplos para ocultar el llanto, encontramos nuevamente el velado en señal de lamento y duelo, ahora por parte de su madre. Sin embargo, a diferencia de la doncella, quien solicita para sí el cubrimiento, es el coro el que aquí señala el gesto de la madre. Retomando a CAIRNS, la indicación escénica se inserta en el parlamento de otro personaje que comenta el gesto y llama la atención sobre las lágrimas y el lamento que este busca representar. El velado funciona entonces como indicador emocional en una performance con máscaras, en la que el llanto real del actor es imposible.<sup>54</sup> El comentario del coro sobre Hécuba pone el foco en sus lágrimas, inexistentes en la representación, a la vez que el personaje intenta ocultarlas bajo los peplos. El lamento y la resignación de la anciana en la primera parte de la tragedia, connotados por los peplos, se transformarán en cólera y sed de venganza en la segunda parte, contagiando también a las pasivas cautivas troyanas, a partir del descubrimiento del cadáver mutilado de Polidoro.

### ***Puñales en los peplos. De cautivas que lloran a perras que matan***

En el tercer episodio, Agamenón arriba a las tiendas de las troyanas, extrañado de que Hécuba no se haya ocupado del sepulcro de Políxena. Allí encuentra a esta y a las cautivas rodeando el cadáver de Polidoro (vv. 733-735):

ἔα· τίς ἄνδρα τόνδ' ἐπὶ σκηναῖς ὄρω  
θανόντα Τρώων; οὐ γὰρ Ἀργεῖον πέπλοι  
δέμας περιπτύσσοντες ἀγγέλλουσί μοι.

¡Ea! ¿A qué hombre de los troyanos veo aquí muerto junto a las tiendas? Pues que no es argivo me lo anuncian los peplos que envuelven su cuerpo.

Como anticipamos en la introducción, este es uno de los dos contextos de aparición del vocablo en alusión a la vestimenta de un personaje masculino, pues de por sí el uso del sustantivo para designar la túnica masculina es mucho menos

frecuente.<sup>55</sup> Esta referencia al vestido parece contradictoria, pues el personaje de la criada troyana antes afirmó que el cadáver estaba desnudo (σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ, v. 679). SEGAL hipotetiza que los peplos identificados por Agamenón bien podrían ser los retazos de la túnica que el cuerpo mutilado de Polidoro todavía conserva, o bien nuevos peplos que las cautivas lanzaron sobre el cadáver para cubrirlo, gesto natural ante la horrorosa escena.<sup>56</sup> De cualquier manera, la referencia funciona como indicación dramática, para que Agamenón pueda reconocer instantáneamente al difunto como extranjero. Asimismo, tanto el peplo como la alusión al desnudo habilitan un punto de comparación con la muerte de Políxena: ambos mueren desnudos y son cubiertos luego de morir –la doncella primero se cubre a sí misma y luego es cubierta por los argivos; Polidoro podría haber sido cubierto por las troyanas–. Sin embargo, el cuerpo desnudo de Políxena representa su nobleza en el marco de un ritual, mientras que el cuerpo desnudo de Polidoro connota que se le ha arrebatado la posibilidad de una muerte digna, en un contexto que viola los principios de la *xenía* y constituye un crimen a las leyes de los dioses y de los hombres.<sup>57</sup> En este sentido, afirmamos con SEGAL que el atuendo es tanto el cubrimiento que puede ocultar la verdadera esencia bajo sus pliegues como la señal de una dignidad abruptamente arrebatada por la violencia.<sup>58</sup>

La transgresión implicada en el asesinato de Polidoro, ausente en el sacrificio de la virgen, es la que produce el punto de inflexión en Hécuba y despierta en ella la sed de venganza. Primero le pide a Agamenón que castigue a Poliméstor (vv. 786-845). Aunque él rechaza convertirse en su vengador directo, lo cual sería cuestionable ante la mirada del ejército griego, deja entrever su complicidad y aprobación del castigo. Así, Hécuba recurre a las únicas que comprenden su dolor, sus compatriotas troyanas: “sólo pediré ayuda a su venganza [*sic.*] y a la raza de las mujeres, solidaria contra los varones, al servicio de la madre”.<sup>59</sup> MARSHALL sostiene que quienes ejecutan la venganza junto a Hécuba no son las troyanas del coro, sino un grupo de criadas sin diálogo (*mutae personae*) que acompañan a la anciana desde que entró en escena en el v. 55.<sup>60</sup> Más allá de esta diferenciación, ambos personajes colectivos comparten la identidad de cautivas troyanas y terminan por superponerse.<sup>61</sup>

