

VELEIA

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

Comité de Redacción:

I. BARANDIARÁN J. L. MELENA M. QUIJADA J. SANTOS V. VALCÁRCEL

Secretario:

J. GORROCHATÉGUI

7



Torso *thoracatus* hallado en
Iruña, Álava, la
antigua
Veleia

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD
AINZINATE-ZIENTZIEN INSTITUTUA

SERVICIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1990

GASTEIZ

RESUMEN: La tragedia griega exige, para su comprensión, remitirse al contexto social y cultural en que fue compuesta. Tomar como referente el conocimiento que nosotros tenemos del modo de vida y pensamiento de entonces es algo fundamental, si se quiere entender la forma de actuar de las mujeres y de los hombres trágicos, como Alcestris y Admeto. Vistos bajo esta perspectiva, dejan de ser la heroína romántica y el pérfido esposo, para convertirse ella en el paradigma del ideal femenino en una sociedad donde el padre es el miembro máspreciado de la familia, y él en el varón irreprochable. Todo esto bajo un discurso, el trágico, que se complace en difuminar la frontera mediadora entre lo masculino y lo femenino.

An understanding of Greek tragedy demands that reference be made to the social and cultural context in which it was written. Taking as a point of reference the way of life and thinking of the time is essential if we are to understand the patterns of behaviour of Tragic women and men like Alcestris and Admeto. From this perspective, they are no longer the romantic heroine and the treacherous husband and become, in her case, the paradigm of the feminine ideal in a society in which the father is the most respected member of the family, and, in his case, the irreproachable male. All of it from the perspective of Tragic discourse which takes pleasure in blurring the mediating boundary between masculinity and femininity.

Alcestris nos presenta a la mujer de igual nombre, esposa y madre abnegada, en el día fatal en que debe dejar de existir para que su cónyuge, Admeto, pueda seguir viviendo. Resumido así el argumento de esta obra de Eurípides, cabe imaginarse a la joven víctima como la mujer amante que, en narraciones y leyendas de las más diversas culturas, acepta morir en lugar de su esposo después de haber oído cómo la familia del mismo no está dispuesta a sacrificar su vida por salvarlo. Así, el pacto con la Muerte —por el cual se le ofrece a la víctima elegida la posibilidad de esquivar su lúgubre destino, a cambio de que sea otro quien muera en su lugar—, la negativa de los parientes, el sacrificio de la esposa, y un marido que conserva su vida, cuando aquélla la pierde, son los elementos básicos de las narraciones de las que Eurípides habría extraído la materia argumental para su obra, y que retoma en la primera parte de *Alcestris*¹. Porque la buena esposa muere, pero no se va para siempre sino que vuelve.

¹ La información que poseemos acerca de la historia de Alcestris y de Admeto anterior a la tragedia de Eurípides es muy escasa. La existencia de fuentes posteriores es lo que nos permite reconstruir los componentes fundamentales de la leyenda. Sobre esta cuestión no puede dejarse de citar el trabajo de A. Lesky, «Alkestis, der My-

thus und das Drama», *SAWW* 203, 2, 1925, pp. 1-86; véase también A. P. Burnett, «The Virtues of Admetus», en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Nueva York 1983, pp. 254-271, especialmente p. 255 n. 4. Este artículo apareció anteriormente en *Classical Philology* 60, 1965, pp. 240-255.

Alceſtis pertenece a un grupo de tragedias de Eurípides consideradas poco ortodoxas desde el punto de vista de Aristóteles, quien define la mejor forma trágica como aquella que presenta un único cambio de fortuna por el cual se modifica la suerte de los protagonistas, que pasan de la felicidad a la desdicha². En *Alceſtis*, sin embargo, nos encontramos con dos cambios: un primer cambio de signo negativo que conduce a la joven reina a la muerte, y un segundo cambio de signo positivo que le devuelve su condición de ser vivo, incidente este último que imprime un carácter feliz al desenlace³. Acción de muerte en colisión con acción de vida, correspondiendo a dos tipos de tragedia bien definidos: tragedia de sacrificio y tragedia de salvación⁴.

