

Himeneos pasados y futuros: *Ifigenia en Táuride* y *Troyanas* de Eurípides

Past and future *hymenaioi*: Euripides' *Iphigenia in Tauris* and *The Trojan Women*

Juan Tobías Napoli

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

jnapoli@huma.fahce.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-9718-6221>

RESUMEN:

Entre las numerosas referencias que encontramos en las tragedias de Eurípides a los himeneos, intentaremos profundizar su significado literario en dos de sus obras: los himeneos recordados por las mujeres que forman el coro de *Ifigenia en Táuride* y los de *Troyanas*: los himeneos pasados y futuros de los que habla Hécuba, así como el himeneo inminente que Casandra ejecuta por anticipado, poniendo en obra la previsión de su madre. Muchos de los valores de estas celebraciones tienen que ver con el rito tradicional del matrimonio y frecuentemente han sido analizados desde esta perspectiva histórica. Sin embargo, intentaremos demostrar que el poeta los utiliza con un valor nuevo, literario, principalmente irónico o de contraste.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, Himeneos, Rito, *Troyanas*, *Ifigenia en Táuride*.

ABSTRACT:

Among the numerous references that we find in Euripides' tragedies to the hymenaios, we will try to understand their literary meaning in two of his works: the hymenaios remembered by the women who form the choir of *Iphigenia in Tauris* and those of *The Trojan Women*: the past and future hymenaios Hecuba talks about, as well as the imminent hymenaios that Casandra executes in advance, putting into work her mother's foresight. Many of the values of these celebrations have to do with the traditional rite of marriage and have often been analyzed from this historical perspective. However, we will try to show that the poet uses them with a new, literary value, mainly ironic or contrasting.

KEYWORDS: Euripides, Hymenaeus, Rite, Trojans, *Iphigenia in Tauride*.

El mundo griego está lleno de rituales. Cada momento de la vida del hombre y la mujer, desde el nacimiento hasta la muerte, está marcado por diferentes rituales. La literatura, y en particular la tragedia, presenta abundantes testimonios de ellos, aunque siempre de manera fragmentaria. Entre ellos, sin duda, uno de los más significativos, vinculado con las bodas, es el canto del himeneo (Maas, 1916, pp. 130-134).

El himeneo es en sí mismo un rito, que consiste en un canto que se entona en distintos momentos durante el ritual de la boda. La participación de figuras femeninas es crucial en estos cantos, aunque hay testimonios también de la participación masculina.¹ Eurípides da abundantes ejemplos de esta instancia fundamental del ritual del matrimonio,² aunque, como no podía ser de otro modo, siempre de manera parcial y fragmentaria. La boda era un fenómeno bien conocido para el público ateniense y el autor no necesita detenerse en su descripción detallada: alcanza con referencias puntuales.

Entre estas numerosas referencias, intentaremos profundizar su significado literario en dos tragedias: los himeneos recordados por las mujeres que forman el coro de *Ifigenia en Táuride* y los que se refieren en *Troyanas*: los himeneos pasados y futuros de los que habla Hécuba, así como el himeneo inminente que Casandra ejecuta por anticipado, poniendo en obra la previsión de su madre. Muchos de los valores de estas celebraciones tienen que ver con el rito tradicional del matrimonio y frecuentemente han sido analizados

Recepción: 20 Junio 2021 | Aceptación: 25 Junio 2021 | Publicación: 01 Julio 2021

Cita sugerida: Napoli, J. T. (2021). Himeneos pasados y futuros: *Ifigenia en Táuride* y *Troyanas* de Eurípides. *Synthesis*, 28(1), e100. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe100>



desde esta perspectiva histórica. Sin embargo, intentaremos demostrar que el poeta los utiliza con un valor nuevo, literario, principalmente irónico o de contraste.

Como ocurre con frecuencia en nuestro conocimiento del mundo antiguo, ignoramos muchos detalles puntuales del desarrollo de la boda. De hecho, carecemos de una narración completa que dé cuenta de esta ceremonia.³ La aproximación más significativa está constituida por el diálogo de Luciano de Samosata *El banquete* o *Los lapitas*. Sin embargo, además de ser un texto de una época tardía, se refiere solo a una parte de las celebraciones nupciales, el banquete de bodas y, como era de esperar, describe un festín caricaturesco. Según describen Vérilhac-Vial (1998, *passim*), una boda griega de época clásica era un acontecimiento social de primer orden, con un ritual y unas ceremonias que duraban al menos dos días. Gracias a textos legales, a inscripciones, como las leyes de Gortina, a listas con dotes, a contratos matrimoniales recuperados en los papiros, a noticias eruditas dispersas en léxicos y escolios y, sobre todo, a la literatura y a la iconografía, conocemos muchos aspectos de la ceremonia, aunque, de todos modos, no poseemos una descripción continua y detallada de ellas. Evidentemente, los autores antiguos, por ser una ceremonia muy conocida, no consideraron necesario describir con precisión estos rituales.

Como señalamos, las características de nuestras fuentes literarias e iconográficas nos ocultan muchos detalles. En las fuentes literarias, las alusiones a las bodas son rápidas: los autores no se detienen en pormenores innecesarios. En las fuentes iconográficas, además, las convenciones artísticas y las limitaciones técnicas llevan al mismo resultado. El artista no pretende reproducir fielmente la realidad: escoge solamente los rasgos que le interesan y los organiza de modo que sugieran al espectador algún aspecto específico de la fiesta y su ritual: el arreglo de la novia, el cortejo nupcial o las alegres evoluciones de los coros de muchachas.

Sabemos de manera segura que era el padre quien concertaba la boda de la hija y quien tenía el lugar más destacado en el ritual: celebraba el banquete oficial y realizaba los brindis nupciales. Sin embargo, la madre también tenía su participación.⁴ La costumbre delimitaba claramente la intervención de cada personaje. Numerosos testimonios nos muestran la presencia casi obligada de la madre portando la antorcha en el cortejo nupcial. Clitemnestra no abandona a su hija en la presunta boda con Aquiles: acompaña a su hija hasta Áulide y exige su lugar en la ceremonia (Düring, 1943, pp. 91-123). También colaboraba en la preparación del baño ritual de la novia y en la acogida del cortejo ante la casa del novio. Se menciona igualmente su responsabilidad en la preparación de un festín para las mujeres, distinto del banquete ofrecido por el padre. Algunos pasajes de las dos tragedias de Eurípides que comentamos aclaran y precisan por qué se menciona a la madre en los himeneos, en los que está presente y tiene participación relevante.