En el plan ideado por Hécuba, la misma avaricia que llevó a Poliméstor a asesinar a Polidoro será la que lo lleve a él y a su descendencia a la ruina (vv. 1012-1013):

{Εκ.} σῶσαί σε χρήμαθ' οἷς συνεξήλθον θέλω.  
{Πο.} ποῦ δῆτα; πέπλων ἐντὸς ἢ κρύψασ' ἔχεις;

{Héc.} Deseo que conserves los tesoros con los que vine.  
{Po.} ¿Dónde están, entonces? ¿los tienes dentro de tus peplos o los escondiste?

Hécuba busca atraer al tracio con sus dos hijos a la tienda de las esclavas, haciéndole creer que le entregará un tesoro troyano. Los peplos de la anciana, que antes ocultaban el llanto y el sufrimiento, ocultan ahora su odio y su venganza. La ambigüedad del vocablo *χρῆμα* (“cosa que alguien necesita o utiliza”; de aquí, en plural, “bienes”, “tesoros”, “dinero”) anticipa lo que los peplos verdaderamente esconden: la cólera de una madre. En el engaño urdido por las troyanas reaparecerá el vocablo *πέπλος*, a propósito de su fingida hospitalidad hacia Poliméstor, tal como este se lo relata a Agamenón en el cuarto episodio (vv. 1150-1156):

ἴζω δὲ κλίνης ἐν μέσῳ κάμψας γόνυ·  
πολλαὶ δὲ χεῖρες, αἱ μὲν ἐξ ἀριστερᾶς,  
αἱ δ' ἔνθεν, ὡς δὴ παρὰ φίλῳ, Τρώων κόραι  
θάκουσ ἔχουσαι, κερκίδ' Ἡδωνῆς χερὸς  
ἦνουν, ὑπ' αὐγᾶς τούσδε λεύσσουσαι πέπλους·  
ἄλλαι δὲ κάμακα Θρηκίαν θεώμεναι  
γυμνὸν μ' ἔθηκαν διπτύχου στολίσματος.

Me siento en medio de un lecho, habiendo doblado la rodilla; muchas manos, algunas desde la izquierda, otras de este lado. Como junto a un amigo, las muchachas de los troyanos ocupaban las sillas, alababan la lanzadera de la mano de los edones, mirando estos peplos a la luz del sol; otras, contemplando mi lanza tracia, me dejaron desnudo de mi doble arma.

Como corresponde a un buen anfitrión, las mujeres se sientan alrededor del invitado y lo agasajan. Agudamente, MARSHALL afirma que es posible leer ciertos tintes eróticos en la escena.<sup>62</sup> El tracio afirma que las troyanas contemplan la tela de su túnica, tejida por los edones (*κερκίδ' Ἡδωνῆς χερὸς*), a través de la luz del sol (*ὑπ' αὐγᾶς τούσδε λεύσσουσαι πέπλους*). Naturalmente, este gesto implica sostener la tela entre las manos hacia arriba, de modo que los rayos de luz permitan observar mejor los detalles de la fabricación.<sup>63</sup> Este dato, bastante sutil pero gráfico, nos permite inferir que el tracio no lleva la túnica puesta para este momento. Además, dice que las mujeres lo dejaron “desnudo” (*γυμνὸν*) de su lanza doble, una elección léxica que tampoco parece inocente. Asimismo, las troyanas son llamadas *κόραι* una vez más en la tragedia, vocablo que remite a la virginidad pero que también puede comportar connotaciones eróticas. Hallamos aquí la otra mención del término *πέπλος* referida al atuendo de un personaje masculino, pero directamente vinculado con las acciones y las miradas de los personajes femeninos. Poliméstor es el poseedor del peplo, pero la mirada masculina se deposita, una vez más, sobre las mujeres. En palabras de MARSHALL, por alguna razón, todos aquellos que sufren violencia en esta obra visten peplos.<sup>64</sup> Nosotros podríamos agregar que también visten peplos quienes ejercen la violencia, como veremos a continuación.