Una interpretación extendida de la actitud de la mujer que, en la leyenda, compra, con la suya propia, la vida de su esposo, nos presenta a una heroína romántica, movida a tomar una decisión como ésta por el profundo amor que siente hacia el marido. Motivación, sin embargo, bien diferente de la que guía los sacrificios que podemos contemplar en el género trágico, pero que algunos no han dudado en alegar como razón que impulsa a la Alceſtis de la tragedia a actuar de la manera en que lo hace⁵.

Ahora bien, ella no se brinda al sacrificio por el amor que pueda inspirarle Admeto⁶, sino por otras razones bien diferentes que hay que relacionar con la posición de que goza la mujer en la sociedad ateniense del s. V. Efectivamente, una interpretación correcta del modo de actuar de ambos, Alceſtis y Admeto, exige remitirse al contexto social en que Eurípides compone su tragedia, aunque hace falta algo más que esta referencia externa; es preciso hacer una lectura del texto teniendo en cuenta que el género trágico, como ya veremos, constituye un tipo peculiar de discurso en lo que a la distribución de papeles masculinos y femeninos se refiere.

Así como la vida del hombre ateniense está orientada hacia el exterior, la de la mujer, por el contrario, transcurre en el ámbito cerrado del espacio doméstico⁷. La existencia de estas mujeres

² *Poética* 1453a 12-15; seguimos la edición de V. García Yebra, Madrid 1974.

³ Estamos ante dos tipos de composición de la tragedia. Un primer tipo, donde sólo se produce un único cambio de fortuna, y un segundo tipo, donde se producen dos o más cambios de signo diferente. El mismo Aristóteles reconoce esta distinción en *Poética* 1453a 12-15 y 30-33, si bien ha de señalarse, por una parte, que el autor no la desarrolla en detalle y, por otra, que los pasajes citados resultan controvertidos por las interpretaciones diversas de que han sido objeto. Precisamente la materia de estudio de la obra de A. P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Nueva York 1971, la constituyen siete de las obras de Eurípides —*Alceſtis* es una de ellas— con más reparos a la hora de quedar definidas dentro del género trágico según la concepción aristotélica. Son obras, como se ha señalado, en las que tienen lugar dos o más inversiones de fortuna de signo diferente, ya sea positivo, en dirección a la felicidad, o negativo, en dirección a la desdicha. En estas tragedias el giro positivo que se produce al final del drama anula una situación de catástrofe, a la que se ha llegado previamente a través de un cambio de fortuna de carácter negativo. Véanse en especial las pp. 1-17 de la monografía de Burnett. Sobre el uso del término «melodrama», empleado en ocasiones para referirse a dichas tragedias, puede consultarse A. N. Michelini, *Euripides and The Tragic Tradition*, Wisconsin-Londres 1987, pp. 321-323.

⁴ En Burnett, *op. cit.*, pp. 22-26 y 29-31, se encuentra un buen análisis de los incidentes que configuran ambos tipos de tragedia y de la realización concreta de los mismos en *Alceſtis*.

⁵ Sobre el sacrificio voluntario en la tragedia como medio de aliviar algún mal que afecta a la comunidad o a la institución familiar, motivo integrante de las tragedias de sacrificio, véase Burnett, *op. cit.*, p. 23. Por lo que respecta al comportamiento de Alceſtis, un repaso de las interpretaciones más relevantes se encuentra en Michelini, *op. cit.*, pp. 324-329.

⁶ Las últimas palabras de Alceſtis dejan bien claro que no son personales las razones que la empujan a tomar su decisión. El sacrificio, puede decirse, le ha sido impuesto desde fuera y ella, contra su voluntad, lo ha aceptado. Ante la petición de Admeto a una Alceſtis moribunda de no abandonar a sus hijos, ésta responde:

Yo no quiero hacerlo (οὐ δὴθ' ἐκὸςά ῥ'), pero he de decirlos adiós, hijos míos. (Alceſtis, v. 389)

Para las citas de la tragedia hemos utilizado la edición de A. M. Dale, *Alceſtis*, Oxford 1954. La traducción que se ofrece de algunos pasajes es nuestra. Dado que todas las citas que aparecen en el artículo pertenecen a la misma tragedia, *Alceſtis*, a partir de ahora sólo señalaremos el número de verso de las mismas.

