

## Las diosas del *Reso*

Minerva ALGANZA ROLDÁN y José Francisco MALDONADO VILLENA  
*Universidad de Granada*

### *Resumen*

Tras una breve exposición de los puntos de vista de los principales estudiosos en torno a la autenticidad del *Reso* y a la dependencia del mismo respecto a su fuente más directa, la sección del libro X de la *Iliada* conocida como “Dolonia”, se desarrolla el estudio de los dos personajes femeninos de la tragedia: Atenea y la Musa, madre de Reso. A partir del juego dramático con su simbología mítico-religiosa, el poeta propone dos modelos de *aristeia*.

### *Abstract*

After a brief exposition of the viewpoints of the main scholars around the authenticity of *Rhesus* and its dependence from its most direct source, the section of the book X of the *Iliad* known as “Doloneia”, this paper develops the study of the two female characters of the tragedy: Athena and the Muse, the mother of Reso. From the dramatic game with its mythical-religious symbolization, the poet proposes two models of *aristeia*.

*Palabras clave:* Reso, diosas, simbolismo mítico-religioso.

### *I. Introducción*

#### *I.1. El Reso, ¿una obra espuria o auténtica?*

El problema, sin duda, más debatido en torno al *Reso* ha sido el de su autenticidad: el de si es o no una tragedia atribuible a Eurípides. Los celos, según manifiesta Ritchie<sup>1</sup>, remontan a la antigüedad helenística, en donde el primer argumentista de la pieza ya dudaba de la autoría euripídea de la misma.

Esta situación de duda ha sido una constante en la historia de la filología clásica, que se ha venido desequilibrando unas veces en un sentido y otras en otro. El

1. W. RITCHIE, *The authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge, 1964, VII.

primer estudioso del que tenemos noticias de haber postulado que era espuria fue Escalígero, hacia el 1600<sup>2</sup>. De la misma opinión fueron Valckenaer<sup>3</sup>, a mediados del siglo XVIII, y Hermann, quien, en 1828 en una disertación con el título *De Rheso Tragoedia*, descartaba la paternidad de Eurípides. Más recientemente, a mediados del XX, se han pronunciado en términos parecidos Strohm<sup>4</sup> y Lesky<sup>5</sup>, quienes, por motivos diferentes, rechazan que la obra sea de Eurípides.

En el otro extremo, en el de los partidarios de la autoría eurípídea, destacan Hartung<sup>6</sup>, que en 1843 alegaba todo tipo de razones a favor de la autenticidad, Grégoire<sup>7</sup>, Sneller<sup>8</sup>, Björck<sup>9</sup> y Ritchie, quienes, siguiendo la estela de Murray<sup>10</sup>, postulan la atribución de la pieza al más joven de los tres grandes cultivadores de la tragedia griega.

De los estudiosos mencionados el que con mayor vigor y acierto, a nuestro juicio, se ha ocupado en defender la autenticidad del *Reso* ha sido Ritchie, autor de una monografía, cuyo título - *La autenticidad del Reso de Eurípides*- ya es de por sí ilustrativo. En ella y como consecuencia del análisis de la técnica dramática, el vocabulario, la sintaxis, el estilo, entre otros aspectos, viene a concluir que el *Reso* es una obra de juventud de Eurípides, escrita entre el 445 y el 440 a.C<sup>11</sup>.

Con todo, la opinión dominante, según sostiene A. Melero<sup>12</sup>, es la de que se trataría de una obra anónima que, en algún momento de la historia del texto de Eurípides, sustituyó a la auténtica del mismo nombre que figuraba como un drama de Eurípides en el registro de una *didascalia* mencionada por la primera de las *hipótesis* que preceden a la obra en los manuscritos.

2. J. SCALIGER, *Prolegomena ad Manilium*, Leiden, 1600, 6 ss.

3. L. C. VALCKENAER, *Diatribae in Euripidis dramatum perditorum reliquias*, Leiden, 1768.

4. H. STROHM, 'Beobachtungen zum "Resos"', *Hermes*, 87 (1959), 257-274.

5. A. LESKY, *La tragedia griega*, Barcelona, 1966, 233-234; *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968, 660-61.

6. J. A. HARTUNG, *Euripides restitutus*, Hamburg, 1843, I, II ss.

7. H. GRÉGOIRE, 'L'authenticité du Rhésus d'Euripide', *Ant. Class.*, 2 (1933), 91 ss.

8. C. B. SNELLER, *De Rheso Tragoedia* (Diss. Utrecht), Ámsterdam, 1949.

9. G. BJÖRCK, 'The Authenticity of Rhesus', *Eranos*, 55 (1957), 7-17.

10. G. MURRAY, *The Rhesus of Euripides*, Londres, 1913.

11. *Cf. op. cit.*, 357-361.

12. En J. A. LÓPEZ FÉREZ, (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, 424.

### 1.2. Dependencia del “Reso” respecto del modelo épico

La pieza dramática sigue muy de cerca la narración homérica, si bien probablemente ha combinado sus noticias con datos de los poemas cíclicos<sup>13</sup>. El cotejo de ambos textos pone de manifiesto que el aserto anterior es cierto, pero no en el sentido de que estemos frente a una obra en la que el autor de la misma, a la hora de escribirla, se haya encontrado encorsetado por su antecesor, sin permitirse la más simple libertad de apartarse del mismo. Muy al contrario, una lectura atenta y reposada evidencia, como veremos a continuación, innovaciones, añadidos, variaciones, distanciamientos de la tragedia respecto a su modelo.

A simple vista parecen variaciones intrascendentes, poco significativas, pero que podrían tener como función la actualización de un episodio conocido en un contexto histórico, ideológico y literario muy diferente. Ello se manifiesta, fundamentalmente, en el tratamiento de determinados personajes, por ejemplo al presentarnos a un Héctor más humano que el homérico, en el que la emoción ha dado paso a la razón, en la insólita manifestación de Atenea, y en la inclusión de un personaje, la Musa, madre de Reso, ausente en el Poema.

