

# LA TRANSGRESIÓN DE ΑΙΔΩΣ EN SITUACIONES DE MÁXIMA TENSIÓN: IFIGENIA, CASANDRA, CLITEMESTRA, POLIXENA Y HELENA

*Virginia Muñoz Llamosas*  
*Universidad de Oviedo*

La forma αἰδώς expresa un valor esencial en el pensamiento griego y se manifiesta en diferentes esferas. Una de ellas es el acto de súplica, en el que el suplicante muestra αἰδώς con una determinada actitud tratando de provocarla en el suplicado. Además, al concepto corresponden unas imágenes que pueden observarse en testimonios iconográficos de época tardo-arcaica y clásica y que también podemos rastrear en los textos literarios. Nuestro objetivo es analizar una serie de escenas de súplica que se desarrollan en situaciones límite, por lo que llega a romperse con todo lo que a nivel visual e ideológico implica αἰδώς.

The word αἰδώς expresses an essential value in Greek thought that is shown in different scopes. One of them is the act of supplication, where the suppliant exhibits αἰδώς following certain rules in order to arise αἰδώς in the person supplicated. Besides, there are some images connected to this concept that we can observe in iconographic representations from the Late Archaic and Classical period, and that we can also notice in literary texts. Our aim is to look into some examples of supplication which take place in such extreme situations that everything implied by αἰδώς, both visually and ideologically, is broken.

0. En el presente artículo queremos detenernos en la forma griega αἰδώς y su imagen visual analizando una serie de situaciones límite en que se puede llegar a romper con lo que a nivel ideológico y sensible implica esta forma. Para ello haremos un primer acercamiento a este concepto, después atenderemos a una de las esferas en que destaca –la de la súplica–, y presentaremos la imagen con la que puede materializarse, para finalmente examinar varias escenas de súplica en las que existe una transgresión de αἰδώς.

1. El contenido del término αἰδώς es sumamente difícil de captar: las distintas traducciones que de él se ofrecen (“vergüenza, pudor, pundonor, respeto, reverencia, modestia”, etc.), ya nos dan idea de lo amplio que es el campo en el que actúa este valor moral que podemos definir como una emoción que inhibe y se basa en la percepción que uno tiene de la imagen propia y la protección de esa imagen, un πάθος que expresa una manera de ser y de responder al mundo que nos rodea, que además se acompaña de síntomas físicos (como sonrojarse), y respuestas conductuales (bajar la cabeza, desviar la vista, cubrirse con un velo o manto, etc.). Con este concepto entramos en contacto con el sistema de valores concerniente al honor, que en la sociedad griega arcaica, que ha sido definida como una “shame-culture”, está íntimamente ligado a la vergüenza y a la percepción que los demás tienen de uno mismo. Las ideas de respeto y vergüenza no están tan alejadas como en un principio pudiera parecer, ya que sentir vergüenza implica representarse a uno mismo perdiendo honor, mientras que mostrar respeto por otro es reconocer su honor, acciones que la lengua griega es capaz de reunir en una sola palabra con el verbo αἰδέομαι. Estamos, pues, ante un tipo de sociedad en la que los valores competitivos y los cooperativos<sup>1</sup> están íntimamente ligados, y en la que generalmente puede decirse que es más importante la opinión que los demás tienen de uno que la que tiene uno mismo, ya que es la mirada del otro la que define al individuo dándole su lugar en la sociedad.

Homero nos muestra claramente que αἰδώς es un sentimiento que inhibe, modificando la conducta del que lo experimenta, puesto que se siente que la imagen de uno está en peligro y que puede suscitarse la desaprobación (νέμεσις) de los demás. Es común que los guerreros experimenten αἰδώς antes de entrar en combate, así como que sus jefes apelen a ella para que se comporten valerosamente, según lo que de ellos se espera. Se siente αἰδώς ante seres más poderosos, como dioses o reyes, cuya posición superior queda así reconocida, y también ante seres inferiores, como suplicantes, extranjeros, mendigos y ancianos, calificados a menudo con el adjetivo αἰδοῖος y que están protegidos por la divinidad<sup>2</sup>. Entre un grupo y otro tenemos a los padres y los φίλοι en general, que también deben suscitar nuestra αἰδώς. Al tratarse αἰδώς de uno de los llamados valores cooperativos<sup>3</sup>, destaca su reciprocidad: no la siente sólo el débil hacia el poderoso cuando reconoce su honor, sino también el poderoso hacia el débil, pues en su comportamiento ve reflejada su superioridad y al mismo tiempo respeta a

<sup>1</sup> Distinción establecida por A. W. H. Adkins en su obra *Merit and responsibility. A study in Greek Values* (Oxford 1960), para referirse a los valores importantes en actividades donde lo esencial es el éxito o el fracaso frente a los valores importantes en actividades donde los hombres cooperan unos con otros con un objetivo común. Hay que tener en cuenta que ciertos valores, como el que nos ocupa, pueden aplicarse a ambos tipos de actividades.

<sup>2</sup> Esto es algo que podemos ver con mucha frecuencia desde Homero y que se refleja en epítetos de Zeus como ἀφίκτωρ, ἰκέσιος, ἰκετέσιος, ξείνιος o afirmaciones como la de Nausícaa cuando en *Od.* 6.207-208 dice que todos los mendigos y extranjeros proceden de Zeus.