La venganza, contenida simbólicamente en los peplos bajo la promesa del tesoro, emergerá literalmente desde dentro de ellos en forma de puñales. Así lo relata Poliméstor, ya ciego y huérfano de hijos (vv. 1160-1164):

κᾶτ' ἐκ γαληνῶν –πῶς δοκεῖς; – προσφθεγμάτων  
 εὐθὺς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθὲν  
 κεντοῦσι παῖδας, αἱ δὲ πολεμίων δίκην  
 ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας  
 καὶ κῶλα.

Y luego de sus saludos gentiles –¿cómo crees? –, sacando de pronto los puñales de alguna parte de sus peplos agujonean a mis hijos; otras, apoderándose [de mí] como enemigas, sujetaban mis manos y mis piernas.

Los peplos revelan ser las verdaderas armas homicidas. Estos proveen a las mujeres los puñales (φάσγανα) que utilizan para asesinar a los dos hijos de Poliméstor, pero también los broches (πόρπας, v. 1170) con los que ciegan al tracio.<sup>65</sup> Con la concreción de la venganza, las troyanas se desprenden de los rasgos que las definían en la primera parte de la tragedia: la resignación en Hécuba y la pasividad en las cautivas, mediadas en ambos casos por el lamento y el dolor. Se completa entonces, por intermedio de los peplos, la metamorfosis. Las mujeres dejan de ser cautivas que lloran para convertirse en perras que matan. Así las llama Poliméstor, quien vanamente intenta perseguir a las “perras manchadas de crimen” (μιαιφόνους κύνας, v. 1173). Al adquirir con la ceguera el don de la profecía, el tracio también vaticina la metamorfosis de Hécuba en una “perra con mirada de fuego” (κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα, v. 1265), su muerte y su descanso final en el “sepulcro de la perra infeliz, señal para los navegantes” (κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ, v. 1273).<sup>66</sup> En palabras de SEGAL, los atuendos revelan la transformación de una pasividad femenina total bajo el lamento aplastante y la violencia masculina, a una inesperada inventiva, energía y violencia asesina de las que antes eran víctimas.<sup>67</sup>

Ahora bien, ¿cómo se explica la metamorfosis mítica de Hécuba? Una de las interpretaciones más comunes de la crítica ha sido tomarla como un emblema de la degradación y la brutalidad ocasionadas por la guerra.<sup>68</sup> Sin embargo, a la luz de nuestro análisis, creemos, con DUE, que la metamorfosis también constituye un símbolo extremo de su maternidad feroz.<sup>69</sup> La transformación del personaje, simbolizada por los atuendos, se produce a partir de las muertes de sus dos hijos, en las que los peplos también desempeñan un rol central: los peplos desgarrados de Políxena descubren su nobleza antes de su muerte, la cual Hécuba no pudo evitar; los peplos que cubren el cuerpo mutilado de Polidoro evidencian la transgresión de su muerte impía por violación de la *xenía*, muerte que habilita la venganza emergente de los peplos de Hécuba y de las cautivas. A través de los destinos de los hijos se refuerza entonces la propia transformación de la madre, en

un ciclo que se cierra con su metamorfosis en perra. En síntesis, como afirma LORAUX, “bueno es recordar que la perra sólo es Erinia porque era, toda ella, maternidad”.<sup>70</sup>