A partir de estas reconstrucciones, podemos concluir que la práctica del matrimonio entre los griegos de la antigüedad, a pesar de las diferencias históricas entre distintas épocas y regiones, puede sintetizarse en dos fases: la primera, denominada ἐγγυή, consistía en un acuerdo privado entre el κύριος o representante legal de la joven novia (normalmente el padre, a no ser que hubiera muerto) y el pretendiente (que es un varón mayor de edad que actúa por sí mismo, aunque muchas veces cuenta con el auxilio y consejo de su propio padre). En ese acuerdo se establecía la dote que ofrecerá el padre de la novia y un compromiso de palabra que, a partir de ese momento, unía a las dos familias. Algunos testigos debían corroborar la efectivización de la alianza. Este acuerdo se exteriorizaba fundamentalmente a través de un apretón de manos y del intercambio de algunas frases rituales. El gesto de unión entre las dos familias, sin embargo, no suponía la convivencia inmediata de la pareja. No obstante, la ruptura del compromiso suponía un hecho grave y el infractor se exponía a funestas consecuencias, que incluía el castigo de los dioses.⁵

La segunda fase del matrimonio era el γάμος, que consistía en la efectivización del acuerdo previo a través de un conjunto de ceremonias bien regladas y en el inicio de la convivencia real de la pareja, que podía ocurrir unos cuantos meses después de la ἐγγυή o incluso al cabo de algunos años, si el compromiso había ocurrido cuando la novia era todavía una niña.⁶

En el marco del γάμος aparece, en distintos momentos, el canto del himeneo. Himeneo era el nombre del dios del matrimonio. A partir del refrán ritual dirigido a este dios, Ὑμῆν ὦ Ὑμέναιε (y otros refranes similares),

el nombre de himeneo se especializó como sinécdoque del canto de bodas y luego se generalizó para cualquiera de los diferentes himnos que se entonaban durante las bodas, a lo largo de las distintas etapas de la celebración del γάμος: se cantaban himnos (himeneos) en el anuncio formal de la boda, según nos muestra Eurípides en *Helena* 1433-1435; Safo (en el fragmento 44), como Eurípides en *Heracles* (9-12),⁷ nos muestran un himeneo durante la procesión que acompaña la entrada de la novia en la ciudad en la que morará a partir de entonces. En *Ifigenia en Áulide* (v. 430) el himeneo es simplemente una metáfora por las bodas, pero en el verso 437 el mensajero (que desconoce la verdadera razón por la que Ifigenia está en Áulide y cree aún en la inminencia de su boda con Aquiles) anuncia la realización de la ceremonia de ofrenda de la novia en honor de Ártemis; en este momento, le pide a Menelao, el tío de la novia, que él mismo prepare el canto del himeneo: deben disponerse los canastillos para el sacrificio, coronar todos sus cabezas y que la flauta de loto resuene bajo los techos y se escuche el entrechocar de los pies en la danza. La ceremonia está descrita con bastante detalle y sorprende la participación del tío de la novia como iniciador del canto, sobre todo si se tiene en cuenta que Clitemnestra, madre de la novia, está también presente en el campamento griego de Áulide.

También hay himeneos en la casa del padre de la novia durante el banquete de bodas, según vemos en *Odisea* 4, 15-19. En *Iliada* XVIII, 491-496, se muestra un himeneo durante el traslado de la novia hacia la casa del novio. Luego, poco a poco, estos distintos cantos fueron recibiendo nombres específicos, como ἐπιθαλάμιον⁸ y ἐγερτικόν. Al final, epitalamio acaba por significar cualquier canción nupcial e himeneo simplemente boda.

En cualquier caso, los himeneos eran canciones alegres y festivas unidas a danzas en grupos, coros ricamente ataviados, de cabezas coronadas con guirnaldas, que giraban alegremente o se plantaban ante la cámara nupcial, con música de diferentes instrumentos: la cítara, el αὐλός, la flauta de loto, el oboe, etc.

El himeneo se acoplaba muy bien con las distintas ocasiones en que se entonaba. Los había ruidosos y bullangueros, que desde lejos delataban la boda. Con sus cantos a voz en cuello y sus jubilosos gritos (ἀλαλάζειν) traslucían la alegría de los numerosos participantes, sin olvidar nunca el carácter apotropaico que el ruido tenía. Aunque también había, dependiendo del momento, himeneos graves y solemnes, σεμνοί, para captar la benevolencia de los dioses y atraer la felicidad sobre la nueva pareja. Las bodas eran acontecimientos felices y los himeneos con que se celebraban, jubilosos o serios, también.

Sin embargo, no nos va a interesar profundizar en estos aspectos puntuales del rito. Hay al respecto estudios muy precisos y documentados. Nuestro foco de atención será justamente contrastar el valor ritual de estas celebraciones con la función literaria que adquieren en las obras de las que forman parte. Tanto en *Troyanas* como en *Ifigenia en Táuride*, los himeneos sirven para marcar un contraste: forman parte de un pasado feliz que se contrapone con el presente doloroso; o constituyen un anuncio de un futuro inmediato que debería ser dichoso pero que adquiere dimensión siniestra. Son dos caras de la misma moneda.

Primer contraste: tanto Hécuba y Casandra en *Troyanas* como el coro de mujeres en *Ifigenia en Táuride* recuerdan los himeneos felices de antaño, pero celebran y anticipan himeneos funestos. Este carácter contradictorio de los himeneos será clave para interpretar su sentido.

En Eurípides, con su predilección por las figuras femeninas, hay frecuentes referencias a bodas e himeneos. J. P. Vernant (1974, p. 182) utiliza una fórmula proverbial para definir la importancia del matrimonio para las mujeres griegas: “el matrimonio es a la niña lo que la guerra es al varón: para ambos marcan el cumplimiento de su naturaleza respectiva al salir de un estado en que todavía cada uno participa del otro”.⁹ De tal manera, no resultará extraño que guerra y matrimonio aparezcan vinculados en la tragedia, en relación con héroes y heroínas: mientras la guerra ganada o perdida marca el éxito o fracaso del héroe, el matrimonio de la mujer resalta también el cumplimiento de su función específica. De manera que la carencia de matrimonio o el fracaso en él marca un contraste entre la dramática situación actual de las heroínas y la añorada felicidad de tiempos pasados o futuros. Por otra parte, la boda frustrada (que es aquella que se produce con un apropiador violento o con la muerte misma) implica que la mujer no alcanza el cumplimiento de su naturaleza, como el varón que no va a la guerra o que fracasa en ella.