<sup>3</sup> *Vid.* M. Scott, “AIDOS and NEMESIS in the works of Homer, and their relevance to Social or Co-operative Values”, *AClass* 23 (1980) 13-35.

un ser que, como hemos dicho, está protegido por los dioses. Αἰδώς puede aparecer en un contexto sexual y relacionado de manera especial con las mujeres, ya que a través de ellas se puede vulnerar el honor de un hombre, por lo que en todo momento deben exhibir un comportamiento propio, αἰδώς, que será reconocido por el resto de la sociedad, que a su vez responderá con αἰδώς. Esto se consigue quedando la mujer relegada a la esfera privada del οἶκος y mostrándose siempre con un atuendo adecuado en el que a menudo se incluye un velo que cubre la cabeza. La mujer honesta debe aparecer siempre completamente vestida, pues, según nos cuenta Heródoto en 1.8, al tiempo que se despoja de sus vestidos se despoja también de su αἰδώς. Además, el pudor femenino se traduce desde el punto de vista verbal bien en el silencio, bien en un discurso velado, enigmático, frente a la palabra clara pronunciada por los varones<sup>4</sup>.

Por su parte, Hesíodo enfatiza la relación existente entre αἰδώς y δίκη, y la importancia que tiene αἰδώς para la vida en sociedad: al final del mito de las razas habla del colapso de los valores morales: la justicia estará en la fuerza de las manos (*Op.* 192-193) y no existirá Αἰδώς, que abandonará la tierra junto a Νέμεσις para irse al Olimpo (*Op.* 197-201)<sup>5</sup>.

2. Concretando un poco más el objeto de este artículo, vamos a fijarnos en la αἰδώς que se debe mostrar ante los suplicantes y la que ellos a su vez muestran ante el ser socialmente superior al que suplican. La institución de la súplica ha sido atentamente estudiada por Gould<sup>6</sup>, quien destaca que ἱκετεία es un acto que busca una respuesta en la persona a quien se dirige, y que se desarrolla conforme a unas reglas precisas. El acto de súplica puede hacerse desde un altar u otro espacio sagrado y dirigirse a un dios o a un mortal que están presentes. En este último caso, hay elementos importantes en la acción de suplicar, como que el suplicante manifieste su inferioridad inclinando o encogiendo su cuerpo, a veces sentándose o arrodillándose, y que trate de establecer un contacto físico con el suplicado, principalmente abrazando sus rodillas y/o tocando su cara y manos. La actitud es de una sumisión total: se acentúa la indefensión y falta de τιμή de quien suplica, en contraste con la τιμή, a veces exagerada, de aquel a quien se dirige la súplica. El contacto físico a que acabamos de referirnos es esencial y si la persona suplicada lo evita será señal inequívoca de que también rechaza la súplica, como bien podemos ver en los versos 342-345 de la *Hécuba* de Eurípides, cuando Odiseo esconde entre su manto las manos para que Polixena no se las toque mientras suplica por su vida. La actitud de quien suplica bien puede definirse como αἰδώς respecto a la persona suplicada, de quien se espera que

<sup>4</sup> Aspecto que ha sido excelentemente estudiado por A. Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego* (Madrid 1990).

<sup>5</sup> *Op.* 197-201. La misma idea aparece en la narración del mito de Protágoras que hace Platón en *Protágoras*, concretamente en 322c1, donde se dice que para que fuera posible la vida en sociedad Zeus tuvo que enviar a Hermes para difundir αἰδώς entre los hombres.

<sup>6</sup> J. Gould, "Hiketia", *JHS* 93 (1973) 74-103.

muestra consideración aceptando el contacto físico y devolviendo al suplicante el honor que él mismo se ha negado en el momento de hacer la súplica. No mostrar la αἰδώς esperada implica una ofensa a los dioses que protegen al suplicante, por lo que se puede incurrir en la νέμεσις divina. Αἰδώς es, por lo tanto, un sentimiento característico del acto de súplica, y deben mostrarla tanto el suplicante como el suplicado: es la medida que muestra al suplicar quien se sabe inferior y el autodomínio del superior que inhibe una posible respuesta violenta por su parte, ofreciendo en su lugar un restablecimiento del orden al aceptar al suplicante como un miembro más del grupo.

3. Αἰδώς tiene además una imagen, como ha puesto de relieve Ferrari<sup>7</sup>, quien afirma que un concepto puede expresarse con signos verbales y visuales, y que ambos se unen en las metáforas, entendidas no como la sustitución de un término por otro, sino, más ampliamente, como un modo de conocimiento y comunicación que hace comprensibles las nociones abstractas y posible el discurso teórico (1990, 186), que implica una interacción, una visualización de algo que de esa forma se comprende mejor. La imagen que esta autora identifica con el concepto de αἰδώς es una imagen muy común en la cerámica de época tardo-arcaica y clásica, el manto que envuelve el cuerpo como un caparazón del que sólo quedan a la vista la cabeza y los pies. Esa figura a veces puede reconocerse como objeto de deseo amoroso, pero aunque sea objeto de atención por parte de otras figuras suele permanecer como aislada, con la mirada y la cabeza bajas, actitud que, de acuerdo con Aristóteles (*Rh.* 1384a), irradia αἰδώς, puesto que ésta reside en los ojos, en la pose y la manera de llevar el vestido<sup>8</sup>, cubriendo lo máximo posible, tal y como deben hacer las mujeres y hacen también los hombres no sólo en situaciones de dolor y aflicción<sup>9</sup> sino también en situaciones de vergüenza, como la que protagoniza Hipólito en la primera obra de este nombre de Eurípides, llamada *Hipólito velado* debido a que el protagonista, avergonzado porque la misma Fedra le había declarado su amor, se cubrió la cabeza con un velo, expresando tanto su vergüenza como su rechazo. El mismo sentimiento de αἰδώς es el que lleva, en el segundo *Hipólito*, a Fedra, que ahora encarna los ideales de σωφροσύνη y εὐκλεία, a suicidarse. La transgresión de αἰδώς en las