A) En el primer episodio de la tragedia, Héctor, alertado por los centinelas de que en el campo aqueo se han encendido hogueras, cree que los griegos se disponen a huir (*esos hombres... con ayuda del remo se disponen a huir de esta tierra*) y para impedirlo está dispuesto a llevar a su armada a un ataque inmediato. Sin embargo, es persuadido por Eneas a enviar un espía al campamento argivo para que les informe antes de tomar una determinación. Héctor pregunta *¿qué troyano que haya escuchado estas palabras quiere ir como espía a las naves de los argivos?* Dolón se ofrece a cambio de una recompensa:

Si comparamos este primer episodio con su fuente<sup>14</sup>, vemos que se observan algunas diferencias. Mientras que en la *Iliada* es Héctor quien personalmente toma la decisión de enviar un espía al campamento enemigo (303-312):

Héctor: *Un bello carro... estoy dispuesto a darle... a quienquiera se atreva a acercarse a las naves de ligera marcha, y averiguarme puntualmente...*<sup>15</sup>

13. Sobre las fuentes alternativas a la “Dolonia”, cf. B. FENIK, “*Iliad X*” and the “*Rhesus*”: *The Myth*, (*Latomus*, vol. 73), Bruselas, 1964.

14. Cf. *Iliada*, X, 300- 320.

15. Estos versos, así como todos los siguientes correspondientes a la *Iliada*, están tomados de la traducción llevada a cabo por Daniel Ruiz Bueno, *La Iliada*, Madrid, Hernando, 1956.

En el *Reso*, lo hace, no por iniciativa personal, sino por consejo de Eneas y el Coro:

Eneas: *...Por todo ello, dejemos reposar tranquilo de sus fatigas bélicas al ejército... y enviemos a cambio un voluntario como espía al campamento enemigo*<sup>16</sup>.

Coro: *De esa manera pienso yo. Haz tú lo mismo y muda de parecer.* (131)

Héctor: *Vosotros ganáis... yo enviaré un espía al enemigo.* (136-140)

El otorgamiento de la recompensa para el espía también está tratado de distinta manera. En la *Ilíada*, Héctor, para convencer a algún troyano o aliado de que se infiltre en el campamento aqueo, ofrece directamente un gran regalo:

Héctor: *Un carro, con sus corceles dos de erguidos cuellos, los que hubiere mejores en las rápidas naves de la Acaya, estoy dispuesto a darle.* (304-306)

En el *Reso*, en cambio, es Dolón quien exige una recompensa que merezca la pena y, tras ir rechazando todas aquellas que le va ofreciendo Héctor, pide los caballos de Aquiles:

Dolón: *Ya que considero necesario arriesgarme, creo que la recompensa debe valer la pena* (162).

Héctor: *¿Qué mayor recompensa esperas de mí?*

Dolón: *¡los caballos de Aquiles!* (181-182)

Pero además, en la pieza dramática aparece un detalle que no se encuentra en la fuente. Consiste este en el añadido de unos versos, en los que Héctor manifiesta que también está deseoso de esos caballos, pero que está dispuesto a sacrificarse con tal de que la infiltración se lleve a cabo:

Héctor: *También a ti te ciega, como a mí, el deseo de esos caballos... No te he incitado con engaños a que pidieras. Te daré la riqueza más preciosa para tu casa: el carro completo de Aquiles.* (184-191).

16. Cf. *Reso*, 122-126. Nuestras citas literales remiten a Eurípides, *Tragedias III. Reso*, Introducción, traducción y notas de L. A. De Cuenca y Prado, Madrid, Gredos, 1979.

Este comportamiento de Héctor, descrito en el drama, no ha sido dictado, como observa Rosivach<sup>17</sup>, por el antecedente épico, sino que es una invención consciente del autor dramático.

B) El segundo episodio, la escena del pastor mensajero anunciándole a Héctor la llegada de Reso, tampoco se encuentra en la *Iliada*, ha sido, como en el caso anterior, añadida por el autor de la tragedia (265-340). Héctor, que al principio rechaza la ayuda de Reso como aliado, va poco a poco cediendo a instancias del pastor mensajero y del Corifeo hasta aceptarlo, primero como huésped y después como aliado.

Héctor: *Pero para nada necesitamos a los que en otro tiempo no compartieron nuestras fatigas... Reso nos muestra de qué clase es su amor hacia Troya: viene al festín sin haber estado presente cuando los cazadores obtuvieron las piezas y sin haber tomado parte en la lucha.*

Corifeo: *Con justicia desprecias y censuras a esa clase de amigos. Admite, sin embargo, a los que quieren prestar su ayuda a la ciudad...*

Héctor: *Me repugnan los amigos que prestan tarde su ayuda.*

*Ya que ha venido, que se le considere no como un aliado, sino como un huésped a quien se debe mesa hospitalaria...*

Corifeo: *Puede ser peligroso, oh rey, rechazar a los aliados.*

Pastor Mensajero: *Su sola presencia llenará de terror al enemigo.*

Héctor: *Sensato es tu consejo y oportuno tu punto de vista. Recíbase, por tanto, como aliado de esta tierra a Reso,...* (319-341).

De nuevo, como en el caso anterior, la primera reacción emocional de Héctor da paso, por consejo de otros, a una evaluación racional de los hechos y a tener más en cuenta el bien común que el orgullo personal.

C) El tercer episodio es el del encuentro de Héctor y Reso. Se nos presenta a un Reso engolado, jactancioso, que lanza continuamente baladronadas e insultos.

Reso: *...Vengo tarde... precisamente en el décimo año de combatir tú y no lograr nada... A mí me bastará una sola jornada de luz solar para destruir los baluartes, ...y exterminar a los aqueos.* (444-454)

17. J. ROSIVACH, 'Hector in the Rhesus', *Hermes*, 106 (1978), 55-73.

Mientras que el Reso de la *Iliada* es un aliado más, el de la tragedia se nos manifiesta como un ser superior, crucial para la causa troyana.

D) En el cuarto episodio, en la escena de Odiseo y Diomedes en campo troyano puede observarse un nuevo distanciamiento respecto de la fuente<sup>18</sup>, en el sentido de que mientras que en ésta lo que Dolón les ha indicado es el lugar de la acampada de Reso, en la tragedia ha sido donde está acampado Héctor.