Veamos nuestros ejemplos con algún detalle. Así como los aspectos formales de la ceremonia (las antorchas, el coro de muchachas, la danza y la invocación ritual a Himeneo entonado por la nueva novia Casandra en *Trojanas*) se representan realmente sobre la escena, el público contempla también el papel forzosamente destacado de su madre en los coros nupciales. El tema de estos festejos por una boda inminente merece contrastarse con otros himeneos, presentados como recuerdos, esta vez de las cautivas griegas del coro, en el tercer estásimo de *Ifigenia entre los Tauros*. Allí, el coro, que se expresa como un colectivo que adquiere la singularidad de una mujer madura, evoca con añoranza su ya lejana participación, de jovencita, en coros de ilustres bodas (vv. 1089-1153). En este tercer estásimo, las mujeres cantan, mientras esperan la llegada del rey Toante, nostálgicas, el deseo de regresar a su tierra griega. Es un canto lleno de lirismo y de nostalgia por Grecia: el Coro es como el alción, que no deja de llorar en su canto. Ifigenia se va a salvar en una nave de velas hinchadas, acompañada del rítmico sonar de los remos y de la música de Pan. ¡Si fuera posible que ellas se convirtieran en aves para volver a tomar parte en las brillantes danzas de su patria! Cuando, terminado el canto, entre el rey Toante para preguntar por Ifigenia, dará comienzo la trama del engaño, el plan de huida.

Sin embargo, el coro termina su canto con el recuerdo de los himeneos pasados: la segunda antiestrofa es una completa descripción de los rituales pasados y una añoranza de repetirlos en el futuro (vv. 1138-1153):

λαμπρούς ἵπποδρόμους βαίην,
 ἔνθ' εὐάλιον ἔρχεται πύρ-
 οἰκείων δ' ὑπὲρ θαλάμων
 ἐν νότοις ἀμοῖς πτέρυγας
 λήξαμι θαόζουσα·
 χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὅθι καὶ
 ἴπαρθένος εὐδοκίμων γάμων
 παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας
 ματέρος ἡλικῶν θιάσους
 ἐς ἀμίφας χαρίτων
 ἄβροπλούτοιο χαίτας εἰς ἔριν
 ὄρνυμένα πολυποίκιλα φάρεα
 καὶ πλοκάμους περιβαφομένα
 γένυσιν ἐσκίαζοντ'.

¡Ojalá pudiera yo marchar por los brillantes derroteros que recorre el fuego del sol!
 ¡Que pudiera dejar de batir las alas en mis costados, sobre los lechos hogareños!
 ¡Ojalá pudiera tomar parte en los coros, en los que, siendo virgen aún, durante bodas ilustres, haciendo girar (sin desviarme de los pies de mi madre querida) los tropes de mis coetáneas, en competencia de gracias, en querella de suaves y ricos peinados, saltando y enredando mis trenzas con los velos de muchos colores, sombreaba mis mejillas!

También aquí se ha discutido mucho el texto y se han propuesto diversas conjeturas. La frase de 1145 ss. *παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας / ματέρος ἡλικῶν θιάσους* se ha entendido como “junto a mi querida madre” o como “separándome de mi querida madre” (con la preposición *παρὰ* que rige el genitivo *φίλας ματέρος*, *πόδα* como complemento directo del participio y la corrección de *θιάσους* en *θιάσοις*). De acuerdo con el pasaje de *Trojanas*, en el que es la madre quien, aunque de manera involuntaria, con su pie *ἀρχέχορος* marca el inicio de la danza, sería posible admitir aquí para la preposición la acepción de “totalmente de acuerdo con”, “sin desviarme de”, que tiene también en otros contextos. Los giros del coro se realizarían siguiendo el pie de la madre, el ritmo marcado por su pie, en calidad de respetada directora del grupo. La condición de *παρθένος* que otrora tenían las actuales mujeres del coro hace pensar en bodas que no son las propias: los coros de vírgenes acompañaban el canto del himeneo durante el ritual de las bodas y allí las muchachas, mientras danzaban, rivalizaban en gracia, en la belleza de sus peinados, en las trenzas de las vestimentas multicolores, mientras el rubor cubría sus mejillas. El rito del himeneo es símbolo de un tiempo pasado y feliz y, a la vez, de la vida propiamente griega, contraria a la brutalidad de la vida bárbara en Táuride. La nostalgia de las mujeres del

coro se dirige hacia un doble retorno: hacia la tierra de Grecia y hacia la juventud virginal, cuando formaban parte de los coros de muchachas que cantaban himeneos.

La presencia de la madre junto con el resto de las mujeres en las ceremonias de boda se refleja también en la propia *Ifigenia en Táuride*, vv. 364-368. Allí, Ifigenia recuerda un momento de su pasado, cuando se enteró del amargo destino de muerte que le esperaba y contrasta sus inminentes bodas (no con Aquiles, como le habían prometido, sino con la muerte) (O' Brien, 1988, pp. 98-115) con las bodas que en Micenas celebra, bajo engaño, su madre y las demás mujeres argivas:

ὦ πάτερ, νυμφεύομαι
νυμφεύματ' αἰσχρὰ πρὸς σέθεν. μήτηρ δ' ἐμὲ
σέθεν κατακτείνοντος Ἀργεῖαί τε νῦν
ὑμνοῦσιν ὑμεναίοισιν, ἀυλεῖται δὲ πᾶν
μέλαθρον. ἡμεῖς δ' ὀφύμεσθα πρὸς σέθεν.

Padre, por tu culpa soy desposada en bodas vergonzosas. Mientras tú me matas, mi madre y las argivas están ahora cantando los himnos de mi himeneo y todo el palacio resuena con las flautas. Sin embargo, yo perezco ante ti.