<sup>7</sup> G. Ferrari, "Figures of speech: the picture of Aidos", *Metis* 5 (1990) 185-201 y "Figures in the text: metaphors and riddles in the *Agamemnon*", *CPh* 92 (1997) 1-45. También D. L. Cairns, el autor que recientemente ha analizado este concepto con mayor profundidad en su obra *Aidos: The Psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature* (Oxford 1993), se ha ocupado de la relación entre αἰδώς y el uso del velo en "Veiling, αἰδώς, and a red-figure amphora by Phintias", *JHS* 116 (1996) 152-158.

<sup>8</sup> Véase la descripción que hace Jenofonte de la Virtud y el Vicio que aparecen ante Heracles en una encrucijada en *Mem.* 2.1.21-22.

<sup>9</sup> Por ejemplo, Fedón se cubre cuando no puede contener el llanto tras beber Sócrates la cicuta en *Phd.* 117c. De manera semejante, cuando Odiseo no puede contener el llanto en el palacio de los feacios, se cubre la cabeza con el manto, porque le daba vergüenza (αἰδέτο) dejar caer lágrimas delante de los feacios (*Od.* 8.86).

relaciones humanas lleva al deseo de ocultarse, de no ver ni ser visto, y en casos extremos, como el de Edipo, puede llevar al autocegamiento<sup>10</sup>.

Parece, pues, que la imagen de un manto que envuelve y oculta el cuerpo en la misma medida en que los párpados ocultan la mirada indica la idea de αἰδώς. Αἰδώς implica un velo, una especie de escudo que cubre y al mismo tiempo protege a quien muestra esa actitud, puesto que pide a los demás que ese “escudo” sea respetado.

Siendo ésa la imagen de αἰδώς y la súplica una de las esferas más importantes en que opera este concepto, esperaremos encontrar esa imagen en el suplicante. Y así es: por lo general el suplicante mantiene una actitud muy modesta, con la cabeza y la mirada bajas, mostrando su inferioridad con la esperanza de provocar αἰδώς en la otra persona, tal y como puede observarse en las *Supplicants* de Esquilo<sup>11</sup>. Lo contrario, que el suplicante mire directamente al suplicado —cosa que podría interpretarse directamente como un desafío—, o que presente una actitud poco modesta en cuanto a sus ropas, no provocaría αἰδώς, valor cooperativo y recíproco que debe exhibirse si quiere suscitarse en los demás.

Y, a pesar de todo lo dicho hasta aquí, existen una serie de pasajes en los que la petición de αἰδώς va acompañada de una exhibición del cuerpo, siempre femenino, que resulta francamente extraña y exige una explicación. Se trata de situaciones de máxima tensión en las que la súplica es por la vida, razón por la que se rompe toda norma social y se busca, con la transgresión, lograr lo que los cauces normales no alcanzan<sup>12</sup>.

4. Hemos llegado, al fin, a los pasajes que queríamos comentar: episodios en los que Hécuba, Clitemestra, Ifigenia, Polixena y Helena rompen con la imagen de αἰδώς y muestran su cuerpo, concretamente el pecho, lo más representativo del sexo femenino porque a su importancia erótica se añade la función maternal que evoca. Comencemos por el caso de Hécuba (Hom. *Il.* 22.82-83), que, desde lo alto de la muralla, observa a Héctor, a punto de enfrentarse fatalmente a Aquiles, y le suplica que se proteja dentro de los muros de la ciudad apelando al sentimiento de αἰδώς que todo hijo debe tener por su madre<sup>13</sup>. Para ello suelta el pliegue de su túnica y muestra su pecho, pidiendo que sienta αἰδώς hacia ella.

<sup>10</sup> Como podemos ver en *Edipo Rey* 1335 ss., Edipo se hiere los ojos porque ya nada le sería agradable de contemplar ni tampoco puede soportar ser visto. Esta reacción, que también encontramos en el *Heracles* de Eurípides, está íntimamente ligada con la idea de que la polución, μῖσμα, puede transmitirse por la vista.

<sup>11</sup> Si bien, según Cairns (1993, 184), no es necesario que el suplicante muestre siempre αἰδώς, sentimiento que en este caso también podría deberse al sexo femenino de las suplicantes.

<sup>12</sup> Véase la sugerente interpretación de F. I. Zeitlin, *Playing the other. Gender and society in Classical Greek literature* (Chicago 1996), donde se explica el uso que se hace del cuerpo femenino en literatura y se apuntan algunos datos interesantes sobre αἰδώς, si bien no se llega a la explicación que aquí ofrecemos.

<sup>13</sup> En distintos lugares de la *Odisea* tenemos ocasión de ver cómo Telémaco siente αἰδώς por su madre y rechaza la idea de expulsarla del palacio (2.130-137; 20.343-344), consciente de que si lo hace provocará la νέμεσις de hombres y dioses.