⁷ Sobre la organización del espacio en el pensamiento griego véase J.-P. Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona 1985², pp. 135-241.

sólo adquiere un cierto reconocimiento social a través del matrimonio y de la maternidad, viniendo su muerte a confirmar este hecho. La figura de Alceſtis es una buena muestra de ello.

Alceſtis elige morir antes que ser la viuda de Admeto, mostrando la conducta femenina ideal en una sociedad en la que la figura paterna ocupa el lugar privilegiado dentro del núcleo familiar. Con su muerte no compra sin más la prolongación de la vida de Admeto en cuanto persona, lo hace como esposo (vv. 180-181), padre (vv. 287-288) y cabeza del *oikos* (vv. 293-294) del que ella forma parte⁸. Pero hay más: Alceſtis le pide que no vuelva a casarse con ninguna otra mujer, madrastra para sus hijos y, lo que es de mayor importancia, posible madre de nuevos hijos para Admeto. Con estas medidas quiere asegurar la integridad del *oikos* y la herencia de sus propios hijos:

No olvides el favor que me debes. Te voy a pedir algo —nunca comparable a lo que yo voy a hacer, pues nada hay más preciado que la vida—, algo que tú mismo reconocerás que es justo. Si no has perdido el juicio, tienes que amar a nuestros hijos tanto como yo. Que sean ellos los dueños de mi casa. No les impongas una madrastra, una mujer peor que yo que por envidia levante la mano contra ellos⁹.

De esta manera la casa de Admeto cobra un protagonismo importante en la obra. De hecho, las referencias a la misma son constantes a lo largo de toda la tragedia¹⁰. Así, Apolo comienza el prólogo invocando la casa (Ἔ δῶματ' Ἀδμήτῃ, v. 1a), la cual se convierte en el motivo central de la oda que canta el coro después de la hospitalidad que Admeto ofrece a Heracles, el responsable del final feliz de la historia (vv. 568-605); a ella se alude también en varias ocasiones en el extenso diálogo que el rey sostiene con los miembros del coro (vv. 861 ss.), lamentándose de su desgracia.

Hay, pues, en *Alceſtis* el reflejo de un modelo social que vela por el mantenimiento del *oikos* y establece, a la vez, dentro del mismo, una jerarquía entre individuos, haciendo primar la figura del marido sobre la de la esposa. Se trata de una concepción discriminadora entre los sexos que, sin embargo, la joven reina asume, al ser consciente de que su muerte, y no su viudedad, va a servir mejor a aquello a lo que ha estado dedicada en vida, el matrimonio y los hijos. Ahora bien, de la misma manera que estamos reconociendo la presencia en la tragedia de un paradigma socialmente admitido, es necesario también apuntar las desviaciones que el género trágico se permite respecto a ese modo de pensar oficial.

Cuando unas líneas más arriba calificábamos el discurso trágico de peculiar, lo hacíamos pensando, precisamente, en este hecho, es decir, en las libertades que el género manifiesta por lo

⁸ Vid. A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Nápoles 1962, pp. 18-19, y Burnett, *op. cit.*, p. 34. La idea aparece esbozada con mucha anterioridad en un artículo de principios de siglo de J. L. Myers, «The Plot of the *Alceſtis*», *JHS* 37, 1917, pp. 195-218.

⁹ vv. 299-310.

¹⁰ Estamos ante un elemento típico de las tragedias de sacrificio —forma que, como se ha señalado, adopta la primera parte de *Alceſtis*—, la alabanza del objeto de salvación. Vid. Burnett, *op. cit.*, p. 24. Otro elemento, presente también en *Alceſtis*, estrechamente relacionado con el anterior y, como aquél, constitutivo del tipo de tragedia de sacrificio, es la alabanza de la víctima, en

nuestro caso de Alceſtis (Burnett, *ibid.*). Así, esta mujer aparece repetidas veces como la mejor de las esposas. Cuando el coro entra en escena y se pregunta si la reina ya ha muerto o sigue viva, se refiere a ella como la *ἀρίστη γυνή* (vv. 83-84); en iguales términos vuelve a hacer alusión a Alceſtis en varias ocasiones a lo largo de la obra (*τὴν ἀρίστην γυναῖκα*, vv. 235-236; *ἀρίστης*, v. 241; *γυναῖκ' ἀρίστην*, v. 442; *μέγ' ἀρίστην*, v. 742); lo mismo dice de ella la sirvienta que nos describe la actuación de la reina en el fatal día (*γυνή τ' ἀρίστην*, v. 152); la propia Alceſtis se considera a sí misma la mejor de las esposas (*γυναῖκ' ἀρίστην*, v. 324); también para Admeto ella es la mejor (*ἀρίστης*, v. 899).