El rito del himeneo es signo de felicidad: pasada para las mujeres del coro, pero engañosa para la propia Ifigenia. Sin embargo, en ambos casos esta felicidad pasada o engañosa contrasta con la desdicha presente. Los himeneos tienen siempre en la tragedia de Eurípides un componente trágico e irónico.

En *Troyanas* 145-152, Hécuba termina su monodía y da inicio a un treno (cf. v. 111, τί δὲ θρηνηῆσαι;). En él, se lamenta por las mujeres y las doncellas troyanas que han sido tomadas prisioneras y que están destinadas a unas bodas desdichadas, κοῦραι δύσνυμφοι (v. 144). La idea de esas bodas que no llegarán a consumarse o que tendrán un esposo distinto al esperado (el captor o la misma muerte), sin embargo, trae a la mente de Hécuba recuerdos de tiempos más felices. Como madre que pía lastimosamente por sus pajarillos, Hécuba va a empezar (ἐξάρξω, v. 147) un canto muy distinto al que otrora iniciaba (ἐξήρχον, v. 152), cuando era reina, con resonantes golpes de su pie, mientras gobernaba el coro. Un mismo verbo designa su función actual como iniciadora del lamento y su antiguo papel como iniciadora y directora de los alegres coros nupciales.

Más adelante, en los vv. 308 ss., aparecerá Casandra. La sacerdotisa de Apolo, en su delirio, entona una especie de exaltado himeneo por su futura y cercana boda con Agamenón. En él, invita a su entristecida madre a participar en el coro (v. 332), a dar vueltas de un lado a otro, ἐλισσε τᾷδ' ἐκεῖσε (v. 333), marcando la cadencia, llevando el paso de la danza: ποδῶν φέρουσα φιλτάταν βᾶσιν (v. 334). Casandra delira, enloquecida, pero su distorsión de la realidad tiene una base sólida en el conocimiento del rito de bodas. Sin embargo, hay una primera inversión: no es la madre la que inicia el canto sino la misma novia. La madre rechaza participar del rito.

En *Troyanas*, Eurípides nos presenta un grupo de mujeres (las del coro y las que se desprenden de él para tomar una voz diferenciada, como Hécuba, Casandra, Andrómaca y Helena), cuya reflexión global acerca de los recientemente pasados hechos de la guerra de Troya no puede más que representar una visión conclusiva acerca del carácter trágico de la existencia humana que, evidentemente, excede el marco restringido del planteo de la evolución de un personaje individual (Craik, 1990, pp. 32-75).

En esta línea de lectura, cobra significado la escena entre Hécuba y Casandra. Una es la contracara de la otra. Explica muy bien Di Benedetto (2001) que esta escena en la que interviene la profetisa virgen testimonia el momento en que se atrofia definitivamente el sentido habitual del módulo canto/ recitación. Esta atrofia se produciría porque el contraste de la actitud de la futura concubina de Agamenón a través de cada uno de los dos momentos de su intervención (lírico primero y recitado a continuación) implica una esclerosis deliberada e irónica de la doble expresión del *páthos* y el *lógos*. Ocurre que, en lugar de estallar la escena de canto como corolario de la explosión del *páthos*, presentado como consecuencia última de un crescendo dramático que termina rompiendo los moldes episódicos (que es lo que debe esperarse en función de la estructura tradicional del significado de las monodías), con Casandra ocurre de manera inversa. Ella ingresa a escena en un estado

orgiástico, en medio de un diálogo entre Taltibio y Hécuba acerca del reparto de las cautivas en el primer episodio.

Su canto (vv. 308-340) celebra sus bodas con Agamenón y, a través de su danza, imagina guiar el cortejo del Himeneo hacia el templo de Apolo. Ella no será esposa legítima (ya lo es Clitemnestra) ni será esclava de la reina (según pregunta Hécuba en 250-51: ἤ τῶι Λακεδαιμονίαι νύμφαι δούλαν;). Será la λέκτρων σκότια νυμφευτήρια: ella formará parte de esponsales ilegítimos. El adjetivo σκότιος que describe el carácter de sus esponsales (“oscuros, bastardos, ilegítimos”) contrastará con la luz de las antorchas con las que preanuncia su ingreso a escena.

Sobre la escena se desarrolla un rito particular: Casandra ingresa directamente en delirio extático. Ataviada con sus insignias de sacerdotisa (ramas de laurel, bandas de lana blanca, las llaves del templo de Apolo), lleva una antorcha encendida en su mano. Su monodia pretende ser un canto de Himeneo ante la inminente boda con Agamenón. Este canto de himeneo, sin embargo, está recorrido por una pesada ironía trágica y se resuelve en un siniestro canto de boda y muerte. Debe notarse el constante paso de la segunda persona gramatical (con la que Casandra se apostrofa a sí misma, tanto en el comienzo de la estrofa como en el de la antiestrofa) a la primera persona, con la que sigue su canto: (vv. 308-324):

ἀνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω –
ἰδοῦ ἰδοῦ –
λαμπάσι τόδ' ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἀναξ·
μακάριος ὁ γαμέτας,
μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
κατ' Ἄργος ἀ γαμουμένα.
Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ἀναξ.
ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, τὲπι δάκρουσι καὶτ
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,
ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς
ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,
διδούσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί,
διδούσ', ὦ Ἐκάτα, φάος
παρθένων ἐπὶ λέκτροις
ἅι νόμος ἔχει.

¡Levanta, acerca la llama! ¡Soy yo quien traigo la antorcha, la venero, incendio (¡helo aquí, helo aquí!) este templo con las teas! ¡Oh, rey Himeneo!
¡Bienaventurado sea el esposo y bienaventurada también yo, la que se desposará en Argos en regios lechos! ¡Himén, oh, rey Himeneo! Puesto que tú, madre, no haces más que lamentarte con lágrimas y cantos fúnebres por el padre muerto y por la querida patria, soy yo quien enciendo bien alto esta antorcha de fuego para mis bodas, para que produzca luz y resplandor, dándote, ¡oh Himeneo!, dándote, ¡oh Hécate!,¹⁰ luz sobre los lechos de las vírgenes, como lo exige el rito.

En una ceremonia de esponsales, es la madre (o, eventualmente, las hermanas) y las amigas de la novia quienes deben encender las antorchas que acompañan al cortejo nupcial. Como Hécuba está muy ocupada con sus cantos fúnebres por tantos guerreros e hijos muertos, Casandra va a cumplir el doble papel de novia y de iniciadora del cortejo nupcial. Toda la escena está llena de irónicos contrapuntos.