La súplica de Hécuba es mucho más breve que la que acaba de realizar Príamo, pero más personal y emotiva, pues juega tanto con el honor perdido al exhibir el cuerpo como con los sentimientos que ha de despertar en Héctor el recordarle tan directamente el vínculo que le une con la persona que suplica. Sin embargo, para Héctor resulta más poderosa su propia naturaleza, que le lleva a combatir defendiendo su patria, así como la αἰδώς que siente ante los demás troyanos, cuya νέμεσις no desea provocar<sup>14</sup>. La αἰδώς que Hécuba desea suscitar en su hijo no es tan poderosa como para superar a la que siente ante toda la comunidad, por lo que es desatendida y no logra impedir la muerte de Héctor.

Un caso muy distinto, pero que también enfrenta a una madre con su hijo, es el de Clitemestra y Orestes, que no podemos tratar sin antes dedicar unas palabras a la importancia que el vestido tiene en toda la trilogía esquiílea, y que nos puede llevar al concepto de αἰδώς aunque propiamente no aparezca el término. Ferrari (1997) nos habla en primer lugar del sacrificio de Ifigenia<sup>15</sup> a manos de su padre, para cumplir la exigencia de Ártemis y lograr los vientos necesarios para que la flota griega pueda partir hacia Troya. Agamenón tuvo la osadía de inmolar a su hija en beneficio de una guerra cuyo motivo era tan nimio como recuperar a una mujer, y no le conmovieron ni sus súplicas ni sus gritos de “padre”. Ifigenia no va voluntariamente a la muerte, sino que, envuelta en sus vestidos (A. A. 233), se agarra al suelo y es necesario que la pongan sobre el altar y amordacen su boca para evitar que pronuncie una maldición contra su familia. Justo antes de su muerte deja caer sus vestidos y muestra su cuerpo, mirando a sus sacrificadores con una mirada que incita a la compasión. Al dejar caer su peplo y mirar directamente a sus sacrificadores –amordazada como está la mirada es el único lenguaje que le queda– trata de suscitar su compasión, su αἰδώς (el término no aparece, pero nos remite a él la forma φιλοῖκτω (A. A. 241)<sup>16</sup>, adjetivo formado sobre la forma οἶκτος, que entra parcialmente en el campo semántico de αἰδώς<sup>17</sup>). Ifigenia rompe con la imagen del concepto αἰδώς, que vemos claramente en algunas representaciones que tenemos de su sacrificio, con un gesto que debía tener un enorme impacto por oponerse a la actitud hasta ahora exhibida por ella cuando aparecía firmemente envuelta en su peplo. Entonces Ifigenia se

<sup>14</sup> Así quedó de relieve en su despedida de Andrómaca en *Il.* 6.441-446; de nuevo lo veremos en 22.99 ss., en las palabras que el héroe se dirige a sí mismo.

<sup>15</sup> Recordado por el coro en A. A. 228-247.

<sup>16</sup> E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, II (Oxford 1950, reimp. 1982) 138, señala que el hecho de que Ifigenia deje caer su peplo al suelo ha de ser puesto en relación con esa mirada que lanza incitando a la compasión. Dice que la narración sólo atiende a los momentos más importantes, y por eso entre el instante anterior y éste tenemos que Ifigenia ha logrado soltarse, o tal vez la han dejado libre, y ha ido a postrarse ante su padre y los jefes del ejército, dejando caer su vestido para mostrarse desnuda y mirar directamente a los hombres, lo que rompe con su imagen modesta.

<sup>17</sup> Efectivamente, en algunos pasajes podemos comprobar que οἶκτος produce un efecto semejante a αἰδώς inhibiendo a quien lo experimenta. Cuando hablemos de la muerte de Clitemestra veremos cómo en la versión de Esquilo ella apela a la αἰδώς de Orestes para salvar la vida; en la *Electra* de Eurípides Orestes sentirá οἶκτος, aunque finalmente consuma el asesinato. Ese sentimiento sí logra impedir la muerte en un relato que Heródoto hace en 5.92.

aferraba a un código de honor según el cual su manifestación de αἰδώς provocaría αἰδώς en su padre y el ejército, pero al no lograrlo transgrede ese código en un último e inútil intento por salvar su vida.

La versión de Eurípides de la muerte de Ifigenia es distinta, pero en ella podemos detectar algunos elementos que inequívocamente nos hablan de αἰδώς. En primer lugar, cuando la joven, que ya conoce el destino que le aguarda, se presenta ante su padre, éste nota un cambio en su actitud que bien podemos identificar con αἰδώς y que concierne especialmente a su forma de cubrirse y su mirada (E. IA. 1122-1123). A continuación habla Clitemestra, y después Ifigenia, quien suplica a su padre según el ritual establecido y pide su αἰδώς (E. IA. 1246). Además de la αἰδώς del suplicante vemos que Ifigenia siente una αἰδώς muy distinta en el verso 1342, cuando ve a quien iba a ser su marido, Aquiles. El contexto de súplica se pierde a partir del verso 1368, cuando Ifigenia decide aceptar voluntariamente la muerte, pero queda un resto de αἰδώς y su imagen en detalles como que, al ver aparecer a su hija, Agamenón se cubra la cabeza con un manto para ocultar su dolor (E. IA. 1550), o que cuando el sacerdote va a proceder al sacrificio todo el ejército tenga la mirada baja, fija en el suelo, como tantas veces ocurre cuando se quiere expresar y provocar αἰδώς. Esa idea ha tenido su importancia a lo largo de la obra, ya que en varias ocasiones se destaca que la αἰδώς de Ifigenia obtendrá de su padre impiedad e injusticia. Agamenón rompe con αἰδώς al matar a su hija y volverá a hacerlo en un acto que Esquilo sitúa inmediatamente antes de su muerte y que no carece de importancia.