que se refiere a la distribución de papeles que la sociedad otorga al hombre y a la mujer. En efecto, la ficción trágica difumina la frontera entre lo masculino y lo femenino, concediendo mayor movilidad a las mujeres, si bien no tanta como para que éstas se adentren del todo en el terreno del otro sexo, rebasando, así, el límite que los separa¹¹.

Este panorama nebuloso lo encontramos también en el caso de Alcestis y Admeto.

La devoción conyugal de Alcestis, llevada por ella hasta su propia muerte, hacen de esta mujer un modelo de feminidad. Ahora bien, la tragedia a la que da nombre le atribuye, a un mismo tiempo, marcas viriles que la convierten en la contrapartida de un Admeto feminizado¹².

Si, como ha puesto de relieve N. Loraux, basándose en el estudio de epitafios¹³, el ideal cívico exigía de los hombres una muerte heroica que pusiera fin a una vida consagrada a la ciudad, en el caso de las mujeres ese ideal apuntaba no ya a su muerte sino a su vida doméstica. Es evidente, pues, que las constantes alusiones al coraje de Alcestis por entregarse a la muerte, que Eurípides pone en la tragedia en boca de diferentes personajes, suponen la incursión de la joven víctima en el territorio de los varones:

CORO. *Tú, tú sola, querida entre las mujeres, te has atrevido (ἔτλας) a salvar a tu esposo del Hades a cambio de tu propia vida*¹⁴.

En otro momento el coro volverá a recordarlo:

*¡Ay, ay, desgraciada por tu valor (τόλμης)!*¹⁵

También lo hace el viejo Feres, el padre de Admeto:

*A todas las mujeres ha dado una vida más gloriosa al atreverse (τλᾶσα) a acción tan noble*¹⁶.

Pero hay todavía algo más que acerca a Alcestis al ámbito de lo masculino. A diferencia de las otras mujeres de la ficción trágica, que elegían, a la hora de su muerte, apartarse de los ojos del espectador y retirarse a lo más recóndito de la vivienda, el tálamo, símbolo conyugal y, por recóndito, símbolo de la vida apartada que habían llevado, ella muere en escena, aunque derrama también allí sus últimas lágrimas:

SIRVIENTE. *Después se precipitó hacia el tálamo y se arrojó sobre el lecho. Allí, bañada en lágrimas, decía: «¡Oh lecho donde a mí este hombre, por el que ahora muero, me despojó de mi virginidad! Adiós. No te odio, pero has acabado conmigo, única entre las mujeres. Por no traicionarnos a ti y a mi esposo, muero»*¹⁷.

¹¹ J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, «Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega», en *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua I*, Madrid 1987, pp. 21-42, reflexionan acerca de la imagen que los trágicos ofrecen de la realidad social. Una visión de conjunto de la manera en que el género trágico refleja, pero a la vez cuestiona, desviándose del discurso oficial, la oposición masculino/femenino, se encuentra en S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986, pp. 57-137, S. B. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas*, Madrid 1987, pp. 113-

132, y N. Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid 1989, pp. 25-29 y *passim*.

¹² Sobre la «masculina Alcestis» y el «femenino Admeto» puede verse Loraux, *op. cit.*, pp. 39, 46-48 y 52.

¹³ Loraux, *op. cit.*, pp. 25-26, 50-51.

¹⁴ vv. 460-462.

¹⁵ v. 741.

¹⁶ vv. 623-624.

¹⁷ vv. 175-181. Vid. Loraux, *op. cit.*, pp. 46-48.

