

HIPSÍPILA DE EURÍPIDES: EMOCIONES Y AGENCIA FEMENINA

Evelia Arteaga Conde 

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)

evelia.arteaga@uacm.edu.mx

RESUMEN

Este artículo analiza la tragedia fragmentaria *Hipsípila* de Eurípides desde una perspectiva que articula emociones y agencia femenina. A partir de un marco teórico que concibe las emociones como prácticas sociales normadas, se examinan secuencias emocionales específicas –sufrimiento, miedo, ira, gratitud y alegría– que estructuran el desarrollo dramático de la protagonista.

El estudio muestra que Hipsípila ejerce una capacidad de acción situada y relacional mediante la gestión ética de sus emociones, no como transgresión de las normas sociales, sino como actuación adecuada dentro de ellas. Lejos de constituir estados privados, las emociones funcionan como herramientas de deliberación, mediación y reciprocidad, especialmente en contextos de vulnerabilidad. Asimismo, se argumenta que la tragedia propone una resolución reparadora poco frecuente en el género, en la que la alegría emerge como resultado de prácticas sociales justas y compartidas. Finalmente, el artículo sostiene que el análisis de los arcos emocionales ofrece una vía metodológica fértil para la interpretación de tragedias fragmentarias y para la reconsideración de la agencia femenina en el teatro griego clásico.

PALABRAS CLAVE: *Hipsípila* de Eurípides, emociones y agencia, estudios de género.

EURIPIDES' *HYSIPYLE*: EMOTIONS AND FEMALE AGENCY

ABSTRACT

This article examines Euripides' fragmentary tragedy *Hysipyle* through the lens of emotions and female agency. Drawing on a theoretical framework that understands emotions as socially regulated practices, the study analyzes specific emotional sequences—suffering, fear, anger, gratitude, and joy—that structure the protagonist's dramatic trajectory.

The analysis argues that Hysipyle exercises a situated and relational form of agency through the ethical management of emotions. Rather than transgressing social norms, her actions operate within them, using emotional practices as tools for deliberation, mediation, and reciprocity in contexts of vulnerability. Emotions thus emerge not as private states, but as relational acts with concrete social effects. Furthermore, the tragedy offers an uncommon reparative resolution, in which joy arises from just and shared social practices. Methodologically, the article suggests that tracing emotional arcs provides a productive approach to fragmentary tragedy, and for a reassessment of female agency in Greek tragedy.

KEYWORDS: Euripide's *Hysipyle*, Emotions and Agency, Gender Studies.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2026.43.02>

FORTVNATAE, N° 43; 2026 (1), pp. 31-50; ISSN: e-2530-8343

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](#)



INTRODUCCIÓN

El objeto de análisis del presente texto es *Hipsípila*, la tragedia fragmentaria de Eurípides que mejor conservada ha llegado a nuestros días. Este análisis se llevará a cabo a partir de las emociones y la agencia femenina. Ciertamente en las tragedias de este autor puede verse un interés especial en la actuación y configuración emocional de los personajes, y las mujeres no fueron una excepción, como Medea, Ifigenia o Hécuba, en quienes se han basado diversas investigaciones sobre emociones. No obstante, las tragedias fragmentarias requieren de una metodología que puede considerarse inestable, debido a que se basa forzosamente en conjeturas hechas por los editores¹. El caso particular de *Hipsípila* es afortunado debido a que se cuenta con los fragmentos suficientes para reconstruir, de forma general, el arco narrativo y, de forma particular, decisiones y acciones de la protagonista que serán el centro del presente análisis.

Ya en 1934 Friedrich Solmsen (1934: 419) mencionó, en su trabajo sobre *Ion*, la «conmovedora intimidad de la expresión emocional de Hipsípila»; y Martin Cropp (2004: 175) afirma que dicho autor mostró elocuentemente cómo el continuo aprieto y las reacciones emocionales de Hipsípila a los acontecimientos podrían haber sido el centro del drama. El presente análisis busca ahondar en la relación entre emociones, agencia y reconocimiento de las mujeres en esta tragedia de Eurípides; de esta manera, aportará a los debates ya existentes sobre estos temas.

Quiere mostrarse que la obra construye, dentro de un marco normativo social, una secuencia emocional coherente que lleva no a un desenlace trágico, sino a una resolución reparadora, lo cual obliga a volver a pensar los modelos trágicos dominantes y la agencia femenina.

MARCO TEÓRICO: EMOCIONES Y AGENCIA

En primer lugar, hay que especificar qué se entenderá por «emoción» en el contexto trágico. Como base obligatoria, partimos de Aristóteles quien, en su *Retórica*, define las emociones o, más bien, las «pasiones» (τὰ πάθη) como «las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto que de ellas se siguen pesar y placer. Así son, por ejemplo, la ira, la compasión, el temor y otras más de naturaleza semejante y sus contrarias» (1378a.20-22). Como se advierte, este autor destaca el componente cognitivo de las pasiones y el modo en que afectan opiniones y creencias. Tomamos también en cuenta las palabras de Gorgias, quien habla específicamente de las emociones en la poesía: «La poesía toda

¹ Lidia Gambón (2020) ofrece un amplio estado de la cuestión sobre la tragedia fragmentaria griega, así como una propuesta metodológica de acercamiento a estos testimonios.

yo la considero y defino como palabra en metro. A quienes la escuchan suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia» (*Encomio de Helena*, 9)². A partir de ambos testimonios, puede afirmarse que las emociones jugaban un papel fundamental en los testimonios literarios griegos, específicamente en la tragedia, tal como plantea Taplin: «Me parece, entonces, que Gorgias tiene razón al afirmar que la tragedia es esencialmente la experiencia emocional de su audiencia. Lo que sea que nos diga sobre el mundo se transmite a través de estas emociones» (1983: 10, tr. propia).

Desde hace varias décadas, muchas investigaciones sobre las emociones han ido en ese sentido cultural; por ejemplo, Catherine A. Lutz (1988) argumenta que las emociones no son estados aislados, sino que están articuladas con el contexto social y cultural. Sobre esta base, el gran estudioso de las emociones, David Konstan, afirma: «Para los griegos, la persuasión era fundamental en la idea de una emoción, ya fuera en los tribunales, en las asambleas políticas o en las diversas terapias que se basaban en interacciones verbales para cambiar los juicios que constituyen las pasiones» (2006: XIII, tr. propia). Konstan, entonces, sitúa las emociones incluso en espacios físicos, institucionales y sociales, y afirma que pueden modificarse por medio de interacciones discursivas.

Por su parte, Douglas Cairns (2008) enmarca las emociones en normas y valoraciones sociales compartidas, relacionadas con el reconocimiento y el estatus, y las define como «guiones»: «Un guion es una mininarrativa que suele abarcar (como mínimo) las condiciones en las que se produce la emoción X, las percepciones y valoraciones de esas condiciones, y las respuestas (ya sean sintomáticas, expresivas o pragmáticas) que se derivan de ellas» (2008: 46). Cairns considera, así, a las emociones como respuestas a evaluaciones de determinadas situaciones.

Incluso, se ha estudiado la trascendencia de las emociones en la comprensión de la sociedad griega antigua; por ejemplo, Eirene Visvardi, en su investigación sobre las emociones en Eurípides para la compilación de la editorial Brill sobre este autor, afirma: «la tragedia participa en la representación, la implicación y la teorización de las emociones junto con sus fundamentos éticos y políticos» (Visvardi, 2020: 28, tr. propia).

Desde este marco teórico, para el presente análisis se parte de una perspectiva constructivista de las emociones que presupone «que un determinado entorno conduce a reacciones emocionales determinadas, esto es, a experiencias sentimentales construidas y experimentadas según el contexto» (Fernández y Buis, 2002: 17).

El segundo aspecto que hay que enmarcar teóricamente es la «agencia», que en este texto se considera como la capacidad de acción de los integrantes de determinado grupo humano en relación a los contextos en los que se insertan; y se parte

² Sofistas (1996): *Testimonios y fragmentos*.



de la idea de que la historia puede verse como el resultado de la agencia humana (Belvedresi, 2018: 6).