En la muerte de Agamenón, réplica de la de Ifigenia<sup>18</sup>, reencontramos el motivo del vestido: el rey es atrapado por Clitemestra ἐν πέπλοισιν (A. A. 1126) igual que lo fuera Ifigenia, sumándose además la imagen de la red y de la caza estudiada por Vernant<sup>19</sup>. Por su parte, Griffith<sup>20</sup> pone de relieve que, excepto Egisto, todos los personajes que mueren en la trilogía se despojan de parte de sus ropas antes de morir; en el caso de Agamenón, un esclavo le quita las botas (A. A. 944-945) para que lleve a cabo lo que va a ser su segunda transgresión de αἰδώς pisando la alfombra púrpura, honor que en principio Agamenón rechaza no sólo por temor a la envidia divina sino también por αἰδώς<sup>21</sup>. Además, sabemos que su muerte tiene lugar en la bañera sobre la que Clitemestra había extendido una tela (A. Eu. 633) y en la que probablemente habría entrado tras des-

<sup>18</sup> En realidad todas las muertes que tienen lugar en la trilogía son descritas no como asesinatos sino como muertes rituales, algo que queda reflejado en el vocabulario empleado, como pone de relieve F. I. Zeitlin, "The motive of the corrupted sacrifice in Aeschylus 'Oresteia'", *TAPhA* 96 (1965) 463-508.

<sup>19</sup> J. P. Vernant, "Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, I (Madrid 1987 [Paris 1972]) 135-159.

<sup>20</sup> R. D. Griffith, "Disrobing in the *Oresteia*", *CQ* 38.2 (1988) 552-554.

<sup>21</sup> Como prueban el verso 937, donde Clitemestra le dice que no sienta αἰδώς ante el reproche del pueblo, y el verso 948, cuando el propio Agamenón declara su αἰδώς por lo que va a hacer.

pojarse de sus ropas. Sigue presente, por lo tanto, la imagen del vestido, pero no hay súplicas de αἰδώς por parte de Agamenón.

En la siguiente muerte de la trilogía, la de Casandra, ésta también muere tras despojarse de parte de sus ropas, concretamente del cetro y las guiraldas que la señalan como profetisa (A. A. 1264-1268). La versión de su muerte que presenta Esquilo no recoge súplica alguna dirigida a Clitemestra, y la situación es bastante diferente a la muerte de Ifigenia por varias razones: en primer lugar, Casandra es una profetisa y sabe que va a morir junto a Agamenón, algo que acepta voluntariamente porque reconoce que es obra de los dioses y que no hay escapatoria alguna (A. A. 1299). Además, ha llegado a Micenas como esclava, extranjera y concubina del rey, lo que hace que el crimen contra ella sea sumamente fácil (A. A. 1326); la hostilidad de Clitemestra hacia ella es manifiesta (A. A. 1440 ss.), y su llegada da a Clitemestra un nuevo motivo para asesinar a Agamenón, como apunta Esquilo y, más claramente, Eurípides. Parece, por lo tanto, que ni las circunstancias externas que rodean la muerte de Casandra ni su propia certeza –y aceptación– de que va a morir son propicias para una petición de αἰδώς por su parte. En el texto de Esquilo esa petición claramente no se da, pero sí existe una representación iconográfica en la que Casandra suplica a Clitemestra igual que Ifigenia a su padre y al ejército, mostrando su cuerpo y mirando directamente a la persona suplicada en lo que es una nueva transgresión de αἰδώς.

Este interesante paralelo con la muerte de Ifigenia es proporcionado por Fraenkel, que nos habla de una cerámica de figuras rojas en la que se ve a Casandra postrada de rodillas junto al templo de Apolo y frente a Clitemestra, que alza sobre ella el hacha. Casandra mira directamente a Clitemestra y su peplo ha resbalado, de manera que su pecho ha quedado al descubierto<sup>22</sup>, con lo que parece que estaríamos ante otra transgresión del concepto de αἰδώς que de nuevo se revela inútil y no logra la inhibición del suplicado. Esa representación no se corresponde con el texto de Esquilo, donde ni puede haber petición de αἰδώς ni Casandra muere en el templo de Apolo. Eurípides sí ubica su muerte en ese templo siendo el arma un hacha<sup>23</sup> y conservando motivos como la aceptación de Casandra de su muerte (que provoca su alegría porque será también la muerte de su mayor enemigo), y el despojarse de los atributos que la señalan como profetisa y consagrada a Apolo. Si, como parece, tampoco en la versión eurípidea hay lugar para αἰδώς, ¿cómo se explica la representación iconográfica? O bien hemos de pensar que responde a alguna otra versión de la muerte de Casandra donde

<sup>22</sup> En los dos casos Fraenkel dice que el peplo cae como consecuencia de un movimiento impetuoso, sin ver una ruptura con αἰδώς que, sin embargo, queda de relieve en la mirada directa. La imagen es recogida en *LIMC* VII/1 p. 967 y VII/2 p. 685, fig. 202.