Dolón: *que si ánimo tenéis para meteros al grueso del ejército troyano, ahí tenéis a los tracios, campo aparte, los últimos llegados, al extremo de todos y con ellos, su rey Reso, el noble hijo de Eyoneo.*

Odiseo: *¡Ah! Veo lechos abandonados por el enemigo.*

Diomedes: *Dijo Dolón que ésta era la tienda de Héctor, contra quien ya he alzado esta espada. (574-576).*

Una vez examinados los problemas de autoría, así como la relación con el episodio de la *Iliada*, nos ocuparemos de los dos personajes femeninos de la tragedia, las diosas Atenea, cómplice de Odiseo y Diomedes, y la Musa sin nombre<sup>19</sup>, madre de Reso, cuyo lamento funerario ocupa buena parte de la *éxodos*. A través de su función y caracterización intentaremos abordar algunos aspectos relevantes de la trama ideológico-religiosa de la obra.

## *II. Las diosas en el Reso*

### *II.1. La Virgen disfrazada: Atenea-Afrodita*

Una de las más significativa variantes de la tragedia respecto a la *Iliada* es la intervención de Atenea. La tradición eurípidea, concordante en varios aspectos con la de un poema perdido de Píndaro<sup>20</sup>, acrecienta el papel de la diosa. Por una parte, es ella, y no Dolón como en Homero, quien guía a los aqueos hasta Reso, intentando evitar que el tracio se vuelva invencible si llega vivo al amanecer<sup>21</sup>, de ahí su exhortación a Diomedes y Odiseo para que dejen de buscar a Héctor y, por el

18. Compárense *Reso*, 565-576 e *Iliada*, X, 434-435.

19. Apolodoro (*Biblioteca* I 3.3) identifica a esta Musa con Euterpe o Caliope.

20. *Sch. ad Il.*, 10.435.

21. *Cf.* 600-604. En Píndaro, *loc. cit.*, él y sus caballos debían beber agua del Escamandro.

contrario, se ocupen de Reso, el aliado recién llegado de los troyanos:

*Atenea: ¿Adónde vais, dejando atrás las filas troyanas, y con el corazón mordido por la pena de que un dios no os permite dar muerte a Héctor o a Paris? Ignoráis que un nuevo aliado, Reso, ha entrado en Troya... Lo mejor que podéis hacer es matarle. Dejad el lecho de Héctor y olvidaos de su degüello. (595-606)*

Se trata de un nuevo detalle añadido por el dramaturgo, sin ecos en Homero, al igual que la escena del encuentro entre Paris, vivamente interesado en avisar a Héctor de la entrada de espías enemigos, y Atenea que bajo la apariencia de Cipris lo tranquiliza y engaña<sup>22</sup>. En efecto, la aparición de Paris pone en peligro la empresa y entonces la diosa, digna hija de la Astucia (*Metis*), no duda en servirse del más inesperado de los ardidés: se disfraza de Afrodita y distrae al troyano con palabras lisonjeras y promesas en las que late la más cruel ironía, un humor tan negro como la noche que los rodea:

*Paris: A ti te hablo, Héctor, jefe y hermano. ¿Duermes? ¿No deberías estar despierto? Han entrado enemigos en nuestro campamento, o ladrones o espías.*

*Atenea: Tranquilízate. La benévola Cipris está aquí y te protege. Me preocupo por tu guerra y no he olvidado el honor que me hiciste, y te estimo por la distinción que me otorgaste en aquel juicio. Ahora he venido a favorecer al ejército troyano, y te traigo un gran héroe como amigo, el hijo tracio de la divina Musa tejedora de himnos y de Estrimón, el dios fluvial... (642-650)*

Atenea, pues, se está sirviendo de Odiseo y Diomedes para resarcirse del agravio que le infligió Paris en el célebre certamen de belleza, venganza que Hera compartiría, de acuerdo con su parlamento en el *Prólogo* señalado como apócrifo por el autor de la segunda hipótesis al *Reso*<sup>23</sup>. Por lo tanto, resulta llamativo que en el momento álgido de la intriga Atenea se manifieste asumiendo la figura de Afrodita, su rival en el “Juicio de Paris” y su antagonista en el orden simbólico del Panteón

22. Cf. *Reso*, 642-667.

23. Su carácter “pedestre e inapropiado” se debería, según la *Hipótesis I*, a la adición de algún actor.

griego.

Dejando a un lado el parentesco, las diosas Olímpicas se relacionan, básicamente, a partir de su situación respecto a la sexualidad. Así, mientras Hera y Deméter apuntan a la procreación, Afrodita lo hace a la seducción y el placer, y otras tres diosas - Hestia, Atenea y Ártemis- son vírgenes perfectas<sup>24</sup>. En cuanto a Perséfone, sus relaciones con Hades resultan estériles, como corresponde a los soberanos del mundo de ultratumba, y cuando cada año regresa con su madre, recobra su condición de doncella (*Nýmpe*) y su apelativo de *Kóre* (“muchacha”)<sup>25</sup>.

Atenea es la "*Parthénos*" ("Virgen") por antonomasia y su aversión por el contacto sexual se manifiesta en diversos episodios de biografía, desde su nacimiento “sin madre” a la explicación de la ceguera de Tiresias como castigo por haber osado mirar su cuerpo desnudo. La diosa gusta de la compañía viril, especialmente de jóvenes héroes a los que tutela e instruye en las artes de la guerra y la prudencia. Parece lógica, pues, su hostilidad hacia Cipris, consecuencia del célebre “certamen de belleza”, según la tradición más extendida, y que se plasma en el apoyo de cada una de ellas a los bandos enfrentados en Troya, significativamente casi los dos únicos contextos donde Atenea y Afrodita comparten espacio en el arte figurativo, aparte de los banquetes y asambleas de los Doce<sup>26</sup>.

A pesar del artificioso disfraz de Atenea, el autor del *Reso* no se aleja demasiado de Homero, puesto que en el trasfondo de la obra se sigue respirando la atmósfera arcaica de la “Dolonía”: hombres vestidos con pieles de animales, robo de caballos, cabezas cortadas...<sup>27</sup>. De hecho, en varios estudios sobre el pasaje se ha destacado el carácter ritual de la incursión nocturna de Diomedes en el campamento troyano, interpretada como reminiscencia narrativa sea de sacrificios humanos, sea

24. Sobre la oposición entre las diosas vírgenes y Afrodita, véase J. P. VERNANT, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1983, 140 ss.; para Atenea: N. LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, París, 1989; A. IRIARTE GOÑI, *De Amazonas a ciudadanos*, Madrid, 2002, 146 ss.