En este contexto, las visiones de Casandra adquieren un carácter patológico, en tanto el éxtasis de la joven es la expresión de un delirio que la ubica por fuera de la realidad. Esta descripción es congruente con lo que cabe esperar en una monodia.

Sin embargo, cuando Casandra recupera la “normalidad” perdida, a través de los trímetros yámbicos de su *rhésis* de los versos 353-405, descubriremos una argumentación reflexiva y meditativa. En esta argumentación, la profetisa señala que su escena patética previa era una consecuencia estudiada de los razonamientos actuales, que pasa a exponer. La conclusión de Di Benedetto (1998, pp. 223-239) no nos parece adecuada: el crítico

ve, en este contraste entre el patetismo de la función lírica tradicional y el razonamiento meditado que da origen a la monodia a partir de una actitud falaz, un deseo deliberado por parte del poeta para marcar el anquilosamiento de un molde teatral, a través del cual podría testimoniar el abandono del sentido de la estructura tradicional de la tragedia, carente ya de utilidad para expresar las nuevas relaciones entre los hombres. Por el contrario, creemos que, en este contexto, queda claro que la expresión patética previa por parte de Casandra constituía una estrategia, una manera de resolver dramáticamente la contrariedad y la contradicción de su situación. Pero la intencionalidad del poeta está en otra parte.

Cassandra plantea con claridad que su objetivo personal en este matrimonio con Agamenón estará constituido por el deseo de que la boda se convierta en más desdichada que la de Helena (vv. 357-358); de este modo, el canto de himeneo que celebra es solo producto de un deseo de una venganza meditada: una mimesis de una acción ritual que tiende a desacralizar el rito con la intención de identificar las dos bodas y las dos desgracias producidas. Hay en este canto la expresión de un sentimiento que es falso, que es plan o estrategia razonada. El himeneo, por lo tanto, contrasta su sentido originario como canto de alegría en un nuevo sentido: será ahora canto de venganza.

Por otra parte, es falso no solo el sentimiento expresado, sino el mismo ritual, el canto y la danza extática, que de este modo se convierten en pantomima. Sin embargo, esta conducta dolosa no será exclusiva de Casandra. También en Hécuba, también en las mujeres del coro, se expresaban situaciones semejantes. Eurípides, así como encontraba las motivaciones ocultas, individuales y egoístas, en héroes de apariencia intachable, como el Teseo de *Suplicantes*, encontrará también las motivaciones ocultas, igualmente individualistas y egoístas, en las víctimas en apariencia inocentes de una terrible situación de dolor. Este es el contraste que refleja la ruptura del módulo canto-recitación: si el héroe tiene aspectos de villano, también la víctima inocente tendrá aspectos dignos de condenación.

La *rhésis* de Casandra, que sirve de eco a su monodia precedente, permitirá que comprendamos esto de manera adecuada. Analiza la cuestión de la guerra de Troya, como cada uno de los restantes personajes ha hecho hasta ahora. Su conclusión es semejante en todo a la que había sido la conclusión de Hécuba: ambas pasan por alto la decisión de Atenea que, según las palabras de Poseidón y de la propia diosa en el prólogo, había sido la causa de la guerra; solo prestan atención a la conducta de Helena, a la que consideran única responsable de esta guerra cruenta (vv. 368-369):

οἱ δὲ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν,
θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν.

Los griegos, por una mujer y una Cipris,¹¹ al querer cazar a Helena, mataron a miles.

Los griegos intentan recuperar a Helena, aunque, a causa de una mujer y a causa de un amor, terminaron destruyendo a muchos. Nótese que el *μυρίους* involucra tanto a troyanos como a griegos. Luego de esta aseveración, son analizadas las consecuencias de la guerra, en un modo evidentemente tomado prestado de los sofistas (Albini, 1976, pp. 153-162). Para realizar este análisis, Casandra recurre a un criterio racional y retórico, ya que plantea la situación desde cada uno de los dos bandos y analiza su relación costo-beneficio en función de los resultados que produce en cada uno de estos bandos.

Así, la *rhésis* parte de la consideración de la situación de los aqueos. En primer lugar, destaca que la guerra comienza con el sacrificio de la hija que debe realizar el rey Agamenón (vv. 370-373). Y este sacrificio fue ofrecido por el rey en beneficio de su hermano, a causa de una mujer que huyó de manera voluntaria y no fue robada. En el intento de exculpar a Paris, se cargan las tintas sobre la culpa de Helena. Sin embargo, si los aqueos estaban dispuestos a pagar este costo (la muerte de Ifigenia) para obtener tan magro beneficio (la recuperación de la infiel Helena), ello marcará con claridad los augurios bajo los cuales puede esperarse el desarrollo de los acontecimientos: crueldad e interés individual. Porque no puede explicarse desde otra

perspectiva esta actitud del rey. De modo tal que, para Casandra, la responsabilidad de la guerra está puesta en partes iguales sobre la conducta liviana de Helena y sobre la conducta interesada y cruel de Agamenón.

Esta crueldad que está en el origen de la guerra repercute no solo sobre los troyanos: en el análisis de Casandra, los primeros que deben pagar las consecuencias de esta crueldad son los propios combatientes aqueos, que luchan lejos de su patria y mueren sin sepultura, y los familiares que quedan en su tierra natal, privados de hijos y de esposos y que transcurren una vida sin sentido (vv. 374-383). De tal valor es la alabanza que puede dirigirse a este ejército. La conclusión de esta primera parte de la *rhésis* por parte de Casandra es que callará las cosas vergonzosas, porque la musa no quiere cantar un himno a los males (vv. 384-385). ¿En qué consisten las cosas *ταίσχρα* que ha decidido callar? Evidentemente, y después que se llega al punto de destacar la conducta de aquel que cambia una hija virgen e inocente por una mujer liviana y ajena, la profundidad del plano de vergüenza de las conductas calladas se abre hacia perspectivas indefinidas.