## **Conclusiones**

El análisis léxico y textual realizado sobre *Hécuba* confirma nuestra hipótesis de que los peplos, atuendos de reiterada aparición en la obra, no desempeñan una función meramente ornamental en ella, sino que connotan, a través de una oscilación entre lo que ocultan y develan, interesantes sentidos acerca del carácter de los personajes femeninos. Partimos de la estructura bipartita de la tragedia, buscando demostrar que la escisión entre las partes no puede considerarse un defecto de la composición del tragediógrafo, como durante mucho tiempo fue leída. La duplicidad del argumento se construye y refuerza a través de los personajes femeninos, cuya psicología signa las dos acciones vertebradoras de la representación –el sacrificio de Políxena y el asesinato de Polidoro–, simbolizada también en los peplos. En ellos vemos la nobleza y valentía de Políxena, la vulnerabilidad y pasividad del coro de cautivas troyanas y la resignación de Hécuba, mediadas por la pena y el lamento que priman en la primera parte de la tragedia. El asesinato impío de Polidoro a manos de Poliméstor habilita la transformación de Hécuba y de las cautivas, que pasarán de la resignación y el lamento al odio y la venganza. Esta transformación simbólica de cautivas a perras está, una vez más, figurada en los peplos, que dejan de contener cuerpos violentados para empezar a ejercer una violencia que emerge de ellos. Creemos que este estudio sobre los peplos también permite echar nueva luz sobre la controvertida metamorfosis mítica de Hécuba en perra, dado que sustenta la estrecha conexión que existe entre el destino de la madre y las muertes de sus hijos.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

MURRAY, G. (Ed.) (1902) “Hecuba”, en *Euripides. Euripidis Fabulae*, vol. 1, Clarendon Press.

### **Estudios**

BARLOW, S. A. (1986) *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bristol Classical Press.

BONFANTE, L. (2004 [1997]) “Nursing Mothers in Classical Art”, en Koloski-Ostrow, A. O. y Lyons, C. L. (Eds.) *Naked Truths: women, sexuality and gender in classical art and archeology*, Routledge, pp. 174-196.

- BRØNS, C. (2016) *Gods and Garments. Textiles in Greek Sanctuaries in the 7th-1st Centuries BC*, Oxbow Books.
- CAIRNS, D. L. (2002) "The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture", en Llewellyn-Jones, L. (Ed.) *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Classical Press of Wales, pp. 73-94.
- CAIRNS, D. L. (2009) "Weeping and Veiling: Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture", en Fögen, T. (Ed.) *Tears in the Graeco-Roman World*, Walter de Gruyter, pp. 37-57.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck.
- COHEN, B. (2004 [1997]) "Divesting the Female Breast of Clothes in Classical Sculpture", en Koloski-Ostrow, A. O. y Lyons, C. L. (Eds.) *Naked Truths: women, sexuality and gender in classical art and archeology*, Routledge, pp. 66-92.
- DUÉ, C. (2006) "The Captive Woman's Lament and Her Revenge in Euripides' *Hecuba*", en *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, University of Texas Press, pp. 117-135.
- HÁLAND, E. J. (2004) "Athena's peplos: Weaving as a Core Female activity in ancient and modern Greece", *Cosmos*, 20, pp. 155-182.
- IRIGOIN, J. (2002) "La composition architecturale de l'*Hécube* d'Euripide", *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 12, pp. 163-172.
- JENKINS, I. D. (1985) "The Ambiguity of Greek Textiles", *Arethusa*, 18, pp. 109-132.
- LEE, M. M. (2015) *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*, Cambridge University Press.
- LIDDELL, H. G. y SCOTT, R. (1940 [1843]) *A Greek-English Lexicon, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie*, Clarendon Press.
- LORAUX, N. (1989 [1985]) *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Ramón Buenaventura (Trad.), Visor.
- LORAUX, N. (2004 [1990]) *Madres en duelo*, Ana Iriarte (Trad.), Abada Editores.
- LOZANO GARCÍA, C. (2016) "La *Hécuba* de Eurípides: la perra que ladraba a la libertad", *Tycho*, 4, pp. 91-108.
- MANSFIELD, J. M. (1985) *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos*, University of California.
- MARIÑO-CALVO, M. V. (2019) "Vestido-desnudo, femenino-masculino: formas de representación del cuerpo y del sexo en el pensamiento griego antiguo", *Historias del Orbis Terrarium*, 22, pp. 25-46.
- MARSHALL, C. W. (2001) "The Costume of Hecuba's Attendants", *Acta Classica*, 44, pp. 127-136.
- MOSSÉ, C. (2001 [1990]) *La mujer en la Grecia Clásica*, Celia María Sánchez (Trad.), Nerea.
- MOST, G. W. (2012) "Bifocal Reception: *Hecuba* vs. *The Trojan Women*", *Philia & Filia*, 03(2), pp. 28-36.