25. La ambigüedad de Perséfone-Core reflejaría la afinidad en el pensamiento mítico del matrimonio y la muerte, cf. L. KAHN-LYOTARD & N. LORAUX en I. BONNEFOY (dir.), *Diccionario de las mitologías II: Grecia*, Barcelona, 1996, 171-180.

26. Cf. P. DEMARGNE, s. v. “Athena” en *LIMC* II 1, 955 ss.,

27. Desde el primer cuarto del siglo V Dolón aparece siempre con disfraz de animal en los vasos pintados: cf. F. LISSARRAGE, “Iconographie de Dolon le Loup”, *RA* 1980, 3-18.

de primitivos ritos de iniciación<sup>28</sup>. Como es conocido, en la *Iliada* Atenea es la divinidad protectora por excelencia de los campeones aqueos y, en particular, de Aquiles y de los protagonistas de la “Dolonía”, Odiseo y Diomedes. Éste último desde el punto de vista genealógico se haya inserto en la esfera simbólica de lo salvaje, en cuanto hijo de Tideo, el príncipe obligado a exiliarse de Calidón por un doble parricidio y cuyo canibalismo provocó que Atenea no le concediera la inmortalidad prometida<sup>29</sup>. No obstante, la diosa se afanó por facilitársela a Diomedes, como prueba su familiaridad excepcional con el joven guerrero la *Iliada*. Así, en el *Canto V* Diomedes es celebrado como el más valiente de los argivos y con la ayuda de la diosa logra herir sucesivamente a Afrodita y Ares<sup>30</sup>. En cuanto a la incursión en el recinto troyano, la influencia de Atenea explica la elección como compañero de aventura de un héroe adulto, experimentado y especialmente adecuado para la empresa, el astuto y tramposo Odiseo<sup>31</sup>. Porque la *aristeía* de Diomedes no se consuma en el campo de batalla, sino en una correría nocturna y antiheroica, una cacería, en la que los disfraces encubren a la víctima humana: ese Lobo-Dolón, cazador cazado por “*leones en la negra noche*”<sup>32</sup>, los cuales ya en su campamento consagrarán a la diosa los despojos de su presa<sup>33</sup>.

Mientras tanto, tras dar muerte a doce soldados tracios, Diomedes degüella al durmiente Reso y Odiseo se lleva esos espléndidos caballos, que en la versión homérica Néstor compara con rayos de sol, el sol que empieza a apuntar mientras Odiseo y el hijo de Tideo se purifican en el mar de la sangre derramada<sup>34</sup>. En la tragedia Atenea se servirá del resplandor en la noche de esos caballos, que “*brillan*

28. Para las resonancias rituales del episodio, L. GERNET, “Dolón, el lobo” en *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, 1980, 136-50; P. WATHELET, “Rezos ou la quête de l’immortalité”, *Kernos* 2 (1989), 219 ss.

29. Peripecia de los “Siete contra Tebas”, cuando Anfiarao corta la cabeza a Melanipo y se la lleva a un Tideo moribundo, que la abre y sorbe los sesos: cf. Apolodoro III. 6, 8.

30. Respectivamente *Il.* V, 330 ss. y 846 ss.

31. No obstante, sus hazañas tendrán escasa repercusión en el desenlace del conflicto y la ambigüedad caracteriza a Diomedes en el contexto de los héroes de la epopeya: cf. A. SCHNAPP-GOURBILLON, en de I. BONNEFOY (dir.), *op. cit.*, 212-214.

32. Cf. *Il.* X, 275 ss. Para la imaginería de la caza en el “Poema”: J. M. REDFIELD, *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la “Iliada”*, Barcelona, 1992, 340 ss.

33. La importancia de la noche en la estructura dramática del *Reso* ha sido reiteradamente señalada. Por ejemplo, STROHM, *art. cit.*, 257 ss. y G. PADUANO, “Funzioni drammatiche nella struttura del Reso”, *Maia* 25 (1973), 13 ss.

34. *Il.* X, 445.

como el plumaje de un cisne en el río”<sup>35</sup>, para guiar hasta su víctima a Ulises y Diomedes, los “dos lobos” que ve en sueños el auriga de Reso<sup>36</sup>.

## II. 2. La Musa-Madre

Si la oscuridad, el engaño y el disfraz eran los símbolos del ritual de caza y muerte de Diomedes bajo la tutela de Atenea, en la tragedia, al igual que en la “Dolonía”, la figura de Reso concita imágenes de luz: el brillo de sus armas, el blanco de sus caballos<sup>37</sup> y lo preclaro de su cuna. Así, como un dios es saludado por el Coro de centinelas troyanos<sup>38</sup>:

*Hazte visible, llega, y con tu escudo rico en oro colocado en lo alto, oblicuamente, sobre la hendidura del carro, muéstrate a los ojos del Pélida, animando a tus potros y blandiendo tu jabalina... Contempla la armadura de oro que protege su cuerpo. Escucha el ruido de las campanillas que resuenan junto a la empuñadura del escudo. Un dios, oh Troya, un dios, Ares mismo, el retoño de Estrimón y de la Musa cantora, ha llegado a infundirte ánimo (370-387).*

Como señalamos, en su parlamento con Héctor el rey tracio se vanagloria de que una única jornada solar le bastará para destruir el campamento aqueo, solo y combatiendo al enemigo frente a frente. Pero cuando Héctor le advierte respecto a Odiseo, quien de noche y disfrazado de mendigo ha logrado burlar la vigilancia e, incluso, saquear el santuario de Atenea, Reso le augura el castigo de un ladrón:

35. Cf. 618.

36. Cf. 780 ss. y el comentario de G. PAGANI, ‘Il Reso di Euripide, il dramma di un eroe’, Dioniso 44 (1970), 33 ss.; para el motivo onírico en la “Dolonía”, véase P. WATHELET *art. cit.*, 223 ss.