<sup>23</sup> *Tr.* 329-330 y 361-362. Hay que notar que en esta versión la muerte de Casandra se presenta como algo muy cercano al sacrificio, cosa que Esquilo había hecho en la *Orestía*, donde, según demuestra Zeitlin (1965), los hechos violentos se ven no como asesinatos, sino como muertes rituales, tal y como se refleja en el vocabulario empleado a lo largo de la trilogía.



sí habría lugar para la súplica, y que no ha llegado a nosotros más que en representaciones artísticas, o bien esa representación se ha visto influida por otras en las que realmente sí hubo petición de αἰδώς.

La siguiente muerte importante que tiene lugar en la trilogía es la de Clitemestra, donde de nuevo aparece una petición de αἰδώς acompañada de una conducta que no se corresponde con la idea de αἰδώς. En *Coe.* 896-898 Clitemestra trata de detener a Orestes mostrando su pecho para, valiéndose de la misma metonimia utilizada por Hécuba<sup>24</sup>, lograr que su hijo sienta αἰδώς hacia ella<sup>25</sup>. Consigue que Orestes vacile y se plantee la posibilidad de sentir αἰδώς hacia su madre (899 Πυλάδῃ τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν), y modificar su comportamiento, algo que finalmente no hace gracias a que Píladés, en las únicas palabras que pronuncia en toda la obra, le recuerda su deber hacia los dioses. De nuevo vuelve a fracasar la súplica, en este caso porque la αἰδώς que Orestes pueda sentir hacia su madre es superada por la que debe sentir hacia los dioses y por la convicción de que la δίκη está de su lado. Orestes debe matar a su madre para restablecer la justicia y el orden en el palacio, vengando al padre muerto; su transgresión –como, por otra parte, también la de Clitemestra– es justa, como él afirmará en las *Euménides*, donde sólo la intervención de Atenea para implantar una justicia civil que sustituya a la justicia de la venganza logrará detener las sucesivas transgresiones de αἰδώς y δίκη.

A continuación veremos el sacrificio de Polixena, narrado por Eurípides en la primera parte de su *Hécuba*, obra que tiene una estrecha relación con la *Orestía*, tal y como demuestra Thalmann<sup>26</sup>, siendo ese sacrificio la contrapartida del de Ifigenia en la trilogía esquiléa. Desde el comienzo de la obra sabemos que el espectro de Aquiles exige ese sacrificio como condición para que vuelvan a soplar los vientos que han de devolver a los griegos a su patria, y que el ejército lo acepta a pesar de la oposición de Agamenón. Cuando Odiseo viene a llevarse a Polixena de nada valen las súplicas de Hécuba<sup>27</sup>, que se oponen a la actitud de

<sup>24</sup> Aquí termina toda semejanza entre las dos escenas, por lo demás muy distintas, ya que Hécuba muestra su pecho suplicando por la vida de su hijo y no por la propia, frente a Clitemestra, que va a morir justamente debido a sus crímenes y su falta de αἰδώς en el pasado. Por otro lado, se plantea la duda de si Clitemestra amamantó realmente a Orestes, o si fue la nodriza que aparece en *Coéforos* quien lo hizo; las palabras de la nodriza en 749 ss. se prestan a equívoco y deben compararse con 545, verso del que parece deducirse que, al menos en un primer momento, Clitemestra sí amamantó a su hijo. De no haberlo hecho, la utilización por su parte de ese gesto estereotipado habría sido aún más hipócrita de lo que ya era.

<sup>25</sup> La escena es recordada por Eurípides en *El.* 1206-1209 y *Or.* 526-529 y 839-843. Ya hemos señalado anteriormente que en la *Electra* Orestes experimenta un sentimiento inhibitorio, οἰκτος, que coincide parcialmente con αἰδώς, aunque eso ocurre en 968, antes del encuentro con su madre. Eurípides va a mantener la transgresión de αἰδώς realizada por Clitemestra al mostrar el pecho, visión que Orestes no puede soportar, por lo que para matar a su madre tendrá que cubrirse la cara con el manto, para impedir el contacto visual con ella y no sentir la αἰδώς que le está provocando con ese gesto (*El.* 1221-1223).

<sup>26</sup> W. G. Thalmann, "Euripides and Aeschylus: The case of the *Hekabe*", *ClAnt* 12.1 (1993) 126-159.

<sup>27</sup> Que en el verso 286 pide αἰδώς a Odiseo recordándole la ocasión en que ella aceptó sus súplicas cuando entrara disfrazado en Troya, χάρις que ahora él debería devolverle.