En la segunda parte de la *rhésis*, a partir del verso 386, se oponen las circunstancias de la guerra que debieron padecer los aqueos con la situación en la que se encontraban los troyanos, a todas luces beneficiados: ellos tienen un claro objetivo por el cual combatir, que es la patria y la gloria (vv. 386-387); los combatientes que caen muertos junto a las murallas pueden recibir las correspondientes honras fúnebres (vv. 387-390); los que, al cabo del día, pueden regresar con vida, disfrutan de la vida en compañía de sus familiares (vv. 391-393); y, además, gracias al despropósito de los aqueos, la nobleza de Héctor puede darse a conocer ante el mundo (vv. 394-397). Finalmente, Casandra realiza una aseveración al menos curiosa: entre los motivos de orgullo para Troya se encuentra el hecho de que Paris ha logrado desposar a Helena, la hija de Zeus, en lugar de una mujer de oscuro origen (vv. 398-399). La única mención de Paris conlleva una carga positiva. Incluso, la carga positiva, cuando conviene, se traslada hasta la propia Helena. Casandra, que reconocía en la boda de Helena la causa de los dolores de Troya (vv. 368-369), que se propone celebrar con Agamenón una boda más funesta que la de la propia Helena (vv. 357-358), que termina declarando en su *rhésis* que con su boda procurará ruina a los enemigos (vv. 404-405), presenta ahora a esta boda como un motivo de orgullo para Paris y para todos los troyanos y se olvida de que en los aspectos funestos de esta boda de Helena también estuvo involucrado Paris, con, al menos, alguna parte de culpa. Pero la falta de atención al tema de la culpa de Paris no es un acallamiento voluntario de parte de Eurípides orientado a diluir la responsabilidad de los troyanos y a acentuar así su papel de víctimas, sino que, por el contrario, es una actitud estudiada y consciente, realizada por las propias troyanas, que sirve para manifestar su incapacidad para comprender realmente cuáles han sido las causas de la guerra. Solo tienen capacidad para mirar las culpas ajenas y desear la destrucción de los enemigos. En última instancia, hay también entre los troyanos una soberbia y una falta de responsabilidad que es congruente con la crueldad de los aqueos.

El afinado análisis retórico de Casandra, sin embargo, no termina en nada concreto. Por más justificaciones racionales que se ofrezcan, el dolor presente no puede ser abolido. Las razones de Casandra no sirven para soportar el dolor de la existencia; y su discurso se acaba con la amenaza de un futuro crimen, que no es más que la explicitación de su fracaso individual. En este sentido, tanto la monodia como esta *rhésis* despliegan ideas o actitudes similares a las que había expresado el coro de troyanas en la párodos y sirve para definir una de las actitudes posibles ante la guerra.

La siguiente *rhésis* de Casandra, dirigida en contra de Taltibio y de las informaciones que provee acerca del futuro de Hécuba (vv. 424-461), no hace más que testimoniar su don profético (anuncia las pruebas que Odiseo deberá sobrellevar y que están recogidas en *Odisea*) y su conocida condena a profetizar y que nadie le crea. Sus palabras nos remiten también a Esquilo, en su *Agamenón*. Sin embargo, tienen también otra significación: ponen de manifiesto la voluntad divina, constituyendo, de alguna manera, una proyección de la profecía de Poseidón y Atenea del prólogo. Dunn (1996) ha destacado adecuadamente que la epifanía divina del prólogo quedaba sin el contrapeso de la correspondiente aparición de una divinidad en la parte final de la tragedia y que ello ocurre en *Troyanas* por única vez en Eurípides, al menos entre las tragedias conservadas. Sin embargo, el marco conceptual de esta epifanía, constituido por el anuncio de futuros dolores para los

griegos, que cae fuera del ámbito de la tragedia (ya que estos dolores anunciados por las divinidades no se ven representados sobre la escena), es mantenido en un primer plano de lectura gracias a estos anuncios de Casandra. El equilibrio se produce desde una perspectiva diferente. El plano divino sobrevuela a través de toda la tragedia por encima del plano humano. Lo que constituye el sentido trágico de la obra es que esta superposición nunca se produce a partir de un acuerdo, sino que cada uno de los planos marcha por carriles independientes. El hombre siempre descubre las cosas con atraso.

Sin embargo, para Hécuba, las palabras de Casandra tendrán poco interés. Ella no ha escuchado lo que anunciaban los dioses en su epifanía del prólogo ni ha malinterpretado su voluntad. Ahora que escucha, a través de Casandra, cuál es esta voluntad de los dioses, tampoco les presta demasiada atención, ya que le sirven de poco consuelo. Las palabras de Casandra solo podrían importar, desde la perspectiva de la economía literaria, en tanto puedan ejercer algún influjo sobre Hécuba, de modo que modifique en algo su visión acerca de las cosas. Sin embargo, esta modificación se dará de una manera contradictoria: la manera de ver las cosas por parte de Hécuba, que se modifica luego de la escena de Casandra, no constituirá una posibilidad de acercamiento a la consideración auténtica de las motivaciones del obrar humano y de las decisiones de los dioses; por el contrario, su cambio estará constituido simplemente por una profundización en el sentido individualista de ver las cosas por parte de Hécuba, que ya se había manifestado con anterioridad.

Esta profundización del sentido individualista de ver las cosas (que es la consecuencia final de la escena con Casandra) podemos encontrarla en la *rhésis* de los versos 466-510. Allí, la guerra es analizada por Hécuba nuevamente como el producto de la boda de una mujer, como si Paris no hubiera estado involucrado. La *rhésis* se inicia con una invocación a los dioses (vv. 469-471) que ha sido interpretada de diversas maneras:

ὦ θεοί· κακοὺς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους,
ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεοῦς,
ὅταν τις ἡμῶν δυστυχῆ λάβῃ τι τύχην.

¡Oh, dioses! Sé que con ello convoco a unos malos aliados,
aunque quizás alguna ventaja proporciona implorar a los
dioses cuando uno de nosotros alcanza una suerte
desafortunada.¹²

Creemos que es muy útil la explicación brindada por Assael (1990, pp. 17-28) acerca de las tres maneras en que, a través de la obra, se ha dirigido Hécuba a los dioses. En este contexto, esta invocación correspondería a la actitud crítica consigo misma, ya que reconoce el carácter esquemático y vacío de contenido que tendría dirigirse hacia los dioses cuando ellos han cerrado su mirada sobre Troya. A través de estos versos, ella comprende y critica la vacuidad de su propia invocación, a la que considera solo como una figura retórica, enfática y hueca: una simple expresión maquinal. Por nuestra parte, creemos que esta autoconciencia del carácter esquemático de la invocación representa, al mismo tiempo, un medio para testimoniar de manera coherente la forma en que Hécuba se ha relacionado con los dioses a través de toda la obra. Ella los ha olvidado o no ha tenido en cuenta su intervención en la causa de sus desgracias; y, siempre que ha intentado comprender cuál habría sido la voluntad divina, ha tomado el camino equivocado. Por eso, el intento de explicar nuevamente las causas de su desgracia comienza por esta invocación auto reconocida como vacía, porque vacía está su capacidad de comprensión de las auténticas circunstancias involucradas.