Por su parte Admeto aparece con rasgos típicamente femeninos. Alcestis quiere que la sustituya en su papel de madre¹⁸ y que viva como una esposa, casto en el interior del palacio. Ella así se lo dice:

*Con esta condición (Admeto no debe volver a casarse) recibe a los niños de mi mano... A partir de ahora tú has de ser la madre de nuestros hijos*¹⁹.

Y él se muestra dispuesto a cumplir sus deseos:

*En vida tú has sido mi única esposa y, muerta, tú lo seguirás siendo... Este dolor no lo arrastraré un año sino toda la vida, mi querida esposa... Haré cesar los banquetes y las conversaciones de los invitados, las coronas y los cantos que llenaban mi palacio*²⁰.

Por su parte, el coro se pregunta si no le merecería la pena a Admeto, ante semejante desgracia, suicidarse, modo de morir, en la escena trágica, típicamente femenino, desprovisto de cualquier valor; Admeto, como un hombre feminizado, no puede dejar de sufrir la desdicha que destroza a las mujeres:

*¡Ay! ¿No merece esto abrirse la garganta o acercar el cuello al nudo corredizo de un lazo suspendido en lo alto?*²¹.

Al igual que muchas de las heroínas trágicas expresa su deseo de morir con Alcestis y de que lo tiendan junto al cuerpo de ella:

*Pediré que me pongan en la misma caja de cedro que a ti, y que tiendan mi costado junto al tuyo. ¡Qué nunca, ni muerto, esté yo separado de ti, la única que me ha sido fiel!*²².

Y una vez muerta la esposa, volvemos a oírle lamentarse:

*¿Por qué me habéis impedido arrojarme al cóncavo lecho de su tumba y yacer muerto junto a la mejor de las mujeres?*²³.

Esta tristeza sin medida de Admeto tanto como el arrojamiento de Alcestis, al optar por su lúgubre destino, necesitan, para una mejor comprensión, ser vistos bajo una perspectiva más amplia, que viene dada en la obra por el personaje de Feres.

¹⁸ Antes de confiar sus hijos a Admeto los había dejado al cuidado de Hestia, diosa del hogar (vv. 163 ss.). Hestia, con su virginidad, representa el no desplazamiento, la inmovilidad, asegurando al *oikos* su prolongación indefinida sin necesidad de una mujer «extraña». Simboliza, por lo tanto, el ideal griego de aislamiento del *oikos* ante cualquier elemento, como lo es la esposa, venido de fuera. Sueño de una herencia puramente paterna que Alcestis asume, estimando más importante la figura de su marido dentro de la familia que la suya propia. Puede verse la obra citada de Vernant, en especial las páginas 135-165.

¹⁹ vv. 375 y 377.

²⁰ Estos versos (328-30, 336-337 y 343-344) pertenecen al extenso parlamento de Admeto que sirve de réplica a la también larga tirada de versos que constituye el discurso de despedida de Alcestis.

²¹ vv. 228-230. El suicidio aparece en la tragedia como muerte propia de mujer: las mujeres se suicidan cuando reciben la noticia de la muerte de un hombre, del suyo. Ya que se trata de una forma de morir carente de toda *andrea*, asociada a un hombre lo marca como femenino. Véase Loraux, *op. cit.*, pp. 31-44.

²² vv. 365-368. Sobre este deseo tan femenino de morir junto al esposo puede verse Loraux, *op. cit.*, pp. 48-50.

²³ vv. 897-899.

Con acierto, Eurípides ha convertido la figura del pariente que en la leyenda se niega a morir, para que Admeto siga viviendo, en el viejo padre de éste. El sentimiento filial que, supuestamente, ha de mostrar hacia su hijo, y el hecho de haber disfrutado ya de una larga existencia, parecen, en principio, dos motivos razonables que justificarían la decisión de Feres, o de su esposa, de aceptar el sacrificio y evitar, así, la muerte de Admeto. Sin embargo, no es ésta la actitud que se adopta.