- MUELLER, M. (2016) *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, The University of Chicago Press.
- MUÑOZ LLAMOSAS, V. (2001) "La transgresión de ΑΙΔΩΣ en situaciones de máxima tensión: Ifigenia, Casandra, Clítemestra, Polixena y Helena", *Habis*, 32, pp. 67-79.
- NAVARRO NOGUERA, A. (2022) "El coro de troyanas en *Hécuba*: en busca del sentido de la Guerra", *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 32, pp. 95-113.
- OLLER GÚZMÁN, M. (2007) "Matar al huésped en la *Hécuba* de Eurípides", *Faentia*, 29(1), pp. 59-75.
- POMEROY, S. B. (1990 [1987]) *Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Ricardo Lezcano Escudero (Trad.), Akal.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010) *Cautivas troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Del Copista.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2019) "Ornamentación, esclavitud y violencia en *Hécuba* y *Troyanas* de Eurípides", *Actes du Groupe de Recherches sur l'Esclavage depuis l'Antiquité*, 38(1), pp. 489-500.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2021) "Mujer, corporalidad y monstruosidad en la tragedia eurípidea", en Pricco, A. y Maiorana, D. (Comps.) y Moro, S. M. y Martí, M. E. (Eds.) *Mujeres en la literatura grecolatina: imágenes y discursos. Homenaje al Dr. Andrés Pociña*, Centro de Estudios Latinos "Prof. Beatriz Rabaza", pp. 278-300.
- ROMERO GONZÁLEZ, D. (2008) "El prototipo de mujer espartana en Plutarco", en Nikolaidis, A. G. (Ed.) *The Unity of Plutarch's Work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*, Walter de Gruyter, pp. 679-687.
- ROSIVACH, V. J. (1975) "The First Stasimon of the *Hecuba* 444ff", *The American Journal of Philology*, 96(4), pp. 349-362.
- SACVAGEOT, C. y MENARD, R. (2007) *Vestidos y peinados en las civilizaciones antiguas*, Jorge Iriarte Bustamente (Trad.), Quadrata.
- SCHLEGEL, A. W. (1965 [1808]) "Lecture VIII", en *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, John Black (Trad.), AMS Press, pp. 111-121.
- SCODEL, R. (1996) "Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object", *Transactions of the American Philological Association*, 126, pp. 111-128.
- SEGAL, C. (1990) "Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides", *The American Journal of Philology*, 111(3), pp. 304-317.
- STAMATOPOULOU, Z. (2012) "Weaving Titans for Athena: Euripides and the Panathenaic Peplos (*Hec.* 466-74 and *IT* 218-24)", *The Classical Quarterly* 62(1), pp. 72-80.
- TUCK, A. (2009) "Stories at the Loom: Patterned Textiles and the Recitation of Myth in Euripides", *Arethusa*, 42(2), pp. 151-159.

## Notas

<sup>1</sup> SAUVAGEOT y MENARD (2007: 40).

<sup>2</sup> A modo de ejemplo, entre los paños exteriores podemos mencionar el jitón (χιτών), túnica utilizada en sus orígenes solo por los hombres y posteriormente también por las mujeres; el peplo (πέπλος), central en nuestro estudio, que en general designa la túnica femenina; el himatión (ἱμάτιον), manto vestido por hombres y mujeres a modo de chal sobre el jitón o el peplo; la clámide (χλαμύς), manto de lana corto y ligero utilizado como capa, especialmente por los soldados de caballería e infantería, muy similar a la claina (χλαῖνα), etc. Para las definiciones y los contextos de uso de estos vocablos, véase LIDDELL Y SCOTT (1940 [1843]: s. v.).

<sup>3</sup> SAUVAGEOT y MENARD (2007: 51).

<sup>4</sup> LEE (2015: 106).

<sup>5</sup> MUELLER (2016: 2-3).

<sup>6</sup> MUELLER (2016: 2).

<sup>7</sup> Véase BARLOW (1986).

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2019: 489).

<sup>9</sup> SCHLEGEL (1965 [1808]: 137).