Existen diversas investigaciones que han tratado el tema de la capacidad de acción femenina en la tragedia griega; por ejemplo, Helene P. Foley plantea la agencia moral de las mujeres en dicho ámbito; y la evalúa en función de su inscripción espacial y social, lo que conlleva a que no tengan una acción autónoma debido a condiciones estructurales (2001: 242).

En esta misma línea, Victoria Wohl (2005) sostiene que la tragedia griega –ni misógina ni emancipadora– es un ámbito de tensión de la agencia femenina: aunque verdadera, es estructuralmente limitada porque opera en un marco masculino que, en la vida real, no se modifica. Además, pone el acento en que a partir de estas obras es posible explorar subjetividades femeninas que obligan a confrontar tensiones entre género y poder.

Por otro lado, investigadoras como Elsa Rodríguez Cidre (2025), han tomado como punto de partida la capacidad de acción femenina en la tragedia para ahondar en la representación de las mujeres en dicho ámbito literario; ella muestra que la agencia reconfigura el espacio.

Incluso, en la obra coordinada por P. J. Finglass y Lyndsay Coe, *Female Characters in fragmentary Greek tragedy* (2020), James H. Kim On Chong-Gossard profundiza en la agencia femenina en *Hipsípila* al apuntar a la toma de decisiones de tres mujeres: la protagonista, Eurídice, y la esposa de Anfiarao (que no aparece en escena).

En el presente texto se relacionarán las emociones y la agencia femenina en la tragedia fragmentaria *Hipsípila*. Se analizarán secuencias, no escenas completas y, con ello, se verá que esta tragedia presenta una continuidad en dicho ámbito pese a la fragmentariedad del texto. Se sostiene que dicho análisis permite identificar una forma específica de agencia femenina en *Hipsípila*, basada en la gestión situada de prácticas emocionales socialmente reguladas, cuya eficacia dramática se manifiesta en la mediación de conflictos y en la reconfiguración de vínculos.

Este estudio se inscribe en un enfoque filológico-interpretativo que combina análisis léxico, contextualización dramática y lectura teórica de las emociones. Se analizarán cuatro secuencias. La primera comprenderá la vulnerabilidad y sufrimiento de Hipsípila al inicio de la tragedia; la segunda, el estado angustiante de la tragedia, específicamente el miedo; la tercera, la ira y la mediación; y, finalmente, las emociones relacionadas con el vocablo *χάρις*: favor, agradecimiento y alegría. Con ello podrá verse un desarrollo emocional enmarcado en relaciones específicas entre los personajes: en un marco estructural que limita a las mujeres, ellas usan las emociones retóricamente para convertirse en agentes; así que estamos frente a una capacidad de acción situada y relacional.

Utilizaremos la edición que aparece en el segundo volumen de las tragedias fragmentarias de Eurípides de Aris & Phillips (2004) coordinado por Christopher Collard, que comprende nueve dramas correspondientes al período 415-407 a.C., entre ellas *Hipsípila*, que es traducida al inglés, editada y comentada por Martin J. Cropp. Se presentará la traducción al español de la autora del presente texto de las partes específicas que interesan para el análisis. La traducción de las otras obras griegas está debidamente referida en la bibliografía final.



Dicha tragedia está basada en los siguientes antecedentes: Hipsípila era hija de Toante, hijo del dios Dioniso y rey de la isla de Lemnos. De joven, ella había dado a luz a dos hijos gemelos de Jasón durante la visita de los argonautas a Lemnos, pero este los llevó consigo a la Cólquida. Posteriormente, Hipsípila tuvo que huir de la isla tras negarse a matar a su padre cuando las demás mujeres de Lemnos masacraron a sus hombres, lo que desencadenó en que fuera vendida como esclava a Licurgo, sacerdote del santuario rural de Zeus en Nemea, y se convirtió en nodriza de Ofeltes, hijo de este y de su esposa Eurídice. Mientras tanto, Jasón murió, probablemente en la Cólquida, y dejó a sus hijos para que los criara Orfeo en Tracia. La obra empieza con Hipsípila sola en el palacio de Nemea cuidando al bebé en el momento que llegan sus hijos buscando hospedaje.

1. VULNERABILIDAD FEMENINA Y SUFRIMIENTO

Lidia Gambón, en su análisis sobre el cuerpo y la corporeidad en *Hipólito*, señala que los cuerpos cuyo sufrimiento, dolor o enfermedad se «muestran» en el drama (si se excluye a personajes como Fedra) son predominantemente masculinos: «Prometeo en Esquilo; Orestes en Esquilo y en Eurípides; Heracles en Sófocles y en Eurípides; Edipo y Filoctetes en Sófocles o Penteo en Eurípides se construyen en su protagonismo sufriente, en la fuerza extrema de su *páthos*» (2023: 4). Si bien la representación del sufrimiento corporal en las tragedias es predominantemente masculina, no podemos decir lo mismo del emocional, que también es femenina.

Al inicio de la tragedia *Hipsípila*, la protagonista configura su estado emocional a través de cantos de lamento que giran en torno a su esclavitud, a la pérdida y a la memoria (Cropp, 2004: 171). Debido a que es una parte muy fragmentada, únicamente se resaltan palabras; por ejemplo, en el fragmento 752b, aparece *τύχαις* que hace referencia a un mal destino, tal como Cropp traduce: «(mis?)fortune».

Ese canto lastimero se ve magnificado por el llanto del bebé que Hipsípila cuida, quien también está llorando. De hecho, en el momento que llegan sus hijos, Euneo y Toante, pidiendo hospedaje –Hipsípila no sabe quiénes son–, ella quiere tranquilizarlo, tal vez con juguetes (α]θύρμαίτ]α) «que intentan calmar tus entrañas tras el llanto».

Esta escena inicial de lamento se enfatiza aún más con la frase de uno de los hijos quien, al pedirle que les permita hospedarse, dice: «...y no seremos una causa de dolor (λυ[π]ηροί) para esta casa, / y lo tuyo quedará tal como está» (vv. 139-140). La palabra λυ[π]ηροί, «doloroso, angustiante», remite a la ya lastimera vida de Hipsípila. Además, él mismo remarca que ella regresará a esa situación –él desconoce cuál es– cuando ellos se marchen; es decir, da pie a la idea de que, a menos que ocurra un suceso trascendental, la situación lamentable establecida por la protagonista podría ser duradera. Al enterarse de que Licurgo está ausente, los hijos dudan en insistir en su petición, pero con el aliento de Hipsípila se alojan en el palacio (F 752d-e).

Esta es la primera decisión que Hipsípila debe tomar y lo hace a partir del hecho de que no hay hombres en la casa que puedan hacerse cargo de ello (ἀδέσ]ποτος) (v. 141). Al respecto, Melissa Murnaghan (2005) afirma que las mujeres trágicas



se presentan, a menudo de mala gana, en dolorosas circunstancias creadas por la ausencia o mala gestión de los hombres: Antígona actúa porque su tío Creonte lo prohíbe; Yocasta, en *Edipo rey*, aparece en escena para mediar entre Edipo y su hermano Creonte; en la *Orestíada*, Clitemnestra se hace del poder de Argos porque su esposo Agamenón está lejos, etc. Este es el caso de Hipsípila, quien duda en aceptar a los forasteros, pero al final cede. El hecho de acogerlos en la casa tendrá como resultado (no queda claro de qué manera) el reconocimiento entre ellos como madre e hijos.

Después de esa decisión, Hipsípila retoma sus palabras para el bebé quien sigue inquieto; ahora intenta calmarlo con unos crótalos (κορτάλων, v. 195) y con su canto, el cual expresa la nostalgia que siente sobre su vida pasada: se lamenta de no estar entonando canciones de Lemnia, sino las necesarias para aplacar a Ofeltes: οὐ τάδε πήνας, οὐ τάδε κερκίδος / ἰστοτόνου παραμύθια Λήμνια / Μοῦσα θέλει με κρέκειν, ὅτι δ' εἰς ὕπνον / ἢ χάριν ἢ θεραπεύματα πρόσφορα / π]αιδὶ πρέπει νεαρῶι τάδε μελωιδὸς αὐδῶ. «No esos hilos [de urdimbre], no esos consuelos lemnios del telar tenso la Musa quiere que yo teja; sino que, para el sueño, o el placer, o como cuidados útiles para un bebé, conviene que estas cosas las pronuncie yo cantando» (vv. 196-201).