37. P. WATHELET (*op. cit.*, 226 ss.), incidiendo en el simbolismo religioso de la “Dolonía”, interpreta la imaginería lumínica de Reso como reminiscencia de cultos al Sol, y la incursión nocturna como el viaje iniciático de Ulises y Diomedes a Ultratumba para encontrar y matar a un héroe solar.

38. En *Il. X*, 435 el padre de Reso es Eyoneo. La insistencia genealógica del Coro (*Reso*, 360; 385 ss; 393ss.) probaría el carácter novedoso o poco conocido de la versión euripídea. Ambas tradiciones se concilian en Conón (*Narraciones* 4, 2-3), haciendo de Estrimón un rey en cuyo honor se cambiaría el nombre al río Eyoneo: cf. M. K. BROWN, *The “Narratives” of Konon*, München-Leipzig, 2002, 76.

empalado vivo en las puertas de la ciudad servirá de comida para los buitres<sup>39</sup>.

La epifanía de Reso acrecienta el optimismo de los troyanos, quienes a modo de invocación del sol del triunfo y de la protección de Apolo, eligen la contraseña para la guardia nocturna: “*Febo*”<sup>40</sup>.

Pero sus esperanzas resultarán vanas, pues los aqueos cazadores de la noche se cobran su presa y Reso no podrá contemplar la luz del nuevo día, aquél en que esperaba conquistar fama imperecedera, demostrar su *aristeía* y, quizá, llegar a ser inmortal. El hijo de la Musa, brillante como Febo, muere en las brumas de un sueño y, en palabras de su auriga, “*sin gloria y sin razón*”, mientras lo despojan de sus luminosos caballos<sup>41</sup>. Este final oscuro, paradójicamente, equipara a Reso con Dolón, quien de noche, a escondidas y vestido de lobo había pretendido, también en vano, ganar su particular *aristeía* robando otros caballos, los de Aquiles, y su carro de bronce<sup>42</sup>.

El Coro anuncia la presencia de una divinidad, la Musa, que porta en brazos a su querido hijo muerto por enemigos, “*por el tramposo Odiseo*”, dice, “*quien con el tiempo alcanzará el justo castigo*”<sup>43</sup>. A semejanza de algunas tragedias de

39. En los versos 501-502 Héctor refiere el robo del Paladio por Ulises, incurriendo en un aparente “desliz” cronológico, dado que las demás versiones conocidas sitúan este episodio después de la muerte del caudillo troyano. Así, el *Epítome* de Apolodoro (5, 13), entre los acontecimientos posteriores a Aquiles, refiere cómo Ulises logró apoderarse de la estatua con la ayuda de Helena. Para Conón (*Narraciones* 34) el punto de referencia es la muerte de Paris y sus protagonistas, Diomedes y Odiseo.

40. El término utilizado en el verso 573 para la contraseña, *symbolon*, (cf. *xynthema*, 520) procede del vocabulario de los Misterios de Eleusis y de la tradición órfica: cf. L. BRISSON, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot, 1995, 11.

41. Cf. 758 ss. A esta escena del *Reso* más que al episodio homérico debe de remitir el vaso apulo del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (*inv.* 81863) donde, con un fondo de guerreros muertos, destaca en primer plano el blanco radiante de uno de los caballos conducidos por Odiseo y un joven Diomedes.

42. Sin duda, al público no le pasaría desapercibida la antinomia *Dólón* (“el que engaña”) y *Rhésos* (“el que habla”); de hecho, en su entrevista con Héctor, el tracio asegura “hablar siempre en línea recta y no fingir jamás” (422-423). Para G. PADUANO (*art. cit.*, 3-29) el paralelismo antagonístico entre ambos personajes, mostraría cómo el *Reso* a partir del sistema de valores de la *areté* épica plantea un punto de vista alternativo y coherente con la ideología de Eurípides.

43. Cf. 805 ss. Una indicación escénica podría encontrarse en la cratera de volutas apula del Museo de Berlín (340 a.C.) donde Atenea, el Estrimón y una figura femenina identificable con la Musa asisten al robo de los caballos de Reso: A. QUEYREL, s.v. “Mousa, Mousai” en

Eurípides<sup>44</sup>, la aparición *ex machina* aclara la filiación del héroe y vaticina su porvenir. Conocemos, ahora, cómo fue engendrado por el dios-río, que atrapó a la diosa en sus corrientes cuando iba camino del concurso con Támiris, y cómo para ocultar su vergüenza entregó el recién nacido a Estrimón. Al pasar el tiempo, Reso llegó a ser el primer rey de los tracios y bravo defensor de su patria. La Musa, en cuanto concedora del futuro, intentó alejarlo de Troya, pero sin resultado<sup>45</sup>. Dejando sus recuerdos, la diosa interpela a Atenea, a quien ha reconocido a pesar de su disfraz, y le reprocha su ingratitud, dado el trato de privilegio de las Musas para con su ciudad, Atenas, a la cual el primo del muerto, Orfeo, reveló sus Misterios y a cuyo más célebre músico, Museo, educaron esmeradamente ella y sus hermanas.

Las artimañas de Atenea habían reportado éxito a sus pupilos. La Musa, en cambio, no puede ya salvar a su hijo, pero sí compensarle con otro tipo de existencia. Reso, anuncia, no va a permanecer en la negra tierra, porque su madre lo reclamará a la Doncella (*Nýmpe*), hija de Deméter, en deuda por los servicios de los amigos de Orfeo. Así, aunque privado de la luz del sol, “*oculto en los antros de la tierra rica en plata*”, paradójicamente, contemplará otra luz, convertido en un ser divino (*anthropodáimon*). Esta promesa de inmortalidad, objeto de especial interés por parte de la crítica, se suele considerar una referencia histórica ya a la introducción en Atenas los discutidos “Misterios de Orfeo” ligados a los de Eleusis, ya a la existencia de un culto a Reso en Tracia<sup>46</sup>. De otro lado, las dificultades sintácticas de estos versos permiten leer que Reso se convertirá en un profeta de Baco, pero también que será venerado por los iniciados en los Misterios “*al igual que el profeta del dios en el rocoso Pangeo*”, velada alusión a Orfeo, a Licurgo o al mismo Dioniso<sup>47</sup>.