Sin embargo, su nuevo análisis de la guerra, en lugar de buscar razones o consecuencias de esta guerra (sea en la conducta de los hombres, sea en los designios de los dioses), se acendra sobre lo individual: lamenta las consecuencias que produce sobre sí misma y sobre sus hijos (Dunn, 1996, p. 180). Steidle (1968, p. 18-43) ha sugerido que ella tiene una actitud de pasiva aceptación. Peor aún que esto: ella es todo dolor, pero un dolor que muere encerrado en sí mismo, sin posibilidad de trascender. Para aceptar pasivamente el dolor, primero hay que comprenderlo. Para rebelarse en su contra, primero hay que reconocerse responsable de los propios actos. Ni una cosa ni otra testimonia Hécuba con sus palabras o acciones. Como símbolo de Troya es un símbolo devaluado. Su presencia y sus lamentos llenan el escenario, pero en lo que respecta a su evaluación

del dolor por el que atraviesan las troyanas, no puede agregar nada que no hayan dicho ya las otras mujeres. Incluso, puede decirse que la profundización del dolor que aquí expresa no es más que la contracara de la visión irónicamente optimista presentada por Casandra. En la mudanza de las cosas que forma uno de los motivos guía de la tragedia, la mudanza en las propias respuestas de Hécuba no va a ser más que otro de los testimonios de su marcha a merced de los vientos, como ella misma había sugerido en una imagen del prólogo (vv. 102-104). La célebre máxima de Solón con la que termina su discurso (vv. 509-510) está estrechamente relacionada con lo que acabamos de ver sobre la escena y expresa esta misma autoconciencia acerca de la mutabilidad de las cosas humanas. Solo que, en su caso, esta mutabilidad se expresa en una doble vía, porque son dos cambios los que se verifican: el cambio de la suerte, del azar que varía el sentido de su destino; y el cambio de su propia conducta, que se adapta a las necesidades de las circunstancias, sin intentar escalar a un nivel más alto de comprensión.

La condición de tragedia de la obra se desprende de este contraste. La acción simple que reclamaba Aristóteles está constituida por la necesidad de comprender cuál es la causa de los dolores presentes. El carácter episódico de la obra responde a la variabilidad de estos intentos. La peripecia y la complicación de la trama, por su parte, se reemplazan por el avance de la incompreensión de la realidad de los dolores causados por la guerra de Troya. La inversión de los significados del canto y de la recitación en la escena de Casandra y Hécuba es, al mismo tiempo, un testimonio de la inversión de la significación tradicional de la tragedia: no se pasa de la felicidad a la infelicidad en un paulatino acercamiento hacia la sabiduría, como en el *Edipo Rey* sofocleo, sino que, desde la profundización de la infelicidad, se progresa en un paulatino desconocimiento de la realidad de la existencia humana. En un sentido tal vez novedoso (aunque muy moderno), esta progresión es profundamente trágica.

Como hemos visto, tanto los himeneos falsos que Clitemnestra celebra en Argos y los himeneos pasados que las mujeres del coro recuerdan en *Ifigenia en Táuride* como los himeneos fingidos que Casandra representa sobre el escenario en *Troyanas* tienen un valor muy distinto al que corresponde al ritual en su origen: la inversión trágica consiste en que las ceremonias rituales de alegría se convierten en realidad en ceremonias falsas, pasadas o futuras, pero vinculadas siempre a exteriorizar las carencias de unas heroínas que han extraviado el sentido de su condición. Ni las mujeres del coro en *Ifigenia en Táuride* ni Hécuba en *Troyanas* expresan la alegría propia de las bodas. En el caso de Casandra, la presunta víctima inocente es ahora ejecutora de un plan de venganza personal. Se trata en todos los casos de un ritual irónico, que reemplaza la alegría por la nostalgia o el deseo de venganza y expresa de esta manera una cosa muy diferente que su significado propio. El rito tradicional expresa un significado nuevo, acorde ahora con un mundo que ha perdido su sentido primigenio.

REFERENCIAS

- Albini, U. (1976). Linee compositive delle Troiane. En O. Longo (Ed.), *Euripide: Letture critiche* (pp. 153-162). Milano: Mursia.
- Assael, J. (1990). L'image de la submersion de Troie dans les Troyennes d'Euripide. *REA*, 92(1-2), 17-28.
- Calame, C. (1977). *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols. Roma: Edizioni dell' Ateneo e Bizzarri.
- Contiades-Tsitsoni, E. (1990). *Hymenaios und Epithalamion: Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*. Beiträge zur Altertumskunde, 16. Stuttgart: Teubner.
- Craik, E. (1990). Sexual Imagery and Innuendo in Troades. En A. Powell, (Ed.), *Euripides, Women and Sexuality* (pp. 32-75). Londres: Routledge. Recuperado de <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203402351/euripides-women-sexuality?refId=a5b78300-eae3-47eb-822a-8797f4a2b148>
- Crane, G. (Ed.) (2007). *Thesaurus Linguae Graecae*, the Packard Humanities Institute, The Perseus Project and others.
- De Praves, D. (s.f.) El matrimonio en Grecia. Recuperado de <https://latinygriego.webcindario.com/matrimonio%20en%20grecia.pdf>