Se ve aquí, en primer lugar, un desplazamiento de la τέχνη femenina: del telar propio a los cuidados ajenos, aunque hay un eje que no cambia: los cuidados (θεραπεύματα), sean voluntarios o no. En segundo lugar, se resalta el papel de la voz, en este caso del canto que se «teje» (κρέκειν), que funciona como una labor terapéutica. Hipsípila no expresa la emoción como algo privado, sino como una práctica situada y regulada por normas, «lo que conviene», (πρέπει): lo que ella siente, orientado a alguien específico lleva a consolar (παραμύθια), a inducir sueño, a proporcionar placer y a cuidar; esto es, a determinadas funciones relacionales. Así que, para ella, en ese momento específico, es adecuado expresar (de acuerdo con la Musa) una forma de consuelo hacia el bebé.

La agencia de Hipsípila se lleva a cabo en este pasaje por medio de su canto que expresa emociones, el cual resulta ser una tarea, no una cuestión privada. La emoción se define por lo que hace, no por lo que siente; todo ello por medio de una técnica performativa, el canto (μελωιδὸς αὐδῶ). Con ello, podemos ver que esta capacidad de acción de Hipsípila no está limitada a las instituciones masculinas, como las asambleas o las cuestiones jurídicas, sino que opera en otros ámbitos, el relacional y el afectivo.

Para el cambio de escena, el coro de mujeres locales la interrumpe con la noticia de que Los Siete, comandados por Adrasto, rey de Argos, están de paso en su marcha hacia Tebas. Le preguntan, en primer lugar «¿Qué haces en la puerta, querida amiga? ¿Estás barriendo la entrada de la casa, o echando agua en el suelo, como hace una esclava?» (vv. 202-205). Además, reiteran la lamentación de Hipsípila: «¿Acaso estás cantando acerca de [la nave] Argo, ese pentecóntero, celebrado siempre (αἰεὶ κληϊζομένων) a través de tu boca, o acerca del sagrado vellocino de oro al que, alrededor de las ramas del árbol, vigila el ojo de la serpiente; o el recuerdo de la Lemnos costera que el Egeo de olas retumbantes rodea?» (vv. 206-215). Con estas palabras, el coro añade recuerdos situados: mitos que el canto de Hipsípila configura,



rememorándolos una y otra vez (αἰεὶ κληζομένων). En ello reside la emoción, no en el objeto mismo que recuerda, sino en lo que ella siente por medio de ese recuerdo.

Ese canto que conlleva nostalgia y dolor para Hipsípila, que la hace vulnerable, se ve contrastado con la descripción del coro acerca de la llegada de los barcos de Los Siete; afirma que toda la llanura de Nemea «resplandece (ἀσ[τ]ράπτει) con los armamentos de bronce» (v. 217). Hipsípila se niega a ir con ellas explicando que solo desea recordar a los argonautas: el mástil del barco y la lira de Orfeo cantando las órdenes de los remeros; termina diciendo: τ[ά]δε μοι τάδε θυμὸς ἰδεῖν ἵεται, / Δαναῶν δὲ πόνους / ἕτερος ἀναβοᾷτω. «A estas cosas, sí estas, se precipita mi espíritu; y que otro aclame las fatigas de los dánaos» (vv. 263-266). Con sus palabras, Hipsípila no niega las acciones heroicas de otros, pero rechaza protagonizar su enunciación, asumirlas como propias. De nuevo, desplaza un canto heroico, tal vez impersonal, hacia una emoción personal, situada y normativamente definida.

El coro intenta consolarla citando ejemplos de mujeres desdichadas que terminaron siendo felices y le sugiere sosiego: «Si un dios pusiera (estas cosas) en tu pensamiento, seguramente, querida amiga ...moderación... (τὸ μέσον)» (vv. 281-282). El *párodo* termina con un contraargumento de Hipsípila comparando la historia de Procris, a quien mucho han llorado (como un mito, una y otra vez), y su propia historia: ...τὰ δ' ἐμὰ πάθε[α] / τίς ἂν ἦ γόος ἢ μέλος ἢ κιθάρας / ἐπὶ δάκρυσι μοῦσ' ἀνοδυρομένα / μετὰ Καλλιόπας / ἐπὶ πόνους ἂν ἔλθοι; «...pero en cuanto a mis sufrimientos, ¿qué lamento o canción o músicas de lira, además de mis lágrimas, con la ayuda de la musa Calíope deplorando a gritos, vendría a llorar mis penas?» (vv. 312-318).

Así, la protagonista misma considera no merecer ser recordada: frente a un dolor mítico, uno individual queda excluido o minimizado, incluso queda fuera del lamento ritual, del γόος. Esto es, dentro de los marcos culturales y normados del lamento, Hipsípila no encuentra su sufrimiento. Parece que su emoción desborda el género épico (de los mitos), el lírico (de los cantos) y el ritual. De esta manera, su canto, incluso, tiene una función metapoética, al poner en duda los límites del mismo.

Juan López y Javier García, al hablar del amor y el lenguaje sáfico en *Hipsípila*, proponen que «el diálogo lírico entre Hipsípila y el coro está ambientado en un espacio que puede caracterizarse como femenino» (2012: 197). No obstante, aquí queremos ir más allá de la dicotomía masculino / femenino ya que lo que se ha visto de las emociones situadas demuestra que la agencia de la protagonista no se limita a los espacios que comúnmente se han pensado para las mujeres en esta sociedad: el canto, el recuerdo localizado y la memoria no funcionan como marcas que vuelven esencial lo femenino, sino como prácticas situadas que conllevan a efectos emocionales específicos y normados socialmente. En este sentido, estos fragmentos hacen pensar en una redistribución de la agencia en la que la emoción se configura como acción relacional antes que como atributo de identidad.

Este planteamiento de la situación de Hipsípila (en más de 300 versos) es la base para el desarrollo de la obra; prepara para los siguientes eventos al plantear el sufrimiento como una condición donde puede existir capacidad de acción femenina.



2. MIEDO, REFLEXIÓN Y CONTROL

El estado sufriente de la protagonista se ve relacionado con el de Anfiarao, adivino que llega a Nemea en la expedición de Los Siete al inicio del primer episodio y se presenta en el palacio; le expresa a Hipsípila que se alegra de haber visto ese lugar en medio de sus penurias como viajero:

ὡς ἐχθρὸν ἀνθρώποισιν αἶ τ' ἐκδημίαι
ὅταν τε χρεῖαν εἰσπεσῶν ὁδοιπóρος
ἀγροὺς ἐρήμους καὶ μονοικίτους ἴδη
ἄπολις ἀνερμήνευτος ἀπορίαν ἔχων
ὅπῃ τράπηται· κάμῃ γὰρ τὸ δ[υ]σχερὲς
τοῦτ' εἰσβέβηκεν· ἄσμενος δ' εἶδον δόμ[ους]
τούσδ' ἐν Διὸς λειμῶνι Νεμεάδος χθον[ός].

Qué odiosas resultan para los hombres las estancias fuera del hogar, cuando el caminante, al caer en necesidad, ve campos desiertos y moradas solitarias, sin ciudad, sin intérprete, sumido en la aporía, sin saber hacia dónde voltear. También a mí me ha sobrevenido esta dificultad; pero con alegría vi esta casa aquí, en el prado de Zeus, en la tierra de Nemea (vv. 324-330).