LIMC VI, 1, 673.

44. Por ejemplo Atenea en *Ión*, 1555 ss. y Tetis en *Andrómaca*, 226 ss.

45. Cf. 933-935.

46. Cf. 962-973. Los argumentos a favor de la existencia o la fundación de un culto heroico se basan en Estrabón (VII, F 36) y Polieno (*Estratagemas* 6. 53), respectivamente. Para la relación de Orfeo con los Misterios eleusinos, véase la monografía de F. GRAF, F., *Eleusis und die orfische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlín-Nueva York, 1974.

47. En las ediciones modernas, por ejemplo la de KOVACS (*Euripides*, VI, Cambridge-Londres, Loeb Classical Library, 2002), la primera lectura gana adeptos frente al texto del verso 973 de la edición de G. MURRAY (*Euripidis. Fabulae*, III, Oxford, 1909). Estado de la cuestión: J. DIGGLE, ‘The prophet of Bacchus. Rhesus 970-973’, *SIFC* 5 (1987) 167-172; C. PLICHON, ‘Le Rhésos et l’orphisme’, *Kernos* 14 (2001), 11-21.

Flor. II., 16 (2005), pp. 9-26.

Con independencia de los problemas textuales y de identificación del profeta anónimo, los personajes invocados por la Musa amplían el horizonte referencial del *Reso* desde la epopeya a la mitología de Dioniso<sup>48</sup> y, en concreto, al “*páthos*” de un Orfeo tracio, poeta inspirado y reformador del dionisismo. La orientación de esta reforma, si combinamos el análisis de las fuentes literarias y figurativas, más que a aspectos doctrinales apuntaría a la organización de un culto que, de abierto a todos, deviene privilegio de los iniciados y que probablemente excluye a las mujeres, es decir, a las protagonistas por excelencia de la orgía dionisiaca<sup>49</sup>. De ahí, la etiología ritual del episodio de la muerte de un Orfeo aficionado a los muchachos, o desafecto a Dioniso, y, por ello, acosado, cazado y desmembrado por despechadas mujeres tracias. Sólo se salvó su cabeza, la cual, de acuerdo con una tradición bien conocida, se convirtió en un oráculo frecuentado por las Musas<sup>50</sup>. En este contexto, adquieren un sentido inusitado los términos con que la Musa invoca a Reso en la monodia:

*Con canto fúnebre y doméstico me compadezco de tu suerte ; oh hijo, oh dolor de tu madre ; ... ; Ay de ti, mi querida, mi querida cabeza, hijo mío ; ; Ay de mí ; ( 895-903)*

Porque la relación implícita entre la decapitación de Orfeo y la cabeza de Reso, degollado por Diomedes, permitiría trascender el marco del modelo homérico, es decir, el patrón arcaico de la caza-iniciación presidida por Atenea, para adentrarse

48. El Pangeo, citado por la Musa como el lugar del certamen con Támiris, sirve de escenario a la muerte de Licurgo, destrozado por caballos salvajes debido a su oposición a Dioniso (cf. Apolodoro III. 5. 1), y también a la de Orfeo, por haber abandonado a Baco en beneficio de Apolo-Helio, versión recogida por <Pseudo>Eratóstenes (*Catasterismos*, 24), citando *Las Basárides* de Esquilo.

49. Seguimos a F. GRAF, “Orpheus: a Poet among Men” en J. BREMMER (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres-Sidney, 1987, 80-106. Aportaciones importantes de A. BERNABÉ, “Tradiciones órficas en Diodoro” en M. ALGANZA, J.M<sup>a</sup> CAMACHO, P. P. FUENTES & M. VILLENA (eds.), *EPIEIKEIA. Homenaje al Prof. Jesús Lens Tuero*, Granada, 2000, 37-53.

50. Ovidio combina el motivo de la pederastia con la añoranza de Eurídice: cf. *Metamorfosis*, X, 78-85. Respecto al oráculo, y a falta de datos literarios explícitos, los vasos pintados testimonian representaciones desde, al menos, la segunda mitad del s. V a.C, cronología, por ejemplo, de una hidria del Museo de Basilea, donde un hombre consulta a la cabeza de Orfeo, rodeado de las Musas: cf. M. X. GAREZOU s.v. “Orpheus” en *LIMC* VII, 1, 88; 468. En <Pseudo>Eratóstenes, *loc. cit.*, son las Musas quienes recogen los trozos de su cadáver para darles sepultura.

en un paisaje mítico-religioso distinto, que el héroe podrá contemplar, y quizá compartir, siguiendo las huellas de Orfeo, su pariente y mentor ante las Diosas de Eleusis.

Ahora bien, con buen criterio se ha señalado que el *Reso* debe considerarse menos un testimonio que una construcción dotada de su propia lógica interna<sup>51</sup>. Y precisamente desde la perspectiva del armazón literario de la pieza, a nuestro parecer, cobra especial relevancia la Musa-madre, en cuanto exponente de una *aristeia* alternativa. En este sentido, las Musas encarnarían tanto los valores de la virtud adquirida mediante la instrucción en las artes de la música y la poesía, cuanto la reformulación de su potencia religiosa ancestral - identificada con la videncia y la profecía- bajo el influjo de las variopintas manifestaciones del misticismo griego, cuyo núcleo doctrinal apunta, de una manera u otra, a la noción de “renacimiento”<sup>52</sup>. Al igual que en el caso de Atenea, el autor del *Reso* explota, con eficacia y arte, la tradicional vinculación de las Musas con la *paideia*, pero su tutela hacia los jóvenes es diferente, en cuanto desligada del manejo de las armas y no exenta de erotismo<sup>53</sup>.