- Di Benedetto, V. (2001). *Eurípide. Troiane*, introduzione e premessa al testo di Vincenzo Di Benedetto, trad. di Ester Cerbo. Milano: s. e.
- Dunn, F. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Düring, I. (1943). Klutaimnestra *νηλής γυνή*- A Study of the Development of a Literary Motiv. *Eranos*, 41, 91-123.
- García Teijeiro, M. y Molinos Tejada, M. T. (2016). La madre corego en los himeneos griegos. *Studia Philologica Valentina*, 18 (n.s. 15), 109-118.
- Lambin, G. (1992). *La chanson grecque dans l'antiquité*. Paris: CNRC Éditions.
- Lonsdale, S. H. (1993). *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Maas, P. (1916). Hymenaios. *REF*, 9, 130-34.
- Martino, F. de (2013). Donne di sapere. En F. de Martino y C. Morenilla (Eds.), *Palabras sabias de mujeres* (pp. 111-226). Bari: Levante Editori.
- Oakley, J. H. y Sinos, R. H. (1993). *The Wedding in Ancient Athens*. Wisconsin: University Press.
- O' Brien, M. J. (1988). Pelopid History and the Plot of *Iphigenia in Tauris*. *CQ*, 38, 98-115.
- Rodríguez López, M. I. (2019). Música y matrimonio en la antigua Grecia. Recuperado de https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-Musica_y_matrimonio_antigua_Grecia.pdf.pdf.
- Steidle, W. (1968). *Studien zum antiken Drama: unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*. München: W. Fink. Recuperado de https://search.lib.buffalo.edu/discovery/fulldisplay?docid=alma990001770860204803&context=L&vid=01SUNY_BUF:everything&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&offset=0
- Vérilhac, A. M. y Vial, C. (1998). *Le mariage grec du VIe. siècle avant J.-C. à l'époque d'Auguste*, *Bulletin de Correspondance Hellénique. Suppléments*, 32. Athènes: École française d'Athènes.
- Vernant, J. P. (1974). Le mariage. En *Mythe et Société en Grèce ancienne*. Paris: Maspero.

NOTAS

- 1 Cf. Eurípides, *Ifígenia en Áulide*, v. 437. Allí es Menelao quien inicia el himeneo.
- 2 Cf. Fragmento 773, línea 54; Fragmento 781, línea 14; Fragmento de *Factón*, líneas 97 y 227; *Heracidas*, v. 917; *Hécuba*, v. 416; *Heracles*, v. 834; *Troyanas*, vv. 310, 314, 322, 331, 335 y 779; *Ifígenia en Táuride*, v. 856; *Ion*, v. 1475; *Helena*, vv. 722 y 1435; *Fenicias*, v. 347; *Ifígenia en Áulide*, v. 430, 437, 624 y 1036.
- 3 Cfr. Oakley, J. H.- Sinos, R. H. (1993, pp. 1-130).
- 4 En *Ifígenia en Áulide* puede verse un diálogo bastante preciso acerca de las responsabilidades de padre y madre de la novia durante la boda: en 720, Clitemnestra pregunta sobre el festín nupcial; en 721, Agamenón confirma que él se hará cargo luego de los sacrificios propios del banquete: *θύσας γε θύμαθ' ἀμὲ χρὴ θύσαι θεοῖς* (*después de sacrificar los sacrificios que es necesario que yo sacrifique para los dioses*: nótese la irónica reiteración de tres términos vinculados con el sacrificio); en 722, Clitemnestra interroga acerca del banquete (*θοῖνη*) que ella deberá ofrecer a las mujeres. Después de acordar el rito habitual, Agamenón quiere modificar la práctica y entregar él mismo a la hija.
- 5 Cf. Lissarague (2006, pp. 207-336, especialmente el capítulo "Rituales colectivos y prácticas de mujeres", pp. 267-336).
- 6 Cf. De Praves (s.f.).
- 7 Recordará Anfitríon, en el prólogo de *Heracles* (vv. 9-12): *Κρέων δὲ Μεγάρως τῆσδε γίγνεται πατήρ, ἦν πάντες ὕμεναιοισι Καδμείοι ποτε λωτῶ συνῆλλάξαν, ἦνικ' εἰς ἔμοῦς δόμους ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς νιν ἤγετο*: *Creonte fue padre de esta Megara, a quien todos los Cadmeos, en sus himeneos, le daban gritos en alta voz acompañados por el loto, cuando el célebre Heracles la condujo hacia mi casa*. Anfitríon recuerda el momento de la boda entre su hijo Heracles y la princesa tebana Megara y los himeneos acompañados por la flauta de loto entonados durante la procesión con la que la novia ingresa a la ciudad. Las citas griegas están siempre tomadas de Crane (2007). Las traducciones son siempre nuestras.
- 8 El Epitalamio es un poema lírico cuya etimología indica que se cantaba 'sobre el lecho nupcial'; es decir, constituye un canto de boda habitualmente interpretado por coros de jóvenes y doncellas, acompañado por instrumentos, ante la puerta de la cámara nupcial. Cfr. Rodríguez López (2019). También puede consultarse Calame (1977), Contiades-Tsitsoni (1990), Lambin (1992), Lonsdale (1993) y Martino (2013, pp. 111-226).
- 9 Cfr. Vernant (1974).

- 10 Hécate era una divinidad bastante compleja y ha adquirido características diferentes con el paso del tiempo. En un principio, era una diosa benevolente que extendía sus favores a todos los hombres, concediéndoles la prosperidad material, el don de la elocuencia en las asambleas políticas, la victoria en las batallas y en los juegos, una pesca abundante y el crecimiento o la mengua del ganado. Como tal, era una diosa nutricia. Sin embargo, con el tiempo ha sufrido una especialización en un sentido diferente y se ha convertido en la divinidad que preside la magia y los hechizos, ligada al mundo de las sombras. Se les aparece a los magos y a las brujas con una antorcha en la mano o en forma de distintos animales: yegua, perra, loba, etc. ¿En cuál de estos aspectos de la diosa piensa Casandra al invocarla? La vinculación con las antorchas y su condición de profetisa hacen pensar en esta segunda significación. De todas maneras, resulta curioso que sea invocada como diosa de las bodas.
- 11 Casandra nombra a Afrodita, la diosa del amor, a través de su apelativo Cipris, la que nació en las proximidades de Chipre. En la explicación de Casandra, los griegos provocaron la muerte de muchos hombres (propios y ajenos) a causa de un amor (el de Menelao por Helena) y de una Cipris (que fue quien provocó el amor de Helena hacia Paris, en retribución por haber ganado el certamen de belleza).
- 12 Nuevamente, se trata de una frase difícil de traducir, ya que encierra un oxímoron en el juego de palabras: δυστυχῆ τύχην es, en realidad, *una suerte que no es una suerte*.