Las palabras de Anfiarao reafirman la idea del aislamiento y la soledad lejos del hogar como fuentes de sufrimiento; y el fin de esas emociones para él es haber llegado hasta ese lugar. Esto refuerza la idea de la vulnerabilidad que eso conlleva. La casa (δόμ[ους]), aparece como la salvación, la restitución de un orden: de la dificultad (δ[υ]σχερὲς), a la alegría (ἄσμενος).

Anfiarao le pide ayuda para llegar a una fuente, debido a que el agua que ha encontrado está revuelta y no es adecuada para hacer libaciones a los dioses. Además, le cuenta quiénes son ellos, su historia y su destino: Tebas. Cropp (2004: 172) afirma que la conversación entre ambos continuaba más allá de la línea 400 y terminaba con la aceptación de Hipsípila de ayudar a Anfiarao, probablemente a pesar de las objeciones del coro. La conclusión del primer episodio se ha perdido, pero Hipsípila debía partir hacia la fuente con Anfiarao y el bebé. Ya en el lugar, ella deja en el piso al niño para acompañar al viajero hasta el lugar exacto (tal vez de difícil acceso); a su regreso, encuentra al bebé muerto debido a la mordedura de una serpiente (Cropp, 2004: 172). La decisión de acompañar a Anfiarao puede pensarse como un acto normativamente femenino —ya que eran las mujeres quienes iban a la fuente—, pero decisivo para el desarrollo de la tragedia y, por tanto, de la agencia de Hipsípila.

Después del *estásimo*, ya en el segundo episodio, Hipsípila regresa al palacio angustiada y cuenta al coro lo sucedido (F 753c-d), entre las palabras que reflejan el miedo, se lee: οἶ] ἐγώ, «ay de mí» (v. 592) y ὠλόμαν «estoy perdida» (v. 594). Estas expresiones ya no refieren a un pasado, sino a la incertidumbre de lo que le sucederá a partir de ese momento. Expresa sus miedos (οἱ φόβοι, v. 670): «Temo (δέδο[ι]κα) lo que sufriré (πίεσομαι) por la muerte del niño» (v. 672). El coro le contesta: «Ciertamente no eres inexperta en desgracias (σ[υ]μφορῶν), desdichada (τάλαινα) mujer» (vv. 672-673). Con esta frase se profundiza en la serie de infortunios que ha vivido la protagonista.



Ella quiere huir, pero el coro le advierte: *ποῖ δῆτα τρέψῃ; τίς σε δ[έ]ξεται πό[λ]ις;* «¿Hacia dónde irás? ¿Qué ciudad te recibirá?» (v. 677). Con esto se formula un miedo concreto relacionado con la hospitalidad, la misma que ella le había brindado tanto a sus hijos como a Anfiarao y que la ha llevado ante la posibilidad de quedarse fuera de toda ciudad, de todo marco social, por eso el coro quiere persuadirla: *σκόπει, φίλας [γ]ὰρ τά[σδε] συμβούλους ἔχεις.* «Reflexiona, pues tienes estas amigas consejeras» (v. 681). El coro la invita a pensar adecuadamente la situación y, al mismo tiempo, tranquiliza a Hipsípila haciendo énfasis en las relaciones afectivas (*φίλας*), pero no cualesquiera, sino las que aconsejan (*συμβούλους*). De esta manera se apela a una red de cuidados femenina que sostiene a la protagonista. Esto contrasta con la soledad inicial que expresaron tanto Hipsípila como Anfiarao y apela a que lo que se viva debe ser compartido.

Por otro lado, esta advertencia del coro podría reforzar el lamento de Hipsípila acerca de no tener otra vida más que esta, como esclava en Nemea, por lo tanto, debe enfrentar lo que se avecina, incluso con miedo. Así que Hipsípila, temerosa de lo que le sucederá debido a que la muerte del niño ha sido por su imprudencia de dejarlo solo, decide quedarse a enfrentar las consecuencias de lo sucedido.

El miedo (ó φόβος) es una de las emociones (*πάθος*) categorizadas por Aristóteles: «es un cierto pesar o turbación nacido de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso [...] y ello además si no aparecen lejanos, sino próximos, de manera que estén a punto de ocurrir» (*Retórica*, 1382a.21-22, 24-25); y especifica que las cosas temibles son «la enemistad y la ira de quienes tienen la capacidad de hacer algún (daño) (pues es evidente que quieren y que pueden, de manera que están prontos a actuar)» (*Retórica*, 1382a.33-35). Hipsípila sufre esa turbación, ya que, al ser consciente de su condición de esclava, sabe que Eurídice (y quizá Licurgo, aunque no aparece en la obra) le puede causar un mal destructivo y penoso (incluso la muerte) en un futuro muy próximo.

Entonces, al sufrimiento inicial de Hipsípila, se añade el miedo que es provocado por la decisión de ayudar a un hombre, por su agencia. Ese miedo es anticipatorio de lo que va a ocurrir. El miedo también aparece como una emoción relacional con consecuencias sociales importantes a las cuales la protagonista debe enfrentar si quiere seguir siendo parte de dicha comunidad. Así, el miedo introduce una tensión entre deliberación y paralización de la protagonista.

3. IRA, JUSTICIA Y MEDIACIÓN

El diálogo entre Hipsípila y el coro cuando ella expresa miedo es interrumpido por la llegada de Eurídice, la madre de Ofeltes (alrededor del verso 690), quien busca a Hipsípila y al bebé (F 754c). Ella vuelve a mencionar los deberes de la nodriza al preguntar: «¿Acaso está terminando el sueño del niño plácidamente cerca de las puertas o, sosteniéndolo en sus brazos, detiene sus lágrimas?» (vv. 701-702). La respuesta está muy fragmentada, pero aparece la palabra *ἀπωλόμην* «estoy perdida» (v. 707). Y en los versos siguientes, se rescatan: *κτανεῖν*, «matar» y *ἀπώ[λ]εσεν*, «destruyó» (F 755a), con lo que se deja ver el final que se perfila como destino de la protagonista.



Cropp (2004: 172) señala que las cien líneas siguientes contienen diálogos y discursos: Hipsípila explica la muerte del niño; Eurídice reacciona con dolor, la acusa de conspirar contra la familia y quiere condenarla a muerte. Hipsípila comienza un discurso en su defensa (F 757), en donde apela al buen juicio de Eurídice: *καὶ μὴ δι' ὀργῆς / χρόνῳ δὲ βούλ-* / τὸ τῶν γυναικῶν / καὶ πατρίδα τ[/ κἂν διαριθμ[/ ἦν δ' ἐξάμα[ρτ... [no actúes] movida por la ira; ...[toma] con tiempo tu deliberación, ...en los asuntos de las mujeres ...y en el niño, ...si después de ponderarlo todo, ...si se yerra... (vv. 824-828). El sintagma τὸ τῶν γυναικῶν, «lo de las mujeres», podría designar un ámbito social específico, coherente con el contexto de esta tragedia: cuidado, hogar, descendencia. Hipsípila plantea que Eurídice puede equivocarse (ἐξάμα[ρτ...) en su decisión; es decir, que podría cometer un error, una mala resolución impulsada por la ira. Este fragmento articula una ética de la deliberación: rechaza la ira, el impulso, una sentencia precipitada y un error decisivo; y prescribe el uso del tiempo para una resolución con cálculo que lleve a un fallo justo. De esta manera, la protagonista de la obra plantea un intento de persuasión.

Entonces, puede verse que Hipsípila no dramatiza la emoción, sino que la somete a una evaluación ética. Esto refuerza lo dicho anteriormente: en esta tragedia, las decisiones no son tomadas como un impulso heroico, individual o privado sino mediante prácticas sociales normadas de cuidado, mediación y deliberación justa.