Como las otras “Doncellas” (*Kórai*) de la mitología griega - las Cárites, las Horas y las Ninfas, con quienes presentan profundas afinidades-, generalmente se las menciona en conjunto, como integrantes del cortejo apolíneo, sin que sean extrañas a la compañía de los dioses Hermes, Dioniso y Afrodita. Poco a poco, y merced a la labor de los poetas, adquirieron no sólo nombre y atributos diferenciados, sino en algunos casos una biografía propia, incluyendo amores y descendencia. En lo relativo a su condición sexual, Diodoro de Sicilia afirma que, según la mayoría de mitógrafos y poetas, las Musas eran vírgenes, hecho que justifica por el carácter puro e incorruptible de sus artes y por su dedicación a la educación de los jóvenes. Acudiendo a la etimología el historiador deriva su nombre de “*myein*” (“iniciar”),

51. C. PLICHON, *art. cit.*, 12.

52. La profunda afinidad entre inspiración poética y profecía, ambas artes apolíneas, adquiere nuevos matices en el contexto de doctrinas filosófico-religiosas ligadas a las figuras de Pitágoras y Orfeo. De la importante bibliografía, véanse: P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, París, 1936; M. DETIENNE, *Los maestros de la verdad en la Grecia antigua*, Madrid, 1986.

53. Sobre el nexo de las Musas con las iniciaciones rituales, cf. D. PLÁCIDO, “La integración de espacios sacros y las tradiciones míticas en los orígenes del arcaísmo” en M. MORFAKIDIS & M. ALGANZA ROLDÁN (eds.), *La religión en el mundo griego. De la Antigüedad a la Grecia moderna*, Granada 1997, 33 ss. En la lírica arcaica poesía y erotismo se enlazan a través del juego onomasiológico entre Calíope y Erato: C. CALAME, *Eros en la antigua Grecia*, Madrid, 2002, 40 ss.

debido a que enseñarían no sólo cosas bellas y útiles, sino también desconocidas para los no iniciados, en referencia a los Misterios de Dioniso<sup>54</sup>.

Ahora bien, de acuerdo con otras fuentes, algunas de estas vírgenes fueron madres<sup>55</sup>, por ejemplo la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, donde se dedica un capítulo a los “hijos de las Musas”. Según el mitógrafo, Calíope con Apolo o con el dios-río Eagro, tuvo a Orfeo, de Clío y un mortal, nació Jacinto, célebre amado del dios *Musagetes*, Talía y Apolo engendraron a los Coribantes, y Melpómene y Aqueloo, a las Sirenas. Por otra parte, completa la información de la tradición euripídea, identificando a la madre de Reso con Euterpe o Calíope, y aclarando que, de haber vencido Támiris en el concurso musical, habría podido gozar de todas las hermanas<sup>56</sup>.

Las fuentes figurativas aportan elementos de interés para la evolución histórica de los vínculos entre las Musas y el erotismo<sup>57</sup>. Durante el s. VI a.C. suelen aparecer danzando o escuchando a Apolo mientras toca la cítara, e iconográficamente apenas se distinguen de las Ninfas. Hacia la mitad del s. V, el instrumento que cada una de ellas porta la identifica y proliferan en contextos de *paideia* musical, singularmente en los certámenes de músicos y poetas célebres<sup>58</sup>. Por otra parte, la presencia de las Musas en contextos de gineceo, normalmente en compañía de Afrodita, Eros o Hímero, marca la íntima relación entre música y amor, tendencia que se acentuará a lo largo de la siguiente centuria. Así, en la cerámica del s. IV raramente acompañan a Apolo, a no ser en el célebre certamen entre el dios y Marsias, mientras que por el contrario, figuran habitualmente en el cortejo de Dioniso, también apodado *Musagetes*, y, sobre todo, en escenas galantes presididas por Eros, Afrodita y las otras divinidades del amor y del placer.

Así pues, el proceso de individualización iconográfica y especialización funcional de las compañeras de Apolo corre parejo a sus vínculos con la *paideia* y en concreto con la instrucción e inspiración de jóvenes músicos y poetas, hecho que, en general, se explica en clave de filiación. Apolo suele ser el padre de sus hijos, hijos

54. *Biblioteca histórica* IV, 7.

55. Por ejemplo, Urania sería la madre de Lino: cf. Hesíodo, *Fr.* 305 = *Sch. II.* 18, 570.

56. *Biblioteca*, I.3.2-4; en Asclepiades de Tragilo (*FGrHist* 12 F 10) y Conón (*Narraciones* 7, 8-10) el premio propuesto por el músico sería el matrimonio. A esta tradición remontarían tres vasos donde el tracio aparece junto a las Musas, Afrodita y Eros: cf. A. NERCESSIAN, s.v. “Thamyris, Thamyras” en *LIMC* VII, 1, 903.

57. Cf. A. QUEYREL, A., *art. cit.*, 678 ss.

58. Es decir, Orfeo, Museo y Támiris, personajes todos mencionados en por la Musa en el *Reso* (445 ss.).

únicos en cuanto fruto de episodios aislados, o bien del rapto de las Doncellas por dioses-río. La misma Musa madre de Reso nos informa de que lo abandonó nada más parirlo “*por consideración a mis hermanas y a la virginidad debida*”<sup>59</sup>, y que se encargaron de su crianza las Doncellas (*Kórai*) del Estrimón. Precisamente esta fuerte vinculación en el pensamiento mítico entre virginidad, crianza, educación de los jóvenes e iniciación ritual, por una parte, y entre maternidad y renacimiento religioso, por otra, podría ser la clave para explicar las implicaciones dramáticas de la oposición de Atenea y de la Musa en el *Reso*, en cuanto símbolo de la organización bipolar de la trama en torno a los dos modelos de *areté*: la heredada de la tradición épica y otra más en consonancia con la renovación ideológica de la Atenas contemporánea, expresada aquí en términos de iniciación religiosa.

La noción de una feminidad sexualmente activa y valorada como una potencia religiosa se encuentra plasmada tanto en los ancestrales Misterios de Eleusis y los ritos dionisiacos, como en otros consagrados a divinidades foráneas - Isis, Cibele y Sabazio- , hasta desembocar en las alegorías neoplatónicas. En todos ellos, mediante la observancia de complejos rituales se perseguía bien el éxtasis, bien el conocimiento de los secretos de la vida, y se permitía la presencia de mujeres, como participantes y sacerdotisas, sin duda porque se consideraban estrechamente asociados con las ideas griegas sobre la naturaleza femenina. En efecto, por una parte, la naturaleza semi-salvaje de las mujeres las predisponía a la experiencia extática, es decir, a la vivencia religiosa de la trasgresión y la liberación del orden cultural, como plasma paradigmáticamente el ritual orgiástico, mientras que su función biológica en la reproducción proporcionaba un rico repertorio de metáforas para dramatizar la muerte y el renacimiento del iniciado en los distintos Misterios<sup>60</sup>. A tal horizonte ideológico-religioso habría que referir no sólo la aparición en escena de la Musa-madre, sino también los términos de su antagonismo con Atenea, las más importantes innovaciones del dramaturgo del *Reso* respecto al modelo épico.