su hija, que acepta voluntaria y libremente esa muerte debido a su carácter noble y a que prefiere morir a vivir la vida de esclavitud que tiene ante sí<sup>28</sup>. Se niega, entonces, a suplicar, y sigue a Odiseo cubriéndose la cabeza con un peplo (E. *Hec.* 432) en lo que es una primera muestra de αἰδώς. Cuando llega Talibio Hécuba le pregunta cómo sacrificaron a Polixena, si la respetaron (E. *Hec.* 515 ἀρ' αἰδούμενοι;<sup>29</sup>) o la mataron como a una enemiga, y Talibio le cuenta que Polixena se dirigió al ejército para decirles que moriría ἐκούσα y ἐλευθέραν (E. *Hec.* 548-552), y después rasgó su peplo dejando ver sus senos y su pecho (E. *Hec.* 560 μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα), ofreciendo a continuación su pecho (E. *Hec.* 563 στέρνον) a Neoptólemo como alternativa a su cuello para recibir la herida mortal. Él opta por matarla degollándola, tal y como se hace en los sacrificios, y ella, al caer muerta, tiene aún la precaución de hacerlo decorosamente (E. *Hec.* 569 εὐσχήμων, palabra que entra parcialmente en el campo semántico de αἰδώς) y ocultando a los ojos de los varones lo que debe ocultarse (570 κρύπτουσ' ἃ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεών). Una vez muerta los aqueos se apresuran a cubrirla con hojas, a traer ramas de pino para su pira y a ofrecerle peplos y adornos, honrando así a una muchacha que supo morir valientemente (579 εὐκαρδίῳ) y mostrando su virtud (580 ψυχὴν ἀρίστη).

Si recordamos la escena de Ifigenia tal y como la narraba Esquilo, vemos una importante semejanza en el peplo que cae y deja al descubierto el pecho de la muchacha, y también una importante diferencia, en la aceptación por parte de Polixena de su muerte. Polixena no es pasiva, ella rasga su peplo y muestra el pecho, pero no para suplicar por su vida, sino para mostrar su aceptación y el valor con el que se encamina a la muerte. Las diferencias, por lo tanto, son muy significativas, y por eso creo que puede decirse que Eurípides, partiendo de una escena como la de Ifigenia, en que se rompe visual e ideológicamente con αἰδώς, ha construido otra donde los mismos elementos tienen un sentido muy distinto, sin que, en mi opinión, sea posible hablar en ninguno de los dos casos de las connotaciones eróticas que señala Thalmann (1993, 143 ss.). Hay varios detalles en el texto que indican claramente que no existe una ruptura con αἰδώς como la que vimos en el caso de Ifigenia, sino que Polixena, desde el momento en que deja a su madre cubriéndose con un peplo la cabeza hasta que cae muerta exhibe αἰδώς, cuya ruptura momentánea no tiene que ver con el ritual de súplica, por otra parte inexistente. Analizando en detalle el momento en que Polixena rasga su peplo y muestra senos y pecho, vemos que el griego dice μαστούς (lo que Hécuba y Clitemestra mostraban a sus hijos en el momento de pedir αἰδώς)

<sup>28</sup> No debe subestimarse el hecho de que Polixena es una esclava, lo que hace que su muerte sea tan fácil como la de Casandra y, para el ejército, claramente preferible a deshorrar a Aquiles (*vid. Hec.* 116 ss., especialmente el verso 135, donde δούλων sin duda se refiere a Casandra y Polixena). Ello también debía influir en su actitud personal al aceptar la muerte, igual que en el caso ya comentado de Casandra.

<sup>29</sup> Es posible que esta forma aluda a si la respetaron desde el punto de vista sexual, cosa que Hécuba parece temer en *Hec.* 605 ss.

y στέρνα, pero lo que 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. Estoy de acuerdo con Loraux<sup>30</sup> en que al ofrecer como alternativa esa parte de su cuerpo Polixena pide morir como mueren los hombres en la batalla en lugar de degollada, que es como mueren los animales en el altar. Se ha comportado valerosamente al ir de manera voluntaria a la muerte, siguiendo unos valores típicamente masculinos, y por eso quisiera morir de esa otra forma. Neoptólemo, sin embargo, no acepta la alternativa que la joven le ofrece y le da muerte como a las otras mujeres que por una razón u otra han sido sacrificadas como animales. Por último, en el momento de morir Polixena vuelve a su actitud pudorosa del comienzo de la obra y trata de cubrirse, los soldados reconocen ese gesto y se acercan a ella para cubrir su cuerpo y para honrar ese valor masculino mostrado ante la muerte. Por esas razones no creo que haya connotaciones eróticas en ese gesto de Polixena ni que la ruptura de αἰδώς sea semejante a la de Hécuba, Ifigenia o Clitemestra, sino que es una manera de mostrar que no acude a la muerte pasivamente.

Finalmente, nos queda un último caso en que αἰδώς es transgredida en un contexto de súplica: cuando Helena muestra su pecho a un Menelao que, espada en mano, se disponía a matarla. Aquí sí que existen innegables connotaciones eróticas: el pecho que Helena muestra a Menelao no es el pecho materno que da de mamar al hijo, sino que es símbolo de su belleza y del deseo sexual que le inspira a su marido. La historia aparecía ya en la *Pequeña Ilíada*<sup>31</sup>, Íbico<sup>32</sup> y Estesícoro<sup>33</sup>, aunque es Eurípides el que mejor la conserva en *Andrómaca* 628-631, cuando Peleo echa en cara a Menelao no haber sido capaz de matar a su infiel esposa, sino que después de ver su pecho fue derrotado por Cipris y arrojó su espada<sup>34</sup>. Algunas representaciones iconográficas del encuentro entre Helena y Menelao nos hablan de una súplica por parte de la mujer, y es muy común el tipo de representación que deriva de la *Pequeña Ilíada*, en el que Helena, sujetando con una mano el velo, se descubre el rostro —no sabemos si llegaría o no al pecho—, para recuperar el favor de su marido, al tiempo que tiende la otra mano hacia él. Este motivo iconográfico es muy antiguo, aparece en una cerámica de Miconos, con relieves cicládicos, que se fecha entre los años 675-650 a.C.<sup>35</sup>, y, en este primer testimonio se ve claramente el pecho. Este antiguo *pi-thos* no es más que una muestra muy temprana de un tipo de representación bien testimoniado y que parece derivar de la *Pequeña Ilíada*, en el que se man-

<sup>30</sup> N. Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer* (Madrid 1989) 79 ss.