El coro contesta y apoya a la protagonista: *γενναῖα ἔλεξας / ἐν σόφροσιν [γ]ὰρ κάμ' ἀριθμεῖσθαι θέλω*: «Has hablado noblemente, pues yo también quiero ser contada entre los sensatos» (vv. 829-830). Estas palabras no solo validan éticamente el discurso de la protagonista, sino que definen un criterio social de pertenencia: la moderación, y solicitan incluirse en este. De esta manera, la emoción, antes asociada a la ira con Eurídice, queda afuera debido a una ética de deliberación compartida: hay que ser parte de un marco común de juicio. Con ello se refuerza la idea de que la escena funciona más como una negociación normativa, que como una confrontación afectiva. Eurídice insiste en la ira: *τί ταῦτ[α] κομψῶς ἀντιλάζυσαι λόγων / εχουσα μηκύνεις μ[ακράν / κτανουῖς Ὀφέ]λτην, τῶν ἐμῶν ὄσσων χαράν; / μηδ' ἀναμν[ης /]μοι παιδί θ' ὄν διώ[λεσας*: «¿Por qué respondes estas [palabras] tan refinadamente... alargas tanto tu discurso, habiendo matado a Ofeltes, la alegría de mis ojos? Ni siquiera recuerdes... a mi niño que destruiste» (vv. 831-835). La reina critica el discurso de Hipsípila, como retórica elaborada (κομψῶς), como verborrea injustificada (μηκύνεις μ[ακράν] frente a la gravedad que implica haber matado a su hijo (κτανουῖς'... διώ[λεσας]. La protagonista contesta:

οὔτω δοκ[εῖ μ', ὃ [π]ότνι', ἀποκτείνε[ιν
ὀργῆ] πρὶν ὀρθῶς πρᾶγμ[α] διαμαθε[ῖν τόδε;
σιγαῖς, ἀμείβηι δ' οὐδέν; ὃ τάλαιν' ἐγ[ώ·
ὡς τοῦ θανεῖν μὲν οὔνεκ' οὐ μέγα στένω,
εἰ δὲ κτανεῖν τὸ τέκνον οὐκ ὀρθῶς δοκῶ,
τοῦμὸν τιθήνημ', ὄν ἐπ' ἐμαῖσιν ἀγκάλαις
πλὴν οὐ τεκοῦσα τᾶλλα γ' ὡς ἐμὸν τέκνον
στέργουσ' ἔφερβον, ὠφέλημ' ἐμοὶ μέγα.

¿Piensas, señora, matarme así... con ira antes de conocer correctamente este asunto?
¿Guardáis silencio? ¿Nada me respondes? ¿Oh desdichada de mí! No me lamento en

demasía por el hecho de morir, si pienso que maté a tu hijo injustamente, mi niño de pecho, a quien, en mis propios brazos, aunque no lo di a luz, como si fuera mi hijo, crie amándolo; fue para mí de gran beneficio (vv. 836-842).

Su respuesta se articula en tres niveles: en primer lugar, critica la ira de Eurídice como principio de deliberación y apunta al actuar basado en la correcta comprensión (ὀρθῶς ...διαμαθεῖν), no únicamente conocer algo, sino hacerlo adecuadamente. En segundo lugar, reorienta su dolor: ya no a causa de la muerte del niño, sino por la posible motivación; el verbo δοκῶ no expresa simplemente una duda psicológica, «pienso», sino una evaluación ética en retrospectiva: «si pienso que maté a tu hijo injustamente (οὐκ ὀρθῶς)». Introduce una revisión de un acto pasado y una distancia crítica frente a una ira impulsiva. El miedo y la desdicha de Hipsípila son provocados por el hecho de ser acusada por no haber cumplido su deber como cuidadora del niño. Y, en tercer lugar, apunta al vínculo de nodriza como una práctica de utilidad mutua (ὠφέλημ' ἔμοι μέγα): Hipsípila cuida al bebé y eso es un beneficio para ella. Este pasaje subraya la idea de que la tragedia no gire en torno a una ira vengativa, sino a un posible error cometido por una ira que podría evitarse. Debido a que el hijo de Eurídice está muerto, la ira de esta es natural, el problema planteado por Eurípides parte del hecho de que fue un accidente, por lo que no es evidente si dicha ira debe encaminarse a un castigo sobre Hipsípila.

Dentro de su conceptualización, Aristóteles expone: «Admitamos que la ira (ὀργή) es un apetito penoso de venganza por causa de un desprecio manifestado contra uno mismo o contra los que nos son próximos, sin que hubiera razón para tal desprecio» (*Retórica* 1378a.30). Esto explica la ira de Eurídice, ya que su deseo de venganza (de matar a Hipsípila) surge de un desprecio contra quien ella cree que le causó un mal.

Por su parte, Eirene Visvardi (2020: 630) considera que hay diferentes tipos de ira en los personajes de las tragedias de Eurípides; por ejemplo la de las figuras tiránicas, como Penteo en las *Bacantes*, una ira que surge de juicios estrechos de miras y que él utiliza para mantener su poder inspirando miedo; o la de los dioses que complica la motivación humana, como Dioniso en la misma *Bacantes*, Afrodita en *Hipólito* y Atenea en *Troyanas*; o la ira por la ruptura de juramentos de Jasón que motiva el asesinato de Medea de sus propios hijos.

Es posible pensar que, en esta sociedad, no toda manifestación de ira se considera de la misma manera: por sí misma no es negativa. De hecho, Danielle Allen explica: «La ira —y más concretamente ὀργή— era un término central en los discursos éticos que dieron lugar a las definiciones atenienses de buen ciudadano, justicia y comportamiento justo» (2003: 78, tr. propia). Un caso ejemplar de ira justa y deseo de venganza se lee en *Hécuba*, debido a que Polímestor era amigo y aliado de la familia real troyana y, aun así, ha traicionado su confianza. Hécuba está justificadamente indignada, como reconoce Agamenón; es más, se encuentra en posición de tomar represalias, a pesar de ser mujer y esclava. Se dan aquí todas las condiciones para la ira y la correspondiente venganza.

Incluso, la ira ante la injusticia es un tema fundamental en los discursos de los alegatos atenienses de los siglos V y IV a.C., en los que se invita a los jurados



y a los ciudadanos a sentir ira por un agravio cometido contra otra parte. Por ejemplo, Lisias afirma: «Y es preciso, atenienses, enojarse (ὀργίζεσθαι) más con los ciudadanos que delinquen hacia estos templos, que con los extranjeros, pues, en un caso, la culpa es como ajena, en el otro, doméstica» (VI.17.4-5). El historiador Tucídides lo resume: «Los hombres, al parecer, se irritan (ὀργίζονται) más cuando son tratados con injusticia que cuando son víctimas de la violencia, pues lo primero les parece el fraude de un igual, y lo segundo la imposición de un superior» (1.77.4).

Así, en la obra se plantea que, aunque Eurídice esté muy enojada por la pérdida de su hijo, quizá no es justo que Hipsípila pierda la vida. De esta manera, la protagonista se presenta como una mediadora emocional que apela a los hechos y a la moderación, lo cual puede contrastarse con otras mujeres protagonistas de tragedias, como Medea o Hécuba; esto es, hay una diferencia en el uso dramático de la ira. Aquí, se apela a una ira que logra mediar dentro de un marco normativo social, relacional.

Para cerrar su discurso de defensa, en una última y desesperada petición de protección, Hipsípila invoca a Anfiarao:

ὦ μάντι πατρός Οἰκλέους, θανούμεθα.
 ἄρηξον, ἔλθέ, μή μ' ἴδῃς ὑπ' αἰτίας
 αἰσχροῦ θανούσαν, διὰ σέ γάρ διόλλυμαι.
 ἔλθ', οἶσθα γάρ δὴ τὰμά καὶ σέ μάρτυρα
 σαφέστατον δέξαιτ' ἂν ἢ δ' ἐμῶν κακῶν.

Oh vidente, hijo de Oicles, voy a morir. Ayúdame, ven, no me veas muerta a causa de una acusación vergonzosa; pues por ti estoy destruida. Ven, pues tú conoces mi situación, y ella te aceptaría como testigo fidelísimo de mis males (vv. 846-850).

La protagonista apela al conocimiento (οἶσθα) que tiene Anfiarao de los hechos, los cuales guiarán por el camino de la justicia el actuar de Eurídice.