La deidad finaliza su monólogo vaticinando el dolor que aguarda a Tetis, tan semejante al suyo:

59. El término utilizado es “*partheneia*” (927). Sus nodrizas serán las Doncellas (*Kórai*) del Estrimón.

60. F. ZEITLIN, “Cultic models of the female. Rites of Dionysus and Demeter”, *Arethusa* 15 (1982), 129-157. En contextos mítico-rituales de caza y sacrificio la presencia de la madre representa una amenaza de muerte para el joven héroe: cf. M. ALGANZA ROLDÁN, “Madres y madrastras en la tragedia y en el mito griegos”, en M<sup>a</sup>. I. SANCHO RODRÍGUEZ, L. RUIZ SOLVES & F. GUTIÉRREZ GARCÍA (eds.), *Lengua, Literatura y Mujer*, Jaén, 2003, 77 ss.

*Haré más llevadera la pena de la diosa marina, pues el destino quiere que su hijo muera también. Nosotras, las Musas hermanas, te celebraremos primero a ti con nuestros lamentos, y luego al hijo de Tetis dolorida, a Aquiles. No le salvará Palas, tu asesina: el carcaj del Oblicuo le reserva una flecha mortífera.*

*¡Oh dolores de los que engendran hijos, sufrimientos de los mortales! Quien piense en vosotros con sentido común pasará la vida sin hijos, y de ese modo no tendrá que sepultar a quienes son su propia sangre. (974 ss.)<sup>61</sup>*

La mención de Tetis pone de relieve otro de los juegos especulares de la tragedia: la identificación de Reso con Aquiles. En efecto, si Dolón era el equivalente troyano de Diomedes y Odiseo entre los caballeros de la noche, y el paradójico doble de Reso en cuanto protagonista de una *aristeia* truncada, el rey tracio se dibuja como la sombra de Aquiles. Como él ha nacido de una diosa, que intentó mantenerlo apartado de Troya, es dueño de una espléndida yunta de caballos<sup>62</sup> y aspira a revalidar en el combate, precisamente frente a Aquiles, su condición de héroe temerario y sin trampa, empeño malogrado por la fatalidad encarnada en Diomedes, la antítesis heroica del hijo de Peleo<sup>63</sup>.

Finalmente, ambos alcanzarán la inmortalidad no tanto por su excelencia guerrera, sino gracias a sus divinas madres. Para Aquiles, existe una tradición antigua con numerosas variantes acerca de la nueva vida que le consiguió Tetis, tras recuperar sus cenizas en Troya y trasladarlas a la llamada “Isla Blanca”, lugar donde la diosa

61. El duelo de Tetis acompañada de las Nereidas y las Musas aparece en Quinto de Esmirna (*Posthomérica*, III 582-664). Resulta significativo que no sólo el tono del treno, sino varios de los argumentos invocados por la Musa respecto a los males de las madres que pierden a su único hijo, sean coincidentes con la intervención de Tetis en la *Andrómaca* de Eurípides ante el cadáver de su nieto Neoptólemo (1201 ss.). En términos parecidos se queja el Coro de *Suplicantes*: cf. 786 ss; 9057 ss., 1130 ss.

62. En la tradición de Píndaro (*Sch. ad Il.*, 10.435) los caballos de Reso se volverían inmortales si bebían del Escamandro al amanecer. Los de Aquiles eran “inmortales, nacidos de inmortales”, en palabras de Héctor a Dolón: *Reso*, 185 ss. Según Diodoro de Sicilia (VI.3), Balio y Janto eran Titanes aliados de Zeus y Poseidón, que se hicieron equinos para no ser reconocidos por sus consanguíneos durante la “Titanomaquia”. Ello explicaría sus lágrimas ante el cadáver de Patroclo (*Il. XVII*, 437 ss.) y el que Janto profetice la muerte de Aquiles: *Il. XIX*, 400.

63. Para la caracterización de estos héroes respecto al sistema de valores de la *Iliada*: cf. J. M. REDFIELD, *op.cit.*, 187 ss.; G. PADUANO, *art. cit.*, 21 ss.

marina lo evoca ante el anciano Peleo en la *Andrómaca* de Eurípides<sup>64</sup>. En cuanto al protagonista del *Reso*, ya hemos descrito la divinización que, merced a la intercesión de su madre, le otorgan las Diosas eleusinas.

Tras el anuncio de la vida renovada que inicia el héroe, la Musa se retira para celebrar los funerales, como le corresponde<sup>65</sup>, y el Corifeo anuncia a Héctor: “*aquí está la luz del día*”.

64. Al igual que en el *Reso* la divinidad se manifiesta en la *éxodos*, trayendo un anuncio de inmortalidad, en este caso para su esposo: cf. *Andrómaca*, 1226ss. En este pasaje Eurípides sitúa la morada postrera de Aquiles en el Ponto Euxino (1260 ss.) y otras fuentes añaden que incluso contrajo matrimonio y tuvo descendencia. Con todo, en la tradición épica el doble más célebre de Aquiles es Memnón, quien tras sucumbir ante el Périda en Troya, fue inmortalizado por su madre Eos, episodio ausente en Homero y conocido por testimonios indirectos, en particular el resumen de Proclo en Focio: véase el repertorio de fuentes y variantes en A. RUJIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995, 426-428.

65. Cf. 983 ss. El poeta alude tanto al rito del llanto fúnebre, en general reservado a las mujeres y en particular a las madres, cuanto a la definición de treno, en palabras de Eurípides (*Ifigenia entre los Tauros*, 180 ss.), como “*la Musa que canta a los muertos sin peanes*”. Al respecto, M. ALEXIOU, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge, 1974.