<sup>10</sup> El rechazo de Schlegel y otros pensadores hacia *Hécuba* fue tan influyente que la valoración de la tragedia como malograda o deficiente primó hasta mediados del siglo XX. Recién entonces volvió a ser estudiada, no solo académicamente, sino también como texto para la representación teatral, en gran parte debido a los mismos rasgos que aquellos lectores del siglo XIX despreciaron (MOST, 2012: 35).

<sup>11</sup> IRIGOIN (2002: 168).

<sup>12</sup> IRIGOIN (2002: 169).

<sup>13</sup> MOSSÉ (2001 [1990]: 58).

<sup>14</sup> “Los vestidos de las mujeres respetables sólo servían para ocultarlas de las miradas de hombres extraños” (POMEROY, 1990 [1987]: 101).

<sup>15</sup> MARIÑO-CALVO (2019: 27).

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2021: 278).

<sup>17</sup> LORAUX (1989 [1985]: 9).

<sup>18</sup> Sobre la virgen sacrificada como objeto estético, véase SCODEL (1996).

<sup>19</sup> Utilizamos la edición de MURRAY (1902). Todas las traducciones del griego nos pertenecen.

<sup>20</sup> CHANTRAINE (1968: s.v. φοῖνιξ).

<sup>21</sup> LIDDELL y SCOTT (1940 [1843]: s. v. φοῖνιξ).

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 208).

<sup>23</sup> Odiseo cree que la doncella pedirá por su vida como hizo su madre, por lo que se prepara para rechazar a la suplicante. Estos gestos son advertidos por Políxena en los vv. 343-345: ὄρῳ σ', Ὀδυσσεύ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος / κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν / στρέφοντα, μὴ σου προσθίγω γενειάδος, “Veo, Odiseo, que escondes la mano derecha bajo el vestido y das vuelta el rostro hacia atrás, para que no te toque la barba”. Aquí aparece por única vez en la tragedia el término εἶμα (“vestido”), generalmente referido al paño exterior, para nombrar un atuendo masculino. Nótese que la mención de la túnica en este contexto grafica visual y discursivamente la

inflexibilidad del itacense, ya puesta de manifiesto en su conversación con Hécuba en los vv. 218-332.

<sup>24</sup> Entre las actividades serviles, se menciona el tejido (v. 363): κερκίσιν τ' ἔφεστάναι, “y [me obligará] a encargarme de las lanzaderas”. La elaboración textil reaparecerá vinculada a los peplos en boca del coro y de Poliméstor, como veremos más adelante.

<sup>25</sup> CAIRNS (2009: 46).

<sup>26</sup> Cfr. CAIRNS (2002).

<sup>27</sup> Llama la atención el uso simultáneo de los términos por parte de Eurípides, debido a sus valores disímiles: el μαστός designa “el seno materno repleto de leche, [...] pero también el muy erótico seno de la bellísima Helena”; por su parte, el στέρον del hombre “es uno de los lugares en que, cuando hay guerra, resulta aconsejable hundir la espada [...], pero el pecho de las mujeres suele evocarse, en cambio, como fuente de afecto, estético o sentimental” (LORAU, 1989 [1985]: 81).

<sup>28</sup> Para un estudio sobre la exposición de los senos en el arte clásico, véase COHEN (2004 [1997]), y sobre la exposición de los senos en vinculación con la maternidad, véase BONFANTE (2004 [1997]).

<sup>29</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 214).

<sup>30</sup> Para un estudio sobre el vocablo ἄγαλμα en *Hécuba* y *Las troyanas*, véase RODRÍGUEZ CIDRE (2019).

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 214).

<sup>32</sup> MUÑOZ LLAMOSAS (2001: 77).

<sup>33</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 215).

<sup>34</sup> LORAU (1989 [1985]: 84).

<sup>35</sup> NAVARRO NOGUERA (2022: 98-99).

<sup>36</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2019: 494).

<sup>37</sup> ROSIVACH (1975: 352) señala que por el *Himno homérico III* (3.147 y ss.) sabemos que existía en la isla un gran festival jonio en honor a Apolo. En el marco de este, un coro de muchachas delias cantaba primero a Febo, y luego a Leto y Ártemis, deidades secundarias (3.158-159).

<sup>38</sup> HÁLAND (2004: 155).

<sup>39</sup> BRØNS (2016: 171).