Feres hace su entrada en escena acompañado de un cortejo portando honras fúnebres. Sus primeras palabras (vv. 614-628) son de elogio para Alcestis y de pésame para su hijo por la buena esposa que ha perdido. A ellas responde Admeto en una larga tirada de versos (629-672) en la que el apenado y, a un mismo tiempo, afortunado rey expresa su opinión acerca de la conducta de su padre, que se traduce en duros reproches hacia el mismo. Tras esta intervención, el anciano emprende la ardua tarea de exponer cuáles son las razones que le han movido a actuar de la manera en que lo ha hecho. La argumentación es sencilla: la vida es el mayor de los bienes del hombre, por lo cual todo aquello que atente contra este principio ha de ser rechazado.

Feres revela un modo de pensar que no se rige por el sistema tradicional de valores griego, separándose así de la mayor parte de los personajes que le rodean²⁴. En efecto, su comportamiento, a diferencia principalmente de lo que ocurre en el caso de Alcestis, hace patente una concepción particular del *oikos*, por la cual éste deja de ser un conjunto de ideales que han de ser acatados por encima de la voluntad personal, para quedar reducido a una suma de bienes materiales que constituyen la herencia de Admeto, como Feres mismo declara:

*Lo que tú debías recibir de mí ya lo tienes. Grandes son tus dominios y numerosas las tierras que te voy a dejar, pues todo esto yo lo he recibido de mi padre*²⁵.

Por otra parte, el sentimiento de *philia* entre los miembros del *oikos* parece no existir para él, teniendo cada uno que ser responsable de su propia vida²⁶. Así se lo dice a su hijo:

*No he recibido de mi padre una ley que obligue a los padres a morir por sus hijos, ni tampoco es una costumbre griega. Tú solo, feliz o desdichado, debes dar cuenta de tu vida*²⁷.

Perpetuar el *oikos* no le interesa —Alcestis nos ha dicho que Admeto es el único hijo de Feres (vv. 293-294)—, como tampoco le interesa el recuerdo que de su persona se guarde:

*Que hablen mal de mí después de muerto no me importa*²⁸.

²⁴ Véase Burnett, *op. cit.*, pp. 41-42.

²⁵ vv. 686-688.

²⁶ Vid. S. Schein, «ΦΙΛΙΑ in Euripides' *Alkestis*», *Metis* 3, 1988, pp. 179-206. El autor hace hincapié en el papel significativo que desempeña la *philia* en la acción de algunas de las tragedias de Eurípides. *Alkestis* es un buen ejemplo de cómo opera esta red de obligaciones que se establece entre los miembros del *oikos* (padres-hijos, esposo-esposa) y, a su vez, entre éstos y el ξένος al que ofrecen su hospitalidad. Vemos actuar a algunos personajes conforme a este principio, y a otros apartarse del mismo, convirtiendo un valor tradicional en algo pro-

blemático. En la hospitalidad de Admeto y la recompensa que obtiene por ello, como habrá ocasión de señalar, tenemos una muestra perfecta del primer caso; también lo es el comportamiento de Alcestis de cara al *oikos* al que pertenece a través de su matrimonio. Un ejemplo de acción que rechaza un valor tradicional como es la *philia* lo constituye Feres, al hacer responsable a cada individuo de su propia vida, actitud que lleva a Admeto a negarse a cumplir el deber que, según el principio de *philia*, tiene todo hijo de dar tierra a sus progenitores.

²⁷ vv. 683-686.

²⁸ v. 726.

El discurso del anciano está dominado por la fatalidad de la muerte, lo que le hace valorar infinitamente los bienes terrenales: es este apego a lo terrenal lo que lleva a Feres a no querer morir y a Alcestis a parecer más trágica en su papel de víctima²⁹.

Con tal comportamiento Feres se aparta a sí mismo de los intereses del grupo, y Admeto lo aísla todavía más al rechazar la obligación que todo hijo tiene de enterrar a su padre:

*No seré yo quien te entierre con mis manos. Para ti ya estoy muerto*³⁰.