<sup>31</sup> Fragmento 19 de la edición de A. Bernabé, *Poetae epici graeci* (Stuttgart-Leipzig 1996).

<sup>32</sup> Fragmento PMG 296.

<sup>33</sup> Fragmento PMG 201, en el que la belleza salva a Helena, pero no de Menelao, sino de la muerte por lapidación a manos de los soldados. Ni en éste ni en el anterior se menciona expresamente el pecho.

<sup>34</sup> La anécdota es recordada jocosamente en Ar. *Lys.* 155-156 y Aristid. XLVI D., 665.

<sup>35</sup> Como puede verse en *LIMC* IV/1 p. 538 y IV/2 p. 331, fig. 225.

tiene siempre la actitud suplicante de Helena, de la que nos habla no sólo el gesto de descubrirse, sino el tender la mano hacia Menelao, buscando ese contacto imprescindible para el acto de súplica, o el hecho de que en algunas variantes Helena huya hacia un templo buscando la protección de los dioses. Al margen de la cuestión de si es anterior el testimonio literario o el iconográfico, lo importante es que hallamos en un contexto de súplica esa transgresión de αἰδώς que rompe con la actitud esperable en un suplicante. Una vez más vemos que partiendo de una escena tradicional se crea otra en que los mismos gestos tienen un valor muy diferente, puesto que Helena más que suscitar αἰδώς, lo que busca es reavivar el deseo sexual de su esposo, a diferencia de lo que ocurría con Cassandra, Ifigenia o Clitemestra. Su gesto es el único marcadamente erótico y ella es la única que tiene éxito en esa súplica callada. Todas las demás mueren porque la αἰδώς que trataban de provocar era superada por otros sentimientos más poderosos, bien hacia la comunidad, bien hacia los dioses, bien hacia una δίκη que hacía justificable esa ruptura. Helena sigue viviendo porque con su gesto logra que la pasión de Menelao sea más poderosa que la αἰδώς que debe sentir hacia sus compañeros y hacia los dioses, rompiendo con ello el código heroico que llevó a los griegos a la guerra. Además del motivo amoroso hemos de tener en cuenta que Helena es una de las mujeres más poderosas del mito griego: ella es la única hija que Zeus ha tenido con una mujer mortal, y posee una belleza verdaderamente divina. Ya Hécuba, en *Troyanas* 1049 ss., temía que, si Menelao y Helena viajaban en la misma nave, reviviera el antiguo ἔρως de Menelao, y Electra, en el verso 1287 del *Orestes* temía que, una vez más, la belleza de Helena hubiera hecho caer las espadas, en este caso de Orestes y Píladés. Los mismos ancianos de Troya, en el canto tercero de la *Ilíada*, decían que no suscitaba νέμεσις que troyanos y aqueos lucharan y sufrieran por una mujer tan bella como Helena. A esta belleza hemos de añadir la especial circunstancia de que, una vez casada Clitemestra con Agamenón y desaparecidos de la tierra Cástor y Pólux, ella es la transmisora del poder real en Esparta, lo que la hace necesaria para Menelao y podría explicar que él no la mate y que ella siga viviendo, como podemos ver en el canto cuarto de la *Odisea*, como si nada hubiera pasado<sup>36</sup>. Los poetas, naturalmente, no mencionan este hecho como causa de la guerra, sino que prefieren otras causas que ya despertaban los celos de Heródoto (2.112 ss.), insistiendo en la belleza de Helena y en el ἔρως que la salva de la muerte, de una forma totalmente antiheroica para su marido. No es en absoluto extraño que Eurípides insista en esta escena que revela tanto la inutilidad de la guerra como el enorme poder que las pasiones ejercen sobre el hombre, y que de nuevo juega con la transgresión ideológica y visual del concepto de αἰδώς en el contexto de la súplica.

<sup>36</sup> Sobre esta interpretación véase la obra de F. Wulff Alonso, *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego* (Salamanca 1997).

5. Nuestra conclusión es que la importancia de este concepto en el pensamiento griego, como emoción que inhibe y regula la conducta de uno frente a los demás, es tal que puede ser utilizado desde el punto de vista dramático en escenas en las que un personaje se enfrenta a una decisión crucial. Ese personaje debe luchar contra la αἰδώς que trata de suscitar en él otro personaje que, consciente de la fuerza de ese sentimiento y del tipo de comportamiento e imagen al que va asociado, rompe con lo establecido. Imagen y concepto están firmemente arraigados en el pensamiento griego y forman parte de los valores tradicionales de este pueblo. Eso es lo que le da al poeta la posibilidad de crear escenas de máxima tensión apelando a sentimientos cuyo mecanismo es sobradamente conocido pero no a través de los cauces habituales, sino rompiendo con ellos, de manera que el efecto logrado es mucho mayor. Después, a partir de esa escena típica, el poeta es capaz de darle un nuevo sentido a elementos tradicionales, utilizando la transgresión para sus propios fines.