4. RECIPROCIDAD Y RECONOCIMIENTO

Anfiarao llega desde la fuente y sabe quién es Eurídice por su porte. Hipsípila cae de rodillas ante él para suplicarle, ejecutando así su miedo: κ]αιρὸν γὰρ ἦκεις τοῖς ἐμοῖσιν ἐν κακοῖς, / ῥ]ῦσαί με· διὰ γὰρ σὴν ἀπόλλυμαι χάριν. «Has llegado en el momento oportuno, en medio de mis desgracias; sálvame, pues por tu favor estoy siendo destruida» (v. 858-859).

Hipsípila pide a Anfiarao que la ayude no como un acto de bondad, sino debido a que ella le hizo un favor sin pedirle nada a cambio en ese momento. El vocablo χάρις en griego clásico implica: un favor o benevolencia (un acto concedido a otro), una gracia o don (algo recibido, no exigible), una relación de reciprocidad, lo cual conlleva una obligación mutua (dar-recibir-retribuir), y un agradecimiento (Liddell, Scott y Jones, *s.v.*). En palabras de David Konstan (2006: 167), χάρις es uno de los términos más ricos del griego clásico. Aristóteles define: «Admitamos, pues, que el favor (χάριν) —en razón del cual el que lo hace se dice que hace



un favor— es una ayuda al que la necesita, no a cambio de algo, ni con alguna finalidad para el que presta la ayuda, sino para el otro» (*Retórica* 1385a.18-19). Por otro lado, este mismo autor, en *Ética nicomáquea*, al hablar de justicia y reciprocidad, dice que lo propio de la gratitud (χάριτος) es: «devolver un servicio al que nos ha favorecido (χαρισσαμένῳ) y, a su vez, tomar la iniciativa para favorecerle (χαριζόμενον)» (1133a4-5). Esto se ve, por ejemplo, en la oración fúnebre de Pericles transmitida por Tucídides:

También en lo relativo a la generosidad somos distintos de la mayoría, pues nos ganamos los amigos no recibiendo favores, sino haciéndolos. Y quien ha hecho el favor (τὴν χάριν) está en mejores condiciones para conservar vivo, mediante muestras de benevolencia hacia aquel a quien concedió el favor, el agradecimiento que se le debe. El que lo debe, en cambio, se muestra más apagado, porque sabe que devuelve el favor no con miras a un agradecimiento sino para pagar una deuda (2.40.4).

En este sentido, Hipsípila no solo apela al favor que ella hizo a Anfiarao, sin pedir nada a cambio, sino a la gratitud que él debe tener por ello. Aquí, χάρις no es algo otorgado, sino una relación potencial normada socialmente. Incluso podría verse un sentido condenatorio de este vocablo: si se concede, hay salvación, si no se concede, lleva a la muerte. Hipsípila no pide compasión sentimental, sino una gracia eficaz con consecuencias prácticas.

Esta visión de pago de favores se entiende si se piensa en el sentido de «comunidad» que había en Atenas en época clásica, tal como explica Jean-Pierre Vernant: «Se trata de una forma esencialmente social del individuo señalada por el deseo de ilustrarse, de adquirir ante los ojos de sus propios iguales, por su estilo de vida, sus méritos, su magnanimidad, sus éxitos, la suficiente fama como para transformar su existencia singular en un bien común de toda la ciudad» (1993: 29). Parece que Anfiarao está obligado a devolver el favor a Hipsípila y ella lo sabe.

Por su parte, acerca de la gratitud, Konstan (2005: 235, 237) afirma que es una emoción que pertenece a un mundo de relaciones sociales, en el que el estatus de uno como benefactor o beneficiario —es decir, parte superior o inferior en una relación— desempeña un papel central. Por ello, este sentimiento aparece aquí como producto de un marco social claramente definido y establecido. Ante los ruegos de Hipsípila, Anfiarao le contesta:

εἰδὼς ἀφ᾽ ἔργων τὴν τύχην θ' ὑπειδόμην
τὴν σὴν ἂ πείσῃ τ' ἐκπεπνευκός τεκνον.
ἦκ[ω] δ' ἀρήξων συμφοραῖσι ταῖσι σαῖς,
τὸ μ[ε]ν βίαιον οὐκ ἔχων, τὸ δ' εὐσεβές.
αἰ[σ]χρὸν γὰρ εὔ μὲν ἐξέπιστασθαι παθεῖν,
δρᾶσαι δὲ μηδὲν εὐ παθόντα πρὸς σέθεν.

He llegado consciente, tras haber presentado tu destino, lo que habrías de sufrir tras la muerte del niño. He venido para ayudar en tus desgracias, no con violencia, sino con piedad. Pues es vergonzoso saber recibir bien el beneficio, y no hacer nada en correspondencia quien ha sido favorecido por ti (vv. 868-873).



Anfiarao empieza su intervención afirmando que sabe (εἰδῶς), apelando no solo a su función como adivino, mediador y agente de conocimiento divino, sino también a la misma etimología de su nombre: «el que ejerce el poder ritual de las palabras en todos los sentidos». Esto refuerza la razón de Hipsípila de solicitar su ayuda. Además, él refuerza la necesidad de alejarse de la violencia (βίαιον) y acercarse a la piedad (εὐσεβής), vocablo que implica obligaciones sociales. La oposición μέν / δέ marca la antítesis: saber «recibir» el favor o el bien frente a no saber «devolverlo». Ambas acciones se califican con el mismo adverbio (εἶ) creando una simetría que subraya la vergüenza de quien rompe ese equilibrio. La emoción queda subordinada al conocimiento de los hechos y a la reciprocidad, en concordancia con lo ya mencionado: ira, error, deliberación y cuidado.

Para convencer a Eurídice de que lo escuche, Anfiarao afirma tener un ojo sensato (σῶφρον) (v. 875) y, también, que ha sido criado para «gobernarme y ver lo importante» (v. 877). Con esta auto-descripción, encaminada a la sensatez, queda claro que lo que él va a decir se contrapondrá a la ira de Eurídice, a quien le pide «pero cede en esta premura (τοῦ τάχους δὲ τοῦδ' ἄνεξ)» (v. 878); es decir, vuelve a prescribir el uso del tiempo para una deliberación justa. Y le remarca que «errar en todo lo demás es lo debido (χρεόν), pero sobre la vida de un hombre o de una mujer no está bien» (vv. 879-880). El adjetivo verbal impersonal χρεόν remite nuevamente a la normatividad social, lo que puede o no hacerse incluso en un momento de profunda ira.

Eurídice acepta que Anfiarao es un hombre sensato (σῶφρον, v. 882) y por eso lo escuchará, con lo cual anticipa que está dispuesta a aplacar su ira a favor de la moderación. Anfiarao le pide ser indulgente: «tomando en cuenta no tanto a ella como a lo que concierne a la justicia (δ[ί]κῃς)» (v. 888). En otras palabras, el hablante no está defendiendo específicamente a Hipsípila, sino a la justicia. Esto implica una compasión legítima: moderar la violencia del dolor para no distorsionar dicho valor. Entonces, él cuenta a Eurídice lo que sucedió y añade sentencias sobre las penurias de la vida: «No ha nacido nadie de entre los mortales que no padezca penurias (πονεῖ)» (v. 921). Con ello, reconoce el dolor, no lo niega sino lo sitúa en una regularidad inherente a los seres humanos. Además, le habla de la esencia de la mortalidad: «uno vive, y otro no. ¿Por qué hemos de lamentar (στένειν) estas cosas, que por nuestra naturaleza es necesario atravesar?» (vv. 926-927). Con ello, tanto a través de la historia de lo sucedido como del recordatorio de lo que implica ser mortal, Hipsípila y Anfiarao logran que Eurídice deponga su ira y que actúe justamente.

La protagonista salva su vida gracias a la intervención de Anfiarao, específicamente, debido a que Hipsípila le había hecho un favor. Así, aunque la protagonista dejó solo al niño, lo cual fue una imprudencia de su parte, el valor de la reciprocidad social resulta más importante en esta tragedia. Además, aunque no es una historia de apoyo entre mujeres (no hay muchas en la literatura de Grecia antigua), sí lo es de un buen actuar en sociedad.