El protagonismo que se concede a Feres en *Alkestis* no es arbitrario. Responde, a nuestro entender, a un propósito definido del poeta trágico: plantear al espectador la necesidad de reflexionar sobre valores tradicionalmente admitidos. Así, Eurípides, si la interpretación es correcta, se habría ocupado con un doble objetivo de desarrollar uno de los incidentes básicos de la leyenda —la negativa de los familiares de la víctima a aceptar el sacrificio—, dotando en la tragedia a uno de estos parientes, el padre de Admeto (el otro es su madre), de un uso amplio de la palabra para justificar su comportamiento. Ese objetivo doble de Eurípides sería, por una parte, apelar al sentimiento del auditorio, haciéndole conmoverse aún más ante el sacrificio de Alcestis, intención del poeta que se desprende de una lectura superficial del texto; por otra parte, una lectura más profunda apunta al propósito de convertir en problemático ese mismo sacrificio. La actitud de Feres cuestiona la ejemplaridad de Alcestis y, por lo tanto, la validez del ideal de hegemonía masculina que la ha llevado a la muerte, e introduce, al mismo tiempo, una nueva pauta de comportamiento, que implica la negación de una concepción de la existencia que no tome al ser humano, en cuanto ser vital, como última medida.

A continuación vamos a ver que también el desenlace del drama podría entenderse en este sentido. Ya hemos señalado que *Alkestis* es una obra de final feliz: a un primer cambio de fortuna en el desarrollo de la acción trágica, que conduce a la situación de catástrofe que es la muerte de la esposa de Admeto, le sigue un segundo cambio, esta vez en dirección contraria, que, con la vuelta de la víctima a la vida, anula dicha catástrofe. Así, Alcestis regresa del Hades gracias a la intervención de Heracles, el huésped a quien el hijo de Feres ofrece su hospitalidad (vv. 545 ss.) después de la muerte de la irrefragable mujer³¹.

Queremos señalar aquí la interpretación que se ha hecho en ocasiones de la decisión tomada por Admeto de acoger en su casa a Heracles. Después de haber prometido a una Alcestis moribunda pasar la vida encerrado en palacio sin frecuentar la compañía de nadie (vv. 343 ss.), muerta ésta, su viudo abre las puertas a un huésped, ocultándole la desgracia que se vive en la casa. Pues bien, sobre la actitud de Admeto algunos han hecho recaer un juicio negativo, entendiéndola como una muestra más del cinismo del hombre que consiente que su esposa muera para salvarle a él³². Sin embargo, el gesto de hospitalidad de Admeto no puede ser visto de esta

²⁹ En ningún momento esta mujer niega su deseo de disfrutar de los placeres con los que una posición social privilegiada como la suya le ha favorecido (vv. 288-289); es más, al igual que Feres reconoce que la vida es el mayor bien de que dispone el hombre (v. 301). Sin embargo, ella supedita las ganas de vivir a su «deber», mientras que el padre de Admeto no lo hace.

³⁰ vv. 665-666.

³¹ Ya se ha señalado que la consumación del sacrificio de Alcestis abre paso al tipo de tragedia de salvación.

³² Una valoración negativa del modo de actuar de Admeto, no sólo en este momento de la obra, sino a lo

largo de toda la tragedia, es la que hace K. von Fritz en un artículo que ejerció gran influencia en la crítica posterior, «Euripides' *Alkestis* und ihre modernen Nachahmer und Kritiker», *Antike und Abendland* 5, 1956, pp. 27-70 (= K. von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, pp. 256-321); en la misma línea vid. W. D. Smith, «The Ironic Structure in *Alkestis*», *Phoenix* 14, 1960, pp. 127-145 (= J. R. Wilson (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alkestis*, Englewood Cliffs 1968, pp. 37-56).

manera: sus promesas a Alcestis son las de un hombre destrozado por la desgracia inminente, incapaz de ver más allá del ámbito de lo familiar; ahora bien, sus deberes de ciudadano pertenecen a otra esfera distinta. Heracles supone una prueba de cara a la *polis*: al darle cobijo, el hijo de Feres está cumpliendo con su obligación de individuo que forma parte de una comunidad³³. Veremos por ello operar el principio de la *χάρις*, la acción de intercambio de dones que se produce en virtud de un entramado de obligaciones recíprocas. Es entonces cuando Heracles, como compensación del trato recibido por Admeto, rescata del Hades a la reina³⁴. La obra concluye, por lo tanto, felizmente.