<sup>40</sup> Para un estudio sobre el bordado y el recitado de mitos en Eurípides, véase TUCK (2009).

<sup>41</sup> El bordado de la Gigantomaquia en el peplo panatenaico es unánime en las fuentes, salvo por las tragedias de Eurípides. Tanto las cautivas troyanas de *Hécuba* (v. 472) como Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros* (v. 224) evocan, en su lugar, la Titanomaquia. Según STAMATOPOULOU, esta confusión de los personajes femeninos funciona como marcador de su alienación y aislamiento: en el caso de las troyanas, por ser extranjeras que desconocen los cultos griegos, y en el de Ifigenia, por haber sido arrancada de sus orígenes griegos largo tiempo atrás (2012: 79-80).

<sup>42</sup> Para un estudio integral sobre Atenea y el peplo panatenaico, véase MANSFIELD (1985).

<sup>43</sup> ROSIVACH (1975: 357).

<sup>44</sup> ROSIVACH (1975: 357-358).

<sup>45</sup> Para los espartanos, “[e]sta desnudez no tenía nada de llamativo, pues era la desnudez del atleta” (MOSSÉ, 2001 [1990]: 95).

<sup>46</sup> ROMERO GONZÁLEZ (2008: 681).

<sup>47</sup> Cfr. Eur. *Andr.* 598.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 112).

<sup>49</sup> Eur. *Tro.* 70.

<sup>50</sup> Si bien son gramaticalmente activos, los participios ἰδοῦσα, de εἶδον (“ver”), y ἀποσκοποῦσα, de ἀποσκοπέω (“mirar desde una distancia”), connotan aquí acciones completamente pasivas, dado que se trata de verbos de percepción sensorial.

<sup>51</sup> LORAUX (2004 [1990]: 17).

<sup>52</sup> LORAUX (2004 [1990]: 17-18).

<sup>53</sup> Véase la nota 23.

<sup>54</sup> CAIRNS (2009: 47).

<sup>55</sup> LIDDELL y SCOTT (1940 [1843]: s. v. πέπλος).

<sup>56</sup> SEGAL (1990: 311).

<sup>57</sup> Para un estudio sobre la transgresión de la *xenía* como tema principal de *Hécuba*, véase OLLER GUZMÁN (2007).

<sup>58</sup> SEGAL (1990: 312).

<sup>59</sup> LORAUX (2004 [1990]: 63).

<sup>60</sup> MARSHALL (2001: 128).

<sup>61</sup> La división entre el coro y este personaje colectivo mudo probablemente responda solo a una necesidad de la representación. Las criadas acompañan a Hécuba, la sostienen y se mueven junto a ella en la escena, mientras que el coro permanece cantando y bailando en la *orkhēstra*, su lugar natural, del que no puede salir ni moverse.

<sup>62</sup> MARSHALL (2001: 133-134).

<sup>63</sup> En un artículo sobre la ambigüedad de los textiles griegos, JENKINS (1985: 115) afirma que la aparentemente saludable tarea del tejido y el interés femenino por este arte bien pueden volverse la fachada para un acto malvado.

<sup>64</sup> MARSHALL (2001: 133).

<sup>65</sup> Según MARSHALL, la conveniente disponibilidad de puñales en la tienda de las cautivas es dudosa, por lo que podría ser una exageración de Poliméstor para despertar la piedad de Agamenón (2001: 135).

<sup>66</sup> El promontorio de Cinosema (Κυνὸς Σῆμα, “sepulcro/símbolo/señal de la perra”) era un punto geográfico real, conocido por el auditorio ateniense, que orientaba a los marineros y les indicaba el camino. El sepulcro de Hécuba en el promontorio contrasta significativamente con los destinos de los soldados griegos, cuyas naves fueron desviadas de su camino a casa por la ira de Atenea, asistida por Poseidón (DUÉ, 2006: 133). Muchos de los guerreros perecieron y, a diferencia de Hécuba, yacen en no lugares.

<sup>67</sup> SEGAL (1990: 314).

<sup>68</sup> Para un estudio de la transformación de Hécuba en términos de metempsicosis, véase LOZANO GARCÍA (2016).

<sup>69</sup> DUÉ (2006: 133).

<sup>70</sup> LORAUX (2004 [1990]: 63).