La respuesta de Eurídice ante las palabras de Anfiarao no está completa, por lo que no sabemos la manera en que perdona a Hipsípila. Chong-Gossard (2020) señala el hecho de que, con este perdón, Eurídice hace una declaración trascendental sobre la venganza, ya que propone una alternativa a la violencia, y su elección



es un salto que amplía la definición de la agencia femenina en la tragedia griega. Eurídice responde el discurso de Anfiarao diciendo, entre otras cosas:

πρὸς τὰς φύσεις χρηὴ καὶ τὰ πράγματα σκοπεῖν
καὶ τὰς διαίτας τῶν κακῶν τε καὶ ἀγαθῶν,
πειθῶ δὲ τοῖς μὲν σὸφροσιν πολλὴν ἔχειν,
τοῖς μὴ δίκαιοις δ' οὐδὲ συμβάλλειν χρεῶν.

Es necesario observar las condiciones, acciones y modos de vida de los malos y de los buenos; con los sensatos conviene tener mucha persuasión, y con los que no son justos ni siquiera tratar (vv. 1080-1084).

Esto implica que, en la deliberación de Eurídice, intervinieron no solo los hechos, sino la concepción de la vida misma; y resume la forma en que debe actuarse en sociedad: sin ira, con sensatez y justicia. La justicia no se alcanza únicamente por medio de reglas generales, sino mediante una evaluación situada de personas y prácticas.

Si seguimos la afirmación de Claudia N. Fernández y Emiliano J. Buis: «Aun atentos al carácter ficcional de la literatura, es factible asimismo indagar a través de ella acerca de las competencias emocionales del público al que esas producciones estaban dirigidas» (2022: 28), es posible pensar que la serie de acciones de la obra y el desarrollo profundo de las emociones seguramente iban encaminados a que también el público sintiera compasión por Hipsípila debido a la posibilidad de un actuar injusto de Eurídice.

Por su parte, Eirene Visvardi (2020: 632) afirma que, en ausencia de evidencia sobre las reacciones del público, el discurso emocional de las obras ofrece el único terreno seguro para medir su efecto potencial. La tragedia *Hipsípila* invoca a la compasión apelando a la justicia y a la moderación basadas en las decisiones de la protagonista, en su agencia y en un marco social establecido.

Después de la deliberación de Eurídice, Anfiarao interpreta la muerte de Ofeltes como una prefiguración de la de los líderes argivos en Tebas, rebautiza al niño con el nombre de Arquémoro («Inicio del destino») y propone su conmemoración en unos juegos funerarios que perdurarán como los Juegos Nemeos. Eurídice acepta su propuesta (Cropp, 2004: 173).

Acerca de la segunda parte de la obra, los fragmentos conservados impiden conocer muchos de los detalles que tienen lugar hasta el éxodo: se desconoce en qué momento intervienen Euneo y Toante, cómo se lleva a cabo la anagnórisis con Hipsípila y si Licurgo desempeña un papel. Cabe señalar que, en los siguientes fragmentos (758a, b, d), el coro pronuncia tres veces la palabra χάριν, por lo que es factible pensarse que este concepto ocupa un papel central en la obra sea como agradecimiento al favor recibido o como alegría; la última posibilidad resulta excepcional en la tragedia: un final feliz para la protagonista que, en el inicio, era desdichada.

Ya en el éxodo (759a), después del reconocimiento, Hipsípila expresa: ...τέκνα τ' ἀνὰ μίαν ὁδὸν / ἀνάπ[α]λιν ἐτρόχασεν / ἐπὶ φόβον ἐπὶ χάριν / ἐλίξας, χρόνῳι / δ' ἐξέλαμψεν εὐήμερος. «...[y] a mis hijos por un único camino, de aquí para allá, desviándolos tanto hacia el miedo como hacia la alegría, pero con el tiempo [la



situación] resplandeció favorable» (vv. 1579-1583). El tiempo, como ya se mencionó, opera como un principio regulador; la alegría no es inmediata ni individual, surge después de ciertos eventos vividos en comunidad. Estas palabras reflejan el desarrollo emocional de la protagonista a lo largo de la tragedia a partir de la muerte del bebé: del miedo (φόβον) a la alegría (χάριν).

Anfiarao contesta: τὴν μὲν παρ' ἡ[μ]ῶν, ὃ γύναι, φέρηι χάριν. / ἐπεὶ δ' ἐμοὶ πρόθυμος ἦσθ' ὅτ' ἠντόμην, / ἀπέδωκα κἀγὼ σοὶ πρόθυμ' ἐς παῖδε σῶ. «El favor que recibes de nuestra parte, mujer –puesto que te mostraste dispuesta hacia mí cuando acudí a ti– yo también te he correspondido de buen grado respecto a tus hijos» (vv. 1584-1586), lo cual pone en evidencia que el final alegre es resultado del bien actuar tanto de Hipsípila, como de Anfiarao, al responder de acuerdo al marco social.

Anfiarao sigue su marcha hacia Tebas, y madre e hijos se cuentan, mutuamente, sus vivencias, lo cual recrea una vez más el transcurso de las emociones que ella vivió: de la desgracia a la alegría. Hipsípila empieza relatando los múltiples infortunios que enfrentó para llegar a Nemea, frente a lo que Euneo expresa: «de tus males (κακῶν), desdichada (τάλαινα) madre, alguno de los dioses era tan insaciable» (vv. 1591-1592). Ella cuenta que tuvo que huir de Lemnos para no matar a su padre: «Siento miedo (φόβος) de los males de aquel tiempo» (v. 1597); y que llegó allí en un barco como esclava. Cuando Euneo se compadece de esto, ella dice: «No te lamentos (μὴ στέν') por lo que salió bien» (v. 1610). Por su parte, Euneo relata que su padre, Jasón, murió, lo cual suma males (κακὰ) a Hipsípila (vv. 1616-1618). Lo último que se descifra es que Euneo cuenta que Toante, el padre de ella, está vivo.

En otras tragedias de Eurípides, como *Alceste*, *Ifigenia entre los tauros* o *Ion*, hay también escenas que conllevan alegría. No obstante, ninguna desarrolla tantas acepciones de χάρις ni tiene como centro el planteamiento de acciones y emociones (que terminan en alegría) de una mujer protagonista.

CONCLUSIONES

El recorrido realizado a lo largo de este estudio permite afirmar que *Hipsípila* configura una forma de agencia femenina que no depende de la ruptura espectacular del orden social ni de la transgresión violenta de las normas, sino de su gestión situada, reflexiva y relacional. La protagonista no se impone al marco normativo: lo habita, lo interpreta y lo activa estratégicamente a través de prácticas emocionales que adquieren densidad ética y eficacia dramática. En este sentido, la obra propone una concepción de la acción femenina profundamente vinculada a la deliberación, al tiempo y a la reciprocidad.

Uno de los hallazgos centrales es que las emociones no aparecen como meros estados internos ni como reacciones espontáneas ante acontecimientos adversos, sino como prácticas socialmente reguladas que organizan la experiencia y orientan la acción. El sufrimiento inicial de Hipsípila no la paraliza; por el contrario, establece el marco relacional desde el cual podrá actuar. El miedo no la conduce a la huida, sino a una deliberación sobre las consecuencias sociales de sus decisiones. La ira



—encarnada sobre todo en Eurídice— no es negada, sino sometida a examen y reorientada mediante la mediación discursiva. Finalmente, la *χάρις* articula una economía moral de reciprocidad que hace posible la restauración del vínculo y la supervivencia de la protagonista.

La continuidad de este arco emocional resulta particularmente significativa en una tragedia fragmentaria. A pesar de las lagunas textuales, es posible reconstruir una secuencia coherente que va del lamento individual a la restitución comunitaria. Este desplazamiento no elimina el dolor ni trivializa la pérdida —la muerte de Ofeltes sigue siendo un hecho irreparable—, pero sí transforma su significado dentro de un horizonte ético compartido. La alegría final no representa un simple desenlace feliz; sino el resultado de una serie de decisiones que evitan que la ira se convierta en injusticia y que el sufrimiento desemboque en violencia.