Es cierto que el poeta podría haber elegido un desenlace de signo negativo, prescindiendo entonces del drama de salvación en que se convierte el relato después de que se consuma el sacrificio de Alcestis, pero no lo ha hecho, circunstancia que en absoluto consideramos casual.

La salvación de Alcestis supone, por parte de Eurípides, una valoración del sacrificio que recae sobre ella y le ocasiona la muerte. Gesto, el de la joven reina, que adquiere sentido acudiendo al mundo femenino de la Atenas del S. V, a la vocación doméstica de sus mujeres y a la sumisión al esposo. Una sociedad de hombres en la que nuestro personaje se convierte en modelo de la buena esposa, dispuesta a dejar de existir por el acatamiento de las leyes impuestas.

Con la vuelta de Alcestis a la vida al final de la tragedia se induce al espectador a reconsiderar la muerte de ésta bajo una nueva perspectiva. Si el modelo social establecido hace de dicha muerte un comportamiento ideal, la decisión de Eurípides de rescatar a la víctima del Hades plantea esa misma muerte como un problema que ha de solucionarse.

La tragedia cobra, pues, ambigüedad. Por una parte, el poeta presenta ante nuestros ojos un cuadro donde las figuras principales, Alcestis y Admeto, muestran una conducta ejemplar, ella de la buena esposa y él del perfecto cabeza del *oikos*; por otra, sin embargo, se complace en retocar dicho cuadro con algunas pinceladas que oscurecen los valores tradicionales latentes en la forma de actuar de la pareja. Así, ahí están el personaje de Feres y el final feliz del drama, indicios ambos de la intención de Eurípides de provocar la reflexión sobre la validez de normas heredadas que, como en este caso, presionan al ser humano hasta un punto tal que el cumplimiento de las mismas le lleva a menospreciar su propia vida. Alcestis, recordémoslo, fiel a un ideal de hegemonía masculina, es capaz de morir para que su esposo, la pieza clave del *oikos*, pueda seguir viviendo.

UPV/EHU

IDOIA MAMOLAR SÁNCHEZ

³³ El dolor del que es víctima y su hospitalidad son cuestiones diferentes. Ante la reprobación de su actitud a cargo del coro el rey responde:

Y si hubiera echado de mi casa y de la ciudad a este huésped, ¿me habrías alabado más? Desde luego que no, pues mi desgracia no habría menguado y yo habría faltado al deber de la hospitalidad. Además, a mis males se habría añadido este otro: que a mi casa llamaran inhospitalaria. (vv. 553-558)

Y más adelante:

A alguien, lo sé, le pareceré insensato por hacer esto y no me alabará, pero mi casa no sabe rechazar ni deshonrar a los huéspedes. (vv. 565-567)

Burnett, *art. cit.*, p. 263, R. G. A. Buxton, «Eurípides' *Alkestis*: Five Aspects of an Interpretation», *Dodone* 14, 1985, pp. 75-89, en especial pp. 85-88, y M. Lloyd, «Eurípides' *Alkestis*», *G&R* 32, 1985, pp. 119-131, en especial pp. 127-129, interpretan correctamente la hospitalidad que Admeto ofrece a Heracles, viendo en aquél al

hombre que, a pesar de la muerte reciente de su esposa, no ha olvidado sus obligaciones de perfecto ciudadano.

³⁴ El motivo de la hospitalidad aparece por triplicado en *Alkestis*: quien primero se beneficia de ella es Apolo (Asclepio, hijo de Apolo, por su poder de transtornar el orden natural, resucitando a los muertos, sucumbe bajo el rayo de Zeus. Apolo venga la muerte de su hijo matando a los Cíclopes, forjadores del fuego de Zeus. Por acto semejante es castigado a servir como jornalero en casa de un mortal, el hijo de Feres), luego es Heracles y, por último, la mujer velada que éste ofrece a Admeto y que el apenado esposo acoge contra su voluntad. En los tres casos el anfitrión (*ἀνὴρ ὄσιος*, v. 10) se ve recompensado: Apolo consigue engañar a las Moiras logrando que acepten otro cadáver en lugar del de Admeto; Heracles rescata del Hades a la reina; la mujer velada resultará ser la propia Alcestis.

Vid. los artículos ya citados de Buxton, Lloyd y Schein.