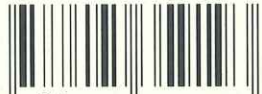


Un libro sugestivo y ya clásico que viene a desentrañar, con ejemplar limpidez didáctica, el sentido último de lo trágico, no ya solamente desde un enfoque meramente filológico o erudito, sino ahondando además en la tradición literaria occidental para arrojar luz sobre uno de los temas que, siglo tras siglo, ha azuzado la conciencia humana. El lector encontrará, primeramente, una reflexión sobre la naturaleza del sentimiento trágico a la vez que un estudio sobre los orígenes del drama y sus precursores; y, a continuación, un análisis sistemático—sin abandonar la inquietud filosófica que acompañó al autor durante toda su vida—de los tres grandes trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. La presentación y la actualización bibliográfica de Jaume Pòrtulas completan esta obra de referencia que habrá de interesar no sólo al especialista, sino también, por su didactismo, claridad y amabilidad expositiva, al lector curioso.

ISBN 84-95359-19-7



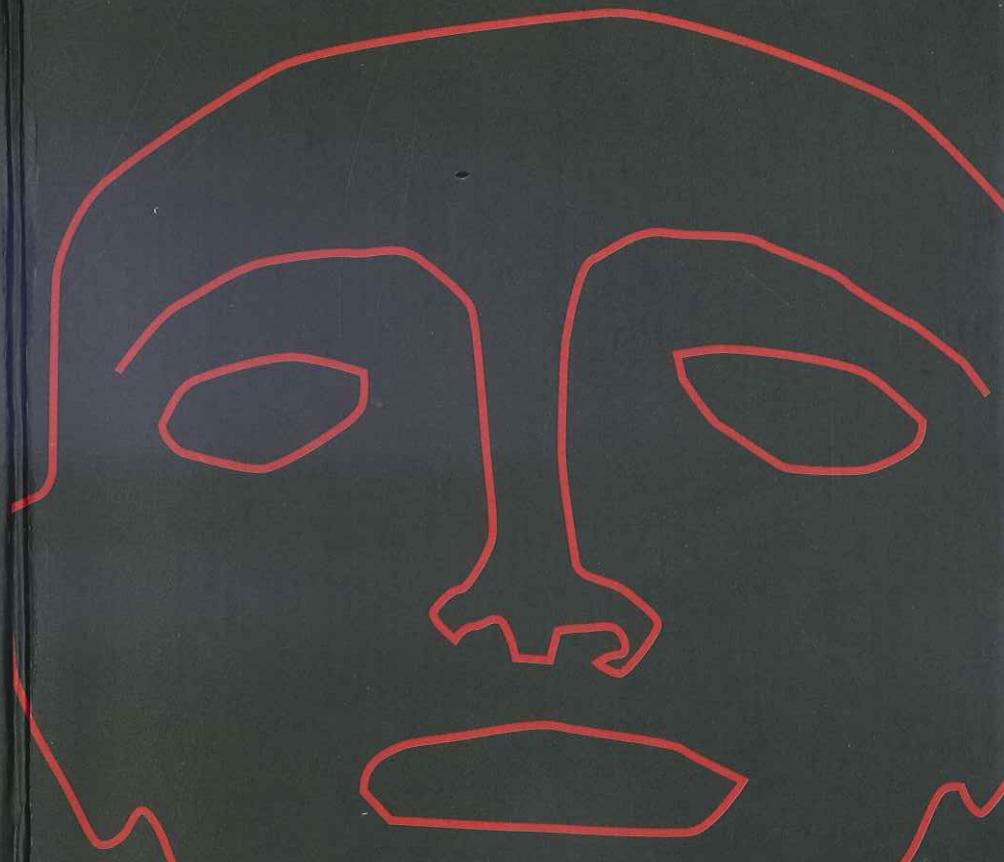
9 788495 359193

LA TRAGEDIA GRIEGA ALBIN LESKY

Albin Lesky

La tragedia griega

TRADUCCIÓN DE JUAN GODÓ REVISADA POR MONTSERRAT CAMPS. PRESENTACIÓN DE JAUME PÒRTULAS



ALBIN LESKY

LA TRAGEDIA GRIEGA

Presentación de JAUME PÒRTULAS

Traducción de JUAN GODÓ COSTA *revisada por*
MONTSERRAT CAMPS

BARCELONA 2001



EL ACANTILADO

PRIMERA EDICIÓN EN EL ACANTILADO *julio de 2001*
TÍTULO ORIGINAL *Die griechische Tragödie*

Publicado por:
EL ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A., Sociedad Unipersonal

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel.: 934 144 906 - Fax: 934 147 107
correo@elacantilado.com
www.elacantilado.com

© 1958 by Alfred Kröner Verlag in Stuttgart
© del prólogo: 2001 by Jaume Pòrtulas
© de la revisión de la traducción: 2001 by Quaderns Crema
© de esta edición: 2001 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 84-95359-19-7
DEPÓSITO LEGAL: B. 22.471-2001

JORDI RAVENTÓS *Corrección de pruebas*
MERITXELL ANTON *Producción editorial*
MARTA SERRANO *Producción gráfica*
VÍCTOR IGUAL, S.L. *Preimpresión*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

Presentación de Jaume Pòrtulas, 7

Prefacios, 25

EL PROBLEMA DE LO TRÁGICO, 29
Los comienzos, 77 — Los precursores de los maestros, 110

ESQUILO, 119

SÓFOCLES, 185

EURÍPIDES, 249

LA TRAGEDIA DE LA ÉPOCA POSTCLÁSICA, 363

TRADICIÓN Y BIBLIOGRAFÍA, 379

Apéndices a la bibliografía, 405

PRESENTACIÓN

Uno

Albin Lesky nació en Graz el 7 de julio de 1896. Sus estudios universitarios se desarrollaron (con el trágico interludio en el frente de la Primera Guerra Mundial) en Marburgo y Graz. Tras el paso—entonces habitual—por la enseñanza secundaria superior, profesó en Viena, en Innsbruck y de nuevo en Viena, ya definitivamente. De esta Universidad fue rector en 1963; pocos años después presidió la Österreichische Akademie der Wissenschaften. Tras un largo y fecundo período como emérito, murió el 24 de febrero de 1981.¹ Vittorio Citti ha señalado con acierto un rasgo que aproxima su biografía y su producción científica: la drástica limitación temática de la obra (centrada de manera casi exclusiva en Homero y la tragedia, considerados como las cumbres del genio helénico) no desdice en modo alguno del escaso interés del autor, a lo largo de toda su vida, por los desplazamientos—en las antípodas de la figura, tan familiar y generalizada hoy en día, del académico itinerante—; pero al mismo tiempo, la constante obsesión por profundizar más y más en *sus* temas resulta congruente con el

¹ Para los hechos biográficos esenciales, y también para una caracterización efectiva de los rasgos intelectuales y humanos de Albin Lesky, cf. la conmovedora necrológica de su discípulo y amigo Hans Herter en *Gnomon* de 1982/2 y la excelente introducción de Vittorio Citti a la traducción italiana (vid. infra, n. 3) de la tercera edición de *Die tragische Dichtung der Hellenen*.

enraizamiento en un paisaje cultural, humano, geográfico, que fue siempre el suyo.

Los estudios de Lesky sobre Homero, por ejemplo, presentan una línea de inflexión singular: sólidamente anclados, durante los años cuarenta, en la vieja tradición germánica, empiezan, a partir de un importante estudio de 1954, a tomar nota (aunque críticamente) de las nuevas teorías acerca de la *Oral Poetry* desarrolladas por los americanos Milman Parry y Albert B. Lord; pero fue el memorable artículo «Homeros» publicado en 1961 en el suplemento undécimo de la *Real-Encyclopädie* de Pauly-Wissowa (y editado luego como monografía independiente) el que concluyó casi de golpe con el dilatadísimo aislacionismo autista de los estudios homéricos centroeuropeos, encasillados en su gloriosa tradición filológica, y desdeñosamente ignorantes de lo que se publicara sobre épica tradicional (griega y no griega) en el resto del mundo. Mucho más compleja fue la relación de Lesky con el tema que realmente colmó toda su vida científica, el teatro antiguo. Sus primeros trabajos, en los años veinte, versaron sobre la relación entre mito y tragedia; la bibliografía posterior, realmente muy extensa, abunda en discusiones de puntos concretos, reseñas y puestas al día, aparte de sus dos grandes síntesis: la presente *La Tragedia griega* (publicada por primera vez en 1938 y objeto después de varias reediciones, y de una refundición profunda en 1957) y la tan distinta *Die tragische Dichtung der Hellenen*.²

² También hay que aludir, aunque sea de pasada y en una nota, a la gran *Historia de la Literatura Griega*, publicada en Berna en 1958; reeditada, con importantes y significativas modificaciones en 1963, y

Esta última obra—con su título, tan significativo, que de modo programático minimiza (aunque, luego, en su desarrollo, no los excluya completamente) los aspectos más propiamente *teatrales*, a beneficio exclusivo de una mayor profundidad en el *texto*—constituye una suerte de prontuario (quizá me atrevería a decir «enciclopedia») imprescindible para especialistas y estudiosos. Prácticamente todos los temas fundamentales, y también los problemas más particulares (sin excluir cuestiones muy de detalle) se exponen y discuten con precisión y ecuanimidad. Publicada por primera vez en 1956, fue objeto de una reedición ampliada en 1964; la edición definitiva, que vio la luz en 1972, triplicaba ampliamente el volumen inicial.³ Para muchos, el mérito máximo del libro radica precisamente en este incesante esfuerzo de revisión—en el infatigable «volver a tejer su propia tela», como decía Citti—; esfuerzo que, por otra parte, se sustentaba en una organización académica de los saberes, eficaz y muy bien engrasada: revistas especializadas en reseñas y reseñas, y periódicos «estados de la cuestión» y *mises au point*, como

remozada todavía en la tercera edición de 1971. Su traducción española ha constituido durante años—y, en cierta medida, todavía constituye—la obra de referencia en su campo, en admirable equidistancia entre los escollos contrapuestos del manual introductorio y la *summa* erudita.

³ El reconocimiento internacional a la minuciosidad y el rigor de esta obra ha sido rápido y generalizado. En 1983 la Yale University Press publicaba una excelente traducción inglesa, a cargo de Matthew Dillon; y trece años después aparecía la versión italiana (Bologna, Il Mulino, 1996), con traducción de P. Rosa, revisión de Vinizio Tammaro y prólogo entusiasta de Vittorio Citti.

los tan útiles del *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* de Innsbruck, donde Lesky publicó muchas veces. Es probable que en estos últimos años, después de su muerte, este sistema haya entrado, de algún modo, en una crisis irreversible, desbordado por la proliferación y la dispersión, por no hablar de las nuevas tecnologías de almacenamiento del saber; pero ésta es otra historia. La lección perdurable de Lesky y su época radica, en opinión de muchos, en unos estándares de rigor y honestidad intelectual que no cuentan con demasiados parangones.

Dos

Muy distinto es, sin mengua de estas virtudes de honestidad y rigor, el carácter de la obra que el lector tiene entre las manos. Para empezar—y sin que sea propiamente una obra de divulgación—se dirige a un público mucho más amplio; el enfoque no es tanto filológico como decididamente literario. Por otra parte, hay un esfuerzo casi filosófico, que acompañó a Lesky durante toda su vida, por apurar el sentido de «lo trágico». Para entendernos: en el mismo año 1966 en que aparecía la primera traducción castellana de la presente obra (vid. infra) Lesky publicaba (¡y esta vez en inglés!) un importante trabajo sobre el sentido de *Responsabilidad y Decisión* en la tragedia esquiléa. Años antes había dedicado un estudio al gran diálogo lírico central (el *kommós*) de las *Coéforas* de Esquilo, analizando de qué manera las pulsiones psicológicas de Orestes y Electra entraban en interacción con una exigencia religiosa ancestral para de-

sencadenar el mecanismo del matricidio y la venganza. La toma de decisión trágica, con su combinación de responsabilidad e inevitabilidad estuvo siempre, pues, en el corazón de sus preocupaciones. Y para desentrañar este *núcleo duro* del fenómeno trágico no apeló (como se hace frecuentemente hoy en día) a la antropología, la historia comparada de las Religiones, la sociología, la psicología histórica o la semiótica, sino a la gran tradición de su cultura: Lessing, Schiller, Goethe muy en especial (pero también Karl Jaspers y el viejo Aristóteles). Huelga decir que el hecho de que esta orientación más bien resulte en la actualidad poco a la moda no constituye en modo alguno una objeción decisiva, o mínimamente seria, contra ella.

En efecto, las tentativas para desentrañar el sentido último del desgarramiento trágico no abundan en los trabajos de los helenistas de los últimos años. La filología anglosajona abandona sólo de un modo muy lento y progresivo su proverbial aversión a teorizar, su concentración en los problemas técnicos; de manera que el estructuralismo de cuño francés (entreverado de psicología histórica y de un peculiar post-marxismo) ha reinado, y todavía reina, prácticamente indiscutido en este campo (y de forma, en principio, muy fructífera: ¿quién se atrevería a negarlo?); incluso ha hallado unos aliados inesperados entre los helenistas americanos más al día. Quizá se podría sintetizar aquí—aunque sea de un modo esquemático y empobrecedor—cómo se organizan las líneas maestras de esta tendencia indicando simplemente que algunos de los trabajos que, como al-dabonazos, la inauguraron, se titulan respectivamente «Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques

conditions sociales et psychologiques», «Tensions et ambiguïtés» y «Ébauches de la volonté». ⁴ En seguida se echa de ver que algunos de los temas más tradicionales en la exégesis de la tragedia son analizados por esta nueva orientación (todavía no cristalizada en ortodoxia) desde una óptica muy distinta: el desgarramiento trágico será visto como producto de determinadas tensiones provocadas por las condiciones sociales; el sentido de la responsabilidad y la decisión se estudiará en los términos de la recién fundada psicología histórica.

Esta orientación ha generado un gran número de estudios e interpretaciones de los trágicos de elevado nivel; también algunos productos epigonales y escolásticos, como era inevitable. Pero una consecuencia no deseada ni positiva fue la de comprometer la otra gran línea exegetica, la que arranca de las riquísimas reflexiones de los pensadores y poetas del clasicismo e idealismo alemán—esta línea en la que la presente obra (sin dejar de ser un trabajo filológico) se inscribe con naturalidad—. ⁵ Ciertamente no es este el lugar adecuado para profundizar en el tema; pero no me parece impertinente preguntarse por qué el reto de un Peter Szondi, por ejemplo, no ha encontrado, entre la mayoría de he-

⁴ Todos ellos debidos a la pluma de Jean-Pierre Vernant; se pueden leer en el volumen que publicó en 1973, en París, junto con Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (existe traducción castellana: Madrid, Taurus, 1987).

⁵ Baste con indicar, a modo de indicio, el diálogo que Lesky mantiene con la obra de Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles* (traducida al castellano con lamentable, pero no insólito, retraso: Madrid, Visor, 1990).

lenistas, el eco que sin duda merecía. ⁶ Sería de desear que la reedición de Albin Lesky actuara de modesto contrapeso.

Tres

Die griechische Tragödie fue publicado en castellano en 1966 por la extinta editorial Labor, en traducción de Juan Godó Costa, precedida por un prólogo breve, pero entusiasta y enjundioso, de J. Alsina Clota, a la sazón catedrático de Griego en la Universidad de Barcelona, quien admiraba inmensamente a Albin Lesky y le había elegido como uno de sus *maîtres à penser* decisivos. También para José Alsina la tragedia constituyó, durante largos años, uno de los focos centrales de su actividad investigadora, si bien casi siempre tuvo que compaginarlo con otros intereses. ⁷

El prólogo del doctor Alsina constituye, entre otras

⁶ Prácticamente el único estudioso de la tragedia que ha consagrado un lugar privilegiado en su reflexión a la obra de Szondi ha sido Jean Bollack, editor y comentarista del *Agamenón* de Esquilo y del *Edipo Rey* sofocleo; su obra (de lectura no fácil) ha sido objeto de valoraciones muy discrepantes entre los especialistas. Recientemente se ha traducido al castellano un libro suyo de tono «más divulgativo»: *La Grecia de nadie*, México, Siglo XXI Editores, 1999.

⁷ El libro más significativo de Alsina en este campo fue *Tragedia, religión y mito entre los griegos*—publicado en Barcelona en 1971, también por Labor—, y que recoge un buen número de sus trabajos anteriores. La muy copiosa bibliografía de Alsina fue recopilada en *Homenatge a Josep Alsina. Actes del X Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Tarragona 1992, que adolece de numerosas inexactitudes; y, posteriormente, a cargo de Pilar Gómez y Benjamín Gomo-

muchas cosas, un valioso documento del ambiente de una época en realidad todavía próxima, aunque a primera vista pueda parecer remotísima (y de la que, personalmente, sólo podría hablar de oídas): mediados de los años sesenta en la vieja Universidad de Barcelona. En estas apretadas líneas se suceden rápidamente los nombres de Anouilh, Sartre, Giraudoux, Kierkegaard, el teólogo Charles Moeller, Kurt von Fritz, Heidegger, Unamuno y hasta un inesperado Tirso de Molina. (No sé si el lector de hoy puede darse cuenta, de entrada, de la importancia cabal de una omisión: no hay, en toda la lista, ni un solo nombre anglosajón.) La ausencia de Carles Riba, en cambio, no puede sorprender en modo alguno. Aparte de los condicionamientos políticos del momento, el helenista Riba fue, para esta generación, un traductor, excelso, desde luego, pero «sólo» un traductor.⁸

El punto de partida del planteamiento de Alsina lo constituye una larga cita de Kierkegaard: «... Porque precisamente lo trágico emerge a la luz cuando el hombre no puede contentarse con afirmar que lo ético agota todo el sentido de su existencia. En última instancia ca-

llón, en *Dr. Josep Alsina: Universitari i estudiós*, Publicacions de la Universitat de Barcelona 1994, pp. 97-130. En este último volumen puede hallarse también un personal artículo de F. Rodríguez Adrados acerca de «El profesor Alsina y la tragedia griega».

⁸ A quien, por otra parte, Alsina admiraba vivamente; cf. *Desde mi atalaya*, Barcelona PPU 1988, pp. 76-78; 211-14; 237-39. La valoración de Riba como intérprete, no sólo como traductor, de los trágicos, está todavía por hacer en buena parte; me permito remitir, por el momento, a mis artículos «Èdip i el tràgic en la visió de Carles Riba», *Ítaca* 9-11 (1995) y «Riba sobre la poesia tràgica dels grecs», *Els Marges* 54 (1995).

bría incluso afirmar que la Ética es el polo opuesto de lo Trágico. Por querer desconocer este principio se han sostenido concepciones de lo trágico que lo son todo menos una auténtica formulación de lo que, en el fondo, es el conflicto que plantea toda tragedia verdadera.» Sin embargo, lo realmente revelador es el comentario que añade Alsina: «...uno de los problemas que, hoy por hoy, más acucian a los que se dedican a la crítica literaria [...] es la cuestión de la “justicia poética”, inherente a toda la gran tradición trágica antigua. Y lo mismo podría decirse de la tragedia moderna. ¿Es el héroe trágico “responsable” del mal que lo aniquila? Durante años, siglos incluso, un falso planteamiento de la cuestión ha hecho que se responda afirmativamente. Hoy las cosas parece que quieren discurrir por otros senderos, y los trabajos de Ch. Moeller por un lado, y los de K. von Fritz⁹ por otro, han dejado bien sentado hasta qué punto es acertado ver en el héroe trágico un “justo doliente” aniquilado bajo el peso de una fuerza extraña, de un remolino que todo lo arrebatara y que deja al hombre ante un enigma sin fácil solución. No es raro, en las tragedias antiguas, el penoso reflexionar sobre el “qué” de la vida humana, expuesta a tan duros golpes [...]. Todo planteamiento del sentido de la Tragedia y de lo trágico tiene que desembocar—y de hecho frecuentemente desemboca—en la posibilidad de una tragedia cristiana. Muchos críticos lo niegan. Lo afirman otros. Y el problema per-

⁹ Uno de los grandes helenistas de la mitad del siglo xx, especialista sobre todo en tragedia e historiografía, profesor en la Universidad Libre de Berlín. Alsina se refiere implícitamente a su *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, Walter de Gruyter, 1962.

manece en pie [...]. Una vida con fe, con esperanza y con caridad en el sentido cristiano parece, a primera vista, la negación de los principios que posibilitaron el nacimiento de una tragedia como la griega. *Eppur...*»

Charles Moeller fue (lo anoto para el lector actual, quizá un poco perplejo) un canónigo belga, autor de una suerte de apologética literaria, que Alsina mismo¹⁰ describía así: «... bien conocido del lector hispano por la magnífica serie de estudios que nos ha dado y que llevan el título genérico de *Literatura del siglo XX y cristianismo*. Lo que acaso ignoren muchos es que Moeller es un filólogo clásico [...]. Y ahora, por fin, sale a la luz uno de esos libros¹¹ donde el teólogo, de la mano de su conocimiento del mundo antiguo, aborda un estudio apasionante, si los hay. Nada menos que una comparación entre la concepción griega del hombre y la visión que del mismo nos ofrece el cristianismo...» Resultaría erróneo deducir de esta formulación que las preocupaciones religiosas de Alsina fueran absorbentes u obsesivas; como he apuntado antes, en estos pasajes hay mucho que responde, singularmente, al espíritu de la época.¹² Las abusivas pretensiones apologéticas de Moeller son rechazadas de un modo cortés, pero firme: «Frente a la sa-

¹⁰ Cf. José Alsina, *Descubrimiento del Mediterráneo. Ensayos sobre la cultura europea*, Barcelona, Ariel, 1971, pp. 222 ss.

¹¹ Se refiere a *Sabiduría griega y Paradoja cristiana*, un texto que, en su traducción castellana, gozó de mucho predicamento en algunos círculos. El ejemplar que he podido consultar en la Biblioteca de Filología de la Universidad de Barcelona contiene subrayados y anotaciones a veces sorprendentes.

¹² También a la influencia de un personaje como Josep Vives, fino helenista, especialista en Platón y buen amigo de Alsina, quien le

biduría griega—la concepción del sabio como ideal de hombre perfecto—se levanta la “paradoja” cristiana [...]. Pero ¿deberemos, por eso, renunciar a amar a los griegos, a las radiantes figuras heroicas que, a brazo partido, con toda la sinceridad del corazón, lucharon por conquistar “su propia verdad”? Esto sería injusto...»¹³

Probablemente la página en la que Alsina desarrolló de un modo más articulado y orgánico sus puntos de vista acerca de esta temática complejísima se halla, sin embargo, en su clásica *Literatura griega*: «Una parte de los críticos intentan agotar el sentido de la tragedia viendo en ella el juego entre “pecado” y “castigo”. Una fuerte reacción se observa últimamente contra esta apreciación, y son ya abundantes los autores que insisten en la “inocencia” del héroe trágico, sosteniendo que el personaje trágico es como un “justo doliente”, que no merece el destino que le alcanza [...]. Dos netas posiciones se delinean aquí: la de quienes consideran que el hombre cae “inevitablemente” en el pecado, haga lo que haga, un pecado que no tiene posibilidad de remisión puesto que éste brota de la inevitable limitación humana, y la de quienes consideran que en la base de lo trágico se halla un sentido último, una última posibilidad de armonizar

menciona con sincero elogio en *Desde mi atalaya...*, pp. 382 y 386. El padre Vives fue, en su momento, traductor de una obra tan significativa como *Die Entdeckung des Geistes* de Bruno Snell, que publicó en castellano la editorial salmantina Razón y Fe. Otro ensayo muy representativo del clima de estos años es el del helenista madrileño José S. Lasso de la Vega «Héroe griego y santo cristiano», publicado por primera vez en 1962, y recogido en *Ideales de la formación griega*, Madrid, Rialp, 1966.

¹³ Cf. *Descubrimiento...*, p. 225.

la antinomia hombre-Dios.»¹⁴ Y añade, en cuerpo pequeño: «Kurt von Fritz ha dedicado un penetrante estudio [...] a rastrear la noción de *culpabilidad* en el ámbito de la tragedia antigua y moderna. Para él, como para Charles Moeller, el héroe trágico es un “justo” que no merece el dolor que lo aniquila [...]. He calificado, recientemente,¹⁵ de exégesis “protestante” y “católica” las dos tendencias imperantes en el campo de la investigación trágica, y he señalado que toda interpretación “ética” de la tragedia se mueve en torno a conceptos católicos, mientras que es protestante la visión “insuperable” del conflicto trágico.»

Cuatro

Debemos dar razón, ahora, de una serie de decisiones técnicas acerca de la presente edición. La traducción castellana de 1966 adolecía de graves inexactitudes y sobre todo omitía palabras, y a veces frases enteras: de modo que ha sido objeto de una revisión en profundidad, a cargo de la profesora Montserrat Camps Gaset, de la Universidad de Barcelona. Hemos omitido el prólogo del doctor Alsina, cuyos párrafos esenciales se citan, sin embargo, en las páginas anteriores; quien de-

¹⁴ Cf. *Literatura griega. Contenidos, problemas y métodos*, Barcelona, Ariel, 1967, p. 51.

¹⁵ Cf. «Sófocles en la crítica del siglo xx», *Emerita* XXII, 1964; artículo reeditado sin modificaciones en *De Homero a Elitis*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 147-166. (Me parece que apenas hace falta precisar que Alsina utiliza los términos «católico» y «protestante» en sentido más bien metafórico, figurado.)

see revisar las reflexiones más orgánicas y articuladas de José Alsina en torno al hecho trágico debe remitirse a la bibliografía citada en la nota 7 de esta Introducción.

Las traducciones de los grandes trágicos atenienses planteaban una cuestión delicada. En el prólogo a su segunda edición, Lesky, tras alegrarse por la plétora de traducciones alemanas en años recientes, justificaba haber adoptado un criterio ecléctico: sin renunciar a citar las viejas versiones de Droysen y Wilamowitz, incorporaba traducciones más recientes, obra de prestigiosos helenistas contemporáneos, como Karl Reinhardt, Wolfgang Schadewaldt y otros. La edición castellana de Labor imitaba este criterio, con las obvias limitaciones de una tradición infinitamente más pobre: recurría para Esquilo a F. S. Brieva y Salvatierra, para Sófocles a J. Alemany Bolufer y a Ignacio Errandonea; para el tercer trágico, en fin, se echaba mano de Baráibar y Zumárraga y de F. Rodríguez Adrados—aparte de algunos casos en los que la traducción fue hecha, claramente, a partir del alemán—. ¹⁶ Tras reflexión, hemos considerado conveniente conservar las citas esquíleas de F. Segundo Brieva: su tono arcaizante y ligeramente remoto no desdecía demasiado del trágico de Eleusis. En cambio, en el caso de Sófocles y Eurípides, la profesora Camps los ha traducido directamente del griego, teniendo siempre la versión alemana a la vista.

¹⁶ Me parece bastante obvio que esta selección respondía, sobre todo, a un criterio práctico: Brieva, Alemany y Baráibar eran los autores de una selección de Teatro griego publicada en Madrid por EDAF y que gozó de mucha difusión durante aquellos años.

De distinta naturaleza era el problema suscitado por la bibliografía. Lesky puso al final de su estudio un Apéndice bibliográfico muy meditado, pero naturalmente detenido en el tiempo. Suplementarlo por nuestra cuenta parecía fuera de lugar: la selección estaba hecha en función de los personales puntos de vista de Lesky sobre la tragedia. Al final nos ha parecido que lo más honesto era añadir un nuevo Apéndice con algunos títulos entresacados *exclusivamente* de la bibliografía de la última edición de *Die tragische Dichtung der Hellenen* y que representan, por lo tanto, el último estadio del pensamiento de Albin Lesky. El doctor Alsina, por su parte, añadió una nota de cuatro páginas sobre la *Aportación española a la Tragedia griega*, de grandísima utilidad en aquel momento, pero que no podía ser conservada aquí: tal aportación (siempre modesta, como el propio Alsina escribía) se habrá multiplicado por veinte—por lo menos en cantidad, no siempre en calidad—en el curso de estos últimos años. Hemos decidido, finalmente, dejarlo reducido a una lista de sólo *cinco* títulos que tienen, por lo menos desde nuestro punto de vista, aparte de su mérito intrínseco, un notable valor documental para comprender todo un período de la filología clásica en lengua castellana.

Cinco

Quizá podamos permitirnos, para concluir, un consejo vagamente didáctico, fruto de una larga familiaridad con esta obra: no es imprescindible que los lectores primerizos inicien la lectura por el primer capítulo, que contiene las páginas más profundas, pero también las

más difíciles: una enjundiosa reflexión sobre la naturaleza de lo trágico (donde se dan cita las grandes referencias germánicas: Lessing y Jaspers, Snell y Kierkegaard, y Goethe, sobre todo Goethe); el complejísimo problema de los orígenes del drama; y los precursores, los venerables nombres (nombres y poca cosa más) pre-esquileos. En cambio, los sucesivos capítulos sobre los tres grandes trágicos no ofrecen dificultades especiales: el orden cronológico seguido en la exposición, las atinadísimas citas traducidas y un talento especial para resumir en pocos trazos los argumentos de obras insígnies son de una limpidez didáctica ejemplar. En cuanto al arduo inicio, a lo mejor no resulta impertinente apelar a una confianza concreta. No hace demasiado tiempo, un amigo y colega helenista, víctima de circunstancias personales muy duras, me contaba que, tras una relectura apasionada de los trágicos, le había dejado estupefacto la arrogante vacuidad de la mayor parte de la bibliografía secundaria. Muy pocos especialistas soportan una revisión, venía a decirme; y entre estos pocos, las páginas iniciales de Lesky resultan henchidas de sentido...

No me parece que ningún filólogo, helenista o no, pueda aspirar a mucho más; y lo habitual es conformarse con bastante menos.

JAUME PÒRTULAS

Diciembre de 2000/Enero de 2001

A mis padres

PREFACIOS

A la primera edición

En ningún otro campo de la literatura antigua se ha esforzado tanto la ciencia de los pasados veinte años como en el campo de la tragedia griega, y ninguno como éste se encuentra tan cerca de los sentimientos vitales que embargan precisamente al ser humano de nuestros días. Frente a las obras extensas, como por ejemplo la tan admirable de Max Pohlenz, y frente a un número inmenso de monografías, se echa de menos una exposición breve y concisa que pudiera constituir una primera guía para introducirnos en el mundo de la tragedia griega, conforme a los resultados de la investigación moderna. Esta es la misión que el autor quisiera cumplir con este libro, que no puede ni pretende sustituir el contacto directo con las obras originales, pero sí quisiera facilitar la labor a todos aquellos que buscan en tales obras originales un auténtico valor vital.

Ante todo, hemos de resaltar dos de los objetivos perseguidos: en el desarrollo de la tragedia griega es preciso mostrar la fase decisiva de los orígenes del drama europeo, pero existe también el problema relativo a la esencia de lo trágico, que ocupa un plano primordial. Aquí nos pareció conveniente, en lugar de dar una solución fácil y superficial del problema, ofrecer un cuadro de la espléndida riqueza espiritual de la tragedia e indicar la forma en que los problemas de la existencia hu-

mana se hacen visibles bajo un aspecto especial en cada uno de los tres grandes trágicos.

La intención de esta exposición permite ahondar sólo en raras ocasiones en la participación personal de los distintos investigadores, cuanto más hay que subrayar la deuda contraída con los abundantes estudios de los últimos años. El lector reconocerá fácilmente cuándo el autor adoptó sus puntos de vista y cuándo creyó conveniente oponerles una opinión distinta.

El profesor E. Kalinka nos ha prestado su valiosa ayuda al corregir las pruebas de imprenta de este libro, el cual no habría podido escribirse sin la cooperación de todas aquellas personas a las que desde aquí damos nuestras más expresivas gracias.

ALBIN LESKY

Innsbruck, noviembre de 1937

A la segunda edición

Al realizar esta exposición hemos tenido en cuenta dos puntos de vista. Ante todo, había que tener en cuenta el progreso de la investigación, basado en los nuevos hallazgos, aunque no de un modo exclusivo. Pero, en segundo lugar, era necesario enfocar el problema de lo trágico de una manera más acentuada y consecuente que en la primera edición, entre otras cosas, para diferenciar lo más posible el propósito de esta obra del de mi *Tragische Dichtung der Hellenen*, con su decidida orientación hacia los distintos problemas de la tragedia griega

desde el punto de vista científico. Por ello hemos añadido un nuevo capítulo de introducción que adopta una clara actitud frente a algunas cuestiones básicas de lo trágico. Asimismo, en la exposición de cada una de las obras, se ha prestado una mayor atención a su contenido trágico.

El autor ha aprovechado la posibilidad ofrecida por la editorial de ampliar la extensión de este volumen para incluir en él varias traducciones. Desde la primera edición son tan numerosas las traducciones que se han publicado, algunas de ellas muy estimables, que nos ha parecido oportuno usar de ellas en forma ecléctica. Para Esquilo hemos elegido el arreglo que de la traducción de Droysen efectuó Walter Nestle, con excepción de las *Suplicantes*, para la cual hemos preferido la versión de Walter Kraus (Francfort del Meno, 1948). Los pasajes de Sófocles se citan de la traducción de Emil Staiger (Zurich, 1944), los de *Antígona*, de la de Karl Reinhardt (2ª ed. Godesberg, 1949), los de *Edipo Rey*, de la versión de Wolfgang Schadewaldt (Francfort del Meno, 1955). Para Eurípides ha sido necesario recurrir en parte a Wilamowitz, pero también se han utilizado las traducciones de Ernst Buschor (*Med. Hipp. Herakles*, Munich, 1952) y de Emil Staiger (*Ion*, Berna, 1947).

ALBIN LESKY

Viena, agosto de 1957

EL PROBLEMA DE LO TRÁGICO

El epígrafe bajo el cual colocamos estas observaciones preliminares indica una doble limitación. Como no es posible pensar que en un pequeño volumen como éste podamos tratar del problema de lo trágico en toda su amplitud y profundidad, nos limitaremos a realzar, además de algunos aspectos de importancia secundaria, una cuestión de importancia básica que permita obtener una clara visión de conjunto. Tampoco es superfluo indicar que no nos hemos propuesto la tarea de definir, en una simple formulación, la esencia de lo trágico, sino que hemos tratado de exponer, en uno de sus aspectos importantes, una problemática general que, por lo demás, permanece abierta.

Forma parte de la compleja naturaleza de lo trágico el hecho de que, al aproximarnos al objeto, disminuye la posibilidad de definirlo de modo inequívoco. Para ello, baste un ejemplo sacado de la abundante bibliografía que no sin justificación ha crecido considerablemente en los últimos lustros. Benno von Wiese indica, explícita y acertadamente, en su obra acerca de la tragedia alemana desde Lessing hasta Hebbel (1948) que él mismo ha renunciado, al tratar de esta parte relativamente reducida, a una «fórmula mágica de interpretación». Nosotros compartimos su actitud y, en primer lugar, buscamos el lugar que ocupa nuestro problema dentro de la historia del pensamiento occidental.

Toda la problemática de lo trágico, por muy vasto que sea el espacio que abarque, arranca del fenómeno

de la tragedia ática y vuelve a él. En el apartado siguiente diremos algo acerca de la forma en que, desde unos comienzos que nos resultan difíciles de percibir, se desarrollaron estas estructuras hasta alcanzar en el siglo v una triple perfección bien diferenciada, y se observará que sus diversos elementos formales nos revelan algo esencial acerca de la historia de este desarrollo.

Aquí nos encontramos ante todo con la cuestión de si el contenido trágico, entendiendo la palabra en su sentido aún general, está tan vinculado a la forma artística llamada tragedia que sólo aparece unido a ella, o si en la creación literaria de los griegos se encuentran ya tentativas en las cuales se prepara la primera y al mismo tiempo la más completa objetivación de concepto trágico del mundo en el drama del siglo v.

Desde que, en época reciente, fue nuevamente posible considerar la *Iliada* y la *Odisea* como lo que en realidad son, a saber, obras de arte a las que sus autores dieron forma, a base de un gran número de diversos elementos tradicionales y conforme a estructuras grandiosas, suscitóse con creciente entusiasmo la cuestión relativa a los comienzos de lo trágico en los dos referidos poemas épicos. Así, por ejemplo, Karl Jaspers menciona, como los primeros de los grandes fenómenos del saber trágico por él enumerados, a Homero, las *eddas* y sagas de los islandeses y las leyendas heroicas de todos los pueblos desde Occidente hasta China. Con ello se afirma con acierto que aquel canto épico, generalmente transmitido en forma oral—cuya difusión mundial y cuyos rasgos esenciales, que en gran parte siguen siendo los mismos, ha estudiado C. M. Bowra (*Heroic Poetry*, 1952)—, presenta elementos de lo trágico. En el centro

de tal creación literaria aparece siempre el radiante héroe y vencedor aureolado con el resplandor de sus armas y sus hazañas, pero se encuentra ante el fondo oscuro de una muerte cierta que, también a él, le arrebatará de entre sus alegrías para sumirlo en la nada o para llevarlo a un lóbrego mundo de sombras no mejor que la nada absoluta. En esta tensión, que se percibe claramente en los poemas épicos, podemos vislumbrar un momento trágico, pero esto sería en Homero demasiado poco. La situación del hombre heroico ante la vanidad de todo lo humano adquiere en Homero complemento y realce, por el contraste que en su obra se observa entre el ser humano y los dioses. Los dioses inmortales pueden, cuando quieren inclinarse benévolos hacia el mortal, ayudarle en ciertos momentos de apuro. Pero en cualquier momento pueden apartarse de él y hacer que aparezca visible el abismo insondable que se abre entre su bienaventuranza y los padecimientos de los mortales. De la misma manera que, en el primer canto de la *Iliada*, se queja Hefesto de que la lucha por los míseros mortales perturba el banquete de los dioses, así Apolo, en la batalla de los dioses, se niega a pelear con Poseidón a causa de este linaje percedero. Así pues, esta lucha de los dioses entre sí no es más que una pelea caprichosa, una diversión para el padre de los dioses. Los hombres, en cambio, luchan en esta palestra con todo lo que poseen y con todo lo que pierden para siempre al morir.

Sin embargo, lo más importante acerca de los gémenes de la auténtica tragedia en Homero, lo que la separa de lo que es típico del resto de la literatura épica, aún no se ha dicho. Bruno Snell, en su obra *Die Ent-*

deckung des Geistes (El descubrimiento del espíritu), designó como la peculiaridad del drama épico el considerar la vida como una cadena de sucesos. Esta idea de la cadena es muy parecida a aquella otra bien conocida del río épico y, sin duda, contiene para la épica en general algo importante y esencial. También en Homero hay partes en las que aparecen unidos los diversos eslabones que forman una cadena. Pero aquello que especialmente eleva la *Iliada* a la categoría de gran obra de arte, que la lleva a rebasar el típico estilo épico y hace que sus autores den los primeros pasos hacia la tragedia, no es la forma de la cadena, sino la «concatenación» en sí de los sucesos, de las figuras y de los impulsos que las mueven. Precisamente lo que Emil Staiger, en su admirable análisis de la novela de Kleist *Das Bettelweib von Locarno* (La mendiga de Locarno), a partir del lenguaje, ha calificado de elemento básico del estilo dramático.

La acumulación temporal de los sucesos en el espacio de unos días hace ya que los dos poemas homéricos se aparten de la regular sucesión cronológica. ¡Y de qué modo se pone en necesaria relación el obrar de cada individuo con el destino de los demás; con los amigos, los compañeros de lucha, pueblos enteros, con lo cual incluso el destino del individuo se observa enteramente bajo el aspecto de aquel dramatismo dinámico que necesariamente conduce al acontecer trágico! La genialidad del autor de la *Iliada* para situar como centro de cristalización del conjunto la cólera de Aquiles hace que éste se convierta en una figura trágica. El exceso de su cólera, que, al ver rechazada su petición, se convierte en *hybris*, en ofensa a los dioses, ocasiona su más acerbo

dolor: la muerte de la persona más amada, su amigo Patroclo. En este dolor se apaga la cólera y sólo queda el deseo de venganza. Pero la venganza tomada en la persona de Héctor acarrea, con fatídica concatenación de causas y efectos, el propio fin de Aquiles. También pueden advertirse acentos trágicos en las otras dos figuras íntimamente vinculadas a Aquiles por el amor y el odio. Patroclo: éste va a la lucha advertido, pero en el momento de la decisión pierde la medida y muere. Héctor: tiene su gran día cuando los griegos, obligados a retirarse a las naves, temen por su suerte, pero quiere seguir adelante, y en la embriaguez del éxito aparta bruscamente a Polidamante, que trata de advertirle y se interpone tres veces en su camino. Todavía, en la altura alcanzada, hay una última cima, cuando reviste la armadura de Aquiles, de la cual ha despojado al muerto Patroclo. En una escena incomparable, el poeta ha hecho resaltar lo trágico de este destino. Zeus mira a Héctor, el dios lleno de sabiduría mira al humano a quien el orgullo de la victoria hace perder la razón, se apiada de él y le concede aún una hora de triunfo. Pero cuando Aquiles ha barrido el campo de batalla, las puertas de la ciudad se cierran tras los fugitivos y Héctor, en terrible abandono, espera ante los muros al despiadado adversario, se da cuenta de su destino, conoce la culpa que ahora expía con la muerte.

Cuando los antiguos críticos de Homero llamaron a éste el padre de la tragedia o consideraron como tragedia la obra de este autor, tuvieron en cuenta antes que nada los elementos miméticos de la epopeya, sobre todo el diálogo. Pero, como hemos visto, el hecho de que en el relieve de Arquelao de Priene, en la Apoteosis de Ho-

mero, aparezca también la personificación de la Tragedia aclamando al autor de la *Iliada*, tiene un significado más profundo.

Con todo lo que acabamos de decir, la epopeya homérica es para la objetivación de lo trágico en la obra de arte solamente un preludio, aun cuando se trate de un preludio muy importante. Nuestra pregunta acerca de los rasgos esenciales de lo trágico partirá necesariamente de su configuración en el drama. En él, se han acuñado de forma definitiva estos rasgos esenciales para el hombre capaz de lo trágico, es decir, sobre todo el hombre occidental. Esta forma definitiva ha influido sobremanera en las distintas épocas, y con razón ha dicho Creizenach en su *Geschichte des modernen Dramas* (Historia del drama moderno) que el resurgimiento de la tragedia en Occidente era el máximo acontecimiento de la más reciente historia de la literatura. Ahora bien, la palabra «trágico», sin embargo, se ha apartado de la forma artística a la que está vinculada en el clasicismo helénico, y se ha convertido en un adjetivo que sirve para designar acontecimientos fatídicos de sello muy definido, sobre todo con una determinada dimensión de profundidad de la que trataremos. Más aún, con el adjetivo de lo trágico designamos toda una manera determinada de ver el mundo, por ejemplo, el punto de vista de Sören Kierkegaard, para el cual nuestro mundo está separado de Dios por un abismo infranqueable. La idea de que nuestro mundo es, en su esencia más profunda, algo trágico es mucho más antigua que nuestra época, pero se comprende que precisamente ésta se encuentre dominada de un modo especial por ideas de esta clase. Sin embargo, si nos planteamos la cuestión histórica de cuándo

y en qué grado experimentó tal incremento el concepto de lo trágico, no sabríamos qué contestar. Harían falta estudios aún más profundos para poder obtener una idea segura de este desarrollo.

No obstante, hay algo que podemos afirmar con plena confianza: los griegos crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu, pero no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que, saliéndose de su configuración en el drama, se refiriese a la concepción del mundo como un todo. Incluso podemos dar un paso más: aquella gran concepción del trágico acontecer, que en la tragedia clásica se manifiesta en formas variadas pero siempre con impresionante grandeza, se perdió en gran parte en el helenismo posterior. El porqué se ignora todavía. Da fe de ello la misma historia de la palabra griega *τραγικός*, que aún requiere una explicación detallada. Cuando Aristóteles usa la palabra en el sentido de lo solemne y también de lo desmedido, ello responde sencillamente al uso del lenguaje en su época. En un desarrollo posterior se manifiestan especialmente dos líneas de este proceso. *Τραγικός* significa lo terrible, lo espeluznante, como cuando, por ejemplo, Dión Casio designa como tragedia el asesinato de Agripina. Sin embargo, no piensa en la profunda implicación en que incurre el ser humano a causa de su pasión, o en un determinado estado del mundo que permite o incluso condiciona semejante suceso, sino que en él la palabra indica sencillamente lo horrible, lo cruel, lo sangriento. Y cuando los historiadores helenísticos convierten en tragedia la historia, en modo alguno desarrollan, hasta llegar a una interpretación de la historia en sentido trá-

trágicos

gico, aquellos gérmenes que ya se encuentran de otra manera tanto en Heródoto como en Tucídides (ambos contemporáneos de la tragedia clásica), sino que se trata para ellos simplemente del efecto impresionante de los cuadros que presentan con colores estridentes. Otra rama del desarrollo conduce hacia el uso de la palabra en el sentido de lo ampuloso y exagerado. Pero siempre la palabra indica algo que rebasa los límites de lo normal. En ninguna parte hallamos la palabra provista de la importancia de concepto cósmico con que aparece en nuestros días, aun cuando a veces aparece usada en formas confusas y diversas. Este destino lo comparte, por lo demás, con la palabra «clásico», que también por un lado se relaciona con un fenómeno histórico muy concreto, el período del florecimiento de la cultura ática, pero por otro puede emplearse en un sentido mucho más amplio, para aparecer en ocasiones como una mera envoltura verbal, fuera de significado.

No obstante, debemos recordar que poseemos un libro de Aristóteles acerca de la creación literaria, que con inaudita influencia ha dominado durante muchos siglos la opinión y que muy especialmente se ocupa de la tragedia. ¿Acaso no podemos esperar encontrar en la *Poética* los gérmenes de una concepción de lo trágico, más allá del análisis técnico de la obra de arte? La declaración de Aristóteles acerca de la *katharsis* como finalidad de la tragedia, ¿no encierra la clave de nuestra pregunta acerca de la esencia de lo trágico? Es conveniente poner aquí ante todo la definición que en la *Poética* se da de la tragedia: «La tragedia es la representación imitadora de una acción seria, concreta, de cierta grandeza, representada, y no narrada, por actores, con lenguaje elegante,

empleando un estilo diferente para cada una de las partes, y que, por medio de la compasión y el horror, provoca el desencadenamiento liberador de los afectos.» Para las últimas palabras, *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*, ya no hace falta actualmente recurrir a toda la historia clínica de la interpretación que al mismo tiempo es un importante fragmento de la historia del pensamiento. [Ni los espectadores han de purificarse de las pasiones cuyo exceso expían las figuras trágicas con su muerte, ni han de ser mejorados al aumentar su filantropía o al verse limpios de un exceso de emociones. En un camino, en cuyo extremo se encuentra el artículo «¿Horror y compasión?» de Wolfgang Schadewaldt, la investigación ha reconocido que el debatido concepto de la *katharsis* procede del campo de la medicina y, basándose en otros pasajes de Aristóteles, ha indicado que el sentido de tal palabra entraña un alivio, unido a satisfacción, de los mencionados afectos. También seguimos a la moderna investigación en su idea de que la *katharsis* de esta clase no va unida, en Aristóteles, a ningún efecto moral.] Por otro lado, tal cosa es completamente inconcebible en este filósofo, y desde aquí aparece en clara oposición, aunque no declarada, a Platón, quien desterró rigurosamente de su República ideal la tragedia como algo que podía poner en peligro moral a los ciudadanos.

Hemos desarrollado aquí el problema de la *katharsis* aristotélica sólo en la medida suficiente para indicar que a partir de él ningún camino nos lleva a la concepción de lo trágico como aparece modernamente en el sentido filosófico. Lo mismo puede afirmarse de otro pasaje del capítulo XIII de la *Poética* que, de momento, parece

muy prometedor. En él se califica a Eurípides de «el más trágico» (τραγικώτατος) de los autores del teatro ático. La palabra se ha citado a menudo en un sentido muy diverso. Pero si se lee el pasaje en su contexto, que es lo que debería hacerse en general con los pasajes que se citan, resulta que Aristóteles no se refiere más que al triste desenlace de las obras de Eurípides, o sea que emplea la palabra «trágico» en un sentido en el que se prepara el empleo posterior y simplificado de la palabra.

Max Kommerell, en su obra sobre Lessing y Aristóteles, dice: «Toda su forma de considerar las cosas [en la *Poética*] es describiendo y resumiendo, y se detiene ante el fenómeno de lo trágico explicando, pero sin juzgar.» Aunque nosotros, en general, llegamos a esta misma conclusión, quisiéramos preguntarnos si Aristóteles no apunta más allá de estos límites, preparando los puntos de vista de autores posteriores. También en otro respecto es importante el pasaje. Allí donde Aristóteles, en el capítulo XIII de la *Poética* desarrolla su teoría del cambio (μεταβολή) del destino como núcleo del mito trágico y, en conexión con ello, defiende su concepción de los caracteres «medios» como los más apropiados para la tragedia, dice que semejante caída en la desgracia puede producirse, en tanto hayamos de considerarla como trágica, no debido a un defecto moral, sino más bien δι' ἀμαρτίαν τινά. La expresión, en relación con esto, está sacada de la épica, y se refiere a una «falta», en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura. Por consiguiente, la persona que no fracasa por un defecto moral perece, debido a que no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su na-

turalidad humana. Aquí podemos preguntarnos si las palabras de Aristóteles no apuntan hacia una situación básicamente trágica del hombre. Ahora bien, no pasa de una breve insinuación, que ciertamente invita a seguir desarrollando este pensamiento. Pero cuando en la misma frase vemos citado a Edipo como ejemplo de semejante aspecto trágico, comprendemos la elección de este ejemplo en efecto sobresaliente, aunque luego, al verlo comparado con Tiestes, reconocemos los límites de nuestro saber impuestos por la conservación fragmentaria de la tragedia antigua.

Meramente descriptiva se nos aparece la descripción de la tragedia que nos ofrece el más importante de los discípulos de Aristóteles, Teofrasto, empleando el concepto de «metabolé» de su maestro: mudanza radical («katastrophé») del destino de un héroe. Para el rango de las personas interesadas y el contraste entre este rango y el poder del destino, es asombrosamente mucho lo que se dice en estas tres breves palabras: ἥρωικῆς τύχης περίστασις. Peripécia

Antonio Sebastiano Minturno publicó en 1559 en Venecia sus 6 libros sobre la *Poética* y en 1563 su *Arte Poética*. Las dos fechas encierran el año de la aparición de la *Poética* de J. C. Escalígero, que se publicó póstuma en 1561. Pero así como en Escalígero se encuentra en primer término la valoración racional de los afectos y el convencimiento de que es posible conducirlos hacia la consecución del máximo bien para el hombre, ábrese en Minturno la perspectiva del fondo oscuro de la vida, de la constante amenaza que se cierne sobre todo lo que es elevado y feliz, y la posibilidad del error que incluso a los grandes precipita en la desgracia. Esta concepción,

que en la inseguridad del ser humano, en la falta de sus armas intelectuales ante la desmesura de las fuerzas contrarias, permite vislumbrar las fuentes del acontecer trágico, aparece también en los tratados de poética de la época barroca. Es notable en este respecto la *Palaestra Eloquentia Ligatae* (Pars III, Colonia, 1654), de Jacobo Masenio. Su concepto básico es el *error ex alienatione*, el error, procedente de diversas causas, del hombre acerca de sí mismo y acerca de los demás, el peligro que constantemente le amenaza de que de este error nazca la desgracia y el sufrimiento. Solamente el volverse a Dios puede dar seguridad al hombre, pero su vida en este mundo, debido a la constitución humana, está expuesta de antemano al engaño, a la apariencia que le oculta lo verdadero, a la fascinación que le atrae hacia la perdición.

Las ideas de esta clase, que parten de lo endeble e inseguro de la existencia humana, no pudieron encontrar resonancia ni pudieron propagarse en la época de la Ilustración. Por ello, podemos entrar confiadamente en los detalles de la historia de nuestro concepto con la comprobación de que la época del neohumanismo suscitó un nuevo interés por la cuestión de la esencia de lo trágico. Es la misma época en la que surge una relación completamente nueva y muy fecunda para con la tragedia griega.

Cualquier intento de determinar la esencia de lo trágico debe arrancar necesariamente de las palabras que Goethe dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller: «Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma.» Éste es el fenóme-

no que nos esforzamos por comprender en sus profundas raíces. Sin embargo, con estas palabras sólo tenemos un marco de considerable anchura, puesto que con la declaración de que es necesario un contraste insoslayable todavía no se ha dicho nada acerca de los polos de tal contraste. El determinar estos polos opuestos o extremos constituirá la tarea especial, tanto en la obra de arte como en la realidad de la vida, para cualquier ámbito de lo trágico. Esta tarea resulta muy fecunda en particular para la tragedia de los griegos y aquí aludimos brevemente a las posibilidades que en ella encontramos objetivadas: el trágico contraste puede residir en el mundo de los dioses, los polos opuestos de este contraste pueden ser Dios y el hombre o puede tratarse de adversarios que se levanten uno contra otro en el pecho mismo del hombre.

Así, el hecho de que Goethe sitúe lo trágico en el mundo de las antinomias radicales constituye para nosotros el acceso obligado a nuestro problema, pero no nos exime de la necesidad de plantear un número considerable de cuestiones. Dado que queremos llevar nuestras reflexiones en una dirección determinada, orientada hacia la tragedia griega, a continuación sólo trataremos de algunas cuestiones parciales, con lo cual iremos desde lo que ya se ha explicado o es de fácil explicación hacia las cuestiones difíciles y complejas. Por muy importante que sea para nosotros todo lo que aquí llevamos dicho sobre la tragedia griega, esperamos también estimular el animado debate que en los últimos años se ha suscitado acerca del problema de lo trágico.

Con gran facilidad podrá llegarse a un acuerdo acerca del primer postulado sobre la aparición del efecto

trágico, que podría describirse como *Dignidad de la caída*. Aristóteles no se refería a otra cosa cuando incluyó la *πρᾶξις σπουδαία* en la definición de la tragedia, y la definición de Teofrasto restringe explícitamente la tragedia al destino de los héroes. Ello significa, desde el punto de vista griego, que los temas trágicos proceden del mito, pero también ahí se encuentra preparada aquella delimitación social que, para las posibilidades de lo trágico, tuvo validez hasta bien entrada la época moderna. Entre muchas otras, vale la pena considerar una prueba que la señora María Wickert tuvo la amabilidad de indicarme. En los *Canterbury Tales* de Chaucer, refiere el monje a sus compañeros de viaje una serie de historias sacadas de la mitología y de la historia, a las que él da el nombre de tragedias, y trata de explicar este concepto. Con ello se echa de ver que el monje posee una idea muy confusa acerca de la forma artística como tal, mientras que se ha mantenido claramente la delimitación social (CT, VII, 1973 ss.): «Se llama tragedia a un determinado tipo de historias, como nos refieren algunos libros antiguos, acerca de un personaje que se encontraba en medio de una gran felicidad y cayó de ella en la desgracia y acabó miseramente. Y están escritas generalmente en una medida de verso de 6 pies, llamado hexámetro. Y algunas están escritas en prosa y otras en versos de muchas clases.»

Hasta el siglo pasado no puso fin el desarrollo de la tragedia burguesa a la idea de que los personajes del acontecer trágico habían de ser reyes, hombres de Estado o héroes. Pero lo que Aristóteles postula en general con respecto a la *πρᾶξις σπουδαία* conserva su validez, sólo que hoy ya no las interpretamos desde el punto de

vista social, sino humano en un sentido más trascendente. Y, en lugar del alto rango social de los héroes trágicos, aparece aquel otro postulado que podría describirse como la *importante altura de la caída*: lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible. Pero con ello se dice al mismo tiempo otra cosa, no menos importante. La auténtica tragedia se halla siempre vinculada a un desarrollo de intenso dinamismo. La mera descripción de una situación de desgracia, miseria y abyección puede conmovernos profundamente y apelar vivamente a nuestra conciencia, pero lo trágico no tiene aquí su asiento. Que va ligado a un acontecer, ya lo reconoció Aristóteles con toda perspicacia, cuando en la *Poética* (cap. VI) designó la tragedia como la imitación no de personas, sino de acciones y de la vida. Con ello comprendió la tragedia clásica de su pueblo mejor que sus intérpretes modernos, que a menudo quisieran incluirla en las categorías de la psicología moderna, con aquella «impertinente familiaridad» contra la cual nos había puesto en guardia Nietzsche.

Un segundo postulado en cuanto a todo aquello a lo que hemos de reconocer la categoría de trágico en la obra de arte y en la vida es lo que designamos como la *posibilidad de relación con nuestro propio mundo*. El caso debe interesarnos, afectarnos, incumbirnos. Solamente cuando tenemos la sensación del *Nostra res agitur*, cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico. Sin embargo, para la obra trágica importa poco el que nos sea familiar el ambiente en que se desarrollan los hechos y el que

una difícil descripción psicológica trate de acercar lo más posible a nosotros los personajes de la tragedia. El efecto del gran arte trágico se halla bajo otras leyes y queda en gran parte sustraído al imperio del tiempo. Puede apreciarse mucho la maestría de Ibsen en la estructuración dramática y además admirarse en él al auténtico y gran poeta que en *Peer Gynt*, en *Rosmersholm* y en otras obras aparece real y verídico. Sin embargo, nos podemos permitir la pregunta de si nos afecta directamente la suerte de la histérica que, hastiada de la vida y aburrida, coge la pistola del general Gabler; a nosotros, que después de las experiencias de dos guerras mundiales nos hallamos en la zozobra de si se puede evitar que la vida sea barrida de nuestro planeta. El *Edipo Rey* de Sófocles es mucho más de dos mil años más antiguo que la *Hedda Gabler* y otros personajes parecidos, pero la gran tragedia de la inseguridad de la humana existencia no ha perdido nada de su poderoso efecto.

Un tercer requisito de lo trágico es de carácter general y, sin embargo, es especialmente griego. El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente. Por ello, aquellas tragedias de un Zacharias Werner y compañía, en las que el hado juega al gato y el ratón con seres humanos inconscientes, no tienen nada que ver con lo auténticamente trágico. La tragedia ha surgido del espíritu griego y por ello el dar cuenta de las cosas, el *λόγον διδόναι*, forma parte de sus elementos constitutivos. Por ello, oímos también a las grandes

figuras del teatro ático expresar con palabras, con celo incansable y a menudo en largos discursos, los motivos de sus acciones, las dificultades de sus decisiones y los poderes que las acosan. En el fondo, no dice tampoco nada más que esto uno de los más grandes dramaturgos de nuestros tiempos, el francés Jean Anouilh, cuando hace que en su *Antígona* el coro diga, acerca del hombre en su trágico destino, que no le queda otro recurso más que gritar; no gemir, no lamentarse, sino gritar con todas sus fuerzas, lo que nunca se había dicho, lo que quizás antes ni siquiera se sabía, y para nada. Sólo para decirselo uno a sí mismo. Sin embargo, en la tragedia griega, la reflexión racional y la apasionada y desordenada manifestación del afecto se hallan separadas por límites bien precisos. A veces, ello ofrece un rudo contraste para el sentimiento moderno. Como ejemplo, podemos citar a la Antígona de Sófocles caminando hacia la muerte, y puede decir mucho acerca de todo esto la tragedia de Eurípides.

Aspiración a la última iluminación del espíritu y consumirse en el fuego del sentir apasionado, ambas cosas se hallan profundamente arraigadas en el carácter griego. Actualmente sabemos más que en la época de Nietzsche acerca de Apolo y Dioniso, pero debe considerarse como un verdadero descubrimiento el comprobar que en la configuración de determinados rasgos de estas dos divinidades se revela la dualidad que hemos mencionado. Sin embargo, aquí sólo rozaremos de paso la idea de que esta tensión tan extraordinariamente importante para toda la creación artística de los griegos y para el misterio del arte helénico hunda profundamente sus raíces en la historia del origen del pueblo griego, en

la heterogeneidad de los elementos que en él se encuentran reunidos.

Hasta ahora hemos hablado de cosas cuya mera comprobación podría bastar para que resultaran comprensibles. Sin embargo, con un cuarto punto llegamos a una cuestión difícil, que precisamente adquiere su especial significado en relación con la tragedia de los griegos. Al principio de este capítulo citamos la expresión de Goethe de la *oposición irremediable* y añadimos aquí sus palabras extraídas de las conversaciones con Eckermann (28 marzo de 1827), que hacen resaltar aún más el mencionado concepto: «En el fondo, se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando sólo tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico.» El radicalismo con que Goethe percibió la oposición trágica se encuentra también detrás de un pasaje a menudo citado de una carta a Schiller: «No me creo suficientemente capacitado para saber si podría escribir una verdadera tragedia, pero me asusta sólo pensar en tal empresa y estoy casi convencido de que el mero intento podría destruirme.»

La absoluta falta de solución del conflicto trágico ha sido puesta precisamente como centro por algunas teorías modernas y ha sido designada como el primer requisito esencial para el origen de la auténtica tragedia. Aquí nos encontramos con un escollo. Una de las más grandes creaciones de la tragedia griega es sin duda la *Orestíada* de Esquilo. Pero el fin de esta grandiosa composición no es el hundimiento del hombre ante lo irremediable de los contrastes, sino una reconciliación que

en medida inaudita abarca no sólo a los hombres que sufren, sino también el mundo de los dioses. Nuestro conocimiento de las trilogías de Esquilo es escaso, pero es suficiente para que comprendamos que el caso de la *Orestíada* no era un caso aislado. Otras trilogías, como la de las *Danaides* y la trilogía de *Prometeo*, tenían como fin una reconciliación. Luego hay las obras posteriores de Sófocles, como *Electra*, *Filoctetes* y el *Edipo en Colono*, con finales que representan una completa reconciliación y arreglo. Que esto puede afirmarse también para *Electra* y que Egisto y Clitemestra caen como malhechores castigados, pero no como víctimas de un trágico destino, apoyará nuestra exposición. Y en Eurípides encontramos obras como *Helena* o *Ión* en las que puede hablarse perfectamente de un *happy end*. Por consiguiente, el empleo que hacemos de los conceptos y de las delimitaciones de los mismos se encuentra en un embrollo, porque no queremos incurrir en la paradoja de decir que la *Orestíada* de Esquilo no es una tragedia, ni tampoco podemos refutar a Goethe en su terreno.

Para desembrollar esta confusión, generalmente tolerada de un modo tácito, hemos de partir de la palabra «tragedia». La historia de sus comienzos está llena de cuestiones difíciles, de las que nos ocuparemos en el capítulo siguiente, pero en las que aún no podemos profundizar. Para nosotros es importante de momento comprobar que la «tragedia», dentro de la cultura a la que este fenómeno debe su aparición, puede ser comprendida como un fenómeno histórico muy concreto. Wilamowitz lo definió así en la introducción al *Heracles* de Eurípides: «Una tragedia ática es en sí misma una obra completa de la leyenda heroica, elaborada poéticamente

en un estilo elevado para la representación por medio de un coro ático de ciudadanos y de dos o tres actores, y destinada, como parte del servicio religioso público, a ser representada en el santuario de Dioniso.» Esta definición hace justicia a los hechos históricos y no pasa en silencio nada que sea esencial. Podría quizás añadirse que en el fondo se trata de una obra seria de la leyenda heroica, pero en modo alguno queda excluido por su esencia un buen final para una tragedia ática, con reconciliación de las fuerzas en pugna y con la salvación del individuo en peligro. Por otro lado, ya en la antigüedad se esboza un proceso que nos fue revelado en aquel pasaje de la *Poética* en el que se califica a Eurípides de «el más trágico» de los áticos a causa de sus finales catastróficos, y para el que da su testimonio la posterior acepción de la palabra *τραγικός*. La obra seria de leyenda heroica que suministra el tema a la tragedia contiene generalmente un suceso lleno de sufrimientos. Debido a que tal suceso doloroso garantiza lo reconocido como específico por Aristóteles, el desencadenamiento liberador de determinados afectos fue considerado necesariamente, cada vez en mayor grado, como lo que caracterizaba propiamente a la tragedia. De este modo, finalmente, bajo la presión de una ley interna, la tragedia se convirtió en una obra de triste final, lo cual no era en modo alguno obligado en el período culminante de la cultura ática. La discusión de los autores posteriores acerca del concepto de lo trágico continuó este proceso, enlazándolo con las más radicales objetivaciones de conflictos trágicos y así postuló lo irremediable como elemento esencial decisivo de lo trágico.

Por lo que hemos descrito hasta ahora se observa

con claridad que nuestro actual concepto de lo trágico ha nacido directamente de la tragedia griega, pero que, por otra parte, la aplicación de lo que se encuentra al final de este proceso (lo trágico como algo incondicionalmente irremediable) a los fenómenos que constituyen el punto de partida (la tragedia del siglo v) lleva necesariamente a incongruencias.

Si hemos de comprobar que no pocas tragedias áticas terminan de un modo feliz y con una reconciliación, o sea, que no son dramas tristes en el sentido de los autores más modernos, hemos de decirlo todo menos que en ellas no aparezca lo trágico en abundante medida. ¿Acaso puede concebirse algo más profundo que el caso de Orestes, que se ve obligado a dirigir las armas contra el pecho de su propia madre y luego es empujado a la locura por las Erinias? ¡Cuán llena de situaciones trágicas no está una de las más famosas obras de Sófocles, *Filoctetes*: el joven de condición noble, a punto de perecer a causa de la mentira, el varón lleno de sufrimiento que se ve burlado en su esperanza y en su confianza y entregado a la destrucción! ¡Y qué amarguras debe experimentar Edipo antes de encontrar la paz en el bosque sagrado de Colono!

Quisiéramos introducir orden en este embrollo de cuestiones proponiendo una distinción conceptual. Empecemos por el último extremo que se alcanzó en este desarrollo, la *visión radicalmente trágica del mundo*. Pronto conoceremos esta visión en derivaciones concretas y de momento la determinaremos brevemente como la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna, destrucción sin solución y no explicable por ningún sentido trascendente.

Como segundo punto en la línea que hemos trazado y que podemos imaginar ascendente, designaremos el *conflicto trágico absoluto*. A él se refería Goethe cuando hablaba de lo trágico. Tampoco aquí hay solución y en su extremo se encuentra la destrucción. Pero este conflicto, por muy absoluto que sea en sí mismo su desarrollo, no representa al mundo por entero. Es un suceso parcial del mundo, y es completamente concebible que aquello que en este caso especial tuvo que finalizar con muerte y destrucción sea parte de un todo trascendente y adquiera su sentido de las leyes que rigen este todo. Y si el hombre aprende a conocer estas leyes y a comprender su juego, ello significa que la solución se encuentra en un plano superior a aquel en que este conflicto tuvo la muerte como final.

Como tercer fenómeno separamos la *situación trágica* de los otros que acabamos de mencionar. También en ella encontramos los elementos que constituyen lo trágico. Hay las fuerzas opuestas que se levantan unas contra otras, ahí está el ser humano que no encuentra la solución a su conflicto y ve su existencia entregada a la destrucción. Pero esta falta de solución, que en la situación trágica debe experimentarse dolorosamente en todo su peso, no es lo último, no es lo definitivo. La nube que parecía impenetrable se rasga y, del azul del cielo, surge la luz de la salvación que inunda la escena que aún se hallaba en la noche tempestuosa.

En nuestra distinción de conceptos hemos llegado necesariamente a cuestiones que penetran profundamente en lo filosófico, y al final de nuestra consideración habremos de movernos en el terreno de tales problemas. Pero, de momento, sólo queremos, a partir de la

delimitación de conceptos que aquí hemos desarrollado, contestar a la pregunta de en qué sentido podemos llamar tragedias a los dramas griegos que no tienen desenlace desgraciado y que no pueden armonizarse con la definición de Goethe. Permanezcamos en el ejemplo de la *Orestíada* de Esquilo. Su contenido en cuanto al impresionante elemento trágico está fuera de duda, pero sólo aparece como conflicto trágico absoluto en el destino de Agamenón y Clitemestra, que no permite otro final más que la destrucción, mientras que Orestes es empujado a una situación trágica que le lleva hasta la noche de la locura y admite, sin embargo, la gran reconciliación al final, la solución radiante en el favor del dios supremo. La última obra y la trilogía vista como un todo se hallan en clara oposición a una visión del mundo absolutamente trágica que entrega a la persona a una destrucción inherente a la naturaleza del ser. El conflicto en que se encuentra Orestes es extraordinariamente horrible, pero como conflicto no es absolutamente trágico, porque permite la reconciliación de las potencias en pugna y, en esta reconciliación, la liberación del dolor y del sufrimiento. Por consiguiente, la participación que su destino tiene en lo trágico se nos presenta como una situación trágica a través de cuyas tormentas el camino conduce a la paz.

Así, la separación de los conceptos propuesta nos suministra primeramente la explicación de la cuestión de la cual partimos al principio. Las obras como las trilogías de Esquilo con finales de reconciliación no se adaptan a la definición de lo trágico dada por Goethe, porque esta definición sólo apunta hacia el conflicto absolutamente trágico. Sin embargo, si les damos el nom-

bre de tragedias, no lo hacemos solamente para indicar que forman parte de un género de la literatura clásica, sino también a causa de su contenido trágico, que dentro de estas obras se presenta en su situación trágica.

También quisiéramos indicar que, de la distinción conceptual que acabamos de efectuar, se deducen fecundos puntos de vista para el enjuiciamiento de cada uno de los poetas y de determinados grupos de obras. Una tragedia, como acabamos de ver, puede participar de lo auténticamente trágico en la forma de la situación trágica, lo cual no impide que tenga un final feliz. Pero puede tener también como tema el conflicto absolutamente trágico con un final fúnebre. También el final de *Edipo Rey* es de esta clase, y precisamente en esta obra enlazaremos más adelante la cuestión de si ha de entenderse como testimonio de la más extrema transformación de lo trágico en una concepción absolutamente trágica del mundo o si el autor nos deja un camino abierto a la liberación y a la comprensión que dependen de la interpretación que queramos darle.

En las tres fases creemos que se trata de auténtica tragedia que tiene su origen en asuntos determinados, experimentados con dolor, de la existencia humana. Allí donde ciertamente no encontremos ya esto, donde, en lugar de la auténtica situación trágica, aparezca el juego desordenado de la casualidad, en lugar de la experiencia consciente de la angustia existencial, el gesto de lamentación teatral, dudaremos de si hemos de hablar de auténtica tragedia. Con esta reflexión nos remitimos al capítulo sobre Eurípides, en el que, frente a obras como *Helena*, debemos preguntarnos hasta qué punto podemos considerarlas como tragedias.

Aun cuando nuestras reflexiones van encaminadas a la tragedia griega, queremos, sin embargo, dirigir en este lugar una mirada de soslayo al problema, recientemente tan debatido, de si es posible lo trágico dentro de la idea cristiana del mundo. Las respuestas, incluso aquellas que proceden de pensadores decididamente cristianos, discrepan grandemente. Para Theodor Haecker, por ejemplo, lo trágico es el estigma del auténtico paganismo, mientras que ya ha sido superado por el cristiano. En cambio, Joseph Bernhart ve el problema de un modo completamente distinto. Para él, la redención no ha suprimido ni las leyes de la naturaleza ni las formas contingentes de la historia: «El que reflexione sobre la estructura del acontecer histórico no podrá escapar a la idea de que este acontecer se halla sujeto a una ley trágica.» Algunos teóricos de lo trágico, que al escribir no lo hicieron desde un punto de vista religioso, han negado, en general, de un modo categórico, la posibilidad de lo trágico dentro de lo cristiano.

Sin embargo, a partir de nuestra consideración, nos parece que todo el problema puede resolverse sin dificultad. Sin duda alguna, en ninguna circunstancia puede compaginarse un concepto absolutamente trágico del mundo con la idea cristiana de éste, e incluso son dos concepciones opuestas. En cambio, la posibilidad de la situación trágica dentro del mundo del cristiano se da como en cualquier otro mundo, e incluso quisiéramos convenir con Bernhart en que el advenimiento de una nueva dimensión en este mundo aumenta aún considerablemente tal posibilidad. En modo alguno quisiéramos excluir del mundo cristiano el conflicto trágico absoluto. Aquello que es sufrido hasta la destrucción física

puede encontrar en un nivel trascendente su sentido, y con ello su solución.

Como ya hemos dicho, concedemos especial importancia a la concepción aquí indicada de las tres formas diversas en que puede presentarse lo trágico, porque es posible, a partir de aquí, llegar a la explicación de una serie de cuestiones. Nuestra distinción conceptual es una distinción fenomenológica, pero en lo fundamental coincide con la idea de la evolución histórica indicada por Alfred Weber en su obra *Das Tragische in der Geschichte* (Hamburgo, 1943: Lo trágico en la historia). Separa el hecho trágico (en cierto sentido, podría compararse con nuestra «situación trágica»), junto con su primera representación simbólica en el mito, de la elevación de este hecho trágico a la categoría de tema central de la visión de toda la existencia.

Nos hemos visto obligados a extendernos en el cuarto punto de nuestra consideración, pero creemos que con ello hemos conseguido avanzar algo sobre la cuestión que plantharemos en último lugar. Sin embargo, antes hemos de poner en claro una cuestión parcial, para nosotros la quinta, que es la que se refiere a la *culpa trágica*. También este tema ha sido tratado a lo largo de los siglos y representa un importante capítulo de la historia del espíritu de Occidente. El estudio de este objeto se ha visto considerablemente facilitado por la admirable investigación dedicada a este tema por Kurt von Fritz con el título de «*Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit*» (*Studium generale* 1955: Culpa trágica y justicia poética). En ella no sólo se refutan definitivamente errores de duración legendaria, sino que también se explica, en for-

ma convincente, su desarrollo a base de determinadas situaciones filosóficas.

La idea de que la culpa trágica ha de ser también necesariamente una culpa moral tuvo ya su eficaz preparación en la antigüedad. El rasgo más importante y lleno de consecuencias de los dramas de Séneca fue que, en ellos, los temas de la gran tragedia ática recibieron desde dentro una nueva configuración, una transformación dentro del espíritu estoico. Ahora bien, la escena trágica se convirtió en el escenario paradigmático de las pasiones que el sabio estoico combate con ahínco como la fuente de todo mal. Figuras de la antigua mitología tales como Fedra o Atreo están allí para dar al espectador o al lector el ejemplo amonestador de adónde va a parar el ser humano cuando no sabe contener dentro de sus límites al ardiente corazón por medio de la fuerza de la lógica. Como luminoso concepto opuesto, aparece en el otro lado Heracles como el virtuoso héroe del estoicismo y, además del horror y la compasión, que es lo que la tragedia debe despertar en nosotros, aparece la admiración como factor que, posteriormente, estaba destinado a desempeñar un importante papel en la teoría y en la práctica de la escena barroca. Ahora bien, el efecto de la tragedia clásica sobre Occidente en los tiempos de su brote espiritual no partió en modo alguno de los grandes áticos, sino que más bien fue Séneca, en grado decisivo, el portador de tales influencias. Pero con sus obras adquirió también importancia la tendencia estoico-moralizante, y Kurt von Fritz ha podido demostrar cómo esta línea de desarrollo se unió necesariamente a otra línea, la que procedía de lo cristiano y de su conciencia del pecado.

El efecto de estas influencias ha sido extraordinario. Durante siglos ha prevalecido el convencimiento que Jules de la Mesnardière, por ejemplo, formuló en su *Poética* (París, 1640) del modo siguiente: «Le Théâtre est le throsne de la Justice.» Todavía en los estudios sobre Shakespeare, aparecidos póstumamente, de Otto Ludwig, se habla de la culpa trágica en el marco de tal concepción. Pero ello no fue así solamente en la teoría del drama, sino que esta concepción determinó también la interpretación de las grandes obras de teatro griego clásico y ahí tuvo malas consecuencias. En el caso de Edipo hablaremos de cómo una búsqueda mezquina de una culpa moral ha obstaculizado durante mucho tiempo el camino para comprender esta y otras grandes tragedias.

Hemos aprendido a comprender las fuerzas históricas que hicieron de lo trágico un ejemplo moral en el que se levantaron los centinelas de la culpa y la expiación sin dejar lugar para ninguna otra cosa. Pero es curioso que en este desarrollo se pasara por alto o se tergiversara arbitrariamente una inequívoca declaración de Aristóteles. En un pasaje del capítulo XIII de la *Poética*, que ya hemos citado anteriormente, dice Aristóteles que la forma correcta y eficaz de presentar lo trágico es hacer que la caída desde el prestigio y la felicidad se produzca por una «falta» (*ἀμαρτία*). Sin embargo, tuvo la precaución de asegurarse contra una errónea interpretación de la palabra, en el sentido de que pareciera que se tratase de una culpa moral, puesto que en la misma frase dice explícitamente que, en este caso, la caída trágica no debe ser causada por una falta moral. Y tan importante es para él esta declaración, que unos renglones

más adelante, donde habla de la necesidad de un cambio desde la felicidad a la desgracia, repite con insistencia: este cambio no debe producirse a causa de una deficiencia moral, sino que debe ser la consecuencia de una grave «falta» (*ἀμαρτία*). Incluso si Aristóteles no fuera aquí tan explícito, sus reflexiones en esta parte de su obra nos obligarían a llegar a la conclusión de que esta «falta» no es una falta moral, ya que el hombre que se ve afectado por la caída trágica no ha de ser, según Aristóteles, ni moralmente perfecto ni moralmente reprochable (o sea, como si de antemano se rechazara al héroe de virtud y al malvado del drama didáctico estoico), sino que más bien ha de ostentar en lo esencial nuestros rasgos, incluso puede ser un poco mejor de lo que somos nosotros por regla general. De ello resulta el requisito de los caracteres «medios», concepto que a duras penas podemos aplicar a las figuras de la tragedia ática, pero en el que se encierra el requisito correcto de que la verdadera tragedia en todo tiempo debe mantener abierta la posibilidad de relación con nuestro propio ser. En modo alguno encuentran sitio en este conjunto de ideas la culpa moral y la expiación, y Aristóteles, en relación con ello, dice con toda claridad que nuestra compasión (*ἔλεος*) sólo puede producirse cuando somos testigos de una desgracia inmerecida (*ἀνδραξίος*).

Hasta aquí todo está claro, y el contraste entre las precisas declaraciones de Aristóteles y lo que de ellas hicieron los siglos posteriores sigue siendo un motivo de admiración. Sin embargo, nos enfrentamos a la pregunta de qué quería decir Aristóteles con la «falta» trágica, si con tanta decisión rechazaba la interpretación moral del concepto. Como concepción inmediata resulta que

hemos de entender que se trata de la falta intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida. Con ello hemos captado mucho, sin duda, de lo que Aristóteles quería decir, pero es importante el complemento que Kurt von Fritz ha dado a tales consideraciones. La cosa no es tan sencilla como creer que la *ἀμαρτία* como error sin culpa se contrapone a la maldad condenable moralmente, sino que más bien hemos de suponer, siguiendo el pensamiento de los antiguos, que una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad, es una abominación para los dioses y los hombres y puede infectar a un país entero. Sólo hemos de recordar a Edipo para llenar todo lo dicho de un contenido enteramente concreto y completamente griego. En el terreno de una «falta» que es culpa en este sentido, pero no en el sentido estoico o cristiano, ocurre lo trágico en muchos de los dramas de la escena ática, precisamente en los de mayor efecto. Sin embargo, hasta qué grado se encuentra culpa de esta clase en el fallo de la inteligencia humana frente a la desmesura de las fuerzas contrarias, lo veremos, entre otras obras, en *Las Traquinias* de Sófocles.

En nuestro camino nos hemos tropezado con una raíz, quizás la más importante, de lo auténticamente trágico, pero queremos guardarnos de creer que con ello hayamos encontrado la fórmula mágica de la interpretación y estemos justificados para forzar la lectura de todas las tragedias griegas para que entren en este esquema. Más bien quisiéramos subrayar, ya en este punto y teniendo presente en especial a Esquilo, que dentro de la tragedia puede aparecer también la culpa moral en

nuestro sentido, como elemento motor. No como si con un sencillo equilibrio entre la culpa y la expiación quedara todo arreglado, ya que el pensamiento del autor trágico cala mucho más hondo, pero sí que la culpa moral, y ciertamente la culpa moral imputable, puede también ser para él uno de los factores con los que tiene que contar.

Aquella posibilidad de «falta» de la que habla Aristóteles en los pasajes de que hemos tratado, viene dada junto con la existencia del hombre, y por ello parece confirmarse la conjetura que hemos expresado anteriormente de que en la *Poética* de Aristóteles tenemos un auténtico germen de una teoría de lo trágico. Un germen, sin embargo, que no vemos desarrollado en ninguna de las obras que de este autor se nos han conservado.

En estrecha relación con la cuestión de si la tragedia es un ejemplo moral, se encuentra aquella otra referente a la misión o a la intención educadora del poeta trágico. Esta cuestión es, en sí misma, solamente un fragmento de la problemática mucho más vasta que rodea los conceptos de literatura y educación, pero es un fragmento importante, ya que precisamente la cuestión del teatro como institución moral fue tratada con celo particular y recibió las más diversas respuestas.

Donde antes encontramos la exigencia educadora formulada al poeta trágico es en *Las Ranas* de Aristófanes. En el certamen entre Esquilo y Eurípides, debe adjudicarse la victoria a aquel que, enseñando, reporte el mayor provecho a su ciudad. Esta idea, que debió originarse en el terreno de la sofística, ya no se perdió desde entonces para la antigüedad. Del modo más radical la formuló Platón en su estructuración de la República

ideal y, de paso, debemos recordar esta misma idea en la conocida formulación de Horacio de *aut prodesse aut delectare*. Para los clásicos franceses y las teorías poéticas de su tiempo, era indiscutible el efecto educador del drama, y Lessing, desde un punto de vista muy diferente, pensaba como ellos en esta cuestión fundamental. No toleraba bromas en este sentido, y en la Obra 77 de la Dramaturgia de Hamburgo exclama lleno de ira: «Todos los géneros de la poesía tienen la misión de mejorarlos; es lamentable que haya que demostrar esto, pero todavía es más lamentable que haya poetas que lo pongan en duda.» Pero tales poetas han existido, y ciertamente no eran los peores los que en este punto pensaban exactamente lo contrario que Lessing. En las *Xenias*, sobre cuyos derechos de propiedad habían decidido Goethe y Schiller «no discutir jamás», leemos como fragmento 120:

¡Mejorarnos, mejorarnos debe el poeta! Entonces, ¿ni un momento tendrá descanso el bastón del alguacil sobre vuestras espaldas?

Los versos son seguramente de Goethe, pero Schiller hizo con él causa común en el asunto de las *Xenias*; un Schiller distinto del que en su juventud escribió *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* (El Teatro considerado como institución moral). El mismo Schiller, sin embargo, en su trabajo sobre la causa del placer, se quejaba de los temas trágicos, diciendo que persiguen como fin supremo la buena intención, el bien moral por doquier, pero que en arte engendran cosas mediocres y en la teoría han causado grandes daños.

Pero Goethe en su 49 tabla votiva «An die Moralisten» (A los moralistas) comenzó diciendo así:

¡Enseñad! Esto os conviene, también nosotros veneramos las buenas costumbres, pero la Musa no acata vuestras órdenes.

Aun en la obra *Nachlese zu Aristoteles Poetik* (Relectura de la Poética de Aristóteles), publicada en 1827, se expresa Goethe acerca de nuestra cuestión de un modo especialmente pesimista: «Pero la música, lo mismo que las otras artes, tampoco puede influir en la moralidad, y siempre es un error el pedirle tales efectos.» Ocho años antes, en las notas sobre la naturaleza de la tragedia, Grillparzer había convenido vivamente con unas anteriores manifestaciones de Goethe: «El Teatro no es ningún correccional para galopines ni ninguna escuela para menores de edad.» Sería injusto omitir del coro de voces a E. T. A. Hoffmann quien, entre muchas otras cosas, fue también un importante crítico. En las *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (Noticias de los más recientes lances del perro Berganza) leemos esto: «Considero que la decadencia de vuestro teatro proviene de la época en que se indicó como fin supremo, incluso como el único fin de la escena, el mejoramiento moral de las personas queriendo hacer del teatro un correccional.»

El conflicto que se nos ha dado a conocer por medio de las voces de grandes escritores cala muy hondo en la moderna interpretación de la tragedia. La idea de que el poeta es maestro de su pueblo la ha puesto de relieve especialmente Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, y la grande y valiosa exposición de nuestro tema que debe-

mos a Max Pohlenz sirve de complemento a esta opinión. Pero en los últimos tiempos, las voces contrarias se han hecho más fuertes y, precisamente en relación con el problema de la *katharsis*, se ha llegado a negar a la obra de arte no sólo la intención educadora, sino también el efecto moralizador.

También nosotros nos adherimos a Goethe y a su recusación de un programa educativo para el dramaturgo, para el poeta en general. La literatura no puede ser dirigida por programas, aunque éstos estuvieran muy por encima de aquellos que en el pasado se nos dieron con las mismas pretensiones. Sin embargo, debemos guardarnos de ir demasiado lejos, precisamente cuando hablamos de la tragedia ática. En cada uno de los tres grandes trágicos sucede más de una vez que el autor, saliendo del marco de la representación mitológica, se dirige a los atenienses que se hallan en el Teatro de Dioniso y, por deber sagrado (Esquilo y Sófocles), o con profunda confianza en el poder del «logos» (Eurípides), trata de comunicar lo que sabe acerca de los dioses y de los hombres. Pero ello es fundamentalmente distinto de la concepción de que la obra de arte en su conjunto ha de tener, desde el principio, una determinada intención educativa.

Nos encontramos aquí ante cuestiones difíciles y extraordinariamente trascendentes. Si consideramos, con Goethe, que la tendencia pedagógica es incompatible con la verdadera obra de arte, ¿no negamos también con ello la posibilidad de educar por medio de grandes obras literarias? ¿Acaso no arrojamos con ello al montón de la chatarra, muy a la ligera, una de las pocas esperanzas que en esta época tan poco espiritual nos quedan? ¿Y acaso el filólogo ha de pasar por alto el hecho

de que los griegos durante siglos educaron a su juventud con los poemas de Homero?

Para salir de estas dificultades, es necesario distinguir entre la tendencia educadora y el efecto educador. Goethe, que ha sido nuestro guía en el camino de esta problemática, nos indica también el camino de la solución. En el libro 12 de *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y Verdad), leemos lo siguiente: «Porque una buena obra de arte puede tener, y ciertamente tendrá, consecuencias morales, pero exigirle al artista fines morales equivale a estropearle la obra.» Quisiéramos dar un gran valor a estas «consecuencias morales» y afirmar que toda educación superior se ofrece a sí misma cuando no se cuenta ya con ella; quisiéramos también expresar la sospecha de que las «consecuencias morales» del arte grande y verdadero se basan en el hecho de que tal arte puede originarse en relación con sólidos órdenes de valores y por ello da testimonio de semejantes valores con su mera existencia. Y, además, que un testimonio de esta clase es mucho más valioso y eficaz que el didáctico discurso de sofistas de cualquier clase y de cualquier época sobre lo justo, lo bueno y lo bello.

Con las últimas consideraciones nos acercamos ya a nuestra sexta cuestión, hacia la cual, como meta, caminamos ya hace mucho rato. Debemos desarrollar históricamente este problema que habremos de tener constantemente presente al considerar a cada uno de los poetas.

Para aquella literatura trágica y aquellas teorías de la época moderna que concebían la tragedia, en el sentido

anteriormente indicado, como ejemplo moral y la justicia poética como reflejo terrestre de un gran orden divino, no podía haber la menor duda de que el *acontecer trágico tenía un sentido*. Que, según Aristóteles, un auténtico sufrimiento trágico hubiera de ser al mismo tiempo un sufrimiento inmerecido, había sido olvidado o había sido pasado por alto con gran cuidado. Al desprenderse lo trágico de las ataduras de este modo de pensar, al fundarse para con aquellas creaciones del teatro ático una nueva relación en que pudiera apoyarse la declaración de Aristóteles, comenzó a suscitarse con vivo interés la cuestión acerca del sentido de lo trágico. Incluso puede decirse que, en el transcurso de los varios nuevos intentos por fundar una teoría de lo trágico, aquella cuestión pasó cada vez más a primer término. No podemos aquí tratar en detalle todo este proceso, pero algunos puntos podrán dar a conocer la línea a lo largo de la cual se desarrolló.

Llegaremos rápidamente al centro de nuestro problema si observamos una notable convergencia producida en el siglo pasado entre la teoría de lo trágico y la poesía. Oskar Walzel, en un importante estudio, «*Tragik nach Schopenhauer und von heute*» (*Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, 1922: La tragedia según Schopenhauer y la tragedia de hoy) estudia las tres clases en que Schopenhauer dividió lo trágico. Junto a la tragedia condicionada por el mal y la tragedia condicionada por un destino ciego, aparece aquella tercera forma a la que Schopenhauer concedió especial importancia: la tragedia de las circunstancias, originada cuando cosas opuestas, pero igualmente justificadas, provocan un conflicto. Naturalmente, Schopenhauer, en esta posibilidad de lo

trágico, encontró una confirmación de su concepción pesimista del mundo. Ahora bien, esta tragedia de los opuestos igualmente justificados, que necesariamente surge de determinada situación, ha recibido su configuración dramática por medio de un escritor que en el curso de su obra comprobó la convergencia con las ideas de Schopenhauer. Nos referimos a Hebbel, cuyas obras dan fe de una concepción radicalmente trágica del mundo. Hebbel considera que en la profunda esencia del mundo se encuentran estos opuestos, que condicionan una constante lucha y la destrucción de aquello que cae entre los dos frentes. Debido a que ve extenderse la trágica oposición hasta lo más profundo de la esencia de Dios, justificadamente se ha hablado de su «pantragismo».

Dentro de este horizonte, se ha hecho imposible una acentuación moral del acontecer trágico en sentido estoico o cristiano. Cuando Hebbel habla de culpa trágica, se refiere a algo completamente diferente y procura dar validez a un concepto que recientemente ha hecho que la discusión acerca de lo trágico entrara a veces en un misticismo muy poco clásico: «Esta culpa es original, no puede separarse del concepto de hombre y apenas entra en su conciencia. Le ha sido infundida juntamente con la vida [...]. No depende de la dirección de la voluntad humana, acompaña todos los actos humanos, tanto si nos dirigimos hacia el bien como hacia el mal, la medida podemos rebasarla tanto en lo uno como en lo otro. El drama supremo tiene que ver con esta culpa.»

Sin embargo, es para nosotros conveniente comprobar que el «pantragismo» de Hebbel no coincide ni con el absoluto pesimismo ni con la intuición. Con la tragedia de los opuestos igualmente justificados debe unirse

también necesariamente la falta de sentido de tales conflictos. Más bien ve Hebbel en el héroe trágico al luchador que se opone al mundo para impedir su letargo. Su muerte es inevitable, pero en modo alguno carece de sentido. Todavía no está madura la época para el valor por el cual él lucha y cae, pero su sacrificio hace expedito el camino de un futuro mejor. En el fondo es el triple compás de Hegel—tesis, antítesis y síntesis—que se revela en esta concepción del acontecer trágico. No es casualidad que, precisamente Hegel, en su interpretación de *Antígona*, desarrollara el modelo de una concepción del conflicto trágico como del choque de opuestos igualmente justificados. El que esta interpretación de *Antígona* sea errónea vamos a pasarlo por alto en estos momentos.

Pero tanto el final del siglo XIX como el comienzo del XX han dejado ya de reconocer el sentido dialéctico del hecho trágico, y para usar una frase de Oskar Walzel, han cercenado la cima optimista del «pantragismo» de Hebbel. En estas discusiones ha tenido una gran influencia la obra de Max Scheler *Über das Tragische* (Sobre lo trágico), que primero apareció en las *Weisse Blätter* (1914) y más tarde en *Abhandlungen und Aufsätze*. La característica de lo trágico en Scheler corresponde en sus rasgos generales a lo que en nuestra anterior distinción conceptual hemos designado como concepción absolutamente trágica del mundo. La inevitabilidad de lo trágico se presupone tanto como rasgo esencial imprescindible como inocencia moral del que perezca. Lo terrible de la catástrofe es atribuido al cosmos, que en la lucha de los valores permite la destrucción o, incluso, la condiciona. En el reconocimiento de la inevitabilidad

de estos procesos, el dolor trágico adquiere cierta frialdad unida a satisfacción.

Aquí se ha desarrollado una tendencia muy determinada, y muy eficaz hasta el día de hoy, a considerar lo trágico como algo tan inevitable como absurdo. Citaremos una vez más al corifeo de la *Antígona* de Jean Anouilh para comprobar, en sus punzantes declaraciones sobre la esencia de la tragedia, la asombrosa coincidencia con las características que acabamos de indicar. Dice lo siguiente: «La tragedia está muy bien ordenada. Todo es seguro y tranquilizador. En el drama, con todos esos traidores, esos malvados fanáticos, esa perseguida inocencia, ese fulgor de esperanza, es horrible morir, como un accidente [...]. En la tragedia puede uno estar tranquilo [...]. Después de todo, en el fondo, todos son inocentes. No porque uno mate y el otro sea muerto; es sólo cuestión del reparto de papeles. Y además, la tragedia es sobre todo tranquilizadora, porque desde el principio se sabe que no hay esperanza, esa sucia esperanza... En el drama se lucha, porque se espera en cierto modo poder salvarse. Es repugnante. Eso tiene un sentido. Pero aquí todo es absurdo. Todo es en vano. Finalmente, ya no hay que intentar nada.»

Por lo demás, no creemos que ésta sea la última palabra que tengamos que oír de este gran escritor francés sobre el sufrimiento del mundo. Ni sus personajes, que pronuncian su «no» decidido a esta manera de ser del mundo, llevan el estigma del absurdo, ni carecen de la visión de los grandes y sencillos valores de los que la vida humana puede henchirse. Pero esto no debe tratarse aquí. Para la concepción de lo trágico, que en el desarrollo de nuestro problema representa un extremo, no po-

dríamos presentar una formulación más concisa que la que hemos citado de *Antígona*.

No obstante, la discusión sobre lo trágico no ha cristalizado en modo alguno en esta posición. Ya anteriormente dirigieron contra ella sus ataques Paul Ernst, Georg Lukacs y Oswald Spengler. Aquí hemos de contentarnos, para los detalles, con indicar el bien documentado artículo de Oskar Walzel publicado en *Euphorion* (1933). Detrás de algunas de estas objeciones se hallaba la convicción de Nietzsche de que el aburguesamiento del sentido de la vida, la atrofia de nuestra imaginación en el racionalismo, nos ha cerrado el acceso a la comprensión directa y auténtica de lo trágico.

Sin embargo, para una clara delimitación de los frentes se ha llegado algo tarde, cuando la moderna teoría de lo trágico ha querido experimentarse a sí misma en fenómenos históricos concretos.

Se suscitó la pregunta de si es lícito hablar de lo trágico al referirse a los dramas de Schiller. La pregunta puede parecer extraña, pero, en el sentido de aquella concepción que el «pantragismo» de Hebbel exageró en la dirección de lo inevitable-absurdo, fue formulada con completa lógica interna, porque la catástrofe del héroe en el drama de Schiller viene superada por la idea de la libertad personal y, en una esfera determinada por la filosofía de Kant, el hecho doloroso aparece con un sentido muy profundo. Así, para aquella visión absolutamente trágica del mundo que tenemos ante nosotros en sus consecuencias más extremas, lo moral se levanta contra lo trágico y no permite a tal concepción acceder a una mera existencia. En conexión con estas reflexiones, se ha comparado el idealismo de Schiller con el drama ba-

rroco. Ambos se encuentran en el terreno de distintas concepciones del mundo, y la manera en que lo trágico fue elevado a una esfera superior no es en modo alguno la misma, pero en ello se encuentra una profunda armonía para que, tanto aquí como allá, el sufrimiento del héroe halle en una esfera superior su justificación y su recompensa y, de este modo, quede suprimido lo verdaderamente trágico. O bien esta concepción de lo trágico es demasiado estrecha, si no falsa, o bien hay que negarle a Schiller lo auténticamente trágico.

Cuando la discusión hubo llegado a este punto, intervino Friedrich Sengle con un artículo titulado «Vom Absoluten in der Tragödie» (*D. Vj.*, 1942: De lo absoluto en la tragedia), que es de lo más importante que se ha escrito sobre el asunto. Aquí se abre ahora en toda su extensión el frente contrario y la batalla contra la teoría posthebbeliana de lo trágico, que, en un sentimiento relativista-trágico de la vida en el mundo, sólo pudo reconocer más aún la absurda contraposición de fuerzas y valores igualmente justificados. Esta concepción es interpretada como expresión de la secularización, como aburguesamiento de nuestra concepción de lo trágico. En radical oposición a ella, no solamente no excluye Sengle una unión de lo trágico a lo absoluto, sino que exige tal unión como motivo imprescindible. Para él, la verdadera tragedia sólo existe allí donde el conflicto obtiene su solución en una esfera superior, cobrando de este modo su sentido. El verdadero trágico debe pasar a través de la esfera del conflicto y de la catástrofe, para llegar, en la esfera superior, a la comprensión conciliadora: «Jamás termina la gran tragedia en desarmonía y duda, sino más bien en unas palabras de fe cautivadora,

que afirma el destino representado en el drama y la dolorosa constitución del mundo que en él se manifiesta.»

Dejamos aquí la cuestión de si Sengle, en su concepción de la esencia de la tragedia, ha separado demasiado la capa del conflicto de la capa de la solución y si estos dos conceptos no constituyen quizás algo indisolublemente unido. Lo que interesa es la clara distinción entre una tragedia unida a lo absoluto y que recibe su sentido del absoluto, y aquella otra tragedia a la que se le han cortado tales puentes y que, por ello, termina necesariamente en la desesperación o en la fría resignación ante lo absurdo.

Sin que se indique ni se suponga tan sólo un contacto directo, se encuentran en el interesante capítulo «Über das Tragische» (Sobre lo trágico) de la obra de Karl Jaspers *Von der Wahrheit* (De la verdad), unas frases que, en la misma dirección de pensamiento que el artículo de Sengle, confieren a lo trágico su sentido más allá de la destrucción incondicionada y absurda. Como un reto al nihilismo de un concepto absolutamente trágico del mundo, leemos lo siguiente: «No existe una tragedia intrascendente. Todavía a pesar de la mera autoafirmación en la muerte, frente a los dioses y el destino, se encuentra un trascender hacia el ser, que es el hombre propiamente, y que como tal se experimenta a sí mismo en la muerte.» Incluso en Jaspers oímos el *leitmotiv* que se percibe en todos los adversarios de aquella concepción radical-nihilista de lo trágico: «Lo absolutamente trágico es apropiado para servir de velo a la nada, allí donde podría aparecer la falta de fe. La soberbia del hombre nihilista se eleva con trágica grandeza al patetismo de la autoconciencia heroica.» Así, para Jaspers, lo trágico, en

su limitación al caso aislado (diríamos el conflicto absolutamente trágico o la situación trágica), no es algo concluyente o definitivo. Tiene lugar en el fenómeno del tiempo y constituye lo que se halla en primer término, detrás de lo cual se hace visible el ser y—quisiéramos añadir—, con toda su gravedad e incluso a causa de esta misma dureza, un camino que le está preparado al hombre para llegar al conocimiento de este ser.

Acerca de esta última cuestión, la más importante, referente a lo trágico, hemos hablado aquí con la intención de alcanzar una delimitación de los frentes lo más clara posible. De este modo, debería quedar en pie la cuestión a la que hemos de subordinar todo lo que digamos a continuación. Una cosa está clara: la concepción de la esencia de lo trágico es, al mismo tiempo, una decisiva actitud de visión del mundo. No podemos esperar ni tampoco tenemos la intención de imponer a los que militan en otro bando nuestra propia opinión, la cual, sin embargo, en modo alguno queremos ocultar. La misión de este tratado sobre la tragedia ática es mucho más sencilla y su índole es por completo científica. Actualmente, se ha convertido en objeto de disputa si lo trágico presupone un mundo en último término carente de sentido o si es compatible con la suposición de un orden superior, más allá de todos los conflictos y de todos los sufrimientos, o si quizás incluso exige tal orden. Los filósofos y los representantes de las modernas filologías han sabido hablar mucho sobre este asunto. La filología clásica ha contribuido muchísimo menos a resolver este problema. Ello es tanto más admirable cuanto que el fenómeno original de lo trágico es un fenómeno de la antigüedad clásica y toda la discusión ha partido de allí.

Así pues, en relación con la forma de tratar la tragedia ática, de autor a autor y de obra a obra, se planteará la cuestión de si lo trágico que allí aparece indica, según las intenciones de su autor, una nada absurda o bien un mundo trascendente de orden superior.

Nos parece tan esencial el plantear claramente el problema, que al finalizar este capítulo trataremos de fijar una vez más aquella terminología que antes nos pareció adecuada para designar las distintas fases de la concepción trágica.

Como ya hemos visto, al tratar cada una de las obras, nos fijaremos en si participan de lo trágico debido a la situación trágica o si participan del conflicto absolutamente trágico. Ya se ha visto que pueden ocurrir ambas cosas; puede presentarse la liberación de lo terrible, o bien lo terrible puede perdurar hasta el fin. Pero ahora aparece en primer término la otra pregunta: allí donde, en el conflicto absolutamente trágico, somos testigos de la destrucción del hombre sufriente, ¿es también esta destrucción lo último que el autor sabe mostrarnos? ¿Ninguna de sus palabras nos indicará, más allá del conmovedor suceso, la existencia de un mundo superior, con un orden lleno de sentido? ¿Nos dejará con la sensación de anonadamiento o esperará que con fría resignación nos conformemos con la manera de ser de un mundo en el que todo se precipita a la destrucción y a nada más que la destrucción? ¿O más bien levantará nuestro ánimo, por medio del trágico ejemplo, en la conciencia de que todo ello sucede bajo el signo de un mundo de normas y valores absolutos, de un mundo que permite al hombre conservar algo que no puede perder, ni siquiera en medio de las trágicas tempestades?

Cada uno de los tres grandes áticos nos mostrará situaciones trágicas y conflictos absolutamente trágicos. Pero—y éste es el meollo de nuestra cuestión—, ¿nos ofrece también la tragedia ática testimonios de aquel concepto absolutamente trágico del mundo, en el que la destrucción y el sufrimiento no apuntan hacia ninguna otra cosa más allá de ellos mismos, sino que constituyen el fin último de una amarga sabiduría?

En la introducción hemos procurado desarrollar este tema de un modo tan amplio, desde el punto de vista teórico, para que no quedaran dudas acerca de su sentido y de su importancia. La respuesta se obtendrá al tratar aquello que poseemos de las tragedias de los griegos. Es de esperar, sin embargo, que los resultados obtenidos en el campo originario de lo trágico puedan también contribuir un poco a aclarar la cuestión aquí planteada.

LOS COMIENZOS

Toda creación espiritual incita doblemente el deseo de conocer. Como fenómeno único, irrepetible, se halla ante nosotros y nos exige, si es que se ha de convertir en una verdadera posesión nuestra, que penetremos en su esencia, que comprendamos las fuerzas que en ella encontraron su forma, y las leyes por las que estuvo regida. Y, como quiera que toda auténtica obra de arte es un cosmos, semejante tarea es infinita y nueva para cada época, incluso para la nuestra. De la misma manera que la obra viva está condicionada en parte por las potencias de la historia, así pertenece, ella también, a los procesos históricos y, con ello, se desplaza de su posición individual para entrar en el curso de las series históricas de la evolución. Actualmente, existe la tendencia a contraponer las dos formas de consideración, la que tiene en cuenta la esencia del fenómeno en sí y la que se fija en su dependencia histórica, y se tiende a pregonar la preeminencia de la primera de estas dos formas. Se comprende muy bien como reacción al historicismo, que a menudo llevó sus líneas de evolución más allá de la verdadera esencia de las cosas, pero encierra graves peligros. Lo que debía estar unido es dividido: ni es posible conocer la esencia sin una comprensión histórica, ni debe ésta esperar aclarar el sentido de un fenómeno solamente por medio de la vertebración histórica. Las dos tendencias no se oponen entre sí; más aún, solamente su síntesis puede llevarnos más lejos. Esta síntesis es también el requisito de la exposición que a continuación ofrece-

Programa
Historia
Fundam.
mentae.
↓

mos, la cual, por consiguiente, se iniciará con la cuestión referente a los orígenes del drama trágico de los griegos, que son también los orígenes de la tragedia europea.

Cuando, en el siglo pasado, aparecieron ante nuestra vista las formas de cultura primitiva, el nuevo conocimiento adquirido impulsó, junto con muchos otros fenómenos, a relacionar también los orígenes de la tragedia con esta fase cultural. En todas las partes de la Tierra se encontraban, a partir del grado más primitivo de los recolectores y de los primitivos cazadores, acciones mímicas, sobre todo danzas con máscaras, que tienen su paralelismo en el más antiguo culto de los griegos. Los intentos realizados para encontrar aquí las raíces de la tragedia griega han suscitado la más viva oposición. Algunas personas se resistían a relacionar uno de los productos más nobles de la cultura griega, incluso de la cultura humana, con las danzas de unos exóticos salvajes, y objetaban que en ninguna parte se había desarrollado un verdadero drama a partir de aquellos actos primitivos y mágicos. La objeción es en gran parte acertada y nos lleva a considerar que la formación de la tragedia ática, en sus fases decisivas, debe comprenderse exclusivamente a partir de la cultura helénica y del talento de sus grandes autores. A esto hemos de añadir inmediatamente que, desde hace algún tiempo, nos hemos apartado de una poco sana exageración de la idea evolutiva. La evolución, como nosotros la entendemos, viene determinada mucho más por el acto creador de los grandes individuos que por ciertas fuerzas instintivas inaprensibles, encerradas en la naturaleza, que atraviesan en forma rectilínea las diversas capas culturales. Sin embargo,

no carece de valor el material etnológico comparativo que se ha reunido procedente de muchas partes del mundo. Este material no nos enseñará la historia de la tragedia griega, pero sí su prehistoria. Acertadamente, se ha hablado de la subestructura del drama.

Sobre todo, se remonta a aquella fase primitiva un requisito que la tragedia griega no abandonó jamás, como tampoco la comedia: la máscara. Su empleo en la cultura primitiva es múltiple; la más frecuente es la máscara protectora, que debe sustraer al hombre a los poderes hostiles, y la máscara mágica, que transmite al que la lleva la fuerza y las propiedades de los *daimones* por ella representados. El primero de los dos usos carece de interés para nosotros, pero el segundo, en cambio, es muy importante, porque en él se encuentra el elemento de la transformación en que se basa la esencia de la representación dramática. Este uso de la máscara es antiquísimo, incluso en suelo griego. Ya en la cultura creto-micénica, hay unas gemas y un fresco de Micenas que nos ofrecen el testimonio de unas figuras con máscaras de animales. Lo significativo es que este uso de máscaras se haya conservado sobre todo en el culto de las grandes divinidades de la naturaleza y del crecimiento, hasta época muy avanzada. En el arcádico Feneo, el sacerdote de Deméter llevaba en determinadas ceremonias una máscara de la diosa, y para Licosura hay unas terracotas de mujeres con cabeza de animal, junto con la representación de danzantes de figura análoga, que se encuentran en el manto de la estatua de la diosa, todo lo cual da fe de tales actos religiosos. Era muy importante el papel de la máscara en el culto de Ártemis. Dan fe de ello las noticias de Hesiquio sobre las máscaras de madera de los *kyrittoi*

itálicos al servicio de la diosa Ártemis Korythalia, pero el testimonio más impresionante lo ofrecen las máscaras de barro cocido que fueron descubiertas por las excavaciones inglesas en el santuario de la Ártemis Orthia espartana. Sin embargo, donde la máscara tuvo una función más destacada fue en el culto del dios del cual formaba parte la tragedia, en el culto de Dioniso. Su máscara, colgada de un palo, era objeto de culto, de suerte que puede hablarse incluso del dios-máscara; sus adoradores llevaban máscaras, entre las cuales desempeñaban el papel más importante las de los sátiros, y máscaras de esta clase eran llevadas como ofrendas a sus templos. No podemos pasar por alto el hecho de que las máscaras de la tragedia, así como las de la comedia, tienen completamente sus raíces en este terreno religioso, que por su parte se remonta a las más antiguas concepciones. Una buena prueba de cómo hasta fines del siglo VII d. C. estaba viva la idea del significado religioso de la máscara nos la ofrece una resolución del Sínodo de Trullo: entre otras ceremonias paganas, se prohíbe a los sacerdotes llevar máscaras cómicas, satíricas y trágicas. ¡Y en el acto de pisar las uvas no habían de invocar al abominable Dioniso!

Tampoco en el campo de la cultura griega faltan acciones que parecen contener un núcleo dramático. Los *dromena* de Eleusis, sea cual fuere su estructura en particular, seguramente contenían representaciones de la historia de la divinidad. La leyenda, vinculada a la zona fronteriza ático-beocia de Eleuteris, acerca del combate singular entre Janto y Melanto, o sea, entre el rubio y el negro, alude incluso para Grecia a aquellos combates rituales simulados que encontramos esparcidos por toda

la Tierra. Y las costumbres que algunos investigadores ingleses han encontrado todavía vivas en Tracia, Tesalia y el Epiro, con la representación de una boda, muerte y resurrección del novio, llevan en sí posiblemente un acervo clásico, aun cuando sigue siendo algo todavía incierto. Se comprende que tales actos induzcan a pensar que en ellos debe buscarse el origen de la tragedia y, sin embargo, este camino no nos lleva más lejos. En la esencia de tales *dromena* se encuentra el hecho de que deben permanecer siempre iguales en sus rasgos fundamentales, porque precisamente la exactitud en la repetición asegura la repetición de su eficacia. Probablemente, puede observarse en otras partes que, alrededor del drama litúrgico fijado, se entrelazan unos accesorios de mímica que luego se desarrollan independientemente. No obstante, el culto de los griegos no nos da pie para tales conjeturas.

Así pues, es poco lo que obtenemos de esta primitiva subestructura para la comprensión de la tragedia en su desarrollo, pero, por poco que sea, nos permite reconocer una capa primitiva común en la que se encuentran las raíces más remotas de la tragedia y de la comedia, aunque las cosas son esencialmente más claras en esta última, con sus coros de animales, sus invectivas obscenas y sus actores, que durante mucho tiempo siguieron siendo fálicos. El mencionar la tragedia en relación con estas cosas no es pecar contra el espíritu de la tragedia. Al contrario, solamente así podemos medir toda la grandeza de esta creación del espíritu helénico, que también aquí ha superado lo bárbaro e informe y ha impregnado la forma más perfecta con la fuerza de su «Logos». ¿Es de extrañar que con tan ardiente afán queramos conocer

ese camino, cuyas últimas fases es lo único que percibimos con claridad, y que continuamente topemos con los acertijos que nos presenta la tradición?

Poseemos una determinada noticia que promete iluminar este camino en vastos trechos del mismo, y se comprende que su valoración entre también aquí en el centro de la cuestión. En la *Poética* de Aristóteles, en el capítulo IV, leemos que la tragedia debió su origen a los directores del canto del ditirambo, y en seguida nos enteramos de que salió, mediante un proceso de transformación, de unas obras satíricas, *ἐκ σατυρικοῦ*, en el transcurso del cual pasó de los temas más pequeños a los más grandes y fue dejando el tono jocoso en el lenguaje.

Al reproducir estas palabras de Aristóteles, ya se ha tomado partido respecto a dos cuestiones relativas a su interpretación. Sus *ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον* son considerados como los entonadores de este canto. Probablemente se hacía resaltar su posición, comparable a la del corifeo, frente a la del grupo que respondía. Bien es verdad que a la palabra *ἐξάρχειν* también se le podría conceder el sencillo significado de «cantar», pero conserva su fuerza el argumento de que apenas había razón para que Aristóteles usara la expresión *ἐξάρχειν* en lugar del simple *ᾄδειν*. No obstante, la constatación esencial de que aquí el canto coral ditirámbico constituye un grado preliminar de la tragedia no queda modificada por esta cuestión. Por otro lado, bajo la palabra *σατυρικόν* no entendemos simplemente el drama satírico en su forma evolucionada como encontramos en Sófocles y Eurípides, sino una fase anterior menos desarrollada, pero también representada por sátiros.

El meollo del asunto es éste: ¿Tienen las noticias de Aristóteles un valor documental para nosotros o acaso el fundador de la escuela peripatética, ya en aquel entonces, no podía decirnos nada seguro acerca de la prehistoria de la tragedia? ¿Hizo uso del derecho del erudito para llenar por medio de hipótesis las lagunas de su saber positivo y, de este modo, puede ser incluido en la serie de los modernos investigadores con sus numerosas conjeturas, relacionadas con el culto a los muertos, la adoración de héroes o los Misterios de Eleusis, sin que merezca ser más creído que todos ellos? En esta cuestión, que posee una importancia decisiva para nuestra idea de la evolución de la tragedia, tanto hoy como antes se hallan muy divididas las opiniones. En el grupo de aquellos que se adhieren a la frase de Wilamowitz, escrita hace más de medio siglo, «nuestro fundamento es y sigue siendo lo que se encuentra en la *Poética*», se ha intentado defender la credibilidad de Aristóteles a partir de la abundancia de trabajos previos que estarían a la disposición de este filósofo. Ahora bien, es verdad que la conciencia de los griegos acerca de su pasado, tanto histórico como artístico, ya se inicia en la época del alto clasicismo, y que, sobre todo en la literatura sofística del siglo V, se debatió sin duda nuestra cuestión; tampoco hay que desdeñar la importancia de la tradición oral, pero, con todo ello, se nos cierra hasta tal punto la posibilidad de emitir un juicio acerca de la confianza que pueda merecernos todo este material de información, que por ese lado podemos presentar como probable la documentación de las noticias aristotélicas, pero jamás darla como segura. No obstante, por muy escasa que sea la información independiente de la *Poética* que llegue a

nuestras manos, tal información existe, y a ella hay que añadir las observaciones realizadas en los dramas que se nos han conservado. Así, la siguiente pregunta es decisiva: lo que hemos podido averiguar a base de tales testimonios acerca de los orígenes de la tragedia, ¿coincide con lo que nos dice Aristóteles? Si estos datos sueltos encajan en el cuadro brevemente bosquejado por él, entonces aumenta de modo extraordinario la posibilidad de que hayamos de aceptar como hechos las cosas que él nos comunica, aun cuando, por lo demás, hubiéramos de oponernos al filósofo que ve tales cosas desde el punto de vista de la pura entelequía, o sea, de una evolución independiente, que se encuentra en la esencia de las cosas, así como también nos oponemos al esteta que tan extraño nos resulta por algunos de los juicios que emite en su *Poética*.

Pronto trataremos de un testimonio que relaciona los sátiros con las formas primitivas de la tragedia y, en el nombre mismo de tragedia, encontraremos un apoyo al hecho de que Aristóteles parta justificadamente del *σατυρικόν* como forma ancestral de la representación trágica. Pero en los detalles quedan todavía muchos puntos oscuros y, con seguridad mucho mayor, otra reflexión nos conduce a la certeza de que el drama satírico y la tragedia se relacionan esencialmente y que una de estas formas tuvo que derivarse por fuerza de la otra. A la alta cultura helénica le es ajeno un virtuosismo que sabe montar en cualquier cabalgadura. Cada uno de los artistas está profundamente vinculado a su *γένος*, a su género literario, y no rebasa las fronteras del mismo. Platón nos indica en dos pasajes significativos cuán claros son los límites entre los géneros dramáticos. En su *Repúbli-*

ca (395a) hace decir a Sócrates que es imposible que un mismo autor realice una buena labor a la vez en la tragedia y en la comedia. En otro lugar, no menos significativo, al final del *Banquete*, Sócrates fuerza a Agatón y Aristófanes a que confiesen que un mismo autor debería ser tan hábil en la tragedia como en la comedia. Se trata de una disputa meramente teórica y precisamente la resistencia opuesta por los dos autores, el trágico y el cómico, indica cuánto se apartaban de la tradición y de la realidad tales reflexiones. La unión en una sola persona de los dos *γένη*, tan claramente distintos, era prácticamente inconcebible, y ni siquiera la noticia acerca de un poeta llamado Timocles, que según dice, cultivó ambos géneros del drama, ha podido resistir al examen de la crítica. Si hemos comprendido bien la importancia del género literario cerrado en sí mismo, por los testimonios aducidos por Platón, también consideraremos acertadamente el hecho de que el drama satírico no forma ningún *γένος* aparte y que, debido a que obedece en gran parte a las leyes de la tragedia, fue cultivado por los mismos autores en estrecha conexión con ella. Este hecho, dentro de la literatura griega, elimina cualquier duda acerca de que el drama satírico y la tragedia constituyan un mismo género literario, y de que Aristóteles tenga razón al hacer derivar la tragedia del *σατυρικόν*, ya que el camino inverso es inconcebible.

Pero Aristóteles indica todavía otra forma primitiva de la tragedia, el ditirambo. Se ha aprovechado la aparente contradicción que parece encerrarse aquí para rechazar rápidamente sus noticias y, en efecto, al principio pare-

ce extraño que Aristóteles no tienda un puente entre ambas noticias que en apariencia se contradicen. Pero su *Poética* no es un libro preparado para ser publicado; en el mejor de los casos puede tomársele por anotaciones para conferencias, y por ello sus comunicaciones ostentan también el carácter de algo incompleto. Si es verdad lo que él afirma acerca del origen de la tragedia, hemos de suponer que hubo ditirambos que fueron cantados por sátiros. Y si hemos de creer esto, necesitamos un testimonio independiente de Aristóteles. Tenemos tal testimonio. El ditirambo es un canto religioso dionisiaco, que nos imaginamos cantado por un coro con entonadores. Sus formas más antiguas nos son desconocidas y en una fase posterior del desarrollo se nos presenta en los escasos restos de Píndaro y, más claramente, en Baquílides. Cuando, hace 40 años, la arena de Egipto nos devolvió a este poeta, su ditirambo de Teseo causó sensación sobre todo por su forma dialogada. Sin embargo, en este poeta, casi contemporáneo de Esquilo, es más verosímil la influencia de la representación trágica, ya desarrollada, sobre el ditirambo, que la hipótesis de que nos encontremos con una forma precursora de la tragedia en las manos. Por muy poco que sepamos acerca de la evolución del ditirambo, poseemos, con todo, un testimonio inapreciable en una creación del lírico coral Arión, al que encontramos a fines del siglo VII y comienzos del VI en la corte del tirano Periandro de Corinto. Ya Heródoto nos dice (I, 23), que Arión fue el primer hombre que compuso un ditirambo, le puso título y lo recitó. Ello no quiere decir que Arión fuese el creador del ditirambo, porque esta composición ya existía hacía tiempo como canto religioso dionisiaco. Pero, probable-

mente, hemos de entender las palabras de Heródoto en el sentido de que Arión elevó a forma artística aquel antiguo cántico religioso y que, puesto que le dio un nombre conforme a su fondo evidentemente variable, lo llenó también con un nuevo contenido. Sin embargo, de mucho mayor alcance es lo que acerca de Arión dice la Suda: «Dícese que fue el inventor del estilo trágico (*τραγικῶν τρόπων*), el primero que organizó un coro, mandó cantar un ditirambo, dio nombre a lo que el coro cantaba e introdujo sátiros que hablaban en verso.» La relación entre esta noticia tardía y lo que nos dice Heródoto es evidente, y también lo es el significado que se desprende de la Suda. El tardío compilador es, según la insuperable expresión de Bentley, una oveja de lana de oro. Según fuera la actitud adoptada frente a Aristóteles, se daba mayor o menor importancia a una de las dos partes de esta característica. En 1908, H. Rabe extrajo de un manuscrito un comentario de Juan Diácono sobre Hermógenes, con un pasaje que ofrece una valiosa justificación para los datos de la Suda: «El primer drama de la tragedia (*τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα*) lo representó Arión de Metimna, según enseñó Solón en sus elegías.» Aquí aparece de pronto, como testimonio para un punto importante, un contemporáneo de Arión. Ahora bien, tampoco podemos ya poner en duda el hecho de que mandase en Corinto cantar ditirambos por unos coreutas disfrazados de sátiros. El puente que postulábamos entre el ditirambo y el *σατυρικόν*, para poder creer a Aristóteles, viene dado por este testimonio. En los detalles quedan muchos puntos oscuros. No podemos hacernos ninguna idea acerca de la forma y el fondo de estos ditirambos «trágicos», pero que, por medio

de ellos, se dio un paso decisivo hacia la tragedia, lo comprendemos por el testimonio de la Suda, confirmado por Solón, testimonio que no puede perder fuerza por el hecho de que se desmenuce en sus partes y dé a entender que Arión es el inventor de tres géneros distintos, a saber, la tragedia, el ditirambo y el drama satírico. Y todavía nos enteramos de otra cosa; de que los peloponesios hicieron valer su pretensión de haber creado la poesía trágica, como leemos, entre otras cosas, en Aristóteles (*Poética*, 1448a). Los atenienses protestaron, y con razón, en tanto en cuanto la tragedia llegó a ser tal como nosotros la conocemos gracias a las creaciones del genio ático. También en esto se convirtió Atenas en un centro de fuerza intelectual, pero formó este centro a base de elementos que, en parte, le llegaron del Peloponeso.

Hemos encontrado la corroboración de Aristóteles en los rasgos generales (y, aparte de estos rasgos generales, no hay nada), pero quedan cuestiones para las cuales de momento no encontramos respuesta. Una de las más difíciles consiste en el nombre mismo de tragedia (*τραγωδία*). Puede constituir para nosotros un consuelo el saber que tal cuestión no preocupó a los antiguos menos que en la actualidad. Dos interpretaciones entran sobre todo para ellos en consideración, tal como para nosotros constituyen también un problema: «canto para ganar un macho cabrío como premio», interpretación de la que «canto sacrificial del macho cabrío» representa sólo una variante, siendo la otra «canto de los machos cabríos». Quien sigue la segunda variante sólo

puede relacionarla con el *σατυρικόν* como fase previa de la tragedia, y debe reconocer en los cantores del «canto del macho cabrío» precisamente aquellos sátiros que hemos encontrado en las fases primitivas del drama trágico. Esta interpretación se encuentra en el terreno de la *Poética* aristotélica que ha resultado fructífero. Sin embargo, uno de los pocos pasos realmente positivos que en los últimos tiempos se han dado hacia la solución de todo este difícil complejo de problemas consiste en el hecho de que M. Pohlenz nos ha indicado la época y el círculo cultural en los que tal explicación tiene sus raíces. Los eruditos alejandrinos reflexionaron sobre todas estas cuestiones con entusiasmo no menor que el nuestro, y también ellos se vieron obligados a adoptar una postura frente a Aristóteles. Encontraron una noticia que les pareció que desplazaba de una posición decisiva la armazón de ideas aristotélica, y que aun hoy es esgrimida contra la *Poética*. Prátinas de Fleyo (principios del siglo v) debió de introducir en Atenas el drama satírico en la época en que la tragedia había encontrado ya su forma definitiva. No tenemos ninguna razón para dudar de esta noticia, pero, después de todo lo que hemos dicho acerca del *σατυρικόν* y la tragedia, sólo podemos entenderla en el sentido de que, en una época en la que la desarrollada tragedia casi había causado la muerte del drama satírico, intervino Prátinas en el asunto y, entroncando con la antigua tradición peloponesia (procedía de Fleyo), aseguró un puesto fijo para el drama de los sátiros. Es posible que, en las magníficas canciones de danza de Prátinas, que nos ha conservado Ateneo (XIV, 617b), se reflejara una parte de aquellos preludios por medio de los cuales la orquesta fue reconquistada por los

sátiros y ganó para sus dramas posteriores un lugar consolidado después de las tragedias. No obstante, los eruditos alejandrinos sólo vieron una contradicción entre Prátinas, el «inventor» del drama satírico, y la teoría aristotélica. No hallaron otro recurso más que el de abandonar a Aristóteles y buscar para los orígenes de la tragedia explicaciones en ámbitos que les eran familiares. En la gran y cosmopolita ciudad de Alejandría, con su intensa actividad, que hemos de imaginar tan desprovista de alma como la vida de las grandes urbes en general, se había despertado una fuerte inclinación hacia todo lo campestre, hacia todo lo sencillo y, junto con ello, un vivo interés por lo popular. Podemos comparar esto, aunque sólo a grandes rasgos, con fenómenos análogos de nuestra época. Mientras que para nosotros, por lo menos en ocasiones, surgió un saber bien cimentado acerca de las fuentes inagotables de energía a las cuales podemos y debemos acudir si nuestro pueblo ha de seguir viviendo, allá se observa un interés más bien nacido del contraste, un interés que se manifiesta en la creación literaria y en la investigación de estas cosas y que a veces consigue captarlas realmente. Así, las costumbres rurales áticas de las ofrendas y de la vendimia, diversiones campestres como el saltar sobre los odres, se habían convertido en cosas simpáticas y dignas de conocerse. Y puesto que también en este ámbito se encontraba a Dioniso, a quien siempre perteneció la tragedia, y además, a Téspis, el autor de tragedias más antiguo que se conocía, se hallaron sus raíces en tal sector campestre, se relacionó el origen de la tragedia con las fiestas rurales áticas. Horacio, que en su *Ars poetica* se basa en enseñanzas helenísticas, es el testigo más conocido de esta teoría

(220), según la cual el cantor campesino entonaba su canto «trágico» para obtener como premio un macho cabrío, y sólo más tarde habría surgido el drama de los sátiros.

Conocemos demasiado bien el espíritu de la investigación alejandrina y sus especiales reflexiones en este caso para concebir la hipótesis, sumamente improbable, de que dispusiera de mejor material de información que Aristóteles, mucho más antiguo, y de este modo poder seguir la explicación que ella nos da.

Aun cuando no pueda excluirse, ya la misma concepción de la tragedia como un canto para obtener como premio un macho cabrío o como un canto entonado en el sacrificio de este animal nos parece mucho más forzada que la de G. Welcker, quien encuentra en la palabra *τραγωδία* el canto de los machos cabríos. Necesariamente, se enlaza esta interpretación con la doctrina de Aristóteles de que el *σατυρικόν* es la fase preliminar de la tragedia: esperamos encontrar en los sátiros a los cantores de los machos cabríos. Pero aquí nos tropezamos con dificultades que no pueden ser pasadas por alto. Al parecer, en los tiempos de Welcker las cosas estaban muy claras. Se tomaba sencillamente una de las numerosas estatuas de sátiros, por ejemplo, el hermoso Fauno de la mancha y, en las orejas puntiagudas, en el alegre rabo, ya se tenían los más hermosos atributos del macho cabrío. Sin embargo, desde entonces hemos sabido muchas cosas que han venido a complicar la cuestión. Para su comprensión es necesario echar una mirada a esos sujetos que alcanzaron tanta importancia para la escena ática. E. Rohde ha dicho bellamente que a nuestro sentimiento romántico y musical de la naturaleza se opone

el sentimiento que de ella tenían los antiguos, un sentimiento de otra índole, que, siendo plástico-óptico en su esencia, les inducía a la personificación de la naturaleza. Sólo se necesita contemplar la crátera de Londres, con su salida del sol, para comprender perfectamente cómo, por un lado, aparece Helio montado en su cuadriga, mientras que por el otro huye la diosa de la Noche, cubierta con un velo, y cómo Eos, de magníficas alas, se apresura a preceder al dios de la luz, y cómo las estrellas, que el pintor ve en forma de graciosos chiquillos, se precipitan al mar con salto atrevido. Así, para el griego, todo su mundo está lleno de fuerzas de la naturaleza vistas de un modo personal, fuerzas tiernas y amables, fuerzas peligrosas, procaces y alegres. Y las más alegres de todas estas fuerzas vitales son las representadas por los sátiros o silenos, como se les llamaba también. En un fragmento atribuido a Hesíodo (198), se les llama haraganes, y que merecían este nombre lo demuestran en los vasos áticos, por ejemplo los que pintó Duris, de un modo harto convincente. Toda la vida de los impulsos, de los instintos, se ha personificado en ellos y, como esta misma vida, están rodeados, con todas sus locuras, de impenetrables misterios, y algunos de ellos saben el porvenir.

Casi todos los pueblos indoeuropeos conocen parientes de estos sujetos, aun cuando en ningún lugar como en Grecia encontraron una figura tan plástica. Así, alrededor de Mantua viven los espíritus de los bosques, *gente selvática*, seres semianimales con rabo; los salvajes de Hesse con su cómica vestimenta son también seres de esta clase, lo mismo que los velludos *wald-fänken* de los grisonos, que llevan un taparrabos de piel.

El *skougman* sueco se parece por su lascivia a los sátiros, e incluso los *perchten* de Salzburgo, como *daimones* de la vegetación, con diversos atributos animales, pueden ser comparados a ellos. Tales *daimones*, para los cuales precisamente el norte de Europa ofrece paralelos muy próximos a los sátiros, son más que un juego de la fantasía excitada por los secretos de la naturaleza: son la figura de la fuerza del ser y del crecimiento y, como tales, son de suma importancia para el hombre. Imitarlos en la danza mímica, llevar sus máscaras, equivale a asegurarse las benéficas fuerzas que en sí encierran. Por ello, los danzantes de los *perchten* saltan también sobre los campos. No hace falta decir que aquí, con los *daimones* de la vegetación y su imitación mímica, nos remontamos a aquella primitiva subestructura de la que hablamos al principio y que la tragedia griega ha dejado tan atrás que casi no parece ya tener relación alguna con ella.

Sin duda, estos sátiros son en Grecia más antiguos que Dioniso. Pero cuando llegó el dios en el que se personificaron todas las fuerzas bienhechoras, peligrosas y misteriosas de la naturaleza, los sátiros se unieron a su *thiasos* y se convirtieron en sus fieles e inseparables acompañantes.

Hasta aquí hemos dicho ya lo que teníamos que decir acerca de estas figuras que llenaron con su vida los bosques de Grecia, como más tarde hicieron con la orquesta. Volvamos a la cuestión de si con razón podemos encontrarlos también en el nombre de tragedia, en el «canto de los machos cabríos». Ya hemos dicho que, actualmente, ya no nos está permitido comparar esta palabra con las numerosas representaciones de sátiros con

atributos de macho cabrío. Gracias a Furtwängler, sabemos que estas representaciones pertenecen a una época reciente, y que la costumbre de dotar a nuestros *daimones* con rabito, orejas y cuernos de macho cabrío no se introdujo hasta la época helenística, bajo la influencia del modelo del dios Pan. El aspecto que presentaban los sátiros de época más antigua nos lo muestran un gran número de monumentos; generalmente se trata de figuras de vasos que nos presentan a los *daimones* de los bosques con grandes colas y orejas equinas y, en las representaciones más antiguas, incluso a veces con cascos de caballo. Desde el vaso François, muy arcaico, hasta el umbral del helenismo, se extienden los documentos gráficos que sin excepción nos ofrecen ejemplos de esta clase. La inmensa mayoría de ellos nos muestran a los sátiros en los bosques, con ninfas y ménades, pero también allí donde vemos a los sátiros del teatro, como en el vaso de Nápoles, que representa un drama satírico (hacia el año 400), se encuentra por lo menos la cola de caballo. Sé ha querido eludir por diversos caminos, sin que ninguno resultara practicable, la dificultad que constituye encontrar dotados con los atributos del caballo a los sátiros-machos cabríos que hemos reconocido que existían en el nombre de la tragedia. Continuamente se ha repetido el intento de enfrentar los *daimones*-caballos jónico-áticos que nos muestran los vasos con seres en forma de macho cabrío que en el Peloponeso debieron haber determinado la forma primitiva de la tragedia y su nombre. Se trató de encontrar esta distinción incluso en la denominación y, dado que nuestros *daimones* se llaman también silenos, se relacionó esta denominación con los caballos jónico-áticos. Pero

los monumentos figurativos no ofrecen la menor duda de que los sátiros y los silenos constituyen una misma especie, y ya el hecho de que el viejo Sileno del drama satírico sea el padre de la manada de sátiros es suficiente para demostrar que se trata de dos nombres diferentes para una sola especie. Y los sátiros-machos cabríos del Peloponeso siguen siendo una hipótesis indemostrada e indemostrable. Es verdad que conocemos *daimones*-machos cabríos de esa región, pero aparecen en forma de dios o dioses Pan. Algunos de ellos los encontramos también en el llamado Vaso de Pandora del Museo Británico, que nos muestra danzantes con cuernos y pezuñas de macho cabrío alrededor de un tañedor de flauta. Frente a los atributos equinos de los sátiros en los monumentos, hubo quien trató de aducir testimonios sacados de los mismos dramas satíricos. Pero si en los *Ichneutai* (Rastreadores) de Sófocles (v. 358), censura Cilene al corifeo de los sátiros, porque presume como un macho cabrío (ὡς τράγος) con su barba, éste es comparado con el macho cabrío, sin que por ello tenga que serlo. Y tampoco hay nada que hacer con la piel de macho cabrío que en el *Cíclope* de Eurípides (v. 80) llevan los sátiros, porque esa piel les es propia solamente en tanto que pastores que se hallan al servicio del cíclope. Más importante para nuestra cuestión es un fragmento que, con verosimilitud, se ha atribuido al *Prometeo Pirceo* de Esquilo (fr. 207). El fuego ha descendido por primera vez a la tierra y el curioso sátiro quiere abrazar la llama viva. Entonces, Prometeo le grita: «¡Macho cabrío, vas a lamentarlo por tu barba!» Esta interpelación no puede explicarse simplemente por una comparación abreviada. La figura de macho cabrío del sátiro no pue-

de ser demostrada ciertamente frente a todos los restantes testimonios, pero que el sátiro fue llamado macho cabrío a causa de determinadas cualidades sigue siendo un hecho sumamente valioso. Una posibilidad—aunque no se trate más que de una posibilidad—de explicar esto, y con ello la dificultad que suscita el nombre de tragedia, la encontramos allí donde vemos que los antiguos eruditos se esforzaron por dilucidar nuestra cuestión. El *Etymologicum Magnum* (s.v. *τραγωδία*), en el resultado de doctas discusiones, presenta, junto a meros absurdos, tentativas de explicación que llevan en sí el sello de la investigación literaria peripatética, y que aún hoy siguen siendo dignas de consideración. Tampoco allí dejó de observarse la contradicción entre los machos cabríos del nombre de la tragedia y los atributos equinos de los sátiros y se buscó una solución equilibrada. No vamos a hacer caso del intento de hacer derivar el término «macho cabrío» de un especial vestido de pelo de los sátiros-coreutas, pero hay que tomar en serio la explicación del nombre a base de lo peludo del cuerpo y de la lasciva sensualidad de esos *daimones* de los bosques. Precisamente en representaciones más antiguas de sátiros (*Myth. Lex.*, IV, 456) vemos a estos *daimones* con todo el cuerpo cubierto de vello, y la vestidura de pelo del Sileno, que siempre conservó, es asimismo un residuo de ello, como también el taparrabos de piel de los sátiros en el Vaso de Nápoles que antes hemos mencionado. Dado que, ciertamente, los caballos no tienen una piel cubierta de vello, pero sí los machos cabríos, y que también la barba hace pensar en estos animales, hemos de pensar en la posibilidad de que los sátiros tuvieran desde el principio varios atributos animales, que eran sen-

cillamente animales salvajes, y así es como se alude también a ellos (*θηρες*) en Sófocles (*Ichneutai*, 141, 215) y en Eurípides (*Cíclope*, 624). Pero probablemente es concebible que luego, a causa de su lascivia, bien clara y bien natural en esos *daimones* de la vegetación, se les llamara machos cabríos, sin que los atributos animales correspondieran en detalle exactamente a los machos cabríos, ya que todos los diccionarios indican que éstos, incluso para los antiguos, eran animales que se caracterizaban por su lascivia.

Recientemente, se ha tratado de resolver toda la cuestión recurriendo a una vieja teoría, de G. Loschcke. Según esta hipótesis, había que distinguir a los silenos, con los atributos tomados del caballo, de los sátiros propiamente dichos, que se creía reconocer en un determinado grupo de *daimones* danzantes de cuerpo rechoncho. E. Buschor publicó en la Academia de Munich en 1943 un importante estudio que nos presenta los monumentos arcaicos de esos sujetos. Proceden de fines del siglo VII y de la primera mitad del VI, y demuestran la difusión de estas figuras rechonchas por extensas regiones de Grecia. Pero nada alude a su denominación de *satyroi*, puesto que actualmente ya no puede demostrarse que este nombre esté relacionado, como pretendía Loschcke, con la palabra *satur*. En la historia primitiva de la tragedia, sólo con ayuda de complicadas teorías pueden ser introducidos estos barrigudos y, por ello, probablemente es preferible quedarnos en la concepción más antigua y considerar que pertenecen a las fases preliminares de la comedia.

Hemos avanzado por caminos pedregosos, y sólo mediante hipótesis podemos atravesar las tinieblas que envuelven los comienzos de la tragedia. Lo que ellos nos ofrecen es un cuadro del desarrollo que podría tener pretensiones de verosimilitud, y el reconocimiento de la grandeza del genio helénico que nos permite obtener desde tales comienzos la obra de arte desarrollada. Tan alta se encuentra ésta por encima de aquéllos, que apenas veríamos mucho mejor la relación si los comienzos de la tragedia estuvieran a plena luz delante de nosotros. Sin embargo, dos elementos básicos que ya encontramos en esa fase primitiva han conferido siempre a la tragedia griega su sello esencial: Dioniso y el mito. Ahora vamos a hablar de ellos.

Acerca de la relación indisoluble entre la tragedia y el culto de Dioniso pisamos terreno firme. El dios al servicio del cual se desarrolló el drama trágico de los griegos no pertenece al círculo olímpico de los dioses homéricos. Estas figuras luminosas están arraigadas en el espíritu de la epopeya noble, y en su beatífica congregación nos ofrecen a nosotros, hombres de la posteridad, la imagen de un mundo contemplado de un modo maravilloso en sus poderes vivientes. Se yerguen ante nosotros más altos y majestuosos que los príncipes mortales y, no obstante, su naturaleza tiene muchos rasgos en común con éstos. Su vida discurre fácilmente en el palacio olímpico, y su voluntad presenta un carácter sumamente personal. No asumen la responsabilidad por imponer un derecho eterno en el universo, ni cargan sobre sí mismos la necesidad de los seres humanos para liberarla en su divinidad. Es verdad que no se apartan de los hombres; tienen amigos entre ellos, favoritos, a los que asis-

ten en el peligro y a los que alegran con sus dones. Exigen respeto y pueden resultar, si quieren, señores amigables. Y, sin embargo, aparece de diferente modo ante el hombre el dios que en el círculo de los olímpicos fue siempre un extraño, aunque, como sabemos ahora por las tablillas de escritura Lineal B, ya era conocido por los griegos en época micénica. A Dioniso no le bastan solamente la oración y el sacrificio, el hombre no se encuentra para con él en la relación, a menudo fríamente calculadora, del toma y daca, sino que él quiere al ser humano entero, lo acapara para su servicio y lo eleva por medio del éxtasis por encima de todas las miserias del mundo. El que sea el dios del vino indica sólo una parte de su naturaleza. La vida de la naturaleza que todo lo penetra, toda su fuerza creadora, está personificada en este dios. En su servicio orgiástico, la naturaleza misma saca al hombre de la incertidumbre de su existencia, lo arrastra hacia el interior del más profundo reino de su maravilla, de la vida, y hace que experimente de una forma nueva lo que ésta significa. Por muy poco extenso que haya de ser este intento de expresar con palabras la naturaleza del dios, una cosa hemos querido dejar clara: el elemento básico de la religión dionisiaca es la transformación. El hombre arrebatado por el dios, introducido en su reino por medio del éxtasis, es un hombre distinto del que era cuando se hallaba envuelto en el ajetreo del mundo. Pero la transformación es aquello de lo cual, y sólo de ello, puede surgir el arte dramático, que es algo diferente de una imitación desarrollada a partir del instinto del juego, arte dramático que es renovación de lo viviente. En el transcurso de la presente exposición, hemos aludido varias veces a la enorme distancia que existe entre

los comienzos de la tragedia y su estado de madurez. No hemos temido el dificultoso intento de descubrir, en las tinieblas de la tradición, las etapas externas del camino, pero la cuestión acerca de la energía interna que condujo a su aprehensión encuentra su respuesta, en una de sus partes más esenciales, por medio de Dioniso y del espíritu de su religión. Esto mismo es lo que creían los antiguos, cuando Aristófanes, en *Las Ranas* (v. 1259), llama a Esquilo el príncipe inspirado por Baco (*βακχεῖον*), el mismo poeta de quien la posteridad diría que escribía sus obras en estado de embriaguez.

Que Dioniso no fue en Grecia un tardío advenedizo, como se creyó durante mucho tiempo, nos lo ha mostrado definitivamente el desciframiento de la escritura silábica micénica. Para la historia de su culto no se ha ganado ciertamente gran cosa con ello, ya que no podemos decir nada acerca de la naturaleza de ese primitivo Dioniso, y hemos de contar con que las ideas relacionadas con él y con su culto estuvieron sujetas a grandes y quizá profundas alteraciones en el transcurso del tiempo. Los diversos mitos acerca de los adversarios del dios dan fe del hecho de que las formas orgiásticas del culto, sostenidas por el éxtasis dionisiaco, conquistaron el suelo griego en forma de violentas irrupciones contra una notable resistencia. Pero, sea lo que fuere, conocemos con seguridad un poderoso movimiento que en el siglo VII y en el VI dio cada vez mayor importancia al culto del dios. Este movimiento fue asimismo de gran valor para la tragedia. Debe entenderse a base del encuentro de la fuerza interna de la religión dionisiaca con procesos de naturaleza política. El gobierno aristocrático se había debilitado, pero su sustitución por el gobierno del pue-

blo no fue un proceso fácil. En muchos lugares del mundo griego hubo fuertes personalidades de la aristocracia que se enfrentaron a sus compañeros de clase y, apoyados por el «demos», se adueñaron del poder. Estos tiranos no tienen culpa en su mayoría del significado peyorativo que la palabra adquirió posteriormente, ya que supieron compensar la falta de legitimidad de su gobierno con una administración inteligente y activa, y no sólo se apoyaron en las grandes masas del pueblo, sino que realmente gobernaron en favor de éstas. Precisamente por este hecho debe comprenderse que entonces creciera en importancia el dios, que no es un aristocrático dios olímpico, sino que pertenece a todos los hombres y, en especial, a los campesinos. Ahora comprendemos en un sentido más profundo el hecho de que, precisamente en la corte de Periandro de Corinto, el hijo de aquel Cipselo que en el siglo VII derribó el régimen aristocrático de los Baquíadas, Arión se convirtiera en el creador del «trágico modo». Allí, los sátiros, que antes eran *daimones* de los bosques, cantaban libremente el ditirambo, canto del culto dionisiaco elevado a forma artística. Vemos cómo en el nuevo movimiento se fusionan los elementos en el culto del dios. Pronto veremos, en otro respecto, un testimonio sumamente interesante que nos indica análogos procesos para el Sición de Clístenes. Pero también aquí, delante de todos los demás, aparece el más interesante de los tiranos, Pisístrato de Atenas. Es muy probable que la más suntuosa de las fiestas de Dioniso, las Dionisias Urbanas, como se las llamaba en oposición a las Dionisias Rurales, fuera creación de Pisístrato, pero, en todo caso, es obra suya la magnífica organización de la fiesta dentro del culto del

Estado. Esta fiesta del mes primaveral de Elafebolión no era para el «panjónico» Dioniso, venerado en las Leneas y en las Antesterias. El dios de esta fiesta es Dioniso Eleutéreo, llevado a Atenas desde el lugar fronterizo de Eleuterres, ático-beocio. Por tanto, al igual que anteriormente habíamos subrayado la diversidad esencial entre la tragedia y la comedia, ahora consideramos como otro hecho cierto que la comedia pertenece al Dioniso de las Leneas, mientras que la tragedia pertenece al Dioniso Eleutéreo de las Dionisias Urbanas o Grandes Dionisias. En esa fiesta, en tiempos de Pisístrato, en uno de los tres primeros años de la Olimpíada de 536/5-533/2, fue representada por primera vez, con patrocinio oficial, una tragedia por Tespis. Desde entonces, se fija la relación entre el drama trágico y las Dionisias Urbanas, y posteriormente este vínculo se formaliza reservando a la tragedia los días 11-13 de Elafebolión y representando en cada certamen teatral una tetralogía, o sea, tres tragedias y un drama satírico. La producción dramática, que aumentó rápidamente en el siglo v, hizo que entre los años 436 y 426 se introdujese un certamen de tragedias incluso en las fiestas Leneas, con las que al principio nada tenía que ver la tragedia, del mismo modo que, ya en el año 486, la comedia había hallado entrada en las Dionisias de la ciudad.

No sólo la época, sino también el lugar de la representación nos lleva a Dioniso. Aun cuando en el siglo vi se hubieran dado representaciones dramáticas en la orquesta de la plaza del mercado, cosa que en modo alguno puede demostrarse, la tragedia, por lo que sabemos de sus puestas en escena, permaneció estrechamente vinculada al teatro de Dioniso, que estaba situado en la

ladera meridional de la Acrópolis, en las inmediaciones del templo de Eleutéreo. Quien hoy visita aquel venerable lugar encuentra en la fila delantera de los asientos de honor el trono de piedra en el que una inscripción indica que estaba reservado para el sacerdote de Dioniso. Esquilo, Sófocles y Eurípides lucharon aquí por la victoria en el certamen dramático y por la inmortalidad en la historia del pensamiento humano. Durante siglos, el teatro de Dioniso siguió siendo el lugar de las representaciones dramáticas, hasta que la falta de sensibilidad de los romanos de época tardía lo rebajó a la categoría de lugar de espectáculo de luchas de gladiadores y cacerías de animales salvajes. Probablemente, es también dionisiaca la indumentaria de los actores. Para la máscara, bastará recordar lo que hemos dicho anteriormente. Aunque, en último término, nos lleve a la época remota de las representaciones mímicas, sin embargo, alcanzó también su especial importancia para la tragedia gracias al papel que desempeñó en el culto del dios, que es, él mismo, el dios-máscara. Pero incluso en el caso de la túnica con mangas del actor, suntuosamente bordada, y en el del calzado alto, suave y cerrado llamado coturno, que hasta la época helenística no se convirtió en los horribles zancos, hay mucho que hablar en favor de su origen a partir del culto dionisiaco.

Hemos hallado la tragedia, desde su época más antigua, en estrecha relación con el culto de Dioniso, y hemos tratado de desentrañar el profundo misterio de su desarrollo a partir del espíritu de la religión dionisiaca. Pero he aquí que una nueva contradicción parece cerrarnos

el paso. Es verdad: la época de la fiesta, el lugar del espectáculo, la indumentaria de los actores, todo apunta hacia el dios, pero el contenido de las tragedias, según lo que podemos decir de él, nos lleva hacia otra dirección. Los mitos de la oposición, que nos muestran a Dioniso triunfando de enemigos como Licurgo y Penteo, se convirtieron probablemente aquí y allá en tema de la tragedia. Pero en ninguna parte aparecen tales temas como predominantes, y carecen de sólido fundamento todos los intentos que se han realizado por atribuir un contenido dionisiaco a la más antigua tragedia o por hacer incluso de Dioniso el actor más antiguo. Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que el número de mitos propiamente dionisiacos es tan escaso, en comparación con otros ciclos míticos, que la tragedia, en su desarrollo, no podía encontrar en ellos material suficiente. Por lo que se refiere a los padecimientos, tan a menudo sacados a colación, del dios despedazado por los titanes, sabemos demasiado poco acerca de la edad de este mito, muy importante en la religión órfica, para que con verosimilitud podamos situarlo en los primeros tiempos de la tragedia. No, el dios triunfante sobre todos sus enemigos no podía convertirse en el sujeto del contenido de la tragedia que, en el héroe, considerado como representante de la más alta humanidad, nos hace ver la lucha del hombre contra las potencias del mundo, lucha que es llevada hasta el límite de la destrucción y generalmente más allá de este límite. Así, en Dioniso encontramos tal vez una de las fuerzas vivas que impulsaron el desarrollo del drama trágico como obra de arte, pero, por su contenido, la tragedia griega fue configurada por otro ámbito de la cultura griega, por el mito de los héroes.

La aparente contradicción entre la tragedia como parte del culto dionisiaco y su contenido no dionisiaco fue observada tempranamente en la antigüedad y dio pie para la expresión proverbial «esto no tiene nada que ver con Dioniso» (*οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*). En relación con esto adquiere para nosotros la máxima importancia un relato de Heródoto (V, 67). En Sición existía desde antiguo el culto del héroe argivo Adrasto, y Heródoto dice explícitamente que los sicionios no veneraban a Dioniso, sino a Adrasto, y cantaban en coros trágicos (*τραγικοῖσι χοροῖσι*) sus padecimientos, que no podían ser otros que los que sufrió en el combate de los Siete contra Tebas. Podemos dejar completamente de lado la antigua disputa de si Heródoto, con la citada expresión, se refería a coros con figura de machos cabríos o a los cantores de cantos con contenido trágico, porque lo que está claro es aquello que para nosotros es esencial: los hechos y los padecimientos de un héroe del gran ciclo de leyendas constituían el fondo de tales canciones. Y he aquí que ahora se presenta la reforma del tirano Clístenes, el cual dedica estos cantos a Dioniso, o sea, que hace que no se canten ya en el culto del héroe Adrasto, sino al servicio del nuevo dios. Pero nada habla en favor de que su contenido se hubiera convertido en un contenido dionisiaco, pues en este caso se habría tratado de una completa reorganización cuya relación con el antiguo culto de Adrasto no sería perceptible y de la que Heródoto no habría podido hablar con las palabras con que lo hizo. El pasaje no dice otra cosa sino que los antiguos coros «trágicos», con su contenido sacado de los cantos heroicos, pasó a formar parte del servicio religioso dionisiaco. Es evidente que, por el momento, tenemos ante no-

sotros otro ejemplo de aquella política religiosa de los tiranos griegos que tan decisiva fue para el culto de Dioniso y de la tragedia. Aunque en la reforma de Clístenes hubiera también realmente odio contra Argos, cuyo héroe era Adrasto, sigue siendo esencial la adjudicación de los coros a Dioniso. Pero nuestro testimonio adquiere aquí su especial importancia porque observamos palpablemente cómo unas canciones, cuyo contenido estaba integrado por la leyenda heroica, fueron incorporadas al ámbito del culto dionisiaco, y así nos ayudan a comprender aquellos procesos mediante los cuales la tragedia dionisiaca se fusionó con el tesoro de mitos heroicos del pueblo helénico y en él encontró su contenido. Así, además del culto de Dioniso, ditirambos y sátiros, vemos cómo la leyenda de los héroes aparece como un nuevo elemento integrante, y presentimos la plenitud de donde nació la forma definitiva. Por medio del mito de los héroes, la tragedia adquirió su seriedad y dignidad, ἀπεσεμνύθη dice Aristóteles en su *Poética* (1449a), y una razonable evolución añadió a los procazes sátiros al final de la tetralogía.

Si también aquí hemos intentado obtener de los testimonios una idea del desarrollo externo, cabe ahora pensar cuán extraordinaria importancia debía de tener el mito como contenido de la tragedia para su espíritu, para su estructura interna. También el mito griego es un milagro como Dioniso. Con el progreso de la investigación podemos comprender cada vez mejor qué cantidad de historia griega primitiva se refleja en él, mediante el método comparativo; con la comparación de las narraciones de otros pueblos, podemos conocer algunos pormenores de su estructura, su propia esencia no se agota con

todo ello. En su asombrosa variedad de formas, la leyenda heroica de los griegos es una imagen de la existencia humana en general, no una concepción del mundo extraída de las cosas, pero sí una concepción del mundo de una riqueza y vida que no tiene igual. Y detrás de todos los héroes que luchando liberan a los países de graves males o sucumben heroicamente a fuerzas superiores, que logran la salvación mediante acciones audaces o mediante la astucia, se encuentra en último término lo que determina toda nuestra vida: el riesgo y la afirmación de la humana existencia. Y cuando vemos que en esto se trata siempre de la existencia humana, que no hay pactos, ni huida ante los poderes hostiles y ante la indomable voluntad en el propio pecho, con ello tenemos ya determinado de antemano uno de los rasgos esenciales de la humanidad trágica, que en igual medida pertenece también a las figuras del mito helénico.

Pero la importancia del mito para el poeta trágico debemos encontrarla también en otros aspectos. El mito en el cual se inspiró era un acervo común nacional de su pueblo, historia sagrada de la máxima realidad. En el curso de esta exposición comprenderemos cómo se hallaba este arte trágico en medio de la vida de la nación. Esto sólo era posible en una comunidad que no conocía la diferencia entre pueblo y clase ilustrada. Esta relación entre la alta poesía y el pueblo, que ya se perdió en el helenismo, venía dada en buena parte por el hecho de que era el tesoro de mitos más propio y más querido de este pueblo, que en el drama dionisiaco adquirió nueva forma. Ello hacía que todos los ciudadanos de Atenas pudieran seguir en sus detalles el desarrollo solemne del lenguaje trágico: Orestes, que allí, en la orquesta, bajo

dura compulsión debe cargar sobre sí con una grave culpa de sangre; Áyax, que aprecia el honor más que la vida; Ulises, que une la astucia a la prudencia; todos ellos estaban tan cerca de su comprensión como de la del poeta, que los levantaba a una nueva vida. Ciertamente, el poeta no tenía las manos atadas de modo que tuviera que limitarse a describir los hechos transmitidos por la tradición; su libertad frente al mito no era pequeña, como ha indicado un perspicaz observador antiguo (en el esolío Schol. Soph., *El.* 445), pero quien realmente «inventó» fue Eurípides, que también en esto se aparta de la tradición de la época clásica. Con ello llegamos a otra cosa, muy esencial. En su libro sobre la fantasía artística (p. 334), Max Nussberger ha indicado acertadamente cómo el poeta, para sus figuras, que han de significar algo general, utiliza la legitimación por medio de rasgos ofrecidos por las fuentes, para que nos parezcan reales. Estos rasgos los busca el literato de la época moderna en el fondo histórico o bien dota a sus personajes de rasgos individuales tan abundantes que también nos parece real esa vida personal. Los experimentos dramáticos que llevan a la escena al «padre», al «extranjero», como tipos, no han pasado de ser experimentos. También en esto resulta evidente la importancia del mito para la tragedia griega. Aquella legitimación de existencia verdadera, ¿podía encontrarla un poeta de un modo más soberbio que el trágico griego, que la encontraba para cada uno de sus personajes en la fe viva, en el corazón de su pueblo?

Todavía cabe decir una cosa acerca del mito. Ya en él, tal como lo observamos con la impronta de la epopeya, reconocemos una de las fuerzas básicas de la esencia

helénica que precisamente en la tragedia halló su más perfecta expresión. El espíritu que la configura penetra en el acontecer caótico; la creación artística, que en modo alguno es algo técnico-formal, eleva lo representado a la esfera de lo sensible y hace visibles las fuerzas espirituales que alientan detrás de los hechos. Dioniso y el mito, la fascinación del éxtasis y la fuerza del «logos» que penetra la esencia de las cosas, han concertado con la tragedia un pacto imposible de reiterar. Conocemos un vaso del Museo del Ermitage en el que, en el sagrado recinto de Delfos, Apolo tiende la diestra a Dioniso. Consideramos esta imagen como un valioso testimonio de la significativa alianza que los sacerdotes de Delfos concertaron con la nueva religión, pero también hemos de mirarla como un símbolo de los poderes de cuya alianza surgió el milagro de la tragedia griega.

LOS PRECURSORES DE LOS MAESTROS

Hemos visto claramente cuáles eran las fuerzas básicas que ejercieron una influencia decisiva tanto en la forma externa como en la forma interna de la tragedia, pero generalmente no nos ha sido posible relacionarlas con la obra de determinados personajes, debido a la escasez de información. E, incluso a fines del siglo vi y principios del v, en que encontramos mayor abundancia de nombres, tales fuerzas siguen envueltas en una oscuridad difícil de penetrar. Hasta llegar a Esquilo no nos encontramos en el resplandor de la gran época del Ática en el arte y en la historia.

Si prescindimos de la tradición artificial, que opera con figuras nebulosas, como la de Epígenes de Sición (Suda, s.v. *Thespis*), para demostrar las pretensiones peloponesíacas, el trágico más antiguo es para nosotros Tespis, el ático de Icaria. En una amena ladera al pie del Pentélico, se encuentra el lugar en el que en otro tiempo llevó Dioniso el vino al epónimo Ícaro, y que aún hoy recuerda en su nombre, que es Dioniso, a este dios. Ya hemos dicho que los eruditos alejandrinos quisieron hacer derivar la tragedia de las fiestas campestres de esta comarca. Si, frente a ello, nos pusimos al lado de Aristóteles y conocimos la parte que en todo ello tuvo el Peloponeso, no deberíamos excluir la posibilidad de que Tespis, en algunos puntos, se atuviese a las fiestas del país cuando en el Ática preparó el camino a la tragedia. El carro de Tespis de que nos habla Horacio (*Ars poetica* 276) es probablemente mera ficción. Quizás lo inven-

taron los alejandrinos, a base de las procesiones de carros del carnaval ático.

Ya hemos leído que Tespis, en uno de los tres primeros años de la Olimpiada de 536/5-533/2, representó por primera vez una tragedia en el culto oficial de las Grandes Dionisias. Ello no quiere decir, naturalmente, que su actividad, sin esta relación oficial, no pudiera remontarse a una época anterior, y recientemente existe la tendencia a considerar que no está del todo desprovista de fondo histórico una anécdota (Plutarco, *Solón*, 29) perspicazmente analizada por Tièche. Según esta anécdota, Solón, anciano (murió en 560), en una conversación con Tespis, se manifestó contrario a la incipiente tragedia, para la cual ya vimos atestiguado su interés en relación con Arión, porque decía que era un espectáculo de deformación (nosotros diríamos de transformación).

¡Cuánto nos agradecería prescindir del texto encontrado cerca de Tívoli que nos dice que el padre de Tespis se llamaba Temón, si, en cambio, supiéramos algo más acerca de su actividad y tuviéramos algo del escrito del peripatético Cameleón sobre tal actividad! También hay que decir que los pocos versos que nos han sido transmitidos en su nombre pierden su valor a causa de un relato (Diógenes Laercio, V, 92), según el cual el peripatético Aristoxeno echó en cara al platónico Heráclides del Ponto el haber publicado algunas tragedias propias bajo el nombre de Tespis. El carácter del fragmento no contradice esto. Por este mismo motivo, tampoco podemos hacer nada con los títulos transmitidos por la tradición, entre los cuales figura un *Penteo*.

Y a pesar de todo ello, actualmente creemos poder

comprender mejor la gran importancia de Tespis para la tragedia ática en un punto decisivo.

En todo lo que hasta ahora hemos dicho acerca del origen y desarrollo de la tragedia, hemos dejado a un lado una cuestión sumamente interesante. Hemos hablado mucho de los coros dionisiacos y tratamos de comprender la unión del ditirambo y el *σατυρικόν*, y de entender el mito como contenido. Pero en todo ello se trataba de canciones cantadas por coros y no hemos dicho nada todavía acerca del único elemento que hace que para nosotros el espectáculo dramático sea espectáculo dramático: el actor. ¿De dónde procedía? Aquí encontramos dos opiniones que coinciden con las dos posibilidades que resultan concebibles. Se ha pensado a menudo que, ya dentro del canto del coro, se desarrolló un diálogo cantado que posteriormente se habría convertido en verso hablado y, de este modo, habría dado lugar a que la parte hablada del actor se separara del canto del coro. Por otro lado, hay que contar con la posibilidad de que la parte hablada del actor no se desarrollase orgánicamente a partir del canto del coro, sino que, desde fuera, hubiera sido aplicada a éste. De antemano, hay algunas consideraciones que hablan en pro de esta última hipótesis: actor y coro se expresan en un lenguaje de distinto matiz dialectal. Éste, en el dialecto moderadamente dórico de la lírica coral, aquél, en el yambo ático, que en algunos detalles exhibe un matiz jónico. Ambos son también portadores de formas distintas de expresión humana. En el canto del coro, se expresan los sentimientos; el discurso del actor sirve, en cambio, para el desarrollo y

la explicación del tema. La unión antes indicada de dos elementos, el dionisiaco-ditirámbico y el de la forma de tratar el mito penetrado por el «logos», se advierte aquí desde otro punto de vista.

Sin embargo, no podemos quedarnos en meras conjeturas. Temistio (Or. 26, p. 316 D) nos transmite la noticia de Aristóteles según el cual, a la originaria canción coral, se añadieron el prólogo y el discurso, gracias a una invención de Tespis. Ese docto varón conocía bien a Aristóteles y redactó paráfrasis para cada una de sus obras. Si consideramos que las informaciones de Aristóteles en su *Poética*, conforme al carácter de esa obra, son fragmentarias, y que con seguridad se desprende de la *Poética* (1449b) que el estagirita sabía lo referente a la introducción del prólogo y actores en la tragedia, sería una muestra de exagerado escepticismo el rechazar tan valiosa noticia. El proceso que por medio de ella obtenemos es en sí mismo revelador. Cuanto más abundante era el contenido de las canciones cantadas por el coro, cuanto más profundamente entraban los poetas en el tesoro inagotable de la mitología, tanto más necesario se hacía explicarle al oyente el significado de los cantos. Para ello, en Atenas, el medio más adecuado fue el yambo autóctono, que tanto se aproxima a la forma hablada (*μέτρον λεκτικόν*). Al principio de la representación, aparecía ante el público un actor, antiguamente el autor mismo, y mediante la palabra hablada creaba las condiciones previas para la audición de la parte cantada. Esto lo veremos en seguida al hablar de Frínico. Pero también podía, dentro de la canción coral, en transiciones, intercalar tal explicación, y ofrecer, valiéndose de nuevas comunicaciones, nueva materia

para canciones. *Las Suplicantes* de Esquilo nos mostrará esto.

Según Aristóteles (*Poética*, 1449a), al originarse la parte hablada, aconteció una transición del tetrametro trocaico al trimetro yámbico. Esta noticia resulta para nosotros indemostrable, pues vemos las obras más antiguas que tenemos a nuestro alcance dominadas en su mayor parte por el trimetro yámbico y, por otro lado, el tetrametro trocaico no desaparece nunca del todo del uso de los autores trágicos.

La tragedia no había encontrado aún la posibilidad de convertir, en el juego de sus personajes, la escena en el lugar de espectáculo de las grandes potencias de la vida. Al primer actor había de añadirse un segundo actor, pero uno de los pasos más esenciales para este objetivo fue aquel que la tradición relaciona con Tespis. Podemos preguntarnos si su nombre no es aquí sencillamente el símbolo de la época primitiva de la tragedia, pero la unanimidad con que los antiguos colocan a Tespis a la cabeza de los autores de tragedias habla en favor de la tradición que nos lo presenta como el primer autor-actor. En relación con esto, comprendemos también la noticia (Suda, s.v. *Thespis*) que hace de él el inventor de la máscara. Ciertamente era ésta ya antiquísima, y propiamente se encuentra antes de todo el desarrollo del drama trágico, como hemos visto, pero un paso que era preciso dar con la introducción del actor fue la sustitución de la antigua máscara de sátiro, parecida a la cara de un animal, por la máscara puramente humana. Si Tespis introdujo al actor, así también fue en este sentido un innovador de la máscara. ¿En tiempos de Tespis, abandonó también el coro su atuendo de sátiro? No lo

sabemos. Pero si, para Frínico, considerado discípulo de Tespis, probablemente no servían para nada los sátiros en la tragedia, así también es verosímil que Tespis hubiera dado al coro figura humana.

Una valiosa inscripción (IG II/III², 2325) nos ha conservado fragmentos de una lista de trágicos vencedores. En su parte inicial, que se ha perdido, Esquilo, que en el año 484 venció por vez primera en el certamen, estaba precedido más o menos por ocho autores trágicos. Podemos llenar esta laguna con algunos nombres que nos han sido transmitidos por otro conducto. No obstante, sólo en casos raros, y aun en muy escasa medida, podemos decir algo acerca de los personajes y de sus obras. Completamente borrosa sigue siendo la figura de Querilo, que apareció hacia el año 520 y que, según algunos lexicógrafos posteriores, poco dignos de confianza, escribió 160 obras.

La obra de Frínico, considerado discípulo de Tespis, aparece más clara, por lo menos en un aspecto. La primera vez que venció en el certamen fue entre los años 511 y 508 y, hasta bien entrado el siglo v, tuvo éxito en la escena ática. Entre los títulos de dramas que se le atribuyen, nos interesan aquellos que nos indican temas a los que también dieron forma los trágicos posteriores. Trató la leyenda de las Danaides (*Αιγύπτιοι* y *Δανάιδες*) al igual que hizo Esquilo, y su *Alceste* se halla detrás del drama homónimo de Eurípides. No obstante, lo más importante que sabemos acerca de su obra es que convirtió hechos históricos en contenido de cada una de sus tragedias. En su *Toma de Mileto* (*Μιλήτου ἄλωσις*) pre-

sentó ante los ojos de los atenienses el terrible destino de la ciudad jónica, que en el año 494 cayó en poder de los persas, y con tal realismo supo hablar de los padecimientos de la ciudad emparentada con ellos, que los atenienses, encolerizados, le condenaron a pagar una elevada multa y prohibieron que siguiera representándose la obra (Heródoto, VI, 21). El autor trágico que quería hablar desde la escena a su pueblo tenía que entregar su obra al arconte del año, director del espectáculo, y todo parece indicar que Frínico entregó su obra en 493/2 a Temístocles, el futuro vencedor de Salamina. Probablemente toleró el que con esta obra se hablara a los atenienses de la pasada afrenta y del peligro inminente.

Otra vez llevó Frínico la historia de su época al teatro y también esta vez obtuvo la victoria, ya que es muy probable que el triunfo alcanzado en 476 correspondiera a su drama *Las Fenicias*. Entre los títulos que leemos en la Suda con relación a Frínico, se encuentran también *Los Persas*. Existe la posibilidad de que se trate de un segundo título para *Las Fenicias*. Como en el drama de Esquilo sobre los persas, también aquí se presenta la victoria naval de Salamina en la conmoción que produce en la capital de los persas. Las mujeres fenicias de la corte persa constituían el coro, y dieron su nombre a la obra. Pero la introducción se efectúa en aquel estilo arcaico del que ya hemos hablado con relación a Tespis: un eunuco prepara los asientos para la próxima asamblea del consejo y pronuncia el prólogo que instruye al público acerca del lugar del suceso y sus antecedentes, la derrota de Jerjes. También aquí habría intervenido Temístocles. Si un autor trágico habría presentado su obra al

arconte y éste la había aceptado, entonces ya podía ser designado el corega sobre el cual recaían los gastos de la representación. No puede ser casualidad el que encontremos como corega para *Las Fenicias* al hombre que probablemente había aceptado siendo arconte la tragedia *La toma de Mileto*.

El paso que dio Frínico cuando introdujo en el teatro hechos históricos puede parecernos de momento más importante de lo que era en realidad. La mitología y la historia son para nosotros cosas muy diferentes, pero no lo eran para aquellos tiempos en los que el mito y la historia significaban lo mismo. Frínico no tuvo que cruzar ninguna frontera entre ambas realidades, porque no la había. Y, sin embargo, esta tragedia histórica, que tomó su tema de la historia contemporánea, quedó como un episodio dentro del drama clásico, ciertamente un episodio al cual pertenecen también *Los Persas* de Esquilo. Esto se comprende a base de consideraciones que afectan la esencia del arte dramático y épico. Una de sus condiciones previas ineludibles es la mutua relación entre el máximo realismo y apasionamiento con que los personajes de la obra son creados y la distancia que, con todo ello, los separa de nosotros. Solamente así se hacen resaltar claramente los rasgos de lo grandioso, de lo que tiene valor humano. Aquel acto de configuración artística, al que Nussberger da el nombre de pulimentación, el hacer resaltar las grandes relaciones, resulta más difícil en los temas vinculados al presente que en los otros que llevan consigo la distancia. No podemos percibir los contornos de la gran montaña cuya ladera escalamos por caminos pedregosos, ya que su majestad sólo la percibimos claramente desde lejos. También en esto reco-

nocemos la importancia del mito para la tragedia griega, cuyas figuras iban acompañadas de la perspectiva, que elimina lo pequeño y realza lo grande.

Es posible que la tragedia, al convertirse en drama histórico en nuestro sentido actual, escapara a un peligro. No podríamos considerar como casual la relación entre Temístocles y estas obras de Frínico. Y aunque no tenemos motivos para pensar, por ello, en obras tendenciosas, sin embargo vemos aquí el germen de un desarrollo que no habría unido la tragedia tan íntimamente con la *polis* como sucedió en el caso de Esquilo.

Ya hemos hablado de Prátinas y comentado la noticia que hace de él el inventor del drama satírico. También escribió tragedias, y la indicación de que, además de 32 dramas satíricos, escribió asimismo 18 tragedias nos permite reconocer que, si tal indicación nos ha sido transmitida correctamente, el drama satírico, recobrado gracias a él para la escena, figuraba en primer término en su actividad. Es muy probable que el autor que restableció a los sátiros en sus derechos quiso de momento conquistar para los dramas satíricos un ámbito mayor, antes que la evolución del género consagrara su puesto fijo detrás de la trilogía trágica.

En Frínico, como en Prátinas, vemos a los hijos Polífrasmón y Aristias continuar la obra de los padres. Encontraremos la misma relación en los grandes trágicos y por ello reconoceremos la importancia de la tradición familiar, que no sólo en esta rama del arte clásico fue de máxima significación.

Salimos del terreno de los testimonios que, mediante la interpretación, hemos tratado de hacer comprensibles y relacionar entre sí, y nos encontramos ante las obras mismas conservadas. En seguida, nos hallamos en presencia de tal fuerza y profundidad de creación que únicamente podemos comenzar reconociendo que todo nuestro deseo de comprender y nuestras explicaciones no pasan de ser una obra fragmentaria. Surge una pregunta acuciante, que la labor de esta clase plantea continuamente y con la cual a menudo se ha tratado de poner en duda la eficacia de la ciencia literaria como tal: ¿qué es en realidad lo que describimos con el análisis de una obra de arte? Con nuestro afán de comprender, ¿qué es lo que esperamos, que no sea sino una división en partes, detrás de las cuales desaparece el sentido del todo? Rozamos la cuestión acerca del acto mismo de la creación literaria. Nuestra búsqueda, ¿ha de entenderse en el sentido de que queremos espiar al autor, quien, construyendo y ordenando, crea su obra a base de una suma de elementos? Una vez individualizados científicamente todos estos elementos y demostrada además la relación que existe entre ellos, su articulación e imbricación, ¿hemos comprendido ya al autor y su obra? ¿Los hemos comprendido, por ejemplo, como si pudiéramos decir que ya sabemos cómo se hace todo esto? No es posible subrayar con palabras la insuficiencia de tal concepción. De ella brota la profunda desconfianza que actualmente abrigamos contra el «echar una ojeada

al estudio del autor», «la pericia en el arte», «la práctica artística». Aquí parece llegar un nuevo conocimiento realmente liberador, procedente de aquella psicología que, de momento en otro campo, ha puesto en primer término enérgicamente el problema de la creación artística. Con ayuda de esta psicología, entendemos la obra de arte no como el producto de procesos primarios de una estructuración que calcula y sopesa, sino como el todo que es una figura creada frente a sus partes. Lo que hay al principio no son las líneas del cuadro aisladas, las piedras separadas del edificio, sino el contorno del conjunto, tal como al artista se le aparece en la mente por medio de aquel impulso de dar forma significativa, aquel impulso que existe en el ser humano, pero que en él se ha elevado a una magnitud creadora. No negamos que hay grados en la formación de la obra de arte, en los cuales se realiza reflexivamente una labor de pulir, modificar y añadir. Pero, como esto se produce siempre en consideración a la forma del todo, por ello esta forma existe ya desde el principio y no es el resultado de partes juntadas previamente. Nuestro trabajo, en cambio, consiste en abarcar y describir esta figura como un organismo que en sí posee la riqueza de un ser vivo. A esta labor pertenece la búsqueda de las partes, que ya no consideramos como los elementos primarios en que la obra de arte puede volver a descomponerse; a ella pertenece también la cuestión acerca de la estructura, que nosotros entendemos como expresión de lo espiritual y no ya simplemente como resultado de la habilidad técnica. Y, debido a que la forma no se estructura en el espacio vacío, pertenece a este trabajo la cuestión relativa a la personalidad y al ambiente del au-

tor, en los que se encuentra preparado todo aquello que se une para formar una figura con sentido mediante un proceso que presentimos más bien que comprendemos. Con cuestiones de esta índole comenzaremos a hablar de Esquilo.

Con el año de su nacimiento, pues nació en 525/4 en Eleusis, hijo del noble terrateniente Euforión, se nos da toda la grandeza de la época en la que se desarrolló Esquilo como adolescente y como hombre. Cuando vino al mundo, aún no habían desaparecido para Atenas las graves conmociones producidas a causa de la disolución y transformación del antiguo Estado aristocrático. Ya tocaban a su fin los años de su infancia, cuando en 510 concluyó la época de la tiranía, época que, a pesar de la larga paz y del florecimiento de la ciudad, no había podido traer la solución definitiva de los conflictos. Un noble, Clístenes, subió al poder, y creó aquel orden que constituiría la base de un vigoroso desarrollo. Esta *polis* ática es algo único, como todo fenómeno histórico, y su nombre de democracia no nos acerca más que al borde de su comprensión. Por lo menos, podemos pensar en aquella democracia ática en la que Cleón llevaba la voz cantante y su peor enemigo, la demagogia, llevó a Atenas desde su gloria al fondo de un precipicio. El orden fundado por Clístenes aseguraba a cada ciudadano fundamentalmente la misma posición ante la ley y no excluía que hasta la época de Pericles los mejores hombres de acreditados linajes nobles, en la posición preeminente que voluntariamente se les reconocía, pusieran su saber y su poder al servicio de la comunidad. Es una de aquellas épocas felices en la historia de los pueblos en las que la voluntad del individuo tiene la conciencia de

ser parte de un gran todo. Y si formulamos la pregunta de si este espíritu hizo que Atenas resistiera sus graves crisis o, viceversa, creció bajo la presión de ellas, tal vez contestaremos acertadamente si hablamos de aquella relación mutua entre lo personal y lo ambiental que es la base de la mayoría de los grandes fenómenos de la historia.

Cuando Esquilo era un efebo, el Estado recientemente fundado parecía, en los primeros años de su existencia, condenado ya a la ruina. Los reyes de Esparta avanzaban hacia Atenas y, entre otros, habían ocupado el pueblo donde había nacido el poeta; los beocios se acercaban a través del Citerón, y los calcidios asolaban, detrás del Ática, la costa del Euripo. ¿Quién podía dejar de reconocer la intervención de los dioses, que mantenían su mano protectora sobre Atenas cuando, en el último instante, una disputa de los reyes de Esparta frustró el ataque del Peloponeso y así, además de la victoria sobre los restantes enemigos, hizo posible la obtención de grandes territorios?

Pero que la tierra del Ática se hallaba bajo la protección de los poderes divinos que en ella moraban había de verse de un modo aún más glorioso en la época en que Esquilo era ya un hombre. Una historiografía que parecía haberse propuesto reducir a la medida del término medio todo aquello que poseyera una inquietante grandeza se basó en indudables exageraciones de las cifras de tropas que la tradición cita, a propósito de las guerras contra los persas, para rebajar estos combates a la categoría de expediciones poco importantes que el imperio persa emprendió contra un pueblo pequeño situado al margen de su esfera de intereses. Insinuamos

solamente la cuestión de si en esas condiciones podría concebirse al gran rey como jefe de tales tropas; para nosotros sólo es esencial la importancia que el combate tuvo para Atenas. Cedamos la palabra, para la etapa decisiva, a un historiador de la categoría de Ulrich Wilcken, quien ha restablecido en sus derechos, porque es la verdadera, una opinión que fue tildada de fruto del entusiasmo humanístico: «Ahora que la Hélade iba a convertirse en una satrapía del imperio persa, se trataba de lo supremo y de lo definitivo, de la cuestión de si el pueblo griego había de desarrollar en completa libertad sus energías o había de dirigirse, bajo la presión del imperio oriental, hacia una paulatina orientalización con falta de libertad espiritual y con el dominio de la clase sacerdotal.» Con ello se ha dicho lo esencial: lo que amenazaba a Grecia, en el caso de someterse voluntariamente, no era una dura tiranía, porque ésta nunca la había ejercido en general el régimen persa sobre sus pueblos; tampoco era la destrucción de su vida económica, ya que precisamente ésta no era muy mala en el gran imperio, sino que se trataba de aquella libertad que fue lo único que garantizó la vida espiritual de los griegos en los decenios siguientes.

Ha sido preciso hablar aquí de cosas conocidas, porque la crisis de esa época tiene un doble significado para el objeto que nos ocupa. En la decisión inquebrantable con que Atenas, ante la destrucción, opone su fuerza al ataque del gigantesco imperio, en lo imperturbable de su voluntad, que no retrocede ante el abandono de la propia ciudad, reconocemos de nuevo la actitud del hombre trágico, tal como en los decenios siguientes pisa la escena trágica, en el vigor ancestral de su voluntad,

que no sabe de pactos, tanto si le espera la victoria como la destrucción. Este paralelismo no es casual. Sabemos que la tragedia llegó a su perfección cuando el genio de Esquilo y la gran época de Atenas coincidieron. Por otro lado, sin embargo, las guerras contra los persas constituyen el capítulo decisivo de la biografía de Esquilo. Nada expresa esto de un modo tan elocuente como la inscripción funeraria que el autor redactó para sí mismo. No pregona *exegi monumentum aere perennius*, sino que indica que estuvo en Maratón, y ésta es la gran gloria de su vida que quiere que la posteridad conozca.

Hasta bien entrada la época de Aristófanes, se relacionaba con la generación de los combatientes de Maratón un concepto de acreditada virilidad que había sido acuñado por los grandes años de la lucha por la independencia de Grecia. En Maratón cayó el hermano del poeta, Cinegiro, y en Salamina él mismo tomó parte en la lucha en la hora decisiva. Solamente podemos comprender la importancia de todos estos acontecimientos para Esquilo en el mismo sentido que tales hechos tuvieron para quienes los vivieron. No era como si los dioses, como poderes lejanos, hubieran influido en ello, sino que, según se creía, los mismos poderes sagrados de la tierra habían participado en la contienda. Como suele ocurrir, también aquí nos revela un sentido más profundo aquello que llamamos leyenda o anécdota. Cuando el mensajero enviado de Atenas a Esparta en petición de ayuda corría a través de la soledad del monte Partenio, se le apareció el dios Pan y le encargó que diera a los apurados atenienses la seguridad de su amistad y su ayuda. El dios cumplió su palabra, y ellos, agradecidos, le

erigieron un templo (Heródoto, VI, 105). En Maratón surgió un hombre vestido de campesino, en medio de los combatientes, el cual, con su reja de arado, destruía a los persas. Era el héroe Equetlo, que en su nombre lleva el nombre de la esteva del arado, y había descendido al suelo sagrado de la patria (Pausanias, I, 32). Y en la hora crítica de Salamina, se vio, desde la Eleusis de los Misterios, misteriosas luces llameantes, y desde Egina unos gigantescos seres armados que extendían, protectores, los brazos sobre las naves griegas (Plutarco, *Temístocles*, 15); desde aquella Egina, cuyos héroes, los Ayácidas, habían sido invocados por los griegos en petición de ayuda (Heródoto, VIII, 64). ¿Podrían sentir esto de otro modo los atenienses cuando Temístocles, en Heródoto (VIII, 109), dice: «no somos nosotros quienes hemos hecho esto, sino los dioses y los héroes»?

En este suelo creció aquel profundo saber acerca de la unión indisoluble entre todos los acontecimientos humanos y lo divino, saber que constituye un elemento básico como ningún otro para la tragedia de Esquilo. El pueblo y la personalidad del individuo los vemos también aquí en aquella significativa relación de reciprocidad de que hablamos anteriormente. De aquella *polis*, en la que los dioses viven y laboran con los humanos, surgió la lucha del poeta por el sentido y la justificación de lo divino en el mundo, surgió su saber acerca de la unidad de Zeus, Dike y Destino, cosas que veremos aún con mayor claridad en su obra, sobre todo en su *Orestíada*.

Es tan esencial lo que nos permite conocer la época en que vivió Esquilo, que casi no podemos lamentar la escasez de otras noticias y el que no puedan resolverse

algunas cuestiones de detalle. El poeta procedía de Eleusis y, tanto en la antigüedad como en la época moderna, este hecho hace que se le haya buscado una relación con los Misterios de Deméter. Hemos de confesar que nada sabemos acerca de esto. En cuanto a la historicidad de la noticia de que Esquilo fue procesado por haber profanado los Misterios, existen algunas dudas, porque ya los antiguos ignoraban cuál de sus piezas había provocado tal escándalo. Pero si la noticia es verídica, entonces hemos de aceptar también su continuación: Esquilo fue absuelto, porque no había sido iniciado, y había producido escándalo sin saberlo. Nada hay en las piezas conservadas, aun cuando se citaran los más diversos pasajes, que pueda hacer creer que existiera una estrecha relación entre el poeta y los Misterios. Su sentir y su pensar religiosos, como veremos mejor más adelante, no apuntan hacia Eleusis.

Algunos años después del suceso de Salamina, Esquilo obedeció la llamada que le hizo el tirano Hierón para ir a Siracusa, cuya nueva colonia recién fundada, Aitne, celebraba con un festival. No podemos determinar con seguridad si el título de la obra fue *Las Eitneanas* o *Eitnai*. Entre los nuevos hallazgos de papiros de Esquilo se encuentra una obra (Ox. Pap. 20, n° 2257, fr. 1), que probablemente forma parte de una *hypothesis* de este festival. Según el fragmento, el drama constaba de cinco partes, cada una de las cuales tenía un escenario distinto. Otro fragmento procedente de los nuevos hallazgos (Ox. Pap. 20, n° 2256, fr. 9), que seguramente es esquileo y contiene un discurso de Dike, lo ha atribuido recientemente Eduard Fraenkel con gran verosimilitud a nuestra obra. No podemos omitir cierto factor de inse-

guridad debido al hecho de que el índice manuscrito de los dramas de Esquilo menciona una obra de *Eitnai* auténtica y otra falsa, pero podemos suponer que los nuevos hallazgos se refieren al drama auténtico.

En Sicilia quizás Esquilo volvió a representar también sus *Persas*. En el año 468 le encontramos en Atenas, donde fue vencido por Sófocles en el certamen de la tragedia.

La corte de Siracusa, como las de otros tiranos (nos acordamos, por ejemplo, de Arión en la corte de Períandro), era una corte de las musas. Comprendemos fácilmente que también Esquilo la honrase con su visita. Pero resulta difícil contestar a la pregunta de por qué el poeta, en el crepúsculo de su vida, volvió a abandonar Atenas, para, lejos de la patria por la que había luchado y para la que había escrito sus obras, pasar sus últimos años en la siciliana Gela y morir en ella en 456/5. La antigüedad se lanzó a descabelladas conjeturas; también en relación con esto sale a relucir el proceso a causa de la supuesta profanación de los Misterios, pero nada de ello sabemos con certeza. ¿Es que el poeta, en la evolución política, no encontró el cumplimiento de aquellos ideales por los que había luchado en Maratón y Salamina? ¿Acaso su público ya no le comprendía? Así lo insinúa Aristófanes en *Las Ranas* (807). Pero no pueden hacerse más que conjeturas.

En la cronología hasta ahora considerada válida para las tragedias de Esquilo, un pequeño fragmento de papiro (Ox. Pap. 20, n° 2256, fr. 3) ha provocado una verdadera revolución. Se trata de los restos de un índice de los poetas que presentaron obras en determinado certamen, y de las piezas con las que concurren en él. El

diminuto fragmento de esta didascalia presenta toda una serie de problemas muy complicados, en los que no necesitamos entrar en detalle, porque lo que nos interesa se halla fuera de toda duda. La noticia se refiere a un certamen en el que Esquilo obtuvo el primer premio con su trilogía de *Las Danaides* y el drama satírico *Amymone*. El segundo premio fue concedido a Sófocles, mientras que el tercer lugar correspondió a Mesato, personaje del que nada sabemos, pero cuya existencia queda por lo menos demostrada por medio de este hallazgo.

Ahora bien, la trilogía de *Las Danaides* de Esquilo contiene como primera obra *Las Suplicantes*, precisamente aquel drama que la investigación, con escasas excepciones, consideró como el más antiguo de los que nos han sido conservados. Se tiene por seguro que hay que colocar su fecha antes de Salamina, e incluso hay quien no vacila en situarlo antes de Maratón. Los motivos para actuar así residen en determinados rasgos de la obra que ponen de manifiesto de un modo especial su carácter arcaico. Pero hablaremos acerca de ello cuando tratemos del drama. Esta cronología primitiva se ha hecho actualmente imposible debido a una sencilla reflexión. Según demuestra el hallazgo, la trilogía de *Las Danaides* se representó junto con obras de Sófocles. Pero de este autor sabemos que representó por primera vez en 468 y también que en tal ocasión obtuvo su primera victoria. Así, la trilogía de *Las Danaides* no puede ser anterior a 468, pero tampoco pudo representarse en ese año, porque había triunfado. Lo mismo puede decirse con relación al año 467, en el que Esquilo representó la trilogía tebana. Por lo tanto, entre este año y el de 458, en que se representó la *Orestíada*, hemos de colocar,

pues, la trilogía de *Las Danaides* y con ella *Las Suplicantes*, que se han conservado. Si un escaso resto de letras en el papiro pudiera completarse hasta formar el nombre del arconte Arquedemides, podríamos asegurar el año 463.

No hemos de ocultar el hecho de que algunos investigadores, entre ellos algunos de la categoría de Max Pohlenz y Gilbert Murray, han rehusado sacar del hallazgo las consecuencias que aquí hemos expuesto, pero los medios por los cuales han querido eludirse tales consecuencias son en parte inaplicables, en parte sumamente dudosos. Ciertamente, sabemos que los atenienses pensaban, después de la muerte del poeta, volver a representar sus obras, pero esto se indica en las notas, mientras que nuestra didascalia solamente puede referirse a la primera representación en vida de Esquilo. El hijo del poeta, Euforión, venció cuatro veces con obras dejadas por su padre, pero aquí fue precisamente Euforión el vencedor, y además, como en los casos análogos de Sófocles y Eurípides, pensaremos en tragedias de la última parte de la vida de Esquilo, a cuya representación ya no asistió el autor. Pero la idea de que había redactado la trilogía en una fase tan temprana de su labor creadora y que luego la abandonó, de suerte que no se representara hasta mucho tiempo después por él o por sus herederos, no encuentra ningún apoyo, y tampoco corresponde a la idea que tenemos de las relaciones entre la copiosa producción de los trágicos áticos y la gran demanda de obras de los principales autores para las fiestas dionisiacas.

¿Y para qué tanta abundancia de hipótesis evasivas? ¿Estamos justificados para adaptar la cronología de las

obras conservadas a nuestra idea de un desarrollo lineal de la producción de Esquilo? La evolución de los grandes genios no suele realizarse de un modo regular y constante, sino más bien de forma intermitente. Pero, aun prescindiendo de esta cuestión básicamente muy importante, ¿acaso la antigua cronología no ofrece en realidad la idea de un continuo movimiento ascendente? ¿Acaso *Los siete contra Tebas*, a los que se señala la fecha de 467, no presentan, con sus siete pares de diálogo, una composición de carácter particularmente arcaico que casi no ofrece parangón?

No nos queda otro remedio que mudar de opinión acerca de la cronología de *Las Suplicantes*, y esto es lo que ha hecho también el autor de esta exposición sobre la tragedia griega en su nueva refundición. Entonces, *Los Persas* resulta ser la obra más antigua de las que se nos han conservado. La fecha de representación de esa obra es el año 472. Las consecuencias son importantes. Hemos de conformarnos con tener de Esquilo una obra de las más antiguas de toda su creación. Mientras que hasta ahora el cuadro de sus comienzos y de su fase inicial estaba dominado por *Las Suplicantes*, este espacio ha quedado ahora libre. Actualmente podemos valorar con mayor decisión la noticia contenida en la *Poética* de Aristóteles, a saber, que Esquilo fue el que añadió a la tragedia un segundo actor, restringió las partes del coro y aseguró el primer puesto a la palabra hablada. El camino que va desde *Los Persas* del año 472 hasta la *Orestíada* de 458, con sus tres actores, indica un progreso sin igual en el empleo de los medios dramáticos de expresión. Ahora bien, sabemos que Esquilo, ya en la septuagésima Olimpiada (499/96) entró en liza con Prátinas y

Querílo; es decir, que su obra dramática se inició aproximadamente un cuarto de siglo antes de *Los Persas*. No podemos pensar que estas piezas primitivas estuvieran influidas por la idea de *Los Persas* ni tampoco por la de *Las Suplicantes*, sino que son mucho más primitivas y en mucha mayor medida están determinadas por las canciones del coro. Gilbert Murray, en el subtítulo de su hermoso libro sobre Esquilo, llama a éste *creator of tragedy*. Sólo los nuevos puntos de vista sobre la cronología de las piezas nos ofrecen el espacio histórico para la labor vinculada a este título honorífico.

Todavía hay algo más. Una de las más grandes creaciones del arte humano es la trilogía esquilea, y como magnífico ejemplo tenemos la *Orestíada*. Podemos comprobar que los trágicos posteriores abandonaron esta grandiosa forma estructural y más tarde tendremos también ocasión de decir algo acerca de los motivos por los cuales sucedió tal circunstancia. Pero pronto nos vemos llenos de perplejidad al preguntar cuándo y por quién las tres tragedias representadas fueron unidas en cuanto a su contenido para formar un todo grandioso. Ahora bien, *Los Persas* fue representada en el año 472 como segunda obra con otras dos tragedias, *El Fineo* y *El Glauco Potnio*. Como drama satírico les siguió *El Prometeo Pirceo*. Se ha intentado de maneras muy diversas hacer verosímiles las relaciones de contenido entre las tres tragedias, pero ello ha conducido solamente a la idea de que no podemos pensar en tal cosa. Así, aquel drama que ahora consideramos como el más antiguo entre los que se nos han conservado, se encuentra fuera de la cohesión de una trilogía de contenido. Es lógica la explicación de que en la época de *Los Persas* no era ésta todavía para

Esquilo la forma de estructura usual, y que ningún otro autor más que él fue quien la desarrolló.

Todo esto podremos observarlo en la exposición de la obra, en cuya representación se encargó Pericles de la dirección escénica del coro, pues ya hemos hablado acerca del drama histórico, de Frínico como precursor y sobre todo de los acontecimientos históricos en que la obra tiene sus raíces.

La primera parte de la obra describe un estado de cosas. De modo diferente a lo que ocurre en Frínico, la obra comienza con la entrada del coro formado por consejeros persas, de cuyo canto se desprende la importancia del ejército enviado contra Grecia y también la preocupación que embarga a los que han quedado acerca de la suerte que van a correr. En el relato de la reina madre Atosa, del sueño en el que se le apareció una mujer orgullosa que no se dejaba uncir al carro de Jerjes, se condensa la zozobra, hasta que la noticia del mensajero, que precede al derrotado ejército, trae la certeza de la catástrofe. A la lamentación del coro sigue la invocación del difunto Darío, el rey a cuyo nombre iba vinculada la grandeza del imperio. El rey sale de la tumba (hemos de imaginarnos ésta en la orquesta) y revela el sentido de lo sucedido. La *hybris*, aquella arrogancia que rebasa los límites de lo lícito, fue la que impulsó a Jerjes a ir contra la Hélade, y las armas persas ya nunca más deberán levantarse contra el país en el que fracasaron. Hasta el final de la obra no sube el derrotado rey a la escena, y con los tonos desesperados de la lamentación asiática concluye la obra.

La batalla de la que se trata en *Los Persas* fue una batalla en la que combatió el propio Esquilo, quien tuvo

ocasión de experimentar por sí mismo las miserias y el horror, la liberación y la alegría. Reconocemos toda la grandeza de su concepto religioso del mundo en el hecho de que configuró este tema, como cualquier otro que el poeta tomó de la mitología de su pueblo, enteramente a base de las relaciones con lo divino. Probablemente el relato del mensajero, en el que vivimos la lucha de los helenos por la independencia de mujeres y niños, pero también por la morada de los dioses y las tumbas de los antepasados, constituye el más bello monumento erigido a las horas solemnes y cruciales de un pueblo, pero lo que determina la creación artística no es el triunfo de ninguna patriotería, sino la fe profunda en la intervención de lo divino.

Por ello se comprende entonces que en esta obra lo individual pase a un segundo plano, y que no se mencione por su nombre a ninguno de los héroes griegos. Los que han vencido son la comunidad y el poder de los dioses que viven en dicha comunidad. Para entender claramente la singularidad de este arte de Esquilo, totalmente arraigado en la comunidad, sólo hemos de pensar en la forma en que el moderno drama histórico, así como la novela, concentran su interés sobre todo, y a menudo exclusivamente, en los motivos que impulsan al individuo.

Pero comprendemos también que no se pronuncie ninguna palabra de desprecio para el derrotado adversario en el drama que presenta a grandes rasgos la culpa trágica y el castigo divino. Darío interpreta la expedición contra la Hélade, durante la cual se encadenó simbólicamente el Helesponto, en el sentido de una arrogancia destestada por los dioses, pero mucho antes ya el coro pre-

para esta opinión. Con aquella marcha ascendente, auténticamente helénica, pero en especial esquílea, desde el hecho concreto hasta el conocimiento general, canta (v.93) acerca de Ate, acerca de la terrible obcecación que atrae a los hombres a sus redes para que perezcan en ellas. Aquí nos encontramos con una idea básica de la creación literaria de Esquilo, que cada vez va acentuándose más. La existencia del hombre se halla, de parte de los dioses, amenazada constantemente por medio de aquella tentación a la *hybris*, a la soberbia, a la arrogancia, que, en forma de obcecación, de Ate, sobreviene al ser humano. Observamos la lucha del poeta con las últimas cuestiones acerca de la naturaleza de la culpa y del destino, cuando hace que los dioses envíen los males, no de un modo arbitrario, sino siempre como consecuencia de una falta cometida. Pero esta culpa le sobreviene siempre al hombre como un destino; no que quede exento de responsabilidad, él mismo sigue siendo el autor de la falta, aun cuando el dios le castigue, como dice Darío:

¡Ah! Cuán pronto vino el cumplimiento de los oráculos! En mi hijo ha hecho Zeus que se ejecuten los divinos anuncios. Imaginábame yo que los dioses habían de tardar largo tiempo en llevarlos a cabo, pero cuando el hombre corre desatentado a su destino, hasta el cielo se junta con él y le ayuda a despeñarse (vv. 739 ss.).

Es preciso captar muy bien la palabra referente al *daimon* como *συλλήπτωρ* (*Agamenón*, 1507) para comprender la participación divina y humana que Esquilo reconoce en las calamidades de la humana culpa. Pero el

pensamiento del poeta cala más hondo y no se contenta con la idea de unos dioses que por medio de la culpa y la obcecación precipitan a los hombres en la ruina. El dolor que de ello se origina tiene un sentido profundo, es el camino que conduce al hombre a la comprensión y le permite reconocer la eterna validez de las leyes divinas. El aprender y el conocer por medio del dolor es entonces también el camino que recorre Jerjes en *Los Persas*, y aquí vemos ya desarrollarse una idea que, con toda su grandeza y claridad, domina la *Orestíada*.

Además, en *Los Persas* se advierte ya lo que encontramos también en las otras tragedias de Esquilo. Lo trágico de estos hechos es obra del dios y del hombre por un igual. La ardiente voluntad del hombre tropieza con un orden grande, basado en lo divino, que le señala sus límites y hace que su caída sea significativamente un testimonio de dicho orden. Todo ello guarda relación con las cuestiones que nos ocuparon en el capítulo de introducción.

En forma de tetralogía configuró Esquilo las leyendas del ciclo tebano y en 467 consiguió con ello la victoria en el certamen. *Layo*, *Edipo* y *Los siete contra Tebas* se unían para formar una trilogía a la cual seguía el drama satírico *La Esfinge*. En las tres tragedias alienta el motivo de la maldición que persigue a la casa de Layo a través de las generaciones, hasta que la sume en lo más profundo de la ruina.

En el planteamiento de la naturaleza de esta maldición nos revela Esquilo nuevamente una parte de su concepto ético del mundo. Con la idea de que los dioses a menudo no castigan al culpable más que en sus hijos y los hijos de sus hijos, ya Solón había tratado de explicar

la forma en que los dioses gobiernan. Esta idea era afín precisamente a la concepción helénica de la unidad del linaje a través de todas las generaciones. Es preciso comprender intensamente la fe que hace que Esquilo vea (*Coéforas*, 506) los eslabones vivos de un linaje tras la imagen de los corchos que impiden que la red descienda al fondo de las aguas. Ahora bien, en Esquilo, la idea acerca de la naturaleza de la maldición de una estirpe llega a tal profundidad que esta maldición no pasa casualmente a través de las generaciones, arrastrando a la perdición a seres inocentes, sino que continuamente se manifiesta en acciones culpables, a las que sigue la desgracia a modo de expiación.

También aquí nos mostrará la *Orestíada* la completa configuración de este modo de pensar, pero ya aparece indiscutiblemente en la trilogía tebana. La culpa se encuentra en el comienzo del terrible suceso acaecido en la casa real de Tebas. Tres veces ha advertido Apolo a Layo que no engendre hijos; solamente renunciando a ellos podrá mantener la ciudad a salvo. Pero Layo, obcecado, engendra al hijo que luego abandonará, para perecer finalmente en manos de éste. Tal debía de ser en lo esencial el contenido del primer drama, para el cual un nuevo hallazgo (Ox. Pap. 20, n° 2256, fr. 2) nos permite conocer que Layo pronunció el prólogo, mientras que la segunda obra (*Edipo*) revelaba al infortunado hijo de Layo el asesinato del padre y el matrimonio con la propia madre. Por desgracia, no podemos efectuar ninguna comparación con el drama que se nos ha conservado de Sófocles, pero seguramente se trata de la maldición pronunciada por Edipo sobre sus hijos, según la cual se repartirían la herencia con la espada. Así, en el drama

conservado, encontramos ya en el punto culminante el conflicto entre ellos. Tebas es cercada por los siete, por Polinices y sus compañeros, y vemos a Eteocles en una situación de doble significado: es el protector de la ciudad sitiada, rey responsable y salvador, pero, por otra parte, es el maldecido hijo de Edipo, él también condenado a la perdición. Hay que entender la obra a partir de este doble significado, una obra que, en sí, como imagen de Tebas en el peligro y en la salvación, constituye un todo único, un drama preñado de espíritu bélico (*Ἄρεως μεστόν*), como leemos en Aristófanes (*Ranas*, 1021), pero, como tragedia de Eteocles, es solamente una parte del todo. Su situación está de tal modo configurada que desde la desgracia de la ciudad se desarrolla, en su solitaria grandeza, el destino personal de Eteocles en el decurso de la obra.

La obra se inicia con un parlamento parecido a un prólogo, en el que Eteocles habla a los guerreros de la ciudad sobre el peligro y el deber. Es nuevamente el combatiente de Maratón y de Salamina el que hace que Eteocles llame madre al suelo patrio y exija el máximo sacrificio para defenderlo. Un explorador viene a anunciar que el asalto es inminente, y en los desesperados cantos de angustia del coro que se precipita hacia las imágenes de los dioses (como en *Los Persas*, encontramos una construcción que, sin embargo, como en *Las Suplicantes*, representa un gran altar común a varios dioses) se refleja la apurada situación y el peligro. Pero Eteocles no consiente las desmedidas quejas y orienta a las doncellas hacia la súplica a los dioses.

Ahora bien, como parte central de la obra encontramos los siete grandes diálogos, separados unos de otros

por breves partes de canto coral, entre el rey y el explorador, en los que para cada una de las siete puertas de la ciudad se caracteriza al agresor y, por medio de Eteocles, se le opone un combatiente tebano. A grandes trechos nos encontramos de lleno, en esta grandiosa armazón de discursos, en el terreno de la ciudad sitiada, cuya apurada situación nos es revelada cada vez más claramente por medio de todos los discursos y cantos precedentes. Pero cuando el explorador anuncia que ante la puerta séptima de Tebas se halla el propio Polinices, entonces se aparece intensamente el destino preñado de maldición de los dos hijos de Edipo. Aquí ya no contesta un Eteocles que medita cuidadosamente la protección de la ciudad. Sus primeras palabras, al contestar, son una queja acerca del destino de su malhadado linaje, odiado por los dioses. Pero sabe que no hay escapatoria, más aún—y en ello echamos de ver la idea esquílea del efecto de la maldición—, hace intervenir a su propia voluntad y ahora él mismo desea el duelo fratricida. Esta doble motivación del obrar, por medio de la maldición del linaje como fuerza objetiva y por medio de la voluntad en el propio pecho, es específicamente esquílea; nuevamente encontramos el *δαίμων συλλήπτωρ*, pero aquí se ve incrementada hasta un efecto especial por el hecho de que, en Eteocles, el impulso hacia la sangre del hermano derramada en un crimen inexpiable se une a la inexorable claridad de la conciencia del sentido de lo que ha de venir, como última consumación de la maldición. Vemos trocados los papeles. En una parte, en la que Eteocles en discurso hablado responde al canto del coro (hablamos de composición epirremática), éste advierte y trata de retener al rey. Las doncellas, a

cuyos gritos de terror ha impuesto silencio el soberano en la primera parte del drama con palabras de viva reprensión, se oponen ahora con acento maternal a la actitud apasionada del rey:

CORO

¿Y aún lo intentas, hijo? No te arrastre esa funesta y loca ansia de pelea que llena tu alma. Desecha de ti ese primer impulso de una mala pasión.

ETEOCLES

Pues que el cielo da prisa por el desenlace, láncese viento en popa a las ondas del Cocito, que son su herencia, toda esta raza de Layo aborrecida de Febo.

CORO

Es un crudelísimo deseo ese que te punza y muerde y te incita a cometer un homicidio de bien amargos frutos, a derramar una sangre que para ti es sagrada.

ETEOCLES

No, es la maldición de mi padre que se apercibe ya a cumplirse. Llena de odio y con los ojos secos y sin lágrimas, llégase a mi lado y me grita: «Primero la venganza y después la muerte» (vv. 686 ss.).

Y cuando el coro le aconseja que ofrezca un piadoso sacrificio para aplacar la cólera de los dioses y eludir el inminente desastre, Eteocles lo rechaza con la obstinación de quien se sabe abandonado de los dioses:

¡Tiempo ha probablemente que los dioses me han olvidado! La gratitud del que está condenado a la perdición sólo estu-
por despierta (vv. 702 ss.).

Si en la introducción dijimos que, en el ámbito de lo auténticamente trágico, era un requisito indispensable que el sujeto del destino tuviera conciencia de éste en toda su gravedad y profundidad, este requisito se cumple plenamente en la figura de Eteocles como en pocas otras figuras.

«Si los dioses lo han decretado, no hay salida ante la desgracia», son sus últimas palabras (v. 719), en las cuales se eleva ante nosotros a la trágica grandeza de aquel que supera lo inevitable al aceptarlo por su propia voluntad.

Después de un angustiado canto del coro, el mensajero anuncia la liberación de Tebas y la caída de los dos hermanos. Las dos líneas del drama—los apuros de la ciudad y el destino del linaje—han tocado a su fin en un sentido opuesto, y la lamentación por la muerte de los dos hermanos, con la cual se extingue el linaje, constituye el final de la obra y de la trilogía. Este final, que hace que un conflicto absolutamente trágico termine con la muerte de sus sujetos, es tan significativo, que no tolera la cola que presenta en los textos que nos han sido transmitidos. El heraldo de un gobierno que hubo en Atenas más de cincuenta años después del de 467 anuncia la prohibición de dar sepultura a Polinices, prohibición a la que Antígona se opone apasionadamente. También una parte del coro expresa su punto de vista y crítica la disposición del Estado. Se añaden unos parlamentos que, sin embargo, no deciden nada, por lo cual es probable que tengamos ante nosotros intentos más recientes de salvación con una refundición del final para una ulterior repetición de la obra. Estas intervenciones en una antigua obra (*παλαιά*) eran corrientes, según lo de-

muestran inscripciones, en épocas posteriores, y se comprenden porque, bajo la influencia de la *Antígona* de Sófocles y de *Las Fenicias* de Eurípides, se introdujo el motivo de la sepultura en el drama, que concluía orgánicamente con la extinción de la semilla maldita.

Las Suplicantes, de cuya cronología ya hemos hablado, empieza como *Los Persas*, pero de modo distinto a *Los siete*, con la entrada del coro. Éste está constituido por unas doncellas con atuendo extranjero, las hijas de Dánao, que, desde las orillas del Nilo, a través del mar, huyeron a Argos para no casarse con sus primos, los hijos de Egipto. En Argos, en otro tiempo, su antepasada Io gozó del amor de Zeus, para luego, impulsada por Hera a vagar por medio mundo, encontrar en Egipto la liberación. La patria de la fundadora del linaje ha de dar protección a las doncellas, que en los anapestos de entrada refieren sus cuitas.

Tiene significado simbólico el que la primera palabra de la obra sea «Zeus». En el mismo comienzo encontramos al dios que, para el poeta, se ha convertido en la expresión más profunda de su fe, quien, en su pensamiento, ascendió más allá del padre de dioses, olímpico y, sin embargo, a menudo tan humano, de la epopeya, hasta convertirse en el defensor del derecho, en el sentido del mundo en general. También en el canto siguiente vemos, en un proceso que se repite constantemente en Esquilo, por medio de las palabras suplicantes de las doncellas, cómo hace irrupción el sentir del poeta mismo, al anunciar:

Él precipita a los mortales en la sima de su perdición desde las altas torres de sus soberbias esperanzas, y sin hacer esfuerzo

alguno, que todo es llano para los dioses. Sentada la mente divina en la cumbre del cielo, ejecuta desde allí todos sus designios sin moverse de su trono de gloria (vv. 96 ss.).

Con las doncellas ha llegado su padre Dánao. Sólo que, en comparación con el coro, destaca poco. Aconsejando y exhortando, habla a sus hijas, pero, sobre todo, aquello que dice aporta nuevo material para los cantos, como se observa especialmente en el v. 600 y siguientes.

Después del primer canto del coro, Dánao anuncia que se aproxima el rey del país y ordena, en tono suplicante, a las doncellas que se acerquen a las imágenes de los dioses, reunidas en un gran altar (*κοινοβωμία*). El rey entra con su séquito en la orquesta y escucha, en largo discurso alternado, el motivo de su llegada y la súplica de que se les dispense protección en Argos, discurso que, posteriormente, en la parte de las doncellas, asciende a canto. Esta extensa escena es importante para nosotros en un doble sentido. Primero observamos en Pelasgo, por primera vez, la trágica angustia de la decisión. Resulta difícil rechazar a las doncellas, porque invocan a Zeus, que ejerce su autoridad sobre los que buscan protección. Pero también resulta difícil acogerlas, porque ello puede significar una guerra para la ciudad. Cada vez se hace más apremiante la súplica de las doncellas, cada vez más difícil la decisión del rey, que describe su apurada situación con una imagen de fuerza realmente esquílea:

Negocio es éste que pide reflexión profunda. A modo del buzo que desciende al fondo del abismo, necesito yo un ojo perspicaz y nada turbado de la embriaguez, porque estas cosas son

daño para la ciudad ni para nosotros felicísimamente se rematen. No quiero que las reclamaciones de los egipcios nos traigan una guerra, pero tampoco por entregaros a vosotras, después que habéis buscado asilo en las aras de nuestros dioses, nos granjeemos el tremendo castigo de aquel dios vengador, huésped terrible que no se aparta del culpable ni en la muerte, sino que le persigue en el seno mismo del infierno. ¿Os parece por ventura que no necesito considerarlo para llegar a una buena resolución? (vv. 407 ss.).

Pero, al fin, vence el coro con la terrible amenaza de ahorcarse junto a las imágenes de los dioses y, de este modo, atraer infaliblemente una grave mancha sobre la comunidad.

En segundo lugar, observamos en esta parte el pensamiento político del poeta. El rey es soberano en su país, pero comparte la responsabilidad con su pueblo. Sólo puede decidir para éste, pero al mismo tiempo no puede decidir sin la aprobación del pueblo. Esta idea del dirigente que quiere ser consciente de que su obrar es sostenido por la voluntad de su pueblo responde al ideal político que precisamente hemos visto que era determinante para la Atenas de aquella época. Por lo demás, encontró también su expresión en las circunstancias que reinaban en Argos en aquel entonces. Por ello, tampoco es un consentimiento definitivo el que da el rey a las Danaides, sino que llevará el asunto ante la asamblea del pueblo y lo expondrá allí de tal forma que no quede sin éxito.

En el canto siguiente, habla el coro del vagabundeo de Io y, de nuevo, de sus palabras se alza victoriosamente la alabanza al dios supremo. Dánao anuncia el feliz resultado. Los argivos han decidido acoger a las doncellas,

y ahora se oye de sus bocas un magnífico canto de victoria para Argos. Dánao anuncia un nuevo peligro. Los egipcios han desembarcado, él corre en busca de ayuda. Ya llega el heraldo de los hijos de Egipto con sus esbirros para apoderarse de las doncellas, que han huido asustadas hacia los dioses del altar. Pero el rey llega oportunamente, hace retroceder a los enviados de los egipcios y ordena que las doncellas sean llevadas a la ciudad.

Ahora bien, este canto, con el cual se retira el coro, tiene la particularidad de que nos ilustra acerca del sentido de la trilogía, cuya primera obra poseemos. Cada una de las Danaides es acompañada por su sierva, tenemos un coro secundario, que hasta entonces permaneció silencioso, pero que ahora canta. Declara que sabe muy bien honrar a Afrodita, la cual gobierna el lazo amoroso de los humanos e incluso asiste a Zeus con su poder. A diferencia del coro de las Danaides, que, además de Zeus, invoca a la virginal Ártemis (vv. 150; 1031), este coro de siervas sabe honrar a la diosa que tiene como auxiliares a Hímero y a Peitho, es decir, al Deseo y la Persuasión.

PRIMER SEMICORO

Cipris, tampoco te olvido a ti en mis piadosos cultos. Tu poder con el de Hera iguala casi al de Zeus. Tus golpes, ¡oh astuta diosa!, son temidos de los mortales, y así intentan ganarte con homenaje reverente.

SEGUNDO SEMICORO

Acompáñala siempre, como a su querida madre, el Deseo y la blanda Persuasión, a quien nadie se resiste, y aquella armonía, a la cual ha dado en suerte Afrodita los susurrantes requiebros de los amores (vv. 1035 ss.).

A partir de aquí se plantea la siguiente cuestión: ¿hacen bien las Danaides al huir de la alianza con los hijos de Egipto, y por qué huyen con tanto empeño? El rey formula, ya en el primer coloquio, esta pregunta, pero no obtiene una respuesta clara. Es una vieja disputa saber si las Danaides quieren evitar precisamente la unión forzosa con los hijos de Egipto o cualquier unión con un hombre en general. En el verso 9 hablan las Danaides de su *αὐτογενῆς φυξανορία*. La expresión, que ha sido restablecida de una corrupción del texto mediante una corrección convincente, ha sido explicada de las más diversas maneras. Podría muy bien interpretarse como una innata aversión hacia los hombres, pero también cabe la posibilidad de que sólo quiera indicarse la libre decisión de las doncellas para huir de los pretendientes. Además, en el curso de la obra, recibimos a veces la impresión de que las Danaides han huido precisamente de esos pretendientes brutales, mientras que en otros pasajes resalta su aversión general y fundamental al vínculo del matrimonio. Sólo así se entiende la progresión y el final de la trilogía. Al final del primer drama dice el coro de las siervas que la misión última de la mujer consiste en la unión con el varón. Despreciar a Afrodita constituye *hybris*, ya que el poder de la diosa es muy grande.

La segunda obra, *Los Egipcios*, introducía en la escena el coro de los pretendientes. Su contenido sólo puede conjeturarse en lo esencial. En todo caso, los perseguidores consiguieron, por la violencia o mediante negociaciones, que las Danaides se casaran con ellos. Estas bodas resultaron ser de sangre, pues los jóvenes maridos halla-

ron la muerte a manos de sus mujeres, con una sola excepción: Hipermestra perdona la vida a su esposo Linceo. Su destino pudo haber constituido una parte de la tercera obra, *Las Danaides*. Se había sustraído a la voluntad de su padre y de sus hermanas, por lo que se suscitaron quejas contra ella. Entonces acude en su auxilio la diosa, cuyo nombre encontramos al final de la obra conservada. Con palabras que por un azar afortunado han subsistido, anuncia Afrodita su poder:

El cielo sereno quiere acercarse amoroso a la tierra, y la tierra ansía la alianza del matrimonio. A raudales fluye la humedad celeste, fecundando la tierra, la cual produce para el linaje de los humanos los pastos de los corderos y el nutritivo pan de Deméter. El fruto de los árboles, por la humedad del deseo nupcial alcanza su madurez. ¡Y en todo ello se manifiesta mi obra!

En el poder de la diosa es donde encuentra también Hipermestra su justificación. Esto en modo alguno debe realizarse en un verdadero proceso judicial, para el cual Esquilo no disponía aún de medios, antes de que pudiera introducir en la escena el tercer actor. Es muy probable que Afrodita dispusiera también la expiación de las Danaides y su ingreso en una nueva alianza matrimonial. La variante de que Dánao ofreció a sus hijas como premio en una carrera podría corresponder a esto mismo. En todo caso, la trilogía terminaba con una reconciliación de las potencias contendientes, en el sentido de un orden superior impuesto a los hombres por los dioses.

La importancia de los versos que se nos han conser-

vado del discurso de Afrodita es inapreciable, puesto que nos revela la manera como el arte de esa época estima a Eros. Aquí no nos encontramos con la pasión del individuo, rayana en lo patológico, de la que tanto se ocupó Eurípides. Este Eros es considerado de un modo completamente cósmico, como fuerza primigenia de la naturaleza; no hay en el hombre ningún otro poder que aquel que sostiene en general la vida del mundo. Este Eros es considerado como una fuerza objetiva, y nos imaginamos los cambios que habrían de producirse antes de que Eurípides pudiera introducir en la escena una Fedra que, con el incendio de su propio pecho, hace arder una casa. Por ello, tampoco debemos figurarnos la alianza entre Hipermestra y Linceo dibujada con colores de erotismo individual. La corroboración de esto, apenas necesaria, nos la ofrece un pasaje de *Prometeo* (v. 865) que, indudablemente con relación a nuestra trilogía, refiere que Hipermestra perdonó la vida a Linceo por el deseo que toda mujer tiene de ser madre.

El drama satírico *Amymone*, al final de la tetralogía, presenta en la escena a una de las hijas de Dánao a quien se acerca Poseidón con deseo amoroso.

Aún hemos de decir dos cosas, al hablar de esta obra. La primera se refiere a la tragedia esquilea en sí, la segunda, al carácter singular del drama.

Aquellos elementos que designamos como acción en el sentido propio de la palabra se hallan distribuidos de modo muy desigual en el drama y se acumulan precisamente en sus últimas partes. Desembarcan los egipcios, llega el mensajero, las doncellas han de ser apartadas

bruscamente de su asilo, el rey se acerca con sus soldados y les presta ayuda. La acumulación de hechos de la segunda parte se contrapone a los extensos cantos y parlamentos de la primera, más extensa, en la que solamente la amenaza de muerte de las doncellas actúa dramáticamente sobre nuestra sensibilidad. Esta distribución de reflexión, descripción lírica de estados de ánimo y oración, por un lado, y acción por el otro, vuelve a encontrarse también en los otros dramas de Esquilo, especialmente en los dos primeros de la *Orestíada*. Aquí podemos hablar de lo arcaico, por muy poco que este concepto pueda explicarnos a Esquilo, y comprobar una separación entre la acción y aquel «Logos» que descubre las fuerzas internas que la mueven. Podemos ya aludir aquí a la obra perfectamente clásica de Sófocles, en la que la recíproca compenetración de los dos elementos ha alcanzado una última cima.

El predominio de grandes partes corales en la primera parte del drama se observa especialmente en *Agamenón*, la única obra, fuera de *Las Suplicantes*, que con seguridad conocemos como la primera obra de una trilogía. Aquí y allá se añade a la peculiaridad esquílea de la composición la circunstancia de que estas masas de canto no están destinadas a presentar solamente esta obra, sino la trilogía entera en su contenido religioso. Además, para *Las Suplicantes*, hay que tener en cuenta el papel especial que el coro representa en esta obra como protagonista propiamente dicho. Todas estas consideraciones explican precisamente el carácter coral de este drama, carácter que se tiene por un rasgo sumamente arcaico y que durante mucho tiempo quiso esgrimirse como argumento principal para demostrar la antigüedad de la obra.

Esto nos lleva a relacionar la idea que se tenía acerca de la gran antigüedad de la obra con la noticia que se encuentra en Pólux (4, 110), a saber, que el coro constaba originariamente de 50 cantores. La leyenda nos informa de que las hijas de Dánao eran 50 y, aun cuando nuestra obra no contiene ninguna indicación de esta clase, las Danaides hablan una vez (v. 321) de los 50 hijos de Egipto. Ahora bien, no hemos de dudar incondicionalmente de la indicación de Pólux, porque también los antiguos coros cíclicos que cantaban el ditirambo tenían 50 coreutas, pero en ningún caso puede aplicarse a *Las Suplicantes* aquello que ahora sabemos acerca del tiempo de representación. Antes hemos de suponer, para esa obra, los doce coreutas que por otro lado nos vienen atestiguados para Esquilo. Todavía en la *Orestíada* puede demostrarse que éste es el número de coreutas que se encuentran en escena, mientras, en el interior del palacio, es asesinado Agamenón (v. 1346). Sófocles elevó a 15 el número de cantores del coro.

Aun cuando ya no hay necesidad de suponer para la obra un número extraordinariamente grande de personas, sin embargo, el escenario de *Las Suplicantes* mostraba un animado movimiento. Dado que en la escena final (v. 977) se dice explícitamente que cada esclava debe ir con su dueña, hemos de imaginar un coro secundario igual en número al de las Danaides. Además, ni el rey del país ni el mensajero de los egipcios aparecen solos en escena. Éste es acompañado por un número de esbirros suficiente para poder llevarse a las doncellas, aquél comparece con soldados en número que puedan bastar para repeler la agresión. En total, hemos de calcular aquí un empleo especialmente abundante de figu-

rantes que, sin embargo, en modo alguno podían faltar tampoco en *Los Persas* y en *Los siete contra Tebas*.

En cambio, el escenario era muy sencillo: la orquesta aún no ofrece ningún fondo fijo, sino una estructura medianamente elevada, que aquí representa el ara de la comunidad de los dioses y que estaba provista de estatuas o de símbolos. Podemos deducir con bastante credibilidad que dicha construcción era pisada por el coro a partir de algunos pasajes que tienen un sentido de dirección escénica y dirigen a las doncellas hacia el altar o, desde él, hacia la orquesta (vv. 189; 508; 730).

La creación literaria de Esquilo encontró en la trilogía su forma adecuada, que le permite salir de cada una de las partes de lo sucedido y entrar en contacto con aquellas grandes relaciones en las que, y sólo en ellas, se descubre todo su sentido. Así, también, solamente podemos comprender por entero al poeta en su *Orestíada*, compuesta por las tragedias que se nos han conservado, *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*, así como por el drama satírico, que se ha perdido, *Proteo*, y que en el año 458 obtuvo la victoria que permanecerá como tal en la literatura universal mientras existan seres humanos cuya mente y cuyo corazón estén abiertos para recibir su grandeza.

Comenzamos con la comprobación, totalmente externa, del número de versos de los tres dramas, respectivamente 1673, 1076 y 1048, y vemos que la primera obra es al mismo tiempo una exposición de la trilogía entera, igual que hemos comprobado que *Las Suplicantes* eran una exposición de la trilogía de *Las Danaides*.

La escena nos ofrece una nueva visión; por primera vez encontramos la pared de la escena fija, que en todas las épocas del drama clásico fue una construcción pasajera de madera y aquí representa el palacio de los Atridas en Argos. Un centinela se encuentra en la azotea y se lamenta de tener que hacer guardia por la noche, obedeciendo a las órdenes de Clitemestra, para vigilar las señales de fuego que, transmitidas de montaña en montaña, habrán de anunciar a Argos la caída de Troya. Pero no sólo se lamenta de la guardia nocturna a la que se ve obligado, sino que lo que le duele en su corazón es que en la casa de su rey la antigua disciplina ha sido suplantada por la más terrible corrupción. Tiene un sobresalto: las llamas brillan a través de las montañas, anunciando la victoria. Y, lleno de júbilo, da un salto de alegría. Pero en seguida vuelve a entristecerse y sentirse preocupado; probablemente, estrechar la mano del señor que regresa es una idea agradable, pero un negro presentimiento surge de los muros del palacio que encierra la culpa y el crimen. Por lo que antes dijimos, vemos que este prólogo del centinela deriva de aquel prólogo que, en una fase primitiva, precedía al canto del coro, para explicar lo que hiciera falta para la mayor comprensión del argumento. Pero, ¿en qué ha convertido el arte de Esquilo este medio de explicación del tema! Las palabras iniciales de *Las Fenicias* de Frínico nos hacen comprender la enorme distancia que separa a ambos autores. El prólogo de *Agamenón* está, como parte esencial de la exposición, no solamente incorporado por entero a la obra, sino que en sus versos se da también el estado de ánimo básico del drama, pero, sobre todo, prefigura aquel contraste por medio del cual, en el transcurso de

la obra, el júbilo ascendente inspirado por la toma de Troya se ahoga constantemente en el sordo horror que sube de los muros de la mansión maldita.

Esto se percibe también en las canciones del coro de ancianos argivos, que ahora hace su aparición. Es verdad que, en los anapestos, se habla de Paris, quien violó la hospitalidad con el rapto de Helena y, por ello, no puede escapar a su perdición, pero en la Erinia, que alcanza, aunque tarde, de un modo certero (v. 58), surge a la superficie la idea de culpa y expiación, que constituye un motivo básico de toda la trilogía. Así, el canto siguiente, con sus grandiosos sistemas de estrofas, se inicia simultáneamente que la señal del águila que devora una liebre, lo que anuncia la victoria final al ejército que en Áulide se dispone a partir, pero simultáneamente es un presagio del sacrificio de Ifigenia reclamado por Ártemis. Y, en efecto, la diosa impide el viaje de la flota y Agamenón tiene que enfrentarse a la terrible necesidad de la decisión, ante el dilema de sacrificar a su hija en el ara o sacrificar la gloria y el objetivo de la expedición guerrera. De nuevo, vemos al hombre de Esquilo en aquella apurada situación del destino que, sin embargo, no le exime de la propia responsabilidad. Los Atridas arrojan sus cetros al suelo, de sus ojos brotan las lágrimas, y el hombre se rebela bajo el yugo de Ananke, la necesidad. Pero la decisión está en su mano. De nuevo, vemos cómo Esquilo interpreta los hechos humanos a base de combinar la coacción por parte del destino y la propia voluntad. En el caso de Agamenón, éste se inclinó bajo el yugo de la necesidad y optó por el crimen (v. 218). De un modo despiadado, se nos descubre el cuadro de la virgen que implora por su vida a unos oídos

sordos para ella. Esta parte va mucho más allá de la importancia de un relato de lírica coral como el que, por ejemplo, intercala a modo de adorno Eurípides: un eslabón de aquella terrible cadena de culpa y expiación acaba de ser forjado. Ifigenia ha sido sacrificada, la flota ya puede partir, pero permanecen despiertos el odio y la venganza de Clitemestra en el palacio de los Atridas (v. 155). Las palabras alusivas del prólogo del centinela han adquirido una mayor profundidad.

El vigoroso canto aparece dividido en una triple forma que encontramos a menudo en Esquilo. En medio del oráculo del águila, con su siniestro presagio y la consumación del sacrificio de Ifigenia, resuena, en forma muy significativa, conduciéndonos desde la angustia hacia las cumbres de la liberación, aquel magnífico himno a Zeus, en el que debemos detenernos brevemente, por constituir el testimonio más impresionante de la religión de Esquilo:

¡Oh, Zeus, quienquiera que tú seas, yo te invoco con este nombre, si con él te agradas de ser invocado! Porque bien considerado todo en mi mente, para arrojar de mí estas vanas inquietudes, no hallaré en verdad quien con Zeus pueda compararse (vv. 160 ss.).

Aquí se emplea la antiquísima forma religiosa del himno de invocación. Su última raíz es la idea, ampliamente difundida por el mundo entero, del poder mágico del nombre: quien quiera llegar realmente hasta el dios con su invocación, tiene que llamarle por su verdadero nombre y, si tiene varios, con todos sus nombres. Pero, ¡qué significado tan profundo ha adquirido la for-

ma antiquísima en Esquilo! Aun cuando empiece con *Zeús ὅστις ποτ' ἐστίν*, en el «quienquiera que tú seas» no se expresa la duda sofística acerca de la cognoscibilidad de su esencia, sino la abundancia del corazón, que ya no sabe hablar de su dios por medio de palabras. Pero, al mismo tiempo, expresa que este dios es superior a aquel que la poesía de Homero mencionaba con el nombre de Zeus. Ya hemos indicado anteriormente que el sentimiento religioso del hombre griego no podía encontrar su satisfacción en el mundo de homéricos dioses olímpicos. Hemos encontrado en el éxtasis un camino que fue recorrido por la religiosidad griega en muchos cultos de misterios, no solamente en los de Baco, y sabemos que otro camino muy distinto nos introduce en el interior de la filosofía de los griegos. En ambos casos se trata de un ulterior desarrollo de la religión homérica en el marco de su tradición, como se intenta por una tercera vía cuya meta viene representada por Esquilo. Con crítica ética, ya se enfrentó a los mitos tradicionales Píndaro, cuya recusación de la leyenda de Pélope, en su forma usual, queda atestiguada en el primer canto olímpico y en el noveno, el de la disputa en torno al trípode entre Apolo y Heracles. Pero, mientras él toma simplemente la intrascendencia moral de lo referido como motivo para su recusación, Esquilo cala mucho más hondo. Para él, la figura de Zeus supera a la de todos los otros dioses, en sus manos descansa el derecho, que él hace triunfar en el decurso de las cosas, y hasta tal punto está su gobierno entretelado en este mundo, que viene a ser el sujeto de su sentido propiamente dicho. Así lo expresa el poeta en el himno de Agamenón:

A aquel dios que encamina a los mortales a la sabiduría, y dispuso que en el dolor se hicieran dueños de la ciencia. Hasta en el sueño mismo el penoso recuerdo de nuestros males está destilando sobre el corazón, y aun sin quererlo nos llega el pensar con cordura. Don del dios, que sentado en augusto trono rige con diestra vigorosa la nave de nuestros destinos (vv. 176 ss.).

Aprender por medio del sufrimiento: aquí, como en otros pasajes de la trilogía, se muestra lo que constituye el sentido de los hechos, o una parte de este sentido, puesto que el todo solamente lo tenemos en las manos cuando le añadimos el otro conocimiento: el que la hace, tiene que pagarla, dice un antiquísimo proverbio (*Coéforas*, 313). Obrando, cae el hombre en la culpa, toda culpa encuentra su expiación en el sufrimiento, pero el sufrimiento lleva al hombre a la comprensión, y la comprensión al conocimiento. Éste es el camino de lo divino a través del mundo tal como Esquilo lo ha visto.

En Zeus encuentra también su solución la antinomia entre la coacción del destino, que a veces se presenta como maldición de un linaje, y el libre albedrío del ser humano. Zeus y Destino significan lo mismo, esto lo dicen las últimas palabras de la *Orestíada*, pero Zeus es también quien conduce al hombre por el camino difícil hacia el conocimiento, a través de la acción y del dolor (*Agamenón*, 1486).

Después del canto del coro, entra Clitemestra en la escena y señala a los ancianos la hoguera en el brillante mensaje de la llama que salta de monte en monte hasta

llegar a Argos. Se yergue poderosa y autoritaria ante los ancianos. Nos damos cuenta de que no domina solamente a ellos. En la siguiente canción del coro no resuena ninguna fuerte exclamación de júbilo. Solamente la voluntad de Zeus y su implacable juicio revelan la caída de Troya. Pronto vuelve a desplegarse el canto hacia la idea general de culpa y expiación, que aquí sube de tono hasta hablar de la venganza que alcanza incluso a los descendientes (v. 374). Esto no se refiere a Paris, pero sí a la casa ante la cual está cantando el coro. Luego se menciona a Helena (v. 402) y se pasa a la maldición que pesa sobre una lucha en la que un pueblo debe derramar sangre por causa de una mujer. El coro, con necesidad interna, pasa a hablar de la culpa, que reside en los actos de los Atridas. Y el que la transición del pensamiento no coincida con la división estrófica, sino que pase libremente por encima de ésta, es la expresión formal de su necesidad interna.

Entretanto, ha desembarcado el ejército y vemos que en la obra artística de Esquilo el transcurso calculable del tiempo carece de objeto frente a la configuración de la creación literaria. La concepción del racionalismo, a saber, que el canto intermedio del coro representa un lapso de tiempo de duración indeterminada, es rebatida por el claro paréntesis de las palabras finales del coro (v. 475), según las cuales la noticia transmitida por las hogueras recorre la ciudad y esta noticia encontrará ahora confirmación o recusación.

Llega el mensajero, oímos sus exclamaciones de júbilo sobre la patria recobrada, oímos contar las fatigas de la expedición y la tempestad que destruyó una parte de la flota y se llevó a Menelao. Así, se añade a la trilogía

el drama satírico *Proteo*, al que sirve de base el relato de la *Odisea* (4, 364).

Quien comprende el arte del poeta percibe de qué forma tan sobrecogedora se encuentran, en medio del horror inminente, el sentir y el pensar del hombre sencillo, sin ser perturbados por él, como veremos en la figura de la nodriza en *Las Coéforas*. Nuevamente, aparece Clitemestra y triunfa de la duda del coro en cuanto a lo correcto de la noticia transmitida por las hogueras. Ahora sabemos también que ella va a recibir con hipócrita humildad al esposo al que odia, al que durante mucho tiempo ha estado engañando con Egisto.

El tercer canto del coro empieza hablando de Helena, la verdadera destructora de Troya, pero en seguida vuelve al significado del todo, en el que de nuevo seremos iniciados un poco más. En un recio tono de confesión, el poeta se enfrenta con la creencia de su tiempo de que los dioses, por una maligna envidia, destruyen la felicidad humana cuando ésta es demasiado grande:

Dice un antiguo adagio que ha mucho tiempo que corre entre los hombres. Otro es, sin embargo, mi sentir. La impiedad engendra posteridad numerosa, pero toda de su raza. Engendrar dichas es el sino de la casa del justo (vv. 750 ss.).

Aquí se nos dice con claras palabras lo que ya creímos reconocer en la trilogía tebana. La maldición, que engendra la culpa como el mayor de los males, tiene su efecto en el hecho de que de ella surge fatalmente nueva culpa a través de las generaciones, y con ello nuevos desastres. No que la *Orestíada* se convierta, de este modo, en un ejemplo moral en el que se compensen sencilla-

mente la culpa y la expiación, pero sí que vemos el destino y la culpa en aquel encadenamiento indisoluble que determina la estructura interna de la trilogía.

Nos encontramos al final de la primera mitad del drama, y los críticos imbuidos de las categorías aristotélicas y modernas encontrarán a faltar hasta aquí la acción. Hemos conocido aquella forma del drama esquileo para la cual los hechos externos significan en medida tan escasa el todo que nunca se concede un espacio bastante grande a la interpretación de su sentido. ¡Y con qué extraordinaria maestría hace Esquilo que los negros nubarrones se condensan cada vez más sobre el palacio, preñado de maldición, de los Atridas! De un momento a otro va a caer el rayo, lo esperamos con tanta ansiedad como si hubiera de significar una liberación. He aquí que entra Agamenón en escena. La tristeza de su victoria se manifiesta en sus palabras. Aparece conmovido frente a su propia acción (v. 823). Clitemestra arroja la invisible red de su hipocresía sobre el rey, al cual debe seguir en el palacio la horrible realidad, y saborea por anticipado la victoria en obediencia al triunfador, al que obliga a pisar la alfombra de púrpura, el camino de su muerte, extendida hacia el interior del palacio. Tiene un doble sentido su grito al Zeus de la consumación, con el cual, al final de la emocionante escena, penetra en el interior de la mansión.

El coro ha presenciado el retorno del vencedor, pero se siente embargado por un horror indescriptible. Clitemestra vuelve a salir de la casa. Con Agamenón ha llegado una extranjera, Casandra, hija de Príamo, a la que el rey ha traído a casa de su mujer. La joven debe morir junto con el rey y por ello Clitemestra, con amistosas pa-

labras, le invita a entrar en la casa. El silencio, que ningún poeta ha manejado con igual maestría, da su respuesta. Apenas se ha ido la reina, cuando la prisionera Casandra prorrumpe en gritos estridentes. El dios que la obligó a realizar un terrible y nunca recompensado servicio de profecía, Apolo, ha descendido a ella y le hace contemplar el horrible pasado de la casa ante la cual se halla.

Ya hemos oído cantar al coro acerca de la culpa y la expiación, hemos reconocido el sacrificio de Ifigenia como un eslabón de esta cadena. Pero, ahora, la vidente arranca el velo que cubre las cosas, y nuestra vista penetra retrospectivamente muy adentro en la historia cargada de maldición de la casa de Atreo. Esa casa es un matadero humano, la sangre brilla en los peldaños de sus escaleras, y allí están llorando y gimiendo los niños que Atreo mató para servirlos como manjar en la mesa de su hermano Tiestes. Nunca se aparta de esta casa el coro de las Erinias, que en ella se han embriagado de sangre humana. Así se va propagando el crimen, en él caerá también Agamenón, y tampoco hay escapatoria para Casandra. Ningún análisis puede mostrar el arte del poeta, quien, después del apasionado éxtasis de las partes líricas, con palabras implacables, hace que las ideas de destino y culpa se cumplan en la realidad de la historia de los Atridas. Otra vez vuelven los concisos discursos alternados, las esticomitias, el largo parlamento, y cada vez las visiones se ciernen sobre Casandra. En su camino hacia la muerte, al entrar en el palacio, la esclava se eleva a trágica grandeza. Con plena conciencia, va hacia la muerte ineludible, emparentada estrechamente con aquel Eteocles que, con palabras explícitas de reconoci-

miento, abandona la escena. Y, junto a la grandeza de Esquilo, percibimos también la humanidad del poeta, cuando hace que Casandra, por última vez, impulsada por el encendido deseo de vivir, propio de su juventud, se resista horrorizada a morir en la sangrienta carnicería que le espera en el interior del palacio, hasta que al fin se resigna, al verse completamente perdida.

El doble homicidio ha sido perpetrado; el coro, estupefacto, no sabe qué hacer, y entonces se abre la gran puerta del palacio y vemos a Clitemestra de pie junto a los dos cadáveres, con el hacha ensangrentada en la mano. Escenas como ésta quiere verlas nuestra imaginación de un modo plástico y recobrar, a ser posible, la impresión que en los espectadores debía causar el teatro clásico. Pero continuamente tropezamos con los límites de nuestro saber. En este caso y en todos los casos análogos del teatro clásico, creemos que era suficiente abrir una gran puerta central, y rechazamos la idea de que en aquella época existiese el *ekkyklema*, máquina rodante sobre la cual podían llevarse hacia la escena, desde el interior de la casa, escenas prefabricadas.

El crimen ha sido cometido, y Clitemestra se encuentra junto a sus víctimas. Con palabras vehementes, alaba la mancha de sangre que hay en su frente como si fuera una bendición del cielo que humedeciera el campo preparado para la siembra. Se inicia una larga y grave discusión con el coro, que le echa en cara la enormidad de su crimen. Pero aquella mujer autoritaria está lejos de arrepentirse, ningún cambio se produce en su alma. Esto es ajeno al drama de aquellos tiempos. En ella se abre, en cambio, otro conocimiento. La acción que en su encendido apasionamiento ha ejecutado se le

manifiesta claramente como un eslabón de la terrible cadena que rodea la casa de Atreo. La doble faz del crimen que ha sido cometido por medio del destino y de la voluntad, aquellos poderes que en Esquilo encontramos continuamente activos en fatídica convergencia, se le hacen visibles. En su crimen ha actuado el *daimon*, el espíritu de la casa, y seguirá actuando. Clitemestra quisiera llegar a un trato con él, comprarlo con todos sus tesoros, para que se fuera, pero sabemos con el coro que su intento es vano: el que la hace, tiene que pagarla. Junto con Egisto, el cobarde amante, que se jacta de lo ocurrido, la reina entra en el palacio. Egisto está a punto de pelearse con el coro de indignados ancianos, pero Clitemestra ha puesto paz entre ellos. Lo sucedido ya basta, su sed de sangre se ha calmado y ha abandonado el hastío. Los ancianos deben volverse en paz a sus casas antes de que también ellos se vean implicados en la cadena de delito y sufrimiento. Simbólicamente, resuenan una vez más las graves palabras: *παθεῖν ἔρξαντας* (v. 1658).

Del prólogo de la segunda obra, pronunciado por Orestes junto a la tumba de su padre, sólo tenemos restos, pero reconocemos que también aquí era intenso el contenido emocional. Orestes ha llegado de lejos y ahora se encuentra de pie orando junto a la tumba de Agamenón, que es el personaje central de la segunda obra, *Las Coéforas*. Puro es su corazón, pero también a él le arrastrará la casa en la corriente de la maldición, puesto que sobre él pesa el mandato de Apolo de vengar en la madre el asesinato perpetrado en la persona de su padre. Ya se acercan unas mujeres, «coéforas», que traen libaciones para ser derramadas sobre la tumba. Electra las guía. Unas terribles pesadillas han impulsado a Cli-

temestra a mandar hacer aquellas ofrendas para aplacar al muerto. Pero Electra no puede rogar por la madre, ella ora por el retorno de Orestes y por la venganza, mientras vierte las libaciones. Los cabellos y las pisadas de Electra han hecho ya que Orestes, que se mantiene oculto, reconozca a su hermana. Se presenta a ésta y Electra saluda en él al padre, al hermano y al rey. Orestes habla de la orden inexorable de Apolo, y ahora sigue aquella grandiosa parte lírica en la que el coro, Electra y Orestes, en un entrelazamiento sumamente artístico, se unen en el *kommós*, el canto junto a la tumba. Una y otra vez es invocado Agamenón en petición de ayuda, en forma arcaica es concebido el muerto como espíritu poderosamente activo y es conjurado con toda la magia del culto funerario. Y, sin embargo, el *kommós* no se refiere a él únicamente. Ciertamente, sería un error afirmar que Orestes se decidiera a dar muerte a su madre impulsado por todas las descripciones que se le hacen de la afrenta recibida por el padre y de los padecimientos de Electra, porque con tal decisión aparece ya en escena. Pero de nuevo recordamos que, en los hechos de los hombres, actúa su destino decretado por los dioses y su propia voluntad. Ya hemos visto al *daimon* como *συλλήπτωρ*, cómplice en la pasión humana, y así el acto de Orestes fue dictado primero desde afuera por medio del mandato de Apolo. Por ello, al fin, debe ser redimido de tal acción. Pero para que antes se convierta, también para él, en algo funesto, debe ser aceptada enteramente por su voluntad. Esto lo experimentamos con él en aquel pasaje del *kommós* en que grita: «ella debe expiar el crimen» (v. 435). Aquí ya no piensa en Apolo, al cual la obra no retorna hasta el momento de la breve exhortación de Pí-

lades (v. 900) y al final de la misma. Los *δαίμονες* del verso 436 son aquellos poderes de las profundidades en cuyo dominio se mueve todo el *kommós* (v. 475). Orestes tampoco piensa ya en la protección del dios, del que no se acordará hasta mucho más tarde, lo que quiere es la venganza, aun cuando ella le cueste la vida (v. 438).

Todavía habla la directora del coro del sueño de Clitemestra, en el que ésta creyó dar a luz un dragón que le chupaba la sangre del pecho, luego se habla de la artimaña con la que Orestes se acercará al palacio. De nuevo nos encontramos en la mitad de la obra, antes de que se inicie la acción propiamente dicha. Orestes, haciéndose pasar por un caminante que ha llegado de Focea, comunica a Clitemestra el fallecimiento de su hijo en el extranjero. La reina no finge al pronunciar unas breves palabras de lamentación. Probablemente debe de desear la muerte de Orestes y, sin embargo, cree reconocer también en esta muerte la fatalidad que pesa sobre su casa, para la cual se ha vuelto tan clarividente. Invita a Orestes a entrar en el palacio y lo envía a Egisto. Esto representa el máximo peligro, porque, si ha llegado con hombres armados, todo está perdido. Clitemestra ha enviado a la nodriza de Orestes con el mensaje. La buena mujer, sin preocuparse de las miserias y los vicios de la casa, llora con palabras conmovedoras la muerte del niño que ella con tanta solicitud había criado. Cuando el coro le indica que todo puede salir bien, se muestra en seguida dispuesta a decir a Egisto que puede presentarse sin hombres armados.

Después de un canto del coro en el que otra vez se invoca a las potencias del abismo, se presenta Egisto, que pronto sucumbe a manos de Orestes. Clitemestra se

precipita fuera del aposento de las mujeres, la frase del criado «los muertos matan a los vivos» le hace ver, con la rápida claridad de un relámpago, lo que ha sucedido. Orestes corre ya en pos de ella. En el terror de la muerte, Clitemestra trata de despertar en el joven sus sentimientos filiales, continuamente aparece la palabra *τέκνον*, mientras que Orestes evita pronunciar el nombre de su madre. Cuando la reina descubre su pecho, Orestes siente que le fallan las fuerzas de la voluntad y Pílates, que sólo habla en esta parte de la obra, debe obligarle a cumplir el mandato del dios. Y entonces lleva a Clitemestra a la muerte.

En claro paralelismo con *Agamenón*, también este drama, después de una larga preparación, pasa a la acción en varias fases. Y, tanto aquí como allá, aparece claramente en su final su doble faz. Por más que el coro alaba a la liberada Argos, el homicidio era necesidad y crimen al mismo tiempo. Ya Casandra habló proféticamente de aquel que coronaría el edificio de crímenes de la casa (*Agamenón*, 1283) y el coro presenta (v. 466), después del *kommós*, el matricidio como parte de la fatalidad que pesa sobre la familia. Nuevamente, como en *Agamenón*, se abre la puerta del palacio y aparece el asesino de pie junto a sus dos víctimas. Con el último resto de razón, lucha por justificarse, se aferra al mandato que le diera Apolo. En esta escena, que apenas tiene parangón en la escena trágica, la fuerza de las imágenes esquíleas alcanza su punto culminante. Incluso la mejor de las traducciones sólo puede conservar una sombra de ello:

Mas para que lo sepáis... Porque ni yo sé adónde irá esto a parar. Como caballos desbocados que se lanzan fuera de la ca-

rrera, así mis pensamientos se desmandan y alborotan y me arrastran mal que me pese. Ya oigo la voz del terror que se levanta en mi corazón. Ya el corazón se estremece entumecido. Pero mientras sea dueño de mí, todavía yo afirmaré ante vosotros, amigos míos, yo proclamaré que si maté a mi madre no fue sin justicia. Ella se manchó con la sangre de mi padre, ella se hizo blanco del aborrecimiento de los dioses. Apolo fue el principal autor de mi obra, yo os lo digo, Apolo, que alentó mi audacia y me anunció, por boca del oráculo pitio, que esta acción no se me imputaría a delito. Mas que a retroceder... No os diré la pena. No habría flechero tan hábil que pudiese alcanzar con sus flechas a lo espantoso de tales horrores (vv. 1021 ss.).

Vano es su intento por justificarse. Las Erinias, sólo visibles para él, surgen de las sombras, cual figuras horriboras.

¡Ah, ah! ¡Vedlas, esclavas..., ahí están! ¡Parecen las Gorgonas! ¡Sus vestiduras son negras! ¡En sus cabellos se enroscan multitud de serpientes! Ya no podré yo permanecer aquí un instante más (vv. 1048 ss.).

Luego, hostigado por la demencia, huye precipitadamente.

En medio de la profunda paz de las montañas de Delfos comienzan *Las Euménides*, la tercera obra. La sacerdotisa de Apolo entra con piadosa oración en el templo, pero vuelve a salir en seguida, precipitadamente, con muestras de horror. Junto a la sagrada piedra del dios que significa el ombligo del mundo, se halla sentado Orestes con la espada ensangrentada y, a su alrededor, duerme la multitud de las Erinias. Entonces se abre

la puerta del templo y aparece su interior. Apolo mismo se dirige hacia Orestes, acude a su llamada y no quiere abandonarle. Como la sombra de Clitemestra incita a las Erinias a que persigan a su hijo, Apolo, el dios de la luz, expulsa de su templo a las hijas de la noche. Anteriormente, había enviado a Hermes con Orestes a Atenas:

Al llegar a la ciudad de Palas, póstrate a los pies de la antigua imagen de la diosa y abrázate con ella. Allá tendremos quienes nos juzguen, y no dejaremos de encontrar palabras con que moverlos, y modo de librarte de todas tus penas, pues yo te persuadí a dar muerte a tu madre (vv. 79 ss.).

Todavía tenemos acceso a la antigua leyenda según la cual Apolo, que había ordenado el matricidio, también eximió él solo de culpa a Orestes. Pero la solución de lavar la sangre humana mediante sangre de animales sacrificados ya no es suficiente para el pensamiento del poeta. Al lado de la antigua expiación por el asesinato, expiación que él no abandona, coloca la solución que su corazón le dicta. Orestes va a Atenas, donde la diosa protectora de la región, Atenea, mediante la fundación del Areópago, pone la administración de la justicia en manos de los hombres, que gobiernan conforme a sus estatutos allí donde en épocas más primitivas eran practicados ritos mágicos de purificación.

El lugar de la escena cambia. En Atenas se ve a Orestes sentado junto a la imagen de la diosa de la ciudad. Pronto dan con él las Erinias y, danzando alrededor de su refugio, cantan su canción del encadenamiento, el *ὑμνος δέσμιος*. Pero no sólo inspiran horror, sino que

también por boca de ellas habla el poeta, cuando preguntan la bendición de aquel temor que resulta saludable al hombre y sin el cual se desmorona la vida de la comunidad:

¿Qué mortal habrá que no sienta reverencia temerosa al oír de mis labios el ministerio que me confiaron los decretos de la Parca y la voluntad de los dioses? Dignidad antigua y no despreciable ni sin gloria, aunque tenga su asiento en las caliginosas mazmorras infernales del sol nunca esclarecidas (vv. 389 ss.).

Atenea establece el tribunal integrado por ciudadanos de Atenas y se llega al proceso en el que Apolo mismo comparece ante los jueces de la ciudad y defiende a Orestes contra las Erinias. Pero hemos oído decir al poeta que la sangre de un homicidio no puede lavarse y que, una vez engendrada la culpa, ésta sigue proliferando. ¿Cómo puede Orestes ser absuelto? Su caso es insoluble lógicamente (v. 470), esto se ve en la desagradable riña de la escena del juicio y especialmente en la igualdad en el número de votos. Pero el dios supremo, que rige el mundo según leyes eternas, conoce también la *χάρις*, aquella gracia que sabe resolver lo que parece insoluble. Su hija predilecta, Atenea, ha dispuesto que la igualdad de votos equivalga a la absolución. El hombre no puede por sus propias fuerzas salirse del círculo en que le han encerrado la culpa y el destino, pero puede rescatarle la *χάρις* de los dioses, en cuyas manos nos encontramos. Esto es lo que quiere decir el autor cuando su drama, en la última parte, trae a los dioses mismos a la escena. Lleno de alegría regresa Orestes a su patria, y

Argos seguirá siendo la aliada más fiel de Atenas. Nos encontramos en la época en que la alianza con Argos, con su punto de mira dirigido contra Esparta, era de decisiva importancia para Atenas.

Todavía están irritadas las Erinias, y con cantos malignos quieren acarrear males sobre la tierra de Atenea. La diosa lucha contra ellas con palabras serenas (la mayor parte está compuesta epirremáticamente en alternancia de canto y palabra hablada), hasta que aquellos espíritus vengativos se calman, quieren gozar en adelante de culto en Atenas en calidad de Euménides y prometen abundantes bendiciones para el país de la diosa. Ya que son espíritus de las profundidades de la tierra y, además del horror de lo subterráneo, es propio de ellas en la religión griega el poder de bendición que se halla latente en esas profundidades subterráneas. No son vencidas ni eliminadas del mundo, según Esquilo, sino que son acomodadas a éste con la bendición de aquel salvable temor y con sus dádivas, que, según creencia piadosa, envían desde el seno de la tierra.

La tercera obra de la *Orestíada* es, sobre todo, apropiada para permitir que reconozcamos un rasgo esencial de la tragedia ática que es de la mayor importancia. El drama se ha iniciado ante el palacio de Atreo en Argos, nos ha llevado a Delfos, encuentra su fin y su solución en el suelo de Atenas. Así, todas las preguntas que contiene esta trilogía quedan completamente incorporadas a la vida de la sociedad ateniense. Quien en ello quisiera ver una actualización del mito adaptada al espectáculo no podría comprender nunca lo que es realmente la trage-

dia ática. Aquí no se trata de llevar ideas al tema para hacer que éste cobre realismo, aquí la configuración de la creación literaria se realiza a base de un saber verdaderamente religioso acerca de la santidad del suelo patrio.

El tribunal en cuyas manos la propia Atenea pone el derecho que procede de Zeus es aquel Areópago que, pocos años antes de la representación de la *Orestíada*, había sido sañudamente combatido. La estructura única de la *polis* ática, que había resistido a la grave crisis de los años de los persas, comenzaba a ceder ante la presión del radicalismo de la democracia, y Efiltes había conseguido despojar al alto consejo del Areópago, portador de la tradición política, de todos sus derechos menos la jurisdicción en los asuntos de sangre. Esquilo no pone en sus *Euménides*, que no son una obra tendenciosa, ninguna protesta contra este hecho. El Areópago fundado por Atenea, al igual que aquel de la época en que se representó esta pieza, sólo tiene en sus manos la jurisdicción en asuntos de sangre. Pero lo que inspira serios temores al poeta es el espíritu de esta evolución e, inspirándose completamente en el mundo de su pensamiento ético, hace que Atenea diga en el discurso de fundación:

Oíd mi consejo, ciudadanos que habéis de mirar por la República: no rindáis culto a la anarquía ni al despotismo, pero no desterréis de la ciudad todo temor, que sin temor no hay hombre justo (vv. 696 ss.).

Tampoco aquí se ha impuesto actualidad a la obra, como ocurre a veces en los ataques de Eurípides contra Esparta. Desde el espíritu de la creación poética, Esqui-

lo no permite que Atenea diga algo distinto a lo que han anunciado anteriormente las Erinias. Su tragedia es política en el sentido más noble de la palabra, en el sentido de la educación, que no se añade a la obra de arte como una intención, para destruir así infaliblemente tal obra de arte, sino que se produce por medio de la fuerza viva que en ella se contiene.

En el capítulo de introducción hemos tomado posición ante la cuestión de si la intención educadora es compatible con la gran obra de arte y debe exigírsele al autor. Lo correcto nos pareció que se encontraba en Goethe y no en Lessing, aunque en modo alguno excluimos para el teatro ático escenas en las cuales el autor trágico se dirige directamente a su público. El ejemplo más grandioso de que esto puede suceder sin que se rompa el marco del drama lo ofrecen *Las Euménides*.

El pasaje que acabamos de citar procede del solemne discurso de Atenea con el cual anuncia, antes de la votación, que el Areópago debe ser para siempre un refugio de la justicia para Atenas. Comienza con las palabras (v. 681): «Oye entonces lo que voy a fundar, pueblo de Ática.» Planteamos la pregunta, que de momento afecta a la técnica teatral, de a quién se dirigía aquí Atenea en la realidad de la representación, para sacar otras deducciones. El racionalismo se ve tentado a colocar en el escenario, junto a los bandos contendientes y junto a los jueces, a un grupo de personas silenciosas que habrían de representar al «pueblo de Ática». No necesitamos más que considerar el *ethos* del pasaje para conocer que la solución más sencilla es la correcta. La diosa de Esquilo a nadie más estaba dirigiéndose que al pueblo mismo de la ciudad reunido en el teatro. El libre juego en la orquesta

permitía fácilmente este dirigirse a los espectadores que nos muestra con claridad el vínculo que unía la obra de arte con su comunidad, un vínculo que actualmente apenas podemos concebir. Aquella unidad de la vida cultural que tanto anhelamos fue aquí plena realidad histórica, en aquella tragedia que, completamente nacida de la *polis*, se dirigía de nuevo por completo a ésta.

Cuando el arte se desprende del suelo primigenio de la cultura de la comunidad, corre el peligro de distanciarse cada vez más de esta comunidad, proceso que desemboca en el absurdo de *l'art pour l'art* y produce criaturas anémicas que en seguida exhalan su alma efímera. Como todo arte verdadero, la tragedia ática, como lo más contrario que puede concebirse a semejante monismo estético, extrae sus fuerzas directamente de la vida de la nación; no solamente extrae sus fuerzas, sino que incluso está compenetrada del todo en ella. Por ello, comprenderemos que la tragedia de Esquilo y Sófocles no fue alimento espiritual de una minoría, sino que constituyó la gran fiesta de todo el pueblo. Ciertamente, no queremos negar la laguna producida por la ausencia de los esclavos que, por lo demás, en su mayoría no eran griegos, pero el *demos*, que políticamente estaba unido en la igualdad de derechos, constituía incluso ante la obra de arte una unidad. Los escépticos creen que en último término los trágicos sólo eran comprendidos por una parte del público y que eran completamente extraños al resto. No necesitamos contestarles con reflexiones de carácter general, ya que la historia misma refutará su error. Las comedias de Aristófanes, aquellos jugosos testimonios de la vida de la sociedad ateniense, están llenas de alusiones, citas, parodias, que llegan hasta la

época primitiva de la tragedia. Nunca habría podido Aristófanes conquistar de un modo tan indiscutible la escena cómica de Atenas, si todo hubieran sido remiendos literarios añadidos a sus obras y no elementos con los cuales, en realidad, penetraba en la vida intelectual de su ciudad. La tragedia ática nos muestra muchos grandes rasgos, y uno de los mayores es aquel vínculo que la une indisolublemente a la vida y al pensamiento de su pueblo, vínculo que convierte ese arte en un arte social en el sentido más noble de la palabra.

Todavía ha quedado fuera de nuestra consideración un drama, el *Prometeo encadenado*. Su comienzo nos lleva a un primitivo paisaje en el que, por orden de Zeus, Hefesto, con sus esbirros Cratos y Bía, encadena al titán a una peña. El régimen de Zeus es un gobierno reciente y cruel. Prometeo, que también era un titán, se pasó al bando de Zeus cuando éste venció al linaje de los titanes y subió al trono. Pero Prometeo robó el fuego, y así salvó a la raza humana, a la que Zeus quería destruir. Ahora está encolerizado el nuevo dios y ha condenado a Prometeo a un castigo que excede toda medida. El coro de la obra está formado por las Oceánides, que en el borde del mundo salen a la superficie de las aguas para escuchar el destino del Paciente y acompañarle con su sentimiento y sus reflexiones por medio de la palabra hablada y del canto. El desarrollo de la obra—no podemos hablar de acción hasta el final de la tragedia—se hace posible por medio de varias personas que se acercan al encadenado. Aparece el propio Océano, el cual, con su prudente exhortación a la paciencia y la reconciliación,

se opone en vano al orgullo de Prometeo. Entra asimismo en escena Io, que también ha sido víctima de Zeus. Ha despertado el amor en el pecho del rey de los dioses, pero los celos de Hera la impelen ahora a ir errante por el mundo. Lamenta su desgracia, y se entera por boca de Prometeo del extraordinario vagar que le espera a través de tierras desérticas y de que su salvación le vendrá del dios en Egipto. De la misma manera que Zeus, que se halla sobre ambos destinos, los coloca en relación significativa, así también la redención de Io presupone la redención del titán, que se efectuó en otra obra posterior de la trilogía. Heracles, descendiente de Io, será el que traerá la liberación y la reconciliación.

El tercer personaje que entra en escena al final de la obra es Hermes, el mensajero de Zeus. Prometeo, como hijo de Temis, a la que en otro tiempo pertenecía el oráculo de Delfos, posee una profunda clarividencia de los sucesos del mundo. Por encima de todo se encuentra Ananke, la necesidad, cuya dirección corre a cargo de las tres Moiras y de las Erinias que nunca olvidan (v. 516). Del mismo modo que Zeus derribó a su predecesor, así también él puede caer, y caerá, porque no conoce el secreto que Prometeo sabe; aquella unión, se refiere a Tetis, de la cual nacerá el hijo más poderoso y de más poderosas armas que puede derribarle. En su propio dolor e ignominia, Prometeo se alegra de lo que espera al dios hostil, pero Zeus le oye y envía a Hermes para que le arranque su secreto. Sin embargo, el titán guarda silencio y antes que hablar prefiere que caiga el rayo de Zeus y que, junto con el coro de las Oceánides, que está a su lado, sea precipitado al mar desde la montaña que vuela hecha pedazos.

A pesar de que no dejamos de reconocer los rasgos de una gran creación literaria, sin embargo, no podemos tampoco acallar las dudas que tenemos acerca de su autenticidad. Hasta el día de hoy existe una gran discrepancia en esta cuestión, y el hecho de que encontremos a expertos sobresalientes de la tragedia en los dos bandos hace evidente su dificultad. El lenguaje y la métrica, sobre todo aquella sencillez que se aparta de la de los restantes dramas, y el parecido que guarda con el lenguaje corriente de la vida ofrecen rasgos de algo no usual. Pero, actualmente, se considera que estos únicos motivos no son suficientes para descartar un origen esquiléo. Y lo mismo cabe decir de cosas absurdas en la realización escénica, por ejemplo, el regateo acerca de si ha de repetirse o no aquello que es referido por Prometeo y de lo cual ya se ha hablado (vv. 615; 621; 631).

El problema se ha centrado cada vez con mayor claridad en la cuestión de si el contenido de esta tragedia puede integrarse en la obra de Esquilo. Desde los comienzos hasta la *Orestíada* observamos, profundizada, es verdad, a lo largo del desarrollo, pero en modo alguno alterada en ninguno de sus rasgos esenciales, la idea de aquel Zeus que constituye, él mismo, el derecho y el sentido del mundo, que es una misma cosa con el Destino, como se afirma al final de la *Orestíada*. En *Prometeo*, en cambio, Zeus es el tirano, de poder reciente, que castiga inexorablemente un delito, porque tal es sin duda el robo del fuego en el orden cósmico, y que se ha olvidado de la anterior ayuda. Su trono no está establecido para siempre, el Destino puede derribarle, porque por encima de él se encuentran las Moiras. Lo que no hemos

de olvidar en modo alguno es que de entre las 90 obras que según la Suda escribió Esquilo, de las 79 cuyo título conocemos, sólo tenemos seis con las cuales poder comparar el *Prometeo*, y esto apenas resulta tranquilizador frente a los puntos en que estos dramas puedan coincidir. Pero hemos de tener en cuenta que nuestra obra, si es que es de Esquilo, formaba parte de una trilogía. No pertenecía a ella el *Prometeo Pirceo*, el cual, como drama satírico, cerraba aquella trilogía de la cual poseemos *Los Persas*. Pero con seguridad sabemos algo del *Prometheus Lyomenos*, que conllevaba la liberación del sufriente y su reconciliación con Zeus. El *Prometeo* que se nos ha conservado alude a esta liberación y reconciliación y también al papel de Heracles, el cual abate al águila que devoraba el hígado de Prometeo, y esto es uno de los argumentos de mayor peso para la autenticidad de la obra. Al viaje de Io correspondía allá el viaje hacia Occidente de Heracles, en busca de las manzanas del jardín de las Hespérides, y el coro lo formaban los titanes a los que Zeus soltó del Tártaro. La posición de un tercer drama, el *Prometheus Pyrphoros*, sigue siendo problemática. Sobre todo Pohlenz ha establecido las razones que recomiendan situar al *Pyrphoros* como primera obra de la trilogía antes del *Desmotes* o *Encadenado* que se nos ha conservado. Pero también merece considerarse la posibilidad de que fuera colocado como última obra. En este caso, su contenido sería la reconciliación de los poderes divinos contrapuestos y la reivindicación de Prometeo, lo cual encaja bien con la estructura de otras trilogías de Esquilo. La cuestión apenas puede decidirse con seguridad, pero, sea como fuere, hemos de tener en cuenta que el desarrollo de la trilogía podría hacer-

nos comprender muchas cosas, sobre todo la idea de Zeus en esta obra.

Colocamos al *Prometeo* entre las obras de Esquilo, pero no compartimos la idea de que el problema de Prometeo haya dejado por completo de ser tal problema. Lo más grave es probablemente el desplazamiento del motivo del robo del fuego. En la obra que se nos ha conservado ha pasado a un lugar por completo secundario y, en el largo relato que hace Prometeo a las Océánides (v. 436), ha cedido enteramente el lugar a una extensa narración que hace de Prometeo el creador o, como dicen los antiguos, el inventor de todos los bienes culturales humanos: construcción de edificios, empleo de animales domésticos, obtención de minerales, medicina, interpretación de presagios, todo lo ha dado él a los humanos y así los ha elevado desde un oscuro vegetal semejante a la vida de los animales hasta una existencia digna del hombre. Es imposible separar este relato de las preguntas formuladas, sobre todo por el pensamiento sofisticado, acerca del origen de la civilización humana, preguntas que encontramos en el *Protágoras* de Platón. Pero también aquí hemos de conformarnos con decir hasta qué grado se abrió Esquilo a las nuevas ideas en su obra literaria. Ante esta insuficiencia de nuestro saber hemos de considerar el hecho de que el *Prometeo encadenado* aparece también aquí como obra de Esquilo. Sin embargo, no podemos eliminar las dudas que con esta incorporación todavía subsisten.

Durante mucho tiempo habíamos creído que la época clásica posterior, aparte de la labor de los eruditos, apenas había conocido a Esquilo, y nos confirmaba en esta creencia la falta de hallazgos de papiros, que tanto

han aportado para Eurípides, y para Sófocles, entre otras cosas, un drama satírico. Pero las conclusiones sacadas a base de la ausencia de algo son siempre inseguras. En 1932, el suelo de Egipto dio también algunos fragmentos de obras de este poeta. Algunos versos proceden del drama *Niobe*, según nuestra opinión, algo combatida, de aquella parte de la obra en la que Níobe, después de un largo silencio, declara sus padecimientos e incluso los interpreta en una forma auténticamente esquílea: «Cuando el dios quiere destruir una familia, hace que en ella aparezca la culpa como causa de la misma.» En estas palabras, que ya conocíamos por una cita de Platón (*República*, 2, 380a), reconocemos un rasgo fundamental del pensamiento de Esquilo. Otros pocos versos proceden de los *Mirmidones*, el primer drama de aquella trilogía en la que Esquilo dramatizó la *Iliada*. La obra refería la ira de Aquiles y la muerte de Patroclo, seguían las *Nereidas* con el destino de Héctor y los *Frigios* con el rescate de su cadáver.

No menos sensacionales que los hallazgos italianos fueron las publicaciones de textos de Esquilo en el tomo 18 (1941) y en el 20 (1952) de los Papiros de Oxirrinco. Para toda una serie de tragedias de Esquilo, hemos obtenido fragmentos generalmente muy pequeños o valiosas notas de la representación teatral. Lo que en la biografía del poeta dijimos acerca de *Eitnai* y con ocasión de la cronología de sus dramas al hablar de *Las Suplicantes* puede darnos una idea de la importancia de tales hallazgos. Pero lo mejor de ellos es que nos permiten revisar a fondo una frase de la primera edición de la pre-

sente exposición sobre la tragedia griega. Allí teníamos que lamentar que, de un drama satírico, el *Diktyulkoi* (*Los que tiran de las redes*), habíamos recibido de los hallazgos italianos tan escasos restos que seguía siendo imposible conocer al poeta en esta faceta. Esto había de entristecernos forzosamente, tanto más cuanto que voces antiguas aseguraban que Esquilo había alcanzado precisamente la más alta categoría en el drama satírico. Hoy disponemos de elementos suficientes para comprender este juicio y, con el mismo respetuoso estupor que en Sófocles, admirar la fresca alegría de estos dramas al lado de la solemne seriedad de las obras trágicas.

Al Papiro de Florencia (PSI 1209) del drama satírico *Diktyulkoi*, se ha añadido un fragmento algo mayor de los Papiros de Oxirrinco (18, n° 2161), que, según el dato numérico Θ (= 800), procede de la parte posterior de la obra y nos permite reconstruir a grandes rasgos la acción, así como comprender también el estilo. Para lo uno y lo otro ha aportado su excelente labor E. Siegmann.

El drama nos traslada a la isla de Serifo, y en el comienzo, del que nos da una idea el Papiro de Florencia, vemos a dos pescadores esforzándose en sacar del agua un objeto misterioso, pesado, que han cogido con su red. Finalmente, se ven obligados a pedir ayuda. Más tarde nos enteramos de que acudieron los sátiros, guiados por su padre Sileno, y ayudaron a los dos pescadores a sacar del agua una gran caja. De la caja provenían unos extraños sonidos, como gritos de mujer y lloros de niño, y es concebible que los cobardones sátiros huyeran de aquella cosa misteriosa, tal como vemos que hicieron en los *Ichneutai* de Sófocles ante los enigmáticos

sonidos de una lira. Pero, cuando de la caja salió una hermosísima mujer, Dánae, a la que su padre había abandonado a las aguas del mar con su hijito Perseo, los sátiros se acercaron de nuevo y se reunieron curiosos alrededor de las extrañas apariciones. Probablemente uno de los pescadores, Diktys, fue a la ciudad para dar noticia de lo ocurrido a su hermanastro, el rey Polidectes. Pero, al hacerlo, no pensó en qué situación dejaba a Dánae, ya que en seguida se inflaman los deseos del eternamente lascivo Sileno y sume en la desesperación a la pobre joven que acaba de ser salvada con sus requerimientos amorosos y sus promesas de los placeres de una vida común. Éste es precisamente el contenido del segundo fragmento, de extensión mayor, del drama satírico. Resulta sumamente graciosa la forma en que el pícaro viejo sabe servirse del pequeño Perseo para la satisfacción de sus deseos, en modo alguno platónicos. A continuación, ofrecemos los versos en los que Sileno procura ganarse las simpatías del niño para poder conquistar a la madre. No menos graciosos son los anapastos del coro de sátiros, que interpreta la desesperación de Dánae como el púdico deseo de la mujer que, durante el largo viaje por mar, ha tenido que abstenerse de varón:

SILENO

Cómo se ríe el picaruelo
al ver cómo reluce mi calva
de rojizos destellos.

[6 versos]

al pequeño le hace gracia el falo.

[4 versos]

¡Ese bruto de Diktys, que no quiere darme mi

parte en tan preciosa captura!
¡Fintón, ven acá!
(hace chasquear la lengua)
¡Vamos, alégrate! ¿Por qué tienes que llorar?
Vamos a ver al niño.
Alégrate, corazoncito mío,
yo cuidaré de ti,
jugarás con comadreja, con las crías de los corzos
y los marranillos.
Dormirás con nosotros, con tu mamá y conmigo, tu papá.
Entonces el viejo y el niño se divertirán.
El viejo dará de comer al niño,
hasta que éste crezca tanto,
que por sí mismo pueda ir a cazar
y él pueda descansar en el bosque.
Podrás coger sin miedo animales salvajes,
y los llevarás a tu madre, para el banquete,
lo mismo que los primos, cuyo
compañero tú serás.

CORO:

¡Ea, amigos! ¡Ya se acerca la boda!
Porque ha llegado el momento,
nos anima a la fiesta.
Ya estoy viendo a la novia, delante de nosotros
deseando con ansia divertirse con el amor
y el placer que espera de nosotros.
¿Quién podría extrañarse de esto? Ha estado mucho tiempo
sin hombre, en el mar, en su embarcación,
consumida por las penalidades.
Pero ahora ya contempla alegre nuestro magnífico vigor
(vv. 786 ss.).

Los autores modernos tuvieron que esforzarse mucho hasta descubrir el camino que conduce a Esquilo, ya que la palabra y el mundo de ideas del poeta no se abren cuando sólo se llama suavemente a la puerta. Goethe, que leyó el *Agamenón* en la traducción de W. von Humboldt (1816), reconoció precisamente en esto la grandeza de la obra. Actualmente, vemos en Esquilo al más vigoroso de los trágicos griegos y, por la fuerza de su creación artística y la profundidad de su lucha espiritual, a uno de los más grandes escritores de la literatura universal. Mas, por el modo en que lo trágico aparece en su obra, se desprenden de nuestra consideración importantes comprobaciones. Tanto en la trilogía de *Las Danaides* como en la *Orestíada*, encontramos situaciones trágicas en las que el decreto de los dioses señaló el camino hacia la solución. Si interpretamos correctamente *La Prometeida*, también ocurre en ella lo mismo, y la investigación particular de los fragmentos ha hecho que, por lo menos de un modo verosímil, podamos suponer esto mismo para trilogías de las que ya no poseemos ninguna obra. Pero tampoco es ajeno Esquilo al conflicto absolutamente trágico. El lóbrego final de *Los siete contra Tebas* indica cómo la historia de un linaje en el terrible encadenamiento de culpa y destino termina con la destrucción de dicho linaje. Sin embargo, en ninguna parte de la obra de Esquilo vemos siquiera indicios de un concepto del mundo absolutamente trágico que considerara como inevitable el trágico final del cosmos y como un final absurdo todos los padecimientos de esta vida. Más bien la creación literaria de Esquilo representa el polo opuesto a una tragedia secularizada y relativizada en la forma que hemos indicado. En su última cima,

en la *Orestíada*, se revela esta creación literaria como una teodicea nacida de la profundidad del pensamiento religioso. La tragedia esquílea presupone la fe en un orden grande y justo del mundo y sin este orden resulta inconcebible. El hombre recorre su camino arduo y, con frecuencia, bastante cruel, a través de la culpa y el dolor, pero es el camino que el dios determina para hacer que desemboque en el conocimiento de su ley. De la voluntad de Dios proceden todas las cosas:

Todo es llano para los dioses. Sentada la mente divina en la cumbre del cielo, ejecuta desde allí todos sus designios sin moverse de su trono de gloria (*Suplicantes*, 100).

Dios contiene en sí mismo el sentido del mundo y en su conocimiento se halla encerrada toda sabiduría:

Mas quien de corazón celebre a Zeus con jubiloso himno de triunfo, llegará al colmo de la sabia prudencia (*Agamenón*, 174).

Sófocles, para cuyo nacimiento la Crónica de Paros, junto a los datos de otras fuentes, indica la fecha de 497/6 como la más probable, no fue más de veinticinco años más joven que Esquilo. Pero este lapso de tiempo significa mucho en el borrascoso transcurso del siglo v y tiene profunda trascendencia la antigua tradición que afirma que, después de la batalla de Salamina, en la que combatió Esquilo como hombre ya maduro, Sófocles niño cantaba el peán de victoria en el coro de muchachos. La época en que el poeta creció era distinta a la de Esquilo. La jornada de Maratón le sorprendió siendo un niño que no llegó a comprender el terrible peligro ni el milagro de la salvación por obra de los dioses, y el horror en el alma del niño, cuando su ciudad fue consumida por las llamas, se desvaneció bajo los alegres sonos del canto de victoria.

También él creció en una gran época de Atenas, pero la grandeza de esta ciudad era distinta de la del tiempo de los persas. Esta época no fue fruto de la más extrema necesidad ni de la ayuda de los dioses, sino que fue el espléndido cumplimiento de orgullosas ideas de poder. Lo que los dioses habían negado a la propia fuerza de los helenos parecía hacerse ahora realidad. La alianza marítima (478/7) reunió vastas zonas de población helénica; la relación de alianza, aún poco consistente, adquirió formas más firmes y, en muchos aspectos, como los comienzos de una jurisdicción única y la acuñación de moneda, empezaron a dibujarse los perfiles de un Es-

tado ático. En la fiesta oficial de las grandes Dionisias, se despliega en las embajadas de los aliados el brillo de la nueva estructura política, y Atenas, como señora del mundo helénico, aparece como fin último, y no improbable, de todo el proceso. Cuando Sófocles ha llegado a la edad adulta, la ciudadela de Atenas, el monte de los dioses, empieza a ser adornada con obras que elevan el arte griego a su mayor altura y, durante el gobierno de Pericles, la democracia parece haber adquirido formas definitivas.

Esta evolución fue borrasca y peligrosa al mismo tiempo. La escasez de medios de poder y la presión externa habían llevado a la comunidad, en tiempos de los persas, al borde de la ruina, de donde la salvaron las virtudes cívicas y la ayuda de los dioses. El camino era escarpado, pero cuanto mayor era la altura que alcanzaba, tanto más graves eran los peligros que nacían ahora de lo excesivo de las pretensiones, de la rica vida interior. El espíritu de Maratón se convirtió en leyenda, nuevas aspiraciones intelectuales trataban de configurar la imagen del mundo sin los dioses que allí habían tomado parte en las luchas. La solidez de la forma política estaba en realidad garantizada por medio de un solo hombre, su dirigente, y ya se hacían sentir las fuerzas que, cuando éste faltara, habían de causar su desintegración. Y, sobre todo, estaba la ineludible disputa con la segunda gran potencia helénica, con Esparta, que había de traer un completo cumplimiento o el colapso total.

Sófocles vivió esta vida llena de grandeza y peligro, que, a pesar de todo el incremento externo del poder, permanecía en las sólidas conexiones de la *polis*, y sus obras dan fe de que conocía los dos aspectos de esta

vida: la orgullosa incondicionalidad de la voluntad humana y los poderes que tenían preparada la destrucción. Solamente así se explica cómo el mismo hombre cuya felicidad era proverbial en Atenas, cuya alegría de vivir nos es reflejada por el gracioso relato de su contemporáneo Ión en sus *Epidemias* (*Ateneo*, XIII, 603e = fr. 8 Blumenth.), que con el hechizo de su carácter se granjeó el amor de todas las personas (*Vita*, 10), supiera describir en su obra, como ningún otro autor, el más terrible dolor, y creara las más trágicas figuras del teatro ático.

La estrecha vinculación de Sófocles con respecto a su ciudad, vinculación que, a diferencia de Esquilo y de Eurípides, le impidió hacer caso del llamamiento de algún príncipe para ir al extranjero, se nos manifiesta en triple forma: en su obra literaria, en el desempeño de los cargos públicos y en el servicio del culto de Atenas. No había cumplido los treinta años, cuando en 468 triunfó con una tetralogía que contenía el *Triptólemo*. Si hemos de dar crédito a Plutarco (*Cimón*, 8), su primera representación fue, al mismo tiempo, su primer triunfo. Las circunstancias de este triunfo fueron extraordinarias. Tan grande fue la impresión causada por la representación, que el arconte director de los espectáculos cedió al colegio de estrategas, bajo Cimón, el juicio de la misma, habitualmente confiado a jueces designados al azar. Por muy poco que sea lo que sepamos del *Triptólemo*, creemos, sin embargo, encontrar la fuerza de Esquilo en el discurso con que Deméter envía al joven héroe a llevar sus bendiciones al mundo, en la abundancia de detalles geográficos en la descripción del viaje. Esto concuerda con un testimonio del propio autor (Plutarco, *De pro-*

fectibus in virtute, 7), a saber, que al principio estuvo grandemente bajo la influencia de Esquilo, con el cual durante algún tiempo coincidió su propia labor creadora, y que posteriormente halló el propio camino a través de lo tosco y artificioso hasta llegar a la serena naturalidad. Sólo poseemos obras de la edad madura y de la vejez, pero creemos reconocer todavía en *Áyax* vestigios de la fase primitiva.

Según era usual en la época, Sófocles se presentó al principio también como actor, como Esquilo en la primera época de su creación literaria. La tradición nos dice que bailó en su papel de Nausícaa en las *Plyntriai*, que tocaba la lira en *Thamyras*, la tragedia del tracio que desafía a las musas a una competición, y éstas, para castigarle, le envían la ceguera (*Ateneo*, I, 20). Nos dice además la tradición que la voz del poeta resultaba insuficiente. Hemos de contar con la posibilidad de que, al aumentar las pretensiones del teatro, se produjera la diferenciación entre el autor y el actor.

La obra del poeta no se interrumpió hasta su edad avanzada, y de su fecundidad nos da fe la noticia de que los eruditos alejandrinos clasificaron 123 obras bajo el nombre de Sófocles y hasta nosotros han llegado 114 títulos. A diferencia de lo que ocurrió con Esquilo (*Aristófanés, Ranas*, 807), él nunca tuvo que quejarse de su público ateniense. En el certamen trágico, los jueces le concedieron a menudo el primer premio y jamás se clasificó en tercer lugar.

Sófocles tiene sus raíces, como veremos, en la tradición. Pero atestigua el espíritu de una nueva época, cuando le vemos esforzarse por resolver cuestiones teóricas relativas a su creación literaria. Los antiguos tenían

conocimiento de un escrito en prosa, *Sobre el coro*, y está permitido suponer que en él se hablaba del aumento, por él introducido, del número de coreutas de 12 a 15. También dio a la tragedia el tercer actor. Esquilo lo empleó ya en su *Orestíada*.

Sófocles llegó muy lejos en la vida del Estado. En 443/2, cuando se reorganizaron los distritos de tributo, fue tesorero de la alianza (*Hellenotamias*, IG I², 202, 36) y poco después, en la guerra samia (441-439), junto con Pericles, fue uno de los estrategas, cargo que desempeñó otra vez, probablemente hacia el año 428, en la guerra contra los aneos. Ciertamente no fue ni un gran general ni un gran político, pero las virtudes cívicas del buen ateniense se hallaban reunidas en él, como nos dice Ión de Quíos (*Epid.*, fr. 8 Blumenth.). Por ello se comprende también que le encontremos como miembro de la corporación de los diez «próbulos» que, después del desastre de Sicilia (413), había de constituir en la democracia, que se resquebrajaba, un elemento de autoridad salvadora, aunque sin poder evitar el derrumbamiento. Por lo menos, no tenemos ningún motivo de peso para no reconocer a nuestro poeta en el personaje mencionado por Aristóteles (*Retórica*, 3, 1419a).

La estrecha relación entre Sófocles y el culto de su patria halló su expresión en el sacerdocio que él invistió para el *daimon* ático de la medicina Halón. Bajo el peso de unos hallazgos que en la ladera oeste de la Acrópolis pusieron al descubierto el templo de un dios médico llamado Aminos, se ha querido cambiar el nombre de Halón transmitido por la tradición. Investigaciones más recientes han demostrado que estas dudas estaban in-

justificadas. Cuando en el año 420 fue admitido en el culto oficial el gran dios de la medicina Asclepio, de Epidauro, Sófocles dio albergue al dios, al que también dedicó un peán, antes de que obtuviera su propio santuario. Por ello, él mismo, como héroe bienhechor, fue incorporado a la fe de los atenienses, después de su muerte, con el nombre de Dexión. Así es como su pueblo veía al hombre en el cual vivía un *daimon* o espíritu benéfico, y que era realmente *εὐδαίμων*. Así es como le vemos también nosotros, y tomamos como testimonio de la rica vida interior del anciano su *Edipo en Colono*, sin poder ver, en las noticias acerca de un proceso que su hijo Yofón inició contra él por favorecer una línea secundaria ilegítima, nada más que una de aquellas chanzas de comedia como las que entraron en la literatura biográfica, incluso para Eurípides, escritas por personas como Sátiro, y cuyo fondo real ya no podemos comprobar y apenas tiene valor.

Un destino clemente hizo que el anciano, en otoño del año 406, cerrara para siempre los ojos antes de que tuviera tiempo de presenciar el desastre de su ciudad, para la cual había vivido y escrito.

Toda la estructura de la obra, así como algunos detalles técnicos y métricos, no permiten que haya duda alguna de que, entre las siete obras que se han conservado, *Áyax* es la más antigua y anterior a *Antígona*, cuya fecha más segura parece ser el año 442. En el mismo comienzo de esta obra, y con ello en los umbrales de lo que poseemos de la tragedia de Sófocles, se encuentra una escena que, como ninguna otra, nos revela la imagen que del mundo tenía el poeta.

Áyax es el mejor de los héroes de Troya. Y, cuando

Aquiles ha caído, puede esperar recibir la magnífica armadura del muerto, labrada por la mano de los dioses. Pero el juicio de los aqueos dispone las cosas de otro modo, y adjudica las armas a Ulises. Hemos de comprender la terrible impresión que esta decisión causa en el ánimo de Áyax a partir de aquel espíritu de heroísmo homérico para el cual el reconocimiento externo y la valía interna todavía no han demostrado pertenecer a mundos distintos. Áyax no es ningún filósofo estoico, sino el guerrero y el héroe cuya *areté* recibió la más grave mancilla por esta postergación. En el exceso de su amargura, quiere vengar su honor con las armas, pero pierde la razón y, en vez de lanzarse sobre los príncipes de los aqueos, se lanza sobre los rebaños. Ahora, cuando comienza el drama, Áyax se halla sentado en su tienda y, ebrio de sangre, quiere triunfar sobre sus enemigos. Ulises ha salido a explorar, para descubrir sus andanzas, y la voz de su divina protectora Atenea le revela lo ocurrido. Al enviarle la locura, Atenea ha hecho que la espada del loco furioso se apartara de los príncipes griegos. Ahora llama a Áyax para que salga de la tienda y, con crueles burlas, hace que él mismo manifieste hablando su obcecación mental, para que Ulises se dé cuenta de ella. Al final de la escena (vv. 127 ss.), Atenea interpreta con claras palabras, desde el punto de vista de los dioses, el sentido de lo que Ulises acaba de ver. Ante su poder, la dignidad y la grandeza humanas no son nada, un breve día los precipita de su altura. No es el orgullo lo que aprovecha al hombre feliz, sino el reflexionar prudentemente en lo transitorio de su vida, y el humillarse ante el inconmensurable poder de los dioses.

Formulamos aquí una pregunta de capital importancia: ¿Ha visto Sófocles la marcha de lo divino a través del mundo en el sentido de Esquilo, como un equilibrio constantemente repetido entre la culpa y la expiación y la comprensión adquirida del fin último? ¿Es su *Áyax* un hombre culpable que expía su falta? Ciertamente, concibió su plan homicida antes de que le sobreviniese la locura, pero a ese plan precedió una ofensa a su honor cuya gravedad intentamos antes comprender, y nada hay en esta escena que indique que su terrible suerte se halle en el signo de culpa y expiación. La propia Atenea dice:

¿Viste jamás hombre alguno que fuese más sensato que éste o mejor dispuesto a obrar conforme a las circunstancias? (vv. 119 ss.).

Si, posteriormente, en el relato del mensajero (vv. 762 ss.), se dice que Calcante habló de la *hybris* de *Áyax*, que le puso en contraposición funesta con los dioses, sobre todo con Atenea, ello no significa una revelación del sentido último y propio, como el que descubre Casandra en el drama de Agamenón. Es verdad que ello nos sugiere una interpretación en el sentido de Esquilo, pero esta interpretación queda en la superficie de las cosas, no penetra en su interior, e incluso la ausencia de tal interpretación en las obras posteriores, como se observa precisamente en la falta de culpa de Edipo, el más terriblemente afectado por el destino, nos justifica para ver en el motivo de Calcante en el drama de *Áyax* un elemento de teodicea esquiléa, que ya aquí comienza a ceder su lugar a otra concepción.

La reflexión a la que nos dio pie precisamente *Áyax* es importante para darnos cuenta de que la tragedia de Sófocles, con respecto al motivo de la culpa, se comporta de un modo completamente distinto al de la tragedia de Esquilo. También el mundo de Sófocles, y precisamente su mundo, está lleno de la presencia de los dioses. Todo lo que sucede proviene de ellos. Si en *Las Traquinias* una amante esposa que teme por su esposo le ocasiona una angustiosa muerte, debido justamente a sus preocupaciones; si un héroe, que liberó de calamidades a muchos países, perece en medio de horribles sufrimientos, así pregonan las últimas palabras del drama: nada hay en todo ello que no sea Zeus. También Esquilo concluye su *Orestíada* con la declaración de la unidad de Zeus y el destino, y sin embargo, las palabras de Sófocles dicen otra cosa. En Esquilo nos enteramos del sentido de este destino decretado por Zeus, que exige la expiación de la culpa y lleva al hombre a través del dolor hacia la comprensión, pero que también conoce la gracia (*χάρις*). En cambio, Sófocles no busca detrás del hecho el último sentido del mismo. Todo lo que existe y todo lo que sucede es divino; Zeus está en este mundo con todos los otros dioses, pero el sentido de su obrar no es revelado al hombre. No es adecuado para el hombre querer escudriñar los misterios del gobierno de los dioses, ni tampoco rebelarse contra la terrible gravedad con que se deja sentir a menudo. A los dioses les agrada, dice Atenea, el hombre de sano juicio que sabe resignarse.

No obstante, la grandeza del prólogo de *Áyax*, que le hace figurar entre las más bellas escenas del teatro de Sófocles, reside en algo distinto, reside en la actitud

de Ulises. Atenea no es aquí solamente la augusta maestra de doctrina divina; en ella se encierra también mucho de aquella diosa homérica que tiene sus favoritos entre los héroes, cuyo camino acompaña en una amistad sentida de un modo enteramente personal. Y, por mucha importancia que tenga en nuestra escena la grave advertencia con que finaliza, también vemos, sin embargo, a la diosa que quiere ofrecer al héroe al que aprecia más que a nadie el espectáculo del adversario caído. «¿No es la risa más agradable aquella que nos inspiran nuestros enemigos?», le dice a Ulises. Pero aquí, para nuestra sensibilidad, el hombre se muestra más grande que la diosa. Ninguna palabra de alegría o de triunfo acude a sus labios y, al preguntarle Atenea, para hacerle sondear la profundidad de la caída, si conoce a un héroe mejor que Áyax, responde Ulises hondamente conmovido:

No sé de ninguno, pero, aunque él me sea hostil, me compadezco de su desgracia, pues se halla dominado por aciaga ceguera y, más que ver su situación, contemplo la mía. Veo, pues, que no somos más que siluetas, mientras vivimos, o una sombra vacua (vv. 121 ss.).

El arte del gran poeta consiste en revelarnos sus pensamientos sin hablar fuera del armazón de la obra de arte. En este Ulises queda completamente cautivado el espectador del drama, y en este «en su suerte veo yo la mía» nos indica la actitud con que hemos de enfrentarnos a las tragedias de Sófocles, no solamente a ésta. ¡Ingenio humano y lucha humana frente a los designios inescrutables de los dioses! Ahí reside aquella oposición irremediable, en la que Goethe veía la esencia de

todo lo trágico y con cuyo reconocimiento hemos alcanzado precisamente un elemento básico de la tragedia de Sófocles. Una tragedia de carácter enteramente distinto a la de Esquilo, pero que tampoco se refleja como ésta sobre un fondo desprovisto de lo divino. Sin embargo, la conciencia de la tensión que amenaza continuamente su existencia no hace nacer en el hombre, representado aquí por Ulises, una actitud de pasiva resignación. La prepotencia de las fuerzas a las que se enfrenta puede arrebatarse la vida en cualquier momento, pero no puede perturbarle cuando ha adquirido el conocimiento de los límites de su existencia y ha hecho de tal conocimiento una posesión completamente suya. En esta actitud, que podríamos llamar en realidad heroica, reside el secreto de aquella serenidad sofóclea de la que habla Hölderlin: «Muchos trataron en vano de expresar lo más alegre alegremente, y he aquí que finalmente se me expresa por medio de la tristeza.»

Sin embargo, lo que hasta ahora hemos considerado no nos muestra más que el marco dentro del cual se encuentra el héroe trágico. Le es ajeno el hecho de que Ulises tenga un profundo conocimiento de su modo de obrar; el exceso de las fuerzas que en él residen le impulsa a ir contra todos los poderes de lo imprevisible, le hace precipitar su vida en una confusión de la que sólo la muerte ha de liberarle. Los rasgos del héroe de Sófocles se nos aparecerán aún más claros en otras obras, por lo cual trataremos de ello más adelante. Pero también para Áyax, sin que rechacemos el problema de la culpa, sabemos desde el principio que, de su destino, de la desgracia del guerrero, que se ve sumido en la mayor afrenta, no sale ningún otro camino más que aquel que lleva a

la muerte. Y en la primera parte del drama, la más extensa, vemos a Áyax recorrer este camino.

Llega el coro de soldados de Salamina, impulsado por sordos rumores, oye de Tecmesa lo ocurrido y luego ve a Áyax mismo, que ha ido despertando de su demencia para encontrarse con la horrible realidad y no ve ante sí más que la muerte. Tecmesa, que él ha obtenido como botín, y que es para él esposa y sierva a la vez, trata de apartarle de su decisión, pero ésta se halla tan arraigada en su alma que no notamos la más ligera vacilación. Las palabras de despedida que dice Áyax a su hijito son las últimas que va a dirigir al niño. Tecmesa queda completamente en segundo término, lo cual corresponde tanto a su posición como al espíritu varonil de la sociedad para la cual Sófocles escribía. Ahora, el coro tampoco sabe cantar algo que no sea lo ineludible. Áyax vuelve a salir de la tienda y sus palabras suenan como si hubiera sufrido una transformación. Ha comprendido que lo más débil debe ceder a lo más fuerte, tampoco quiere dejar solos a la mujer y al hijo, mejor buscar la purificación en un baño en el mar y enterrar en sitio seguro la espada del infortunio que Héctor le entregó. Y quiere aprender la lección de que el hombre, por respeto, debe ceder ante los dioses, y también ante los Atridas, que son los jefes del ejército.

Cuando se marcha, el coro prorrumpe en un cántico de alegría y exhorta a la danza. Sófocles se complace en poner, antes de la catástrofe, un canto con carácter de alegre liberación, y en tal contraste no reconocemos solamente al artista; por medio de esta trágica ironía, percibimos la horrible disonancia entre los propósitos humanos y la disposición divina. Por ello, rápidamente

cambia el júbilo del coro. Llega un mensajero, enviado por Teucro, el hermano de Áyax. Calcante ha anunciado que, precisamente aquel día, amenaza la muerte de Áyax por la ira de Atenea. Ya hemos hablado antes de la importancia del motivo en el conjunto de la obra. El coro corre con Tecmesa en busca de Áyax. Es una de las raras ocasiones en que la escena, durante la representación, queda desierta y, como en *Las Euménides* de Esquilo, también aquí ello va unido a un cambio de lugar, porque la unidad del lugar no es ley obligatoria para esta tragedia más antigua. Ahora indica la orquesta que nos encontramos en un lugar solitario, lejos del campamento, sin que tengamos que pensar en una instalación escénica mayor que algunos arbustos.

Aparece Áyax y pronuncia el monólogo de la muerte en el que pide a Zeus que cuide de su cadáver, al conductor de las almas, Hermes, que se digne a acompañarle, pero en la parte central pide sobre todo a las Erinias, con palabras en las que se encuentra algo de mágico conjuro, que le venguen ante los odiados Atridas. Y como quiera que el hombre de esa época siente su vida enteramente como parte de la naturaleza que le rodea, sus últimas palabras van dedicadas a la luz, las aguas, el suelo patrio y los campos de Troya. Luego se precipita sobre su espada.

En el primer discurso que Áyax pronuncia en el pleno uso de sus facultades mentales, le oímos decir (vv. 479 ss.) que, entre una hermosa vida y una hermosa muerte, no hay para él el camino intermedio de las almas pequeñas. En la escena de la muerte, estas palabras se hacen realidad. En medio, se encuentra aquel discurso de la simulación, mediante el cual adormece la preocu-

pación de Tecmesa y del coro, para que le dejen marchar. Recientemente se ha intentado, junto al significado de dejar expedita la hora de la muerte de Áyax, mostrar el otro significado de este discurso, a saber, que Áyax, poco antes de su fin, si no se arrepiente, llega, en cambio, a comprender las conexiones cuya rotura debe expiar con la muerte. El pensamiento no resiste a la pasión con que Áyax, en sus últimas palabras, en el monólogo de la muerte, descarga su odio contra los Atridas, a quienes en su discurso de simulación prometía someterse. De la misma manera que la espada, que durante este discurso tiene en la mano, pondrá fin a sus males de modo distinto al que dice, así sus restantes palabras no son otra cosa que un camino hacia su destino, que sólo puede alcanzar disimulando. Si las palabras de Áyax, más allá de su función dramática, encierran un significado más profundo, este significado sólo puede obedecer al hecho de que el héroe contempla escrutador aquellos rasgos del proceso del mundo a los que su modo de ser es ajeno y a los que se enfrenta sin la posibilidad de un equilibrio. Pero, en la extensión y profundidad de este discurso, se nos muestra el dramaturgo que quiere hacernos sentir realmente la engañosa ilusión del coro, de la cual brota el canto de júbilo.

Con la muerte de Áyax no termina el drama. El coro y Tecmesa encuentran el cadáver, llega Teucro, resuenan los lamentos. Entonces, Menelao quiere impedir que se tribute al héroe muerto el último honor de la sepultura, y Agamenón, que interviene en la escena de la disputa, apoya la prohibición con su autoridad. Interviene ahora Ulises y nuevamente aparece como el representante de la noble medida que determinó su actitud en la primera

escena de la obra. Cuando Agamenón, asombrado, sin comprender, pregunta:

Ulises, ¿tú le defiendes contra mí?

responde Ulises:

¡Yo, sí! Cuando era lícito odiarle, le odié.

Significativamente se preparan aquí las palabras que resuenan intensamente en *Antígona*. Al odio, ese terrible elemento de confusión de todo lo humano, se le han impuesto sus límites. Sería algo desmedido y criminal el profanar, una vez muerto, a aquel héroe que era el más grande después de Aquiles. Así se le concede al difunto Áyax su derecho, la disputa queda dirimida, y con su muerte no sólo ha restablecido su propio honor, sino también el equilibrio que había sido perturbado con su proceder.

Áyax constituye un drama independiente. Es verdad que la inscripción didascálica de Aixonai (*Πολέμων*, 1929, 161), encontrada hace algunos años, nos habla de una *Telefia* que hemos de concebir como una trilogía, pero, en general, Sófocles, y esto lo dice también la Suda (s.v. *Σοφοκλήης*), abandonó la composición trilogía. Si en la *Orestíada*, después de un gran progreso de la acción en los dos primeros dramas, encontramos en el tercero la solución, y para la trilogía de las *Danaides* podemos suponer algo análogo, en Sófocles, toda esta línea queda contenida en un solo drama. Así, la catástrofe del héroe no se produce mucho más allá de la mitad de la obra, y la última parte nos deja con la impresión de la

solución; en otros dramas, como en *Antígona*, con la del equilibrio restablecido. Y en estas obras, que consideramos que pertenecen al grupo de las tragedias más antiguas que nos han sido conservadas, se observa siempre que el orden perturbado del mundo ha vuelto a su situación de reposo.

Un solo camino, predeterminado para él de un modo ineludible por su propia manera de ser, era el que forzosamente había de recorrer Áyax, y sólo un camino conoce también Antígona. En esta obra, que data probablemente del año 442, ha sucedido ya lo que se relata en *Los siete* de Esquilo: Tebas ha sido liberada del peligro que la amenazaba; con el fratricidio se ha extinguido la descendencia masculina del linaje maldito. Pero Eteocles cayó en defensa de la patria, Polinices como el agresor de ella. Por ello su cadáver debe permanecer insepulto, sirviendo de comida a los perros y a las aves. Esta orden del nuevo señor de la ciudad, Creonte, es una injusticia; no aquella injusticia de la naturaleza noble que quiere cumplirse a sí misma pero falla en la textura del conjunto, sino un crimen contra el mandato divino que exige que se dé honra a los muertos y que es defendido por Ulises en el drama *Áyax*. Por ello, Antígona no siente reparos y, con la firme resolución de asegurar a su hermano su sepultura, pisa la escena. Su carácter y su decisión aparecen en contraposición al modo de ser de su hermana Ismene, la cual no defiende la prohibición de Creonte, pero se acomoda a ella. Es correcto decir que el poeta hace sentir aquí el contraste, pero con ello no se agota el sentido de esta contraposición, que se repite en *Electra*. De este contraste se origina para nosotros la imagen del héroe sófocleo en la in-

condicionalidad de su voluntad, para la que lo condicionado, lo reflexivo y lo cómodo no sólo se le antoja una locura, sino que se le muestra como una seducción que debe ser evitada. Y cuando Ismene, en el curso de esta escena, se aparta de su hermana, Antígona tiene que realizar su acción completamente sola, y entonces se nos muestra con toda claridad la soledad en que se encuentran las grandes figuras de Sófocles y, en general, todas las personas realmente grandes que hay en el mundo.

Hemos de añadir aquí otra cosa: Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, en la primera parte del drama aparece en lugar completamente secundario y, en todo el drama, no se le ve en ninguna escena junto a Antígona. Ciertamente, la tragedia de Sófocles no tiene lugar alguno para el *eros* subjetivo, pero aparte de esto, por el motivo que hemos indicado, quedaba excluida toda escena de Hemón con Antígona.

En el canto de acción de gracias y de alabanza del coro de ancianos tebanos, oímos el júbilo de la ciudad liberada, luego anuncia Creonte su prohibición, y en seguida nos enteramos de que esta prohibición ha sido infringida por boca de un guardia que se hallaba junto al cadáver de Polinices. Una persona desconocida cubrió el cadáver con una capa de polvo para asegurar al alma del difunto, mediante la sepultura simbólica, su entrada en la paz del mundo subterráneo. Creonte se enfurece porque su prohibición ha sido quebrantada, sospecha que se trata de traición y soborno, y amenaza con graves castigos a los guardianes si no consiguen apresar al culpable. Contento, por haber escapado de momento a su ira, abandona la escena el guardián, al que Sófocles describe hábilmente como un anciano as-

tuto y locuaz de la clase social inferior y de inferior mentalidad.

Sigue ahora aquel canto que habla de la peligrosa grandeza del ser humano, canto que una y otra vez ha querido relacionarse de una manera especial con esta o aquella parte de la acción. En realidad, encontramos aquí una confesión del autor, uno de aquellos pasajes en los que el trágico ático habla a los atenienses de su época, desde la orquesta del Teatro de Dioniso, con advertencias y exhortaciones. Cuando se representó *Antígona*, se estaba ya actualizando aquel movimiento que, en todos los aspectos de la vida, acercaba el hacha a las raíces del *nomos*. Lo que, desde tiempo inmemorial, parecía sólido y consistente, santificado por la tradición, no puesto en duda en su validez por ninguna persona honrada, debía ser probado ahora por la razón en cuanto a su solidez y fundamento. Solamente la razón había de ser juez de lo anticuado, que era arrojado al montón de los trastos viejos, la arquitecta de una nueva época, en la que el hombre se desembarazaba de las ataduras de la tradición para seguir su camino de perfección. Cuando hablemos de Eurípides, tendremos algo más que decir acerca del programa de los sofistas. Era el programa de una época en la que la ascensión de Atenas hacía una grandeza orgullosa y peligrosa suscitaba la pregunta de adónde iría a parar semejante desarrollo.

En esa época entonó Sófocles el canto acerca de la siniestra facultad del hombre de ensanchar más y más las fronteras de su dominio dentro del reino de la naturaleza y llevar los signos de su soberanía hasta los confines del mundo. Este afán de conquista despierta en él asombro y miedo al mismo tiempo. La última estrofa del

canto es una clara recusación de aquellos sofistas que exigían someter a lo limitado de su crítica la fe en los dioses y en las normas por ellos establecidas. Esta última estrofa constituye una de las más grandes declaraciones que jamás se hayan proferido bajo el signo de lo absoluto contra la relatividad de todos los valores. ¿Hace falta decir todavía que estos versos, más allá del ateniense del siglo v, alcanzan también al hombre como tal? Dejemos que hable el poeta mismo:

Muchas son las maravillas, pero nada hay más maravilloso que el hombre. Él salta por encima del mar blanquecino en vendaval tempestuoso, rodeado de olas rugientes y, a la más alta de las diosas, la Tierra inagotable, infatigable, atormenta con las vueltas del arado, año tras año, girando con la raza del caballo. Y, con ardides, a la especie ligera de las aves y a las manadas de animales salvajes, a la naturaleza de los mares, con redes entretejidas, caza el hombre de recursos: somete con astucias a la fiera agreste que recorre las montañas, y al caballo de sueltas crines hace inclinar bajo el doble yugo, y al salvaje toro montaraz. Y la palabra y el pensamiento, veloz como el viento, y las asambleas que dan leyes a la ciudad aprendió, así como a evitar el hielo de la intemperie y los dardos de la lluvia, él, fértil en recursos. Pues sin recursos no le hallará el porvenir. Únicamente al Hades no consigue escapar: que, para huir de las enfermedades que paralizan, abre caminos. Y con el arte hábil de la sabiduría, que posee más allá de lo que es de esperar, se arrastra unas veces al mal y otras al bien; si venera las leyes de la tierra y la justicia sagrada de los dioses, es el honor de la ciudad, pero sin ciudad quede quien frecuente el mal, por osadía. Que un tal no se siente a mi mesa, ni sea uno de mis iguales quien así obre (vv. 332 ss.).

De nuevo sale a escena el guardián, que trae ahora a Antígona, a la que ha sorprendido en un segundo intento de dar sepultura al muerto. Dos veces vemos a la hermana dirigirse hacia el cadáver del hermano, la primera vez salió victoriosa, y vemos su acción coronada por el éxito. Pero ahora debe sufrir las consecuencias. Ciertamente, sabemos que esto es técnica, según Tycho von Wilamowitz ha hecho notar para algunas otras partes de Sófocles, pero no es una técnica que sirva solamente al efecto dramático y demuestre que el autor es un artista, sino una técnica que ayuda a hacer resaltar la estructura espiritual de la obra de arte y no puede separarse de ella.

Creonte y Antígona aparecen en una contraposición irreconciliable.

En esta gran escena hace Sófocles que se encuentren los dos frente a frente. Aquí declara Antígona bajo qué signo está luchando y sufriendo; por las grandes leyes no escritas de los dioses es por lo que lucha y sufre, ante las cuales es un oprobio toda disposición legal que las conculque. De nuevo surge de estas palabras un gran conocimiento de validez intemporal, y de nuevo no se precisa decir más para que todos sintamos cómo esta protesta contra el omnipotente Estado, que quiere erigirse en poder absoluto incluso frente a la norma ética, parece formulada directamente para nuestra propia época:

No es Zeus quien así lo decretó, ni tampoco la Justicia que habita entre los dioses subterráneos ha otorgado tales leyes a los hombres, ni creía yo que la fuerza de tus órdenes fuera tal que un mortal pudiera negligir las leyes no escritas y sólidas de los dioses. Pues no son de ahora ni de ayer, sino que su vigencia

es eterna y nadie sabe cuándo surgieron. Por esto no estaba yo dispuesta, por temor a ningún hombre, a dar cuentas ante la justicia de los dioses (vv. 450 ss.).

Hay aún otro pasaje con carácter de profesión de fe en esta gran escena de lucha. Nuevamente pone el poeta sus límites al odio, ese opositor de lo humano, de forma más enérgica y profunda que en el caso de Ulises en el drama *Áyax*, pues aquí dice una mujer:

No he nacido para compartir odio, sino amor (v. 523).

Constituye una extraña fracción de historia del pensamiento del pasado medio siglo el que se realizaran esfuerzos por restringir estas palabras al caso particular de Polinices, y discutirles aquella amplitud de lo humano que precisamente hemos de considerar como un signo especial del carácter de Sófocles.

El poder está de parte del nuevo tirano, y por ello Antígona debe morir. Con Ismene, que ahora se acerca a su hermana, es conducida al interior del palacio. Sólo ahora interviene Hemón, pero ni las súplicas ni los reproches, ni tampoco el invocar la opinión del pueblo entero de Tebas, logran influir en la voluntad del tirano. El amor a Antígona es lo que ha impulsado a Hemón, pero no habla de ella, su manifestación subjetiva quedaba excluida en el teatro de Sófocles. Y si el coro inicia un reflejo de la escena en su canto a Eros, se trata del Eros cósmico, que tiene poder sobre el hombre y el animal e incluso sobre los dioses y que rige el universo entero, el mismo Eros que hemos encontrado también en Esquilo.

Antígona es llevada a la muerte, debe ser enterrada

con vida. Y ahora la joven se lamenta: en un gran *kommós* con el coro brota su llanto sobre su propia vida, que ya no podrá tener su consumación en la alianza matrimonial. Es la misma Antígona a la que vimos imperturbable en su camino hacia la acción, pero sólo ahora llegamos a comprender el hecho en toda su grandeza. Esta acción no ha surgido de un fanatismo doctrinario, no es un carácter masculino lo que la ha impulsado a luchar contra el poder del Estado. Antígona es femenina como Ismene, como todas las mujeres de Tebas, con todos los deseos y las esperanzas de la mujer. En este *kommós* es donde por primera vez se erige un valor humano y puede descubrirse la grandeza de su sacrificio. Pero, de la acción misma, nada tiene ella que corregir. Por ello, al lírico lamento hace seguir una justificación que brota directamente de la *ratio*. Al igual que a Goethe, también a nosotros ha de parecernos extraña su argumentación de que el destino habría podido compensarla por la pérdida de un esposo o de un hijo, pero no por la pérdida de su hermano. Aquí se encuentra probablemente una influencia de Heródoto (3, 119), con quien se relacionó Sófocles, por medio de la historia de la mujer de Intafernes. Pero, aun prescindiendo de esto, no podemos pasar por alto, para el carácter griego, el valor peculiar de la argumentación racional mediante la cual se fundamenta aquí en forma comprensible la importancia del amor fraterno.

Desde que Hegel quiso encontrar en *Antígona* el conflicto objetivo de dos pretensiones justificadas, la del Estado y la de la familia, se han defendido continuamente análogas interpretaciones. Pero la tenacidad con que acto seguido se hacen reproches a Creonte hace que

tales interpretaciones carezcan de fundamento. Antígona lucha realmente por las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses, como ella dice, leyes a las que la *polis* jamás debe oponerse. Pero Creonte, en su comportamiento, no representa en modo alguno a esa *polis*, la voz de esta *polis*, unánime, está de parte de Antígona (vv. 733 ss.), la disposición del tirano se basa absolutamente en la arrogancia y la maldad. La escena que sigue inmediatamente a aquella en que Antígona va hacia la muerte no deja lugar a la menor duda sobre ello. Llega el vidente Tiresias y anuncia la terrible culpa y profanación que Creonte con su prohibición de dar sepultura al muerto ha cargado sobre sí y sobre la ciudad. Por su boca hablan los propios dioses, pero ni siquiera ahora quiere ceder Creonte: «No le daréis sepultura, ni aun en el caso de que las águilas de Zeus mismo subieran al trono del Altísimo los pedazos del cadáver» (vv. 1039 ss). Solamente la amenaza de la fatal desgracia que caerá sobre él le decide a mudar de parecer de manera repentina e infructuosa. Antígona debe ser puesta en libertad. Pero la joven ya se ha ahorcado en su cámara funeraria. Hemón se da la muerte junto al cadáver de su prometida, y la esposa del rey, Eurídice, a la que han comunicado este final, muere también. Creonte se queda solo, como una sombra cuya existencia física ya nada significa ante la completa destrucción de su existencia psíquica. Las leyes eternas han quedado confirmadas por el sacrificio de Antígona, que las consideró dignas de dar por ellas la vida, y por el derrumbe moral de Creonte que luchó contra tales leyes.

La voluntad humana, convertida en su contrario por obra de aquella disposición impenetrable a la inteligencia humana, constituye el tema de *Las Traquinias*. Deyanira, la mujer de Heracles, sabe que su marido hace ya quince meses que se halla en el extranjero, y expone sus preocupaciones por la suerte que haya podido correr, en el comienzo del drama, en el prólogo. Hilo, su hijo, que se ha enterado de una expedición de Heracles contra Ecalia, debe salir para tratar de descubrir el paradero de su padre. Heracles, al partir, dejó un oráculo, según el cual precisamente su expedición contra Eubea significa la muerte o la dicha y la paz. Por ello la angustia de Deyanira ha ido en aumento, porque oye hablar de la expedición contra la ciudad de Eurito, y el coro de mujeres de Traquis, la ciudad al pie del monte Eta, donde se desarrolla la acción, no logra imponerle silencio. Pero llega una buena noticia. Un mensajero, que ha llegado antes que Licas, el heraldo de Heracles, trae la noticia: el héroe ha vencido y se dirige hacia Traquis. Ya se acerca Licas con el cortejo de mujeres cautivas, entre las cuales se encuentra Yola, la joven y hermosa hija del rey de Ecalia. El heraldo oculta a Deyanira que Yola va a vivir al lado de ella, que ya va envejeciendo, en calidad de esposa secundaria, pero el mensajero que trajo la primera noticia descubre la verdad. En el desarrollo emocionante de la acción, sigue así, en lugar de la simple comunicación de la noticia, una sucesión de escenas que nos permite comprender más profundamente la conmoción sufrida por Deyanira en su ánimo. Pero oculta esta conmoción a Licas, como se la habría ocultado a Heracles. Habla del gran poder del amor, al cual incluso Heracles se halla sujeto, y afirma que está dispuesta a someterse a

la voluntad de su marido. Pero, ante las mujeres del coro, habla de su profundo dolor y del único medio que como débil mujer tiene a su disposición. Al morir, el centauro Neso le dio su sangre como medio mágico infalible para el día en que el amor de Heracles hacia ella comenzara a vacilar. Entonces humedece una túnica en la sangre del centauro y la envía al esposo amado a modo de regalo por su victoria. Cree que con ello no hace mal ninguno, su pura alma de esposa no tiene ninguna intención maligna e incluso odia a todo el que obra mal (vv. 582 ss.). Pero, después de un breve canto del coro, el canto sofocleo de la alegría serena que precede a la catástrofe, sale a escena completamente trastornada. La lana con la que humedeció la túnica se deshizo con sanguinolenta espuma a la luz del sol, y ya llega Hilo, maldiciendo desesperadamente a su madre, que ha hecho que su padre perezca en medio de dolores enloquecedores. Sin una palabra, como la Eurídice de *Antígona*, va Deyanira hacia la muerte, que nos es comunicada por el relato de una esclava.

Heracles es traído a la escena, en medio del sopor causado por el dolor y el agotamiento. Pronto despierta de nuevo, ante un nuevo acceso de dolor. Él, que personifica la fuerza y el valor inquebrantable del ideal dórico del hombre, se retuerce en medio de gemidos desesperados. Después de una vida de heroicos esfuerzos, sólo le queda el vehemente deseo de vengarse de Deyanira. Pero, al enterarse que ella le acarreó la muerte involuntaria por medio de la sangre envenenada del centauro, reconoce la disposición del Hado. Un antiguo oráculo de que un muerto le daría la muerte se ha cumplido. Ahora sólo sabe pensar en el fin. Hilo, a pesar

suyo, debe obedecer a su padre, quien le ordena que prepare la pira funeraria en la cima del Eta y que tome a Yola por esposa. El cortejo abandona la escena para conducir a Heracles a su tumba de llamas. En el dolor de Hilo resuenan palabras contra los dioses (vv. 1272 ss.), para los cuales significa un oprobio el padecimiento de su mejor héroe, palabras como apenas las encontramos en el arte de Sófocles. Pero en seguida es sustituido este grito de rebeldía por las significativas palabras de conclusión de la obra: Nada hay en todo ello que no sea Zeus. El terrible suceso, que el poeta ni siquiera se permite mitigar con alguna alusión relativa a una vida bienaventurada de Heracles en el cielo, significa el mundo, y el mundo es Zeus.

No debemos ignorar que Sófocles, en *Las Traquinias*, revela en algunos puntos la influencia de su rival, más joven, Eurípides. Por ejemplo, tenemos el discurso de Deyanira, en el prólogo, con la manifestación de sus sentimientos y la exposición de algunas condiciones previas a la acción, pero no debemos confundir lo que es típico de Eurípides con lo específicamente sofócleo. También en el dibujo más descuidado del carácter femenino se creyó observar el eco de Eurípides. Con conmovedora ternura muestra Deyanira su femineidad, cuando da a Licas el saludo de amor para Heracles, y sin embargo, no se lo da, porque no sabe si él le corresponde o no (vv. 630 ss.). Pero se ha exagerado unilateralmente el elemento euripídeo de la obra y no se ha visto hasta qué punto ostenta ésta todos los rasgos de la tragedia de Sófocles. La catástrofe no brota de aquel amor que bulle con vehemencia en el *pathos* de Fedra, sino de aquel desacuerdo auténticamente sofócleo entre la vo-

luntad del hombre, que en Deyanira es comprensible y pura, y el conjunto del destino como potencia divina imprevisible. Este elemento imponderable interviene también luego mediante el oráculo de un modo muy significativo en el entramado de la tragedia, y su apología por medio de lo infalible de su cumplimiento, como encontramos a menudo en Sófocles, representa un paralelismo no solamente externo con la concepción de Heródoto.

La influencia de Eurípides, a la que se ha concedido excesiva importancia, tampoco ofrece la ayuda que se esperaba para señalar por este medio la fecha de la obra. Sobre todo no ha podido corroborarse el punto de vista largo tiempo sustentado de que la escena del sueño en *Las Traquinias* haya sido calcada sobre el *Heracles* de Eurípides y haga retroceder considerablemente la cronología del drama de Sófocles. El acervo de sus ideas, su estructura (aunque sólo externamente) en dos partes, los indicios aún escasos de una configuración del coloquio entre tres personajes, algunos detalles métricos, colocan esta obra entre las obras del grupo más antiguo, sin que podamos atrevernos a dar indicaciones más precisas. Sin embargo, es probable que la descripción de la despedida de Deyanira de la casa y del lecho conyugal (vv. 900 ss.) esté calcada de la descripción que una criada hace de la despedida de Alceste (vv. 152 ss.) en el drama de este nombre, de Eurípides, representado en 438. Las coincidencias son demasiado grandes para que se nos permita suponer la existencia de paralelismos espontáneos, y en *Alceste* el motivo viene fuertemente consolidado por el sentido que el poeta da al sacrificio de su heroína.

Edipo Rey

El orden cronológico que consideramos como más probable para las tragedias de Sófocles hace que en el centro aparezca *Edipo Rey*. Tomamos esto como símbolo de que en esta obra hemos de ver el núcleo de la creación trágica de Sófocles.

Los hechos decisivos, la muerte de Layo a manos de Edipo, el casamiento de éste con su propia madre, han transcurrido ya hace algunos años cuando empieza la obra. La obra misma nos ofrece el «trágico análisis» (Schiller) mediante el cual el sentido de los acontecimientos penetra, de forma destructiva, en la conciencia de Edipo. En el prólogo le vemos en la cima de su realeza, que el poeta nos muestra bellamente no en su plenitud de poder, sino en su profundo contenido humano. Una peste siembra en Tebas la desolación, y podemos pensar que su descripción fue determinada probablemente por la terrible epidemia de Atenas, al principio de la guerra del Peloponeso (430). Por boca de un sacerdote, el pueblo expresa a gritos su dolor y su miseria al rey, que ya una vez se apareció como salvador, cuando la esfinge causaba estragos en la ciudad. Y el rey está dispuesto a prestar su ayuda. Con la bondad de un padre solícito, habla a los que le suplican, y les llama «pobres hijos». Ya ha enviado a su cuñado Creonte a Delfos y éste ya ha regresado diciendo que la peste sólo se retirará cuando sea lavada la mancha que cubre el país desde que Layo fue asesinado.

Después del canto de entrada del coro de ciudadanos tebanos que ruega y se lamenta, se inicia la lucha por esclarecer el hecho cargado con la maldición del dios. Edipo, que descifró el enigma de la esfinge, anuncia su firme decisión de descubrir también al asesino de Layo. El vidente Tiresias debe prestar la primera ayuda.

En la estructura de esta obra, estructura que desde el punto de vista dramático es la más extraordinaria de la literatura universal, el rasgo más genial consiste en que en el mismo comienzo de la obra ya se revela brusca-mente toda la verdad. Tiresias quiere guardar silencio, pero Edipo le arranca la verdad de la boca. Él, el rey, es el asesino, que ahora sigue viviendo incestuosamente. Tan terrible es la revelación, que de momento, tanto en Edipo como en el coro produce cualquier otro efecto menos el del temor de que pudiera ser verdad. Y lentamente, paso a paso, va cumpliéndose lo dicho en la primera parte de la obra con la avidez de lo que es reconocido como verdadero. En un principio, Edipo saca rápidamente la conclusión de que Tiresias es un instrumento de Creonte, el cual quiere usurpar el trono. Aturdido y desesperado se defiende Creonte en una larga escena y, sin embargo, sólo la intervención de Yocasta consigue salvarle de la sentencia ya pronunciada. Las palabras del vidente Tiresias fueron el motivo de la disputa, y por ello quiere ahora evitarle a su esposo el miedo a todas las declaraciones de un adivino. ¿Acaso los oráculos no predijeron que Layo moriría a manos de su hijo, y en lugar de ello unos bandidos le dieron muerte en una encrucijada? Pero estas palabras consiguen un efecto contrario al que estaban destinadas. Edipo, en otro tiempo, en una encrucijada, golpeó con el bastón a un anciano que primero le pegó a él, hasta causarle la muerte. Ahora, por primera vez, siente oprimido su corazón. Pero uno de los criados de Layo, que huyó y que desde que Edipo es rey vive lejos de la ciudad, habló de bandoleros, y esto deja lugar a la esperanza. Hay que mandar buscar a ese criado y que todo se aclare.

A continuación, Sófocles hace gala de su maestría en el empleo del contraste. La duda de Yocasta con respecto a los oráculos ha provocado en el coro un piadoso canto en el que se habla de la grandeza de lo divino. Nuevamente eleva el poeta la mirada hacia las eternas leyes no escritas por las cuales murió su Antígona y que en sus días eran combatidas por el arrogante ingenio de sus contemporáneos:

¡Oh, que me ayude Moira a conservar la venerable pureza en palabras y obras todas, que guardan leyes muy excelsas generadas en los cielos y el éter! Sólo el Olimpo es su padre, y no las engendró ninguna naturaleza mortal de los hombres, ni las hará dormir en el olvido. Dios es grande en ellas y jamás envejece (vv. 863 ss.).

Pero la siguiente escena trae un mensajero de Corinto que ahora aparentemente refuta de un modo definitivo el oráculo de que Edipo hubiera de dar muerte a su padre. Pólipo, el rey de Corinto, junto al cual Edipo se crió y al que llama padre, ha muerto con una muerte tranquila. Ahora Edipo tiene miedo aún de la segunda parte del oráculo que predecía que él contraería matrimonio con su madre, porque Mérope, esposa de Pólipo, todavía vive. Pero he aquí que el mensajero corintio, creyendo tranquilizarle, y logrando aquí también un efecto contrario, dice que Pólipo y Mérope no son los padres de Edipo. El mensajero mismo, siendo pastor, lo recibió de manos de otro pastor, un criado de Layo, en el monte Citerón, donde lo había encontrado como un niño desvalido, con los tobillos taladrados. Ahora a Yocasta se le cae la venda de los ojos. Todavía quiere impe-

dir que Edipo siga haciendo preguntas, y al ver que no puede evitarlo, porque él manda a buscar a aquel pastor, la reina se precipita al interior del palacio para morir. Pero el coro, todavía en la misma incertidumbre que Edipo, presenta también aquí la elevación tras la cual la profundidad de la caída es aún más horrible; probablemente un dios engendró a Edipo en la cima del Citerón, uno de aquellos que viven en los bosques y en los prados de la montaña, Pan o Apolo o Dioniso.

Con el detalle genial de reunir a varias personas en una sola, Sófocles consigue en el desarrollo de la acción una concentración inaudita. De la misma manera que el mensajero de Corinto es el mismo hombre que en otro tiempo recibió en el Citerón al niño destinado a la muerte y lo llevó a Corinto, así también el pastor tebano que en el monte se lo entregó es precisamente aquel que en otro tiempo acompañaba a Layo en su viaje a Delfos, que fue testigo de su asesinato y posteriormente huyó de la ciudad, conocedor del secreto que envolvía al nuevo rey. Ahora, al comparecer por orden del soberano, de momento quiere callar, como Tiresias, pero también a él le arranca Edipo la verdad. El mismo es el hijo de Layo, al que éste, asustado por el oráculo que decía que su hijo le daría muerte, mandó exponer en lo alto del Citerón. De modo que Edipo es a la vez parricida e incestuoso. Al saber esto, Edipo se precipita hacia el interior del palacio.

El coro mide en su canto la profundidad de la caída, luego un mensajero anuncia lo que en el palacio ha sucedido: Yocasta se ha ahorcado y Edipo, con una fíbula de su vestido, ha dejado a sus ojos sin el precioso don de la vista. Profiriendo amargos gemidos pisa la escena en

la que al principio de la obra había aparecido como rey bien amado, como auxilio para los demás. Ahora ruega a Creonte que le destierre y que le deje saludar por última vez a sus hijas. Creonte, distinto del tirano de *Antígona*, manda que se las traigan. Después de tener a sus hijas en brazos, entra en el palacio, para aguardar la sentencia de Apolo, que Creonte irá a buscar antes de disponer otra cosa.

La exposición más sucinta del drama basta para darnos una idea de la maravilla de su estructura. Sin más, reconocemos también la antítesis sofóclea entre la voluntad humana y las disposiciones del Hado. Precisamente aquí se convierte en el símbolo de esta oposición irremediable la trágica ironía de que Edipo, al principio, maldice al asesino y quiere vengarse de él, como si Layo fuera su «propio padre» (v. 264), ironía que convierte en lo contrario cada nueva apariencia de consuelo. Y sin embargo, el sentido de la obra es casi tan poco comprendido con la declaración de que en ella el protagonista es el Destino, como en el juicio incomprensible, recientemente repetido, de que nos encontramos con una «novela policíaca». El protagonista es el hombre que se enfrenta a este destino, el héroe de la tragedia. Porque, así como en la tragedia de Esquilo, en la que tanta importancia se da a la influencia de lo divino en el mundo, este concepto apenas podría emplearse para Eteocles y seguramente tampoco para las figuras de la *Orestíada*, en la tragedia de Sófocles, en cambio, está completamente en su lugar. Aquí podemos plantear también la cuestión relativa a sus rasgos esenciales.

El destino, como poder imprevisible que el hombre debe simplemente aceptar, produjo en el arte dramático aquella tragedia fatídica que, en la literatura alemana, a partir del *24 de Febrero* de Werner, tiene, con razón, un lúgubre sonido. Pero la verdadera tragedia se origina de la tensión entre los oscuros poderes incontrolables a los que el hombre está entregado y la voluntad de éste para luchar y oponerse a ellos. Esta lucha es generalmente infructuosa, e incluso lleva al héroe a una mayor profundidad en el sufrimiento y a menudo a la muerte. Pero combatir contra el destino es el mandato de la existencia humana, que no se rinde. El mundo de los que se resignan, de los que eluden la decidida elección, constituye el fondo ante el cual se encuentra el héroe trágico que opone su voluntad inquebrantable a la prepotencia del todo, e incluso en la muerte conserva íntegra la dignidad de la grandeza humana.

Ya hemos visto en *Áyax* cómo Sófocles elude los problemas de la culpa. El buscar una culpa para Edipo representaría comprender muy mal esta figura, pero esta falta de comprensión dominó durante mucho tiempo la interpretación de este drama. El rasgo fundamental en la naturaleza de Edipo, que éste comparte con otras figuras de Sófocles, tales como Áyax, Antígona y Electra, es la extraordinaria actividad y una línea de conducta inquebrantable. El destino lo envolvió en sus redes de un modo cada vez más inextricable; él ve cómo se van estrechando las mallas, pero en el último instante pudo haber evitado todavía la desgracia, si hubiera dejado caer de nuevo sobre las cosas el velo que él mismo había levantado. Podía haberlo hecho, si no hubiera sido Edipo, el héroe trágico que todo lo comprende menos una

cosa: en cobarde pacto, entregarse a sí mismo a cambio de la paz externa, para salvar la mera existencia. Por lo inexorable de su voluntad, incluso cuando ello le lleva directamente a la caída, se convierte en el héroe de una tragedia que alcanza su punto culminante en la antítesis de los versos 1169-1170. Antes del momento de la última revelación, se lamenta el pastor:

—¡Ay de mí! ¡Es terrible que tenga que decirlo!

—¡Y que yo tenga que oírlo! Pero es igual. ¡Es preciso que lo oiga!

es la respuesta de Edipo. Y cuando, ciego, se encuentra en la noche de la desgracia, probablemente desearía que el Citerón se hubiera quedado con el niño para siempre, pero pensar aquello otro, que la terrible verdad hubiera quedado para siempre bajo el velo que durante tanto tiempo la cubriera, es, en sus labios, inconcebible.

El pensamiento de las personas mediocres, que quieren conservar la vida a toda costa aparece como una seducción al lado de las grandes figuras trágicas que asumen la lucha, en la que no se trata de la existencia sino de la dignidad del ser humano. Tecmesa se arroja con su hijo a los pies de Áyax, para impedir que recorra el camino que él solo debe recorrer; Ismene es para Antígona lo que Crisótemis para Electra, y junto a Edipo vemos a Yocasta. Ésta profiere muchas palabras contra el oráculo (v. 857 y otros), pero no por ello es una blasfema, incluso vemos cómo invoca a Apolo (vv. 911 ss.). Sus palabras están guiadas por el deseo de eludir la amenaza, no de ir derecha hacia ella como Edipo y, aún en el último instante, le conjura (vv. 1060 s.) para que no haga

más averiguaciones. Pero nadie puede detener los pasos de Edipo.

Esquilo nos presenta al ser humano completamente entrelazado en el orden divino del mundo, que en él se cumple por medio de la expresión de obrar y sufrir, de sufrir y aprender. En Esquilo, es en el hombre mismo en quien este orden no sólo está representado, sino justificado. De otro modo ve Sófocles al hombre en las obras del grupo más antiguo, en una irremediable oposición frente a las potencias de los sucesos del mundo, que también para él son divinas. Su religiosidad no es menos profunda que la de Esquilo, pero de índole completamente diferente. Se halla más cerca de la sentencia délfica que con el «conócete a ti mismo» dirige al hombre a los límites de su esencia humana. Con aquel piadoso respeto que constituye lo mejor de la religión de la Grecia clásica, Sófocles renuncia a comprender la marcha de lo divino a través del mundo en la forma en que Esquilo quiere comprenderlo. En *La hija natural*, de Goethe, se encuentran, en una relación completamente distinta, unos versos que podrían traducir ventajosamente la relación entre el pensamiento de Sófocles y la irracionalidad de los hechos determinados por los dioses:

Lo que allá arriba, en los espacios inmensos, se mueve aquí y allá extraño y violento, anima y mata sin consejo ni juicio, quizá conforme a otra medida, quizá conforme a otro número es calculado, pero es un misterio para nosotros.

Sófocles mismo dice con toda claridad en los versos

de un drama que se ha perdido (fr. 833 N.): «Es imposible conocer lo divino si los dioses lo ocultan, aun cuando en su investigación se recurriera a cualquier medio imaginable.»

Lo que los dioses tienen destinado a los hombres puede ser cruel, y se comprende que una línea que aquí se inició desembocara en la afirmación de que lo trágico requiere dioses crueles. En tal sentido ha continuado elaborando el tema Hofmannsthal en su drama *Edipo y la Esfinge*. En esa obra acusa de este modo Edipo a los dioses:

Vosotros, ¡dioses, dioses!
Estáis sentados ahí arriba en trono de oro
y os regocijáis con el que ahora está en la red
al que acosáis con perros de la mañana a la noche.
El mundo entero es vuestra red, la vida
es vuestra red, y nuestros hechos
nos dejan desnudos ante vuestros ojos sin sueño,
que nos miran a través de la red.

Estas palabras, que arden con llama siniestra, constituyen una gran creación literaria, pero no son más sófocleas que la máquina infernal. También constituye una grave falta de comprensión de los hechos el haber afirmado recientemente que Sófocles se encontraba en una crisis religiosa cuando escribió esta tragedia. Lo cierto es lo contrario, a saber, que por encima de todo lo terrible de este conflicto—en verdad, absolutamente trágico—llevado hasta la muerte, se halla la fe profunda e inmovible del poeta en la grandeza y la sabiduría de los dioses de su fe. En el mismo drama que nos presenta la caída del hombre golpeado trágicamente por el desti-

no, se encuentra el canto coral del que antes hemos hablado, con la alabanza de las eternas verdades que han de ensalzarse eternamente. Sófocles no nos presenta, como tampoco Esquilo, la idea de un mundo que, abandonado de los dioses, entregue al absurdo los trágicos acontecimientos.

En medio de tensiones inauditas, se encuentra la figura del héroe trágico en Sófocles. Pero debido a que la lucha contra las potencias de la vida sólo puede asumir la el hombre a base de las fuerzas que tiene en su propio interior, aquí el héroe se convierte en personalidad, y el hombre trágico es visto y representado como un todo encerrado en sí mismo.

Ahora comprendemos el sentido más profundo del hecho, antes constatado, de que Sófocles abandonara la forma trilogía. Lo que constituye la trabazón en su drama no es el linaje en sus generaciones como escenario abarcador del poder divino, sino la personalidad del individuo. Así, Edipo es liberado de los lazos de la trilogía tebana de Esquilo, y así en Sófocles el drama *Electra* corresponde a *Las Coéforas* como parte de la *Orestíada*. Ello se relaciona con el hecho de que, en ambas obras, queda prácticamente eliminado el motivo, que para Esquilo era central, de la maldición de la familia. El hombre ya no trata con el *daimon* como *συλλήπτωρ*; de la voluntad propia y sólo de ella brota lo que él hace, por muy poco que esté en su mano la decisión acerca del resultado.

Para comprender *Electra* de Sófocles, tomaremos como punto de partida el fenómeno de que, tanto en Esquilo

como en Sófocles, se describen las lamentaciones y la tristeza de Electra y su júbilo al encontrar de nuevo a su hermano. Pero en Esquilo las dos escenas se suceden inmediatamente la una a la otra, en la primera parte del drama, mientras que en Sófocles se encuentran situadas al principio y al final de la obra, respectivamente. Si tomamos las dos escenas como el marco que encierra una estructura que constituye un todo unido y, después de considerarlas, pasamos hacia la parte central de la obra, descubriremos dos escenas que se corresponden entre Electra y Crisótemis, las cuales vienen determinadas, ambas, por el conflicto Antígona-Ismene. En la primera escena, se hace resaltar vivamente el contraste entre el carácter de Electra, su conciencia del oprobio de la familia y del mandato de la venganza, por una parte, y Crisótemis por otra, la cual, aunque conoce la grave situación, preferiría, sin embargo, un cómodo transigir con los dueños de la casa, Clitemestra y Egisto. En la segunda de las mencionadas escenas, se halla Electra bajo la impresión que le ha causado la noticia de la muerte de su hermano. La esperanza de la hermana, que de una ofrenda de unos rizos de cabellos en la tumba ha deducido la presencia de Orestes, resulta infundada. Y ahora se ha decidido a lo extremo. Ella misma quiere llevar a cabo la venganza que debía ser obra de Orestes. La retirada tímida de Crisótemis, que se niega a secundarla, nos permite reconocer también aquí la soledad en la que todos los grandes hechos deben ser planeados y ejecutados por los héroes de Sófocles.

Si de estas dos escenas pasamos a la parte central de la obra, llegamos, a través de partes líricas de aproximadamente la misma extensión (el *stásimon*, vv. 472-515; y

el *kommós*, vv. 823-870), a un conjunto de escenas que nos presenta en contraste a las dos fuerzas contrarias del drama, Electra y Clitemestra. Una escena de disputa pone a la madre y a la hija frente a frente y hace que ésta arranque la máscara del rostro de la asesina de su padre: no es la venganza de Ifigenia la que ha movido la mano a la acción, sino la criminal pasión por Egisto, con quien vive en el palacio. Electra ha salido vencedora y, como para confirmar sus acusaciones, Clitemestra le pide que le deje conservar los bienes adquiridos por medio de la culpa, y la satisfacción de sus secretos deseos, que sólo pueden significar la muerte de Orestes.

Nuevamente interviene en los hechos la ironía trágica, a pesar de que, en las obras más tardías, ceda terreno ante la definición de la acción por medio de los rasgos esenciales de los caracteres. No bien ha pronunciado Clitemestra las últimas palabras de su ruego, cuando se presenta el pedagogo, que ha llegado con Orestes para preparar el camino de la venganza mediante la astucia de la falsa noticia de la muerte de este último. Dicen que Orestes perdió la vida en Delfos en una carrera de carros. El arte del poeta presenta el contenido de este relato con tal realismo que, para el inocente espectador, la idea de la ficción cede ante el efecto que la noticia produce en los personajes de la obra. Después de un breve impulso de sentimiento maternal, Clitemestra no reprime su júbilo. Pero Electra ve destruidas todas sus esperanzas, se siente anonadada, y no volverá a animarse hasta la segunda escena con Crisótemis, en que decidirá actuar por su cuenta.

Así vemos cómo la gran parte central del drama, que como en un espejo ustorio capta sus fuerzas movilizadas,

está rodeado por círculos concéntricos de escenas que se encuentran dispuestas en estrecha relación, una vez por medio de Crisótemis como personaje opuesto, la otra vez mediante el contraste entre las lamentaciones de Electra en su desgracia y su alegría en brazos de su hermano. Y, en todo este gran conjunto dramático, después de la conversación de los hombres junto a la tumba, no hay un solo momento en el que Electra no esté en escena, a diferencia de Esquilo, que hace retirar a Electra después de la primera parte de *Las Coéforas*, sin hacer que aparezca de nuevo en la obra.

Ya en la estructura del drama observamos lo que nos confirma el dibujo de la personalidad de Electra: ella es la figura principal de la obra, todos los hechos están orientados significativamente hacia sus sentimientos, pensamientos y proyectos. Una parte de los hechos acaecidos en la casa de Atreo, como escenario del juicio divino en Esquilo, se ha convertido aquí en el drama de un alma humana, a la cual acompañamos en su camino que va desde la miseria y la desesperación a su liberación.

En una de sus más bellas escenas ha mostrado el poeta esta liberación. Ya Electra está decidida a realizar la acción por sí sola, cuando he aquí que se le acerca Orestes, al que no reconoce, con una urna que, según el relato, destinado a engañar a Clitemestra y Egisto, contiene sus propias cenizas. Tampoco él reconoce a Electra. Solamente cuando ella toma en sus manos la urna, y llorando abraza con toda la ternura de su corazón al que en realidad cree muerto, él la reconoce y comprende también su sufrimiento, y entonces hace pasar a su hermana desde su estado de tristeza y aflicción al de un júbilo incontenible.

Nada se dice de la cuestión acerca del camino que sigue la maldición del linaje a través de las generaciones, pero el poeta había de presentar la venganza de Orestes, y por ello le trae en seguida a escena con el pedagogo que le ha acompañado a su patria y ha dirigido su acción. La realización del crimen nos la muestran las breves escenas finales en las que Clitemestra cae ante Egisto. Por consiguiente, aunque el matricidio no se encuentre en un lugar tan central como en Esquilo, el poeta no ha omitido simplemente la cuestión de su justificación. La escena de la disputa en la parte central del drama une estas acciones marginales extremas con el conjunto de la obra. Aquí, por boca de Electra, la adúltera Clitemestra, que asesinó al esposo y rechazó a sus hijos, es repudiada, su muerte es un castigo merecido, y comprendemos que para este Orestes, al final de la obra, no suban del mundo subterráneo las Erinias, sino que le quede bien expedido el camino de un futuro de paz.

Más que en ninguna otra parte, al hablar de esta pieza, hemos hecho resaltar el elemento formal, porque aquí es donde mejor podemos comprender la tragedia de Sófocles como la obra de arte clásica, la obra de arte de la época del Partenón. Clasicismo en el sentido de un fenómeno histórico único, como el que nos presenta el siglo v de los helenos, sin duda no se advierte en una consideración puramente estético-formal. E incluso semejante modo de ver las cosas, como si hiciera de lo formal algo independiente, debe fallar forzosamente desde el principio cuando se trata de la esencia de este clasicismo. Pero aquella compenetración íntima de forma y contenido, que aumenta hasta alcanzar la intensidad de una unidad orgánica y en la que la forma

integrada armónica no aparece por sí misma, sino como expresión adecuada de las grandes fuerzas vitales encerradas en la obra de arte, tal compenetración la consideramos, sin embargo, como el elemento esencial decisivo de tal clasicismo. En nuestro caso, la correspondencia entre la posición de Electra y la disposición del drama habría de llevarnos a comprender la disposición clásica de las figuras, tal como la observamos en las esculturas del Partenón.

Electra nos facilita la ocasión para pensar en los estudios realizados por K. Reinhardt, mediante los cuales ha contribuido de un modo decisivo a nuestra mayor comprensión de la obra de arte de Sófocles. Gracias a él, hemos podido conocer mejor el desarrollo de la forma interna dentro de las tragedias que se nos han conservado. Los dramas más antiguos, para los cuales *Áyax* es particularmente característico, encierran la imagen de las grandes figuras de la leyenda con firmes contornos; su naturaleza no se nos desarrolla en constante lucha con las figuras contrarias, sino que los destinos que les sobrevienen desde fuera son lo que provoca el que tales grandes figuras manifiesten ellas mismas su modo de ser. Pensemos en los grandes discursos de *Áyax* (vv. 430; 815) y también tengamos en cuenta que el engaño que le hace expedito el camino de la muerte no se manifiesta en un movido juego de fuerzas, sino únicamente en un largo discurso del protagonista (vv. 646 ss.) que, rodeado por dos cantos corales, ni es respuesta a otro interlocutor ni él mismo recibe respuesta de nadie. Para la yuxtaposición de varias escenas en las que en cada caso se expresa una idea básica, Reinhardt ha encontrado una feliz expresión sacada de la sintaxis al hablar de «dispo-

sición paratáctica». Por otra parte, precisamente *Electra* nos muestra cómo, en las obras posteriores, la naturaleza humana se desenvuelve más en la movida lucha con la oposición dramática, y cómo el dinamismo de cada una de las escenas, que, a menudo, como en la escena entre Creonte y Tiresias en *Edipo*, ocasiona un cambio completo de la situación que constituía el punto de partida, se ha vuelto mucho más animado. Si queremos aventurar una interpretación para este fenómeno, considerado de momento desde el punto de vista estilístico, también aquí reconoceremos el camino que conduce a la personalidad humana cada vez más a un primer término. En lugar de la lucha del individuo con el destino, aparece la lucha del individuo con las personas que le rodean. *Edipo Rey* está determinado todavía completamente por la relación entre el ser humano y las fuerzas del destino. Por otra parte, el dinamismo en el desarrollo de las escenas nos induce a considerar que se trata de una obra de transición.

Donde de una manera más clara se nos ofrece el fluido dinamismo de una obra completamente dominada por los rasgos del carácter de los personajes, es en *Filoctetes*, representada en el año 409. Tres personajes mueven este drama. El propio Filoctetes, a causa de una llaga repugnante e incurable que le ha sido producida por la mordedura de una serpiente, es abandonado por los griegos, durante la expedición de Troya, en la isla de Lemnos, que el poeta hace que sea una isla desierta. Allí vive Filoctetes soportando con valentía su mal y odiando profundamente a los que le dejaron en tan mísera si-

tuación. Ante Troya, parece no tener fin la lucha por apoderarse de la ciudad y los griegos parecen haberse olvidado de Filoctetes. De pronto, pasa a ser de importancia decisiva, por medio de las palabras del vidente troyano Héleno, cautivo de los griegos. Solamente el arco maravilloso de Filoctetes, regalo de Heracles, puede dar la victoria a las huestes de los griegos. Pero es difícil obtener este arco. El arma maravillosa protege al héroe de cualquier violencia, y sus sufrimientos le han endurecido de tal modo que no hay que pensar que se avenga a razones. Dos hombres de distinta condición han asumido la difícil empresa. Ulises es completamente el mismo carácter que conocemos a través de la epopeya. Enérgico y prudente al mismo tiempo, sólo conoce su fin, sin pensar en los medios, que aquí consistirán en la astucia, su elemento más característico. Y si, en algunas de sus palabras (p. ej., v. 98), nos parece oír al sofista, ello no aporta ningún rasgo extraño a su imagen. Veremos que, para el modo de ser de Neoptólemo, Ulises representa la seducción que le impulsa a ser infiel a sí mismo, pero ello no quiere decir que sea malo. Lo que él defiende es la voluntad de la asamblea del ejército, y desempeña su cometido con un fiel servidor. Le acompaña Neoptólemo, hijo de Aquiles, el cual, también a causa de unas palabras del vidente Héleno, fue mandado traer desde la isla de Esciro a la guerra, para que contribuyera a la determinación del resultado de ésta. En esto aparece Sófocles como innovador, según hemos podido comprobar, porque conocemos, por el discurso 52 de Díón, la forma en que trataron este tema Esquilo y Eurípides en algunos rasgos fundamentales. En Esquilo, sólo Ulises engañó a Filoctetes y le sustrajo el arco. Un

nuevo fragmento (Ox. Pap. 20, n° 2256, fr. 5) parecía aludir a Neoptólemo como personaje incluso de la obra de Esquilo, pero también es posible completar lo que falta en otro sentido. Eurípides, que representó su drama en el año 431 junto con la obra *Medea*, puso en el centro del mismo el conflicto entre la pasión personal y el sentimiento nacional suprapersonal. Ulises y Diomedes quieren ganar para su causa a Filoctetes y, junto con él, la victoria de los helenos; en cambio, una delegación de troyanos le promete la máxima recompensa a cambio de su ayuda. Pero en Filoctetes triunfa su sangre helénica sobre el deseo de vengarse de la traición de que le hicieron objeto, supera su rencor y va con aquellos a los que está unido por los vínculos del helenismo.

De un modo completamente diferente a todo ello, el drama de Sófocles sólo se mueve a base del carácter de los personajes, sobre todo a base del de Neoptólemo, quien, en esta obra, independientemente de la tradición, acompaña a Ulises. En el adolescente vive todo el noble carácter de su padre, el más magnífico de todos los héroes griegos. Cuando Ulises, en el prólogo del drama, le revela su misión, la de obtener por medio de la astucia y el engaño el arco que da la victoria, su noble carácter se rebela con todas sus fuerzas y sólo con gran dificultad, como soldado, se presta a la farsa. Cuando encuentra a Filoctetes, en su desesperada condición, Neoptólemo, apoyado por el coro de marineros, miente como quería que lo hiciera Ulises. Dice que, ofendido gravemente porque le han sido negadas las armas de su padre, ha abandonado el ejército para regresar a su país. Rápidamente consigue la confianza del solitario sufriente, quien le suplica que le devuelva a la patria. Ulises

contribuye activamente a la comedia, mediante un espía disfrazado de comerciante, el cual habla de unas naves griegas que han salido en busca de Neoptólemo y, a partir de unas palabras del vidente Héleno, también del propio Filoctetes. Éste insiste todavía más en la partida. Pero cuando su astucia parece haber triunfado, la primera escena nos ha revelado lo suficiente acerca del carácter de Neoptólemo para que podamos presentir el tormento que le ocasionan la confianza y el desvalimiento del engañado Filoctetes. Cuando, mucho más adelante, en un pasaje decisivo (vv. 906 ss.), habla de la angustia que hace tiempo le oprime, debemos relacionar estas palabras con su primer encuentro con Filoctetes.

Pronto habrá de experimentar su angustia en toda su gravedad. Antes de partir, al enfermo se le recrudecen los dolores. Todavía en el uso de sus facultades mentales, tiene tiempo para entregar a Neoptólemo el arco para que lo guarde durante el sopor que le sobreviene después del ataque. Ahora tiene Neoptólemo en sus manos el arma que será decisiva en la guerra de Troya y que fue lo que puso en acción toda esta aventura. Pocos son los pasos que le separan de la nave y ningún obstáculo externo puede impedir la posesión de un objeto tan precioso. Así es como lo ve el coro, pero Neoptólemo ofrece resistencia. Todavía no expresa claramente que semejante engaño efectuado en la persona del desvalido Filoctetes constituye una indigna canallada y, en solemnes hexámetros (vv. 839 ss.), habla de una advertencia del oráculo, que el autor con muy buen tino omitió revelar en la escena primera y que incluso más adelante se dejaba fuera de consideración (vv. 1055 ss.): el arco por

sí solo carece de valor, si Filoctetes mismo no es llevado ante Troya. Ciertamente, podemos aquí comprobar la libertad con que Sófocles echa mano de los motivos cuando los necesita, pero también hemos de entender que la lentitud con que procede Neoptólemo, tan justificada, es la expresión de que no está conforme con los procedimientos de Ulises. El joven se ha apartado mucho de su manera de ser, al servicio del astuto Ulises, pero aquí, en el momento en que busca todavía en el oráculo un punto de apoyo, reconocemos el punto a partir del cual recorre paso a paso el camino que le conduce de nuevo a sí mismo. Cuando Filoctetes despierta y le da las gracias por la fidelidad con que se ha quedado a su lado, Neoptólemo arroja de sí la mentira y le revela el verdadero motivo de su llegada. Todavía cede a la autoridad de Ulises y retiene en su mano el arco, pero pronto retrocede, para, a pesar de todos los ruegos y amenazas de su acompañante, entregar a Filoctetes su arma. Y, con toda la entereza del héroe de Sófocles, quiere ahora recorrer hasta su amargo fin el camino que ha emprendido. Todavía, con franco lenguaje, trata de mover a Filoctetes para que le acompañe voluntariamente a Troya. Pero, como es más fuerte el rencor del tan ofendido Filoctetes, Neoptólemo está dispuesto a lo último: quiere cumplir la palabra que antes le dio en medio de la farsa, llevando a Filoctetes a su patria, por más que esto suponga la ruptura con todo el ejército y el renunciar a la propia gloria.

Mas he aquí que otro habrá de vencer la obstinación de Filoctetes. Su divino amigo, Heracles, análogo externamente al *deus ex machina* de Eurípides que da la solución al aparecer al final de la obra, pero mucho más ín-

timamente unido al conjunto de la obra que la mayoría de tales dioses euripídeos, señala el camino que ha de conducirlo, en Troya, a la curación y a la gloria.

Los personajes de este drama no se encuentran frente a lo irracional de los poderes invisibles. Aunque las palabras de un vidente hayan dado el impulso al suceso, la acción y la pasión de los personajes se desenvuelven desde su propio interior, dentro de la obra. Y así, por medio de *Filoctetes* especialmente, hemos llegado a la cuestión que aguardaba detrás de estas explicaciones. ¿En qué forma se ve y se representa al hombre en el drama de Sófocles, y precisamente en el drama de su última época? Ya hemos visto que la personalidad del héroe aparece más en primer término que en las obras de Esquilo, en las cuales el protagonista es la divinidad, pero, ¿en qué forma se manifiesta esta personalidad en la obra de arte? Durante mucho tiempo se trató una tragedia antigua de la misma manera que una tragedia moderna y la cuestión de sus caracteres se resolvió tradicionalmente componiendo una especie de mosaico de «caracteres» a base de la interpretación de versos y partes de verso aislados. Constituye un mérito de Tycho von Wilamowitz, en su libro sobre la técnica dramática de Sófocles (1917), el haber terminado con ese método, aun cuando hace ya tiempo que ha dejado de ser satisfactoria su negación del dibujo unitario de los caracteres y su enjuiciamiento puramente técnico del arte de Sófocles.

Llegamos más lejos en nuestra cuestión si examinamos la posibilidad de aplicación de dos conceptos que

parecen ofrecérsenos. Figuras como Áyax y Antígona expresan algo de validez general y lo demuestra el que sean tan importantes para su época como para la nuestra. ¿Podemos, por lo tanto, designarlos como tipos que, como tales, se enfrentan a la vida individual más rica de las modernas figuras dramáticas? Advertimos rápidamente cuán poco satisfactoria sigue siendo semejante solución si nos fijamos más detenidamente en el concepto literario de tipo. Afecta al dibujo a grandes rasgos de figuras humanas con algunos trazos característicos, y le falta aquel misterioso centro de la personalidad del que brotan todas las manifestaciones de la vida. Gracias a la comedia, conocemos muchos tipos teatrales: el viejo avaro, el soldado fanfarrón, la cortesana noble, a pesar de su profesión, y muchos otros. Aun cuando saquemos a colación tales figuras en la forma a menudo fijada de un modo extraordinario por Menandro, se echa de ver inmediatamente la profunda diferencia esencial que las separa de las grandes e irrepetibles figuras de la tragedia. El concepto de tipo tal como ha quedado establecido en la historia de la literatura no nos sirve para comprenderlas.

Por otra parte, hemos de reconocer que su configuración se diferencia también de la del moderno drama de caracteres. Por muy intensa que sea la fuerza de la personalidad que en tales figuras descubramos, no presentan aquella riqueza de rasgos individuales que estamos acostumbrados a encontrar en el drama moderno. Por ello, tampoco puede ser suficiente el concepto moderno del carácter individual con sus abundantes rasgos individuales. Además, el concepto de carácter psíquico no estaba contenido en la palabra *χαρακτήρ* usada por

los griegos hasta Aristóteles. Originariamente significa el que marca, luego la cosa marcada, y de ahí se aplicó a las manifestaciones del ser humano en el obrar, en el hablar y en el escribir. Y cuando el discípulo de Aristóteles, Teofrasto, en su librito, presenta «caracteres», se trata en realidad de tipos humanos, aunque muy diferenciados.

Para comprender las grandes figuras de la escena ática y en especial las de Sófocles, hemos de tener en cuenta que no nos acerca más a ellas ni el concepto, usual entre nosotros, de tipo, ni tampoco el concepto de carácter individual. Libres de todo lo fortuito, de todo lo accesorio de la individualidad moderna, se han desarrollado completamente a partir de las raíces de la existencia humana. En ello reside su validez inmovible, la fuerza de convicción con que actúan sobre nosotros; en ello, sobretodo, demuestran ser creaciones del clasicismo ático. Pero no están determinadas por rasgos típicos, que pueden repetirse a discreción, sino que son el resultado de los grandes rasgos fundamentales de su naturaleza, y precisamente esto es lo que hace que nuestro encuentro con ella represente siempre una gran experiencia para nosotros. Hemos rechazado para estas figuras la expresión de «tipo» o «carácter» (en el sentido moderno) y, si buscamos otra denominación, la mejor que encontramos es aquel concepto clásico de la personalidad que, en su obra *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft* (La historia de la literatura como ciencia filosófica), acuñó Herbert Cysarz: «Personalidad en vez de mera individualidad interesante, norma en vez de exclusivismo y extravagancia.»

Podemos determinar más exactamente este concep-

to de personalidad en *Filoctetes* en un punto decisivo para el pensamiento griego de esa época. El moderno drama de caracteres no solamente convierte al individuo, en toda la riqueza de sus rasgos peculiares, en el centro de la acción, sino que, a veces, nos muestra incluso el proceso de su desarrollo. Pero semejante desarrollo, que únicamente en Eurípides, por medio de una revolución en la concepción del ser humano, fue incorporado tardíamente en el campo de la representación dramática, no sólo es ajeno al drama clásico de los griegos, sino que se encuentra con respecto a él en una oposición muy significativa para su concepción. En distintas partes de nuestro drama, hemos visto a Neoptólemo actuar en forma opuesta, pero nos impediría desde el principio comprender el asunto si supiéramos que en él se opera una transformación. Su trazado viene determinado completamente por otro concepto. Cuando Ulises le explica su encargo, él le responde con estas palabras (v. 79): «Ya sé que tú, por tu φύσις, no estás en condiciones de hacer tal cosa.» Con estas palabras nos tropezamos con el concepto del modo de ser innato del hombre, que determina básicamente la concepción de la época acerca del ser humano y que también nos lleva a la comprensión de nuestro drama. No es un cambio lo que se opera en Neoptólemo, sino que precisamente la victoriosa afirmación de su φύσις, contra toda seducción y contra el renegar de esta φύσις que hartamente se ha logrado de él, es lo que, desde el punto de vista de lo psíquico, constituye el núcleo de la obra. Así, en un pasaje decisivo del drama (vv. 902 ss.), el propio Neoptólemo anuncia una de las más profundas verdades de la helenidad presofística, cuando habla de la

desgracia en que incurre el hombre que reniega de su φύσις y que hace lo que no le es propio. Y la más bella recompensa a su autoafirmación la obtiene de labios de Filoctetes (v. 1310): «Has manifestado, hijo mío, el modo de ser del que naciste.»

En el concepto de esta φύσις, que, como posesión del hombre, le ha sido dada como herencia que no puede perder, que no está sujeta a cambios, se nos revela inmediatamente un rasgo fundamental del hombre en Sófocles. Además, de este modo comprendemos una concepción de la cultura griega más antigua, que hasta el final de la época clásica tuvo indiscutible validez. La herencia que ha recibido el hombre en su nacimiento decide de una vez por todas su modo de ser. En esto, el pensamiento de una sociedad noble influyó profundamente en la democracia, y reconocemos la procedencia de este pensamiento si consideramos su repetida presencia en Píndaro, el poeta de los nobles ideales. Del poder de todo lo que se ha desarrollado en forma natural habla en *Olimpicas*, 9, 100. Sus palabras acerca de la imposibilidad de ocultar el modo de ser innato (*Olimpicas*, 13, 13) podrían usarse como lema de *Filoctetes*, y *Olimpicas*, 9, 28 dice lo mismo que el fragmento de Sófocles 739 N.: la naturaleza de un ser humano constituye una magnitud previamente dada, determinada de un modo irrevocable. Así ha expresado Goethe esta idea de un modo completamente griego en sus *Palabras Órficas*: «Y ningún tiempo ni ningún poder desmenuza la forma encuñada, que, viviendo, se desarrolla.»

Aquí nos enfrentamos directamente a la cuestión de si lo fundamental para el hombre es la masa hereditaria que vive en su *physis* o la influencia que ha recibido del ambiente y de la educación. La pregunta se contesta en nuestro terreno con una decisión en favor del patrimonio hereditario, decisión que condiciona también la posición ante otros dos problemas, uno social y otro pedagógico. Aquella separación entre personas de nacimiento noble y de nacimiento plebeyo, entre los *χρηστοί* y los *φάυλοι* dentro de la helenidad más antigua, no es orgullo social, sino que proviene de la creencia de que el nacimiento es algo que determina de un modo decisivo el modo de ser de una persona. Veremos cómo estos conceptos se vuelven problemáticos en Eurípides bajo la influencia de nuevas formas de pensar. Pero, por otro lado, con la concepción aquí desarrollada va incluida cierta dosis de pesimismo pedagógico. Los valores de la naturaleza humana están sostenidos por la *physis*, no son el producto de la actividad educadora, aun cuando ésta sea muy importante y necesaria para el cuidado de lo ya existente. En relación con esto es significativo que Píndaro (*Olimpicas*, 9, 100) haga resaltar como lo realmente esencial la fuerza de lo que se ha desarrollado de manera natural, frente a aquello que pueda aprenderse, frente a las *διδασκται ἀρεται*. Es curioso que aquí nos encontremos en un círculo de ideas que se opone tanto a la sofística como a la doctrina de un filósofo como Sócrates. Y de nuevo habremos de comprobar en Eurípides la desaparición de antiguas convicciones, ante el surgir de una nueva época.

Cuando Sófocles escribió su *Filoctetes*, le faltaban pocos años para cumplir los noventa. También revela grandemente el milagro de su inagotable facultad creadora su *Edipo en Colono*, que no fue llevado a la escena hasta que lo presentó su nieto, de su mismo nombre, en el año 401. La obra requiere un cuarto actor.

En *Edipo Rey*, hemos encontrado aquel carácter de la tragedia de Sófocles que ve al ser humano entregado a poderes irracionales y arrojado por éstos a la miseria y al horror. Ninguna luz consoladora brilla al final del drama que presenta como una abominación para él mismo y para los demás al hombre en otro tiempo feliz. Ahora vuelve a la escena Edipo en figura de anciano mendigo, acompañado por el amor de Antígona. Con abundancia de dolores y miserias, su vida ha sido la de cualquier ser humano, pero los dioses saben apiadarse también, y un oráculo de Apolo le lleva al Ática, al templo de las Euménides, en Kolonos Hippios, donde el sufriente, que carece de paz, será liberado de sus padecimientos y seguirá obrando benéficamente como héroe para aquellos que le acogieron.

En la escena del prólogo, se entera por un habitante del país de que se encuentra en tierra sagrada, en la que él intenta quedarse, pero parece dudoso que pueda conseguirlo. Y, cuando hace su entrada el coro de los ciudadanos de Colono, Edipo se ve obligado a salir del bosquecillo sagrado y experimenta el horror que despierta su nombre preñado de maldiciones. Sólo cuando llega Teseo, se le hace expedito el anhelado camino. Tal como lo presentó Eurípides en *Las Suplicantes*, así aparece también aquí Teseo como la personificación de todas las nobles cualidades del aticismo ideal. Es un deber huma-

no para él acoger amorosamente al inocente caído en la culpa y en la desgracia, pero, como rey del país, reconoce asimismo la bendición que el héroe, conforme al oráculo del dios, habrá de traer al suelo ático. Así, también por ello Teseo acompaña al anciano Edipo, al final del drama, cuando los truenos y la voz del dios le llaman a su fin, hasta el lugar en que es arrebatado para entrar en la existencia de los héroes.

Toda la solemnidad de las grandes creaciones literarias se manifiesta en el acto de ir Edipo hacia la paz de la muerte. Pero con sólo este motivo no podría configurarse una obra dramática. Antes de que llegue a su descanso, tratan de apoderarse una vez más de aquel varón tan vigorosamente probado las potencias de la vida que se dispone a abandonar. A la escena de la primera parte de la obra, en la que el coro de ciudadanos de Colono se deja convencer por Edipo y Antígona para aguardar la llegada de Teseo y dejar que éste decida acerca del destino del anciano desvalido, sigue la entrada de Ismene con emoción profundamente dramática. Mientras Edipo busca en Colono la paz, fuera de la ciudad continúa la terrible lucha por la vida. Eteocles y Polinices se disputan el dominio de Tebas. El expulsado Polinices se está armando en Argos para emprender una campaña contra la patria. Pero el oráculo ha dicho que ganará aquel bando a favor del cual se incline Edipo. Entonces aparece Creonte, el cual retiene con Eteocles el poder en Tebas, y llega para llevar al ejército a aquel que en otro tiempo fue desterrado. Este Creonte presenta un carácter diferente de aquel cuya serena medida nos mostró *Edipo Rey*. Para él son buenos todos los medios, y donde no llega la persuasión, llega la violencia. Se lleva

a Antígona y a Ismene para coaccionar al padre por medio de ellas. Pero aquí está también Teseo para proteger al oprimido, y no se detiene ante la lucha para poder devolver las jóvenes a su padre. Entonces viene Polinices. Es el mayor de los dos hermanos, y su pretensión al gobierno está mejor fundada que la de Eteocles, que le ha desterrado. Es indudable que en esta descripción de los dos hermanos, Sófocles sigue a Eurípides, el cual en sus *Troyanas* había convertido al «pendenciero» de la leyenda en el injustamente desterrado por su hermano Eteocles. Pero Edipo se encoleriza irremediamente contra los hijos que no habían impedido que fuera expulsado de Tebas, y con indecible dureza pronuncia contra ellos la maldición que habrá de realizarse en su duelo fratricida. Sin consuelo ni esperanza, deja que Polinices corra hacia su propia ruina. Ha rechazado de sí la vida aquella que aprendió a odiar, y la rechaza tanto si se le acerca con violencia como con súplicas. Antes hemos subrayado ya la necesidad de la plenitud dramática de la acción, pero ello no quiere decir que Sófocles injertara, simplemente por razones técnicas, elementos de acción al motivo básico de la apoteosis de Edipo. La lucha por la posesión de Tebas y el fin de Edipo se han unido para formar un todo que fue mal comprendido por aquellos que querían explicar el desarrollo de la obra con la hipótesis de una refundición o de una inserción posterior de partes aisladas. El camino hacia la paz conduce a Edipo, una vez más, a través de las miserias de la vida, y la piadosa consagración de sus últimos pasos surge en forma doblemente conmovedora junto a la violencia de las pasiones humanas, desde las cuales se dirige hacia la serenidad de la vida divina.

Pero se añaden también formando una unidad las manifestaciones con las que en este drama responde Edipo al mundo que le rodea. La cólera violenta con que se enfrenta a los que aparecen como un obstáculo a su camino hacia la paz es una parte de la naturaleza incondicional, que se encamina a su objetivo, un objetivo que nos mostró *Edipo Rey* y que mora en el mismo pecho que con tanto anhelo impulsa al anciano a recorrer este camino.

Hay muchas cosas que hacen resaltar el valor de la circunstancia de que sea precisamente este drama el último de la creación literaria de Sófocles. Pusimos como lema de la obra del poeta las palabras que pronuncia Ulises en el prólogo de *Áyax*: en el drama hemos de reconocer la propia vida en su fatídico entrelazamiento de dolores y miserias, en el hecho de encontrar esta vida a merced de unas potencias superiores. Estas palabras, ante un *Áyax* o ante *Edipo Rey*, tenían un sentido grave, terrible. Ahora, ante la última obra del anciano poeta, adquieren un significado más suave, más conciliador. El oráculo de Apolo fue el que precipitó al rey desde la altura de la felicidad al abismo de la más profunda miseria, pero ahora las palabras del mismo dios guían al anciano hacia la paz. Y las Euménides ya no son los espíritus de la maldición, que reclaman para sí al culpable, sino las clementes potencias del mundo subterráneo que esconden y redimen su miseria. Ya hemos visto cómo la existencia humana es considerada, en el drama de Sófocles, de un modo distinto que en el de Esquilo, pero también en aquél aparece la divina gloria como una solución para los males del hombre. Y en la paz que al fin del segundo *Edipo* se extiende por encima de todas

las cosas, el dolor y el horror de la primera obra aparecen bajo una luz diferente. Se hace visible la sublime paradoja de que los mismos dioses que precipitaron a Edipo en la noche de la más profunda miseria, al mismo tiempo lo atraen por ello hacia ellos mismos. En el relato del mensajero, en la parte final del drama, pasaje del máximo valor literario, en el que vemos la misteriosa muerte del gran paciente, se observa esta familiaridad con los dioses en la forma en que éstos efectúan su llamada:

De repente le estremece una voz extraña que, por el miedo, eriza los cabellos de punta, de repente. Pues el dios, a menudo y de muchas maneras, le llamaba: «tú, Edipo, ¿qué esperas aún para marchar? Hace tiempo que retrasas tu partida» (vv. 1623 ss.).

Ninguna palabra como las que escribió Hölderlin en la primera redacción de *La muerte de Empédocles*, acerca de la «lucha de los que aman», puede describir mejor la misteriosa relación entre el gran hombre y la divinidad. Y, nuevamente, leemos al final de *Hiperión*: «Como la discordia de los que aman, así son las disonancias del mundo.»

El *Edipo en Colono* nos es muy caro, pero lo es también como obra de la manifestación sófoclea de la vida. También el poeta, cuando volvía a hablarnos de Edipo, se encontraba él mismo en el umbral de la muerte. Y en la nostalgia de la muerte, en la que su héroe anhela la paz y la serenidad, después de las tormentas de la vida, en aquel distrito ático de Colono, cuna del propio poeta, podemos percibir la voz del mismo Sófocles. La vida

fue muy generosa con él, pero también para él constituye el supremo fin de la sabiduría el anhelo de descansar en la muerte. En el tercer estásimo nos habla de este anhelo en forma directa, como raras veces lo hace en sus obras:

Quien anhela vivir más tiempo y desprecia la justa medida es, para mí, sin ninguna duda, un orate. Pues los largos días mucho acumulan, y más cerca se halla la desgracia. Y no puedes ver dónde moran los placeres, una vez sobrepasada la medida de lo conveniente. Pero un compañero igual para todos, cuando el destino de Hades aparece, sin himeneo, sin lira ni danzas, es la muerte, al fin (vv. 1211 ss.).

También Sófocles, cuya felicidad llegó a ser proverbial para los atenienses, experimentó lo caduco de la dicha, y muchas de las cosas que alegraron su vida se convirtieron en nada. Pero una cosa llevó consigo hasta los últimos días, así como la fuerza de su obra creadora: el amor a Atenas, antes de cuya caída habría de cerrar los ojos para siempre. Sin embargo, tuvo el presentimiento de que esta caída habría de producirse. Así, en la Atenas de su drama, en Teseo sobre todo, hace surgir una vez más la imagen de su pura grandeza y, en el primer canto de la obra (vv. 668 ss.), en uno de los más bellos de la literatura griega, alaba el hechizo de su patria, protegida por los dioses.

Un feliz hallazgo de papiros efectuado en el año 1911 nos permite volver una vez más al Sófocles de la juventud y redondear con una obra temprana el cuadro de su

actividad creadora. Junto a la gravedad de sus tragedias, tenemos, procedente del mismo tronco, el drama satírico que ahora poseemos en su mayor parte, *Los Ojeadores*. Los ojeadores o rastreadores son aquí los sátiros que, bajo la dirección de su padre Sileno, cobardes e insolentes, van por los montes de Arcadía para ganar el premio prometido al que descubra el paradero de los bueyes robados de Apolo. Su fino olfato les conduce a la gruta de Cilene, donde el niño Hermes en poco tiempo ha crecido inverosímilmente y se ha convertido en un pícaro. El joven dios, y de ello nos habla ya el himno «homérico» de Hermes, ha robado a su hermano su precioso rebaño y, además, con una tortuga muerta ha fabricado la primera lira del mundo. Ahora bien, los sonidos de este instrumento resuenan desde el fondo de la cueva e infunden gran espanto a los sátiros. Pero finalmente se enteran de que el joven inventor es también un hábil ladrón que pronto sabe reconciliarse con su perjudicado hermano, regalándole la lira y trabando con él la más íntima amistad.

A diferencia del *Cíclope* de Eurípides, inaccesible a la alegría y jovialidad, vemos aquí el drama satírico de la escena ática en consonancia con las frescas imágenes que nos muestran los vasos de esa época. Pero, en especial, la proximidad de la naturaleza, de la que, después de todo, los sátiros son solamente una parte, la forma directa en que Sófocles hace vivir ante nosotros los montes y los bosques en los cuadros míticos de su pueblo, es lo que convierte su obra en una de las más bellas creaciones de la literatura griega. Y no sólo el cuadro de su obra es lo que, por medio de este drama, se completa para nosotros, sino también el cuadro de su personali-

dad, que tuvo como unidad dos cosas: el atisbo en las oscuras profundidades de la vida, a través de las cuales pasamos los seres humanos, y la clara alegría de la luz que, a pesar de todo, los dioses han extendido sobre este mundo.

EURÍPIDES

También en el caso de Eurípides, el elemento biográfico ha recibido de la tradición una aportación escasa. Y, por encima de lo poco que podemos saber, se ha extendido una confusa mezcolanza de anécdotas. Como heraldo de una nueva época, Eurípides, más que ningún otro personaje de su tiempo, fue blanco de las burlas de la comedia. Las invenciones grotescas y atrevidas unidas a su nombre encontraron muchas veces acceso a la pseudohistoria, y el Papiro del Sátiro (Ox. Pap. 9, n° 1176) puede darnos una idea de ello.

Ni siquiera sabemos con exactitud el año del nacimiento del poeta. Junto al dato más verosímil de la Crónica del Mármol de Paros, en 484, aparece otro que vincula su nacimiento con el año de la batalla de Salamina. Su padre Mnesárquides, al que la comedia presenta como un verdulero, lo mismo que a su madre, Clito, era un gran terrateniente. Nació en la hacienda que su padre tenía en Salamina, y durante mucho tiempo se quiso reconocer en la isla la cueva en la que el poeta solía escribir sus obras y en la que concibió las inquietas ideas acerca de la inmensidad del mar. A diferencia de Sófocles, de Eurípides no sabemos que hubiera hecho nada al servicio de la *polis*. En una serie de sus obras veremos hasta qué punto se esforzó por servir como poeta a su patria en las horas aciagas de ésta.

Es posible que primero se dedicara a la pintura; en todo caso, en el año 455 obtuvo por primera vez un coro y representó *Las Peliadas*. La gran influencia que

ejerció en épocas posteriores tuvo que pagarla bastante cara, por el hecho de que sus contemporáneos se mostraron reacios a comprender su obra. Muchas veces estuvo en dura contradicción con el modo de pensar de su comunidad, y despertó también su oposición, como observamos muy claramente en las comedias de Aristófanes. También la comedia es una obra de cultura social, como la tragedia de sus predecesores. Con *Las Peliadas* quedó en tercer lugar, y hasta el año 441 no obtuvo la victoria y, aunque el número de sus dramas fue de 90, sólo otras tres veces alcanzó el primer premio en el certamen.

Las habladurías suscitadas por las malas experiencias del poeta con sus dos mujeres, Melito y Quirila (o Quirina), no merecen que nos detengamos en este punto. Sin embargo, lo que sabemos de los últimos años de su vida tiene verdadera importancia para el hombre y para el poeta. En el norte, en el reino de Macedonia, que cobraba importancia incluso en el aspecto cultural, había surgido una especie de corte de las musas. Aun cuando fuera menos brillante que la corte de Sicilia, honrada por la visita de Esquilo, en ella había, ciertamente, los representantes de nuevas tendencias artísticas, tales como el trágico Agatón y probablemente también el poeta lírico Timoteo. En el año 408, el propio Eurípides obedeció a la llamada del rey Arquelaos, y allí, en el extranjero, en Aretusa, cerca de Anfípolis, falleció en la primavera del año 406, según dicen, despedazado por unos perros salvajes, aunque esto es probablemente ficción.

De sus obras se desprende que fue muy grande el amor que profesó a su patria ateniense, pero, debido a

su actitud intelectual y al desarrollo político de fines del siglo V, este amor había de resultar forzosamente doloroso. El corazón de su pueblo no vibró tan intensamente ante sus obras como ante las de Sófocles, porque tampoco habían surgido del mundo más propio de los helenos en tan alto grado como las de éste. Es posible que hubiera abandonado su patria lleno de amargura. Pero, a su muerte, se comprendió que acababa de fallecer uno de los grandes atenienses. En la presentación de los coreutas y de los actores que se hacía antes de las Grandes Dionisias, Sófocles hizo aparecer a aquellos sin corona e incluso él mismo, en el umbral de la muerte, apareció con vestiduras de luto. Atenas erigió