Asimismo, el análisis sugiere que la agencia femenina no debe pensarse exclusivamente en oposición al poder masculino o de resistencia a estructuras patriarcales. En *Hipsípila*, la agencia emerge como una práctica relacional que reconfigura el conflicto desde dentro del sistema normativo, sin necesidad de subvertirlo frontalmente. Ello permite superar la dicotomía tradicional entre sumisión y rebelión, mostrando que la intervención femenina es capaz de operar mediante la gestión del tiempo, del discurso y de las emociones compartidas.

En términos metodológicos, el estudio confirma la fecundidad del enfoque que ilumina las emociones para el análisis de tragedias fragmentarias. La reconstrucción de recorridos emocionales permite detectar continuidades conceptuales incluso cuando el texto no se conserva íntegro. Más aún, revela cómo la dimensión afectiva constituye uno de los principios organizadores del drama, en interacción con factores éticos, políticos y poéticos.

Por último, si aceptamos que la tragedia ateniense funcionaba como un espacio de experimentación colectiva, es posible leer *Hipsípila* como una reflexión dramática sobre la posibilidad de moderar la violencia mediante la deliberación y la reciprocidad. Ante el dolor y la pérdida, en esta obra se propone que la comunidad puede elegir entre la destrucción impulsiva o la justicia reflexiva. Que la protagonista sobreviva —y que lo haga con felicidad— no es un gesto sentimental, sino la consecuencia lógica de un orden emocional compartido que privilegia la mesura y el reconocimiento.

Desde esta perspectiva, *Hipsípila* obliga a reconsiderar ciertos modelos interpretativos dominantes sobre la tragedia griega. Si bien el género se asocia con frecuencia a la inexorabilidad del destino y al conflicto irresoluble, aquí encontramos una resolución reparadora construida a través de la moderación, la deliberación y el reconocimiento mutuo. Esta particularidad no convierte a la obra en una anomalía, sino en un laboratorio dramático donde Eurípides explora alternativas éticas posibles dentro del marco trágico. A diferencia de otras tragedias, como *Medea* o *Hécuba*, donde la emoción conduce a la violencia retributiva, *Hipsípila* articula una respuesta mediadora que transforma el conflicto sin destruir el vínculo comunitario.

En suma, *Hipsípila* muestra que la emoción, lejos de oponerse a la razón o de reducirse a una esfera privada, constituye una forma de racionalidad socialmente situada. Por medio de ella, la agencia femenina se manifiesta como una capacidad



de intervenir en el conflicto, reconfigurar vínculos y sostener la vida en comunidad. Esta lectura no solo enriquece la comprensión de la tragedia fragmentaria, sino que amplía el horizonte desde el cual pensar las relaciones entre emoción, género y acción en el teatro griego clásico.

RECIBIDO: febrero 2026; ACEPTADO: marzo 2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, D. S. (2003): «Angry Bees, Wasps, and Jurors: The Symbolic Politics of Ὀργή in Athens», S. BRAUND - G. W. MOST (eds.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 76-98.
- ARISTÓTELES (1985): *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, tr. J. PALLÍ BONET, Gredos, Madrid.
- ARISTÓTELES (1999): *Retórica*, tr. Q. RACIONERO, Gredos, Madrid.
- BELVEDRESI, R. E. (2018): «Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas», *Epistemología e Historia de la Ciencia*, 3 (1): 5-17. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865/21594>.
- CAIRNS, D. (2008): «Look both ways: studying emotion in ancient Greek», *Critical Quarterly* 50 (4): 43-62.
- CHONG-GOSSARD, J. H. K. (2020): «Female Agency in Euripides' *Hypsipyle*», P. J. FINGLASS y L. COO (eds.), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 198-215.
- CROPP, M. J. (ed. - trans.) (2004): «Euripides' *Hypsipyle*», Ch. COLLARD *et al.* (eds.), *Euripides: Selected Fragmentary Plays, Vol. II*, Aris & Phillips Classical Texts, Oxford, pp. 169-258.
- EURÍPIDES (1979): *Tragedias III (Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso)*, tr. C. GARCÍA GUAL y L. ALBERTO DE CUENCA, Gredos, Madrid.
- EURÍPIDES (1982): *Tragedias II (Suplicantes. Heracles. Ion. Las troyanas. Electra. Ifigenia entre los tauros)*, tr. J. L. CALVO, Gredos, Madrid.
- EURÍPIDES (1991): *Tragedias I (El ciclope. Alcestris. Medea. Los Heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba)*, tr. A. MEDINA y J. A. LÓPEZ, Gredos, Madrid.
- FERNÁNDEZ, C. N. - BUIS, E. J. (2022): «Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua», *Circe, de clásicos y modernos* 26 (2): 15-44. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2022-260201>.
- FINGLASS, P. J. - COO, L. (2020): *Female Characters in fragmentary Greek tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- FOLEY, H. P. (2001): «Virgins, Wives, and Mothers; Penelope as Paradigm», *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton - Oxford, pp. 109-144.
- GAMBÓN, L. (2023): «Cuerpo y corporeidad en la tragedia griega: *Hipólito* de Eurípides», *Classica* 36: 1-15. <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/1069/1106>. DOI: <http://doi.org/10.24277/classica.v36.2023.1069>.
- GAMBÓN, L. (coord.) (2020): *Un corpus olvidado: la tragedia fragmentaria y sus héroes*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur - Ediuns, Bahía Blanca.
- KONSTAN, D. (2005): «The emotions of the ancient Greeks: A Cross-cultural Perspective». *Psychologia*, 48: 225-240. https://www.jstage.jst.go.jp/article/psychoc/48/4/48_4_225/pdf/-char/en.
- KONSTAN, D. (2006): *The Emotions in the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, Toronto *et al.*
- LIDDELL, H. G. - SCOTT, R. - JONES, H. S. (1996): *A Greek-English lexicon* (9th ed.), Clarendon Press, Oxford.
- LISIAS (1988): *Discursos I*, tr. J. L. CALVO. Gredos, Madrid.



- LÓPEZ, J. L. - GARCÍA GONZÁLEZ, F. J. (2012): «Amor y lenguaje sáfico en la *Hipsípila* de Eurípides», F. DE MARTINO y C. MORENILLA (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: el logos femenino en el teatro*, Levante Editori, Bari, pp. 183-213.
- LUTZ, C. A. (1988): *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll & Their Challenge to Western Theory*, The University of Chicago Press, Chicago - London.
- MURNAGHAN, Sh. (2005): «Women in Greek Tragedy», R. BUSHNELL (ed.), *A Companion to Tragedy*, Blackwell, Malden - Oxford - Victoria, pp. 234-250.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2025): «Espacio hostil y agencia femenina: Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros* y Helena en *Helena* de Eurípides», *Circe, de clásicos y modernos* 29 (1): 99-114. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2025-290105>.
- SOFISTAS (1996): *Testimonios y fragmentos*, tr. A. MELERO. Gredos, Madrid.
- SOLMSEN, F. (1934): «Eurípides' Ion im Vergleich mit anderen Tragödien», *Hermes* 69: 390-419.
- TAPLIN, O. (1983): «Emotion and Meaning in Greek Tragedy». E. SEGAL (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, pp. 1-12.
- TUCÍDIDES (1990): *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros I-II*, tr. J. J. TORRES, Gredos, Madrid.
- VERNANT, J.-P. (ed.) (1993): *El hombre griego*, tr. P. BÁDENAS, A. BRAVO y J. A. OCHOA, Alianza, Madrid.
- VISVARDI, E. (2020): «Emotion in Euripides». A. MARKANTONATOS (ed.), *Brill's Companion to Euripides. Vol. 1*, Brill, Leiden - Boston, pp. 627-663.
- WOHL, V. (2005): «Tragedy and feminism», R. BUSHNELL (ed.), *A companion to tragedy*, Blackwell, Malden - Oxford - Victoria, pp. 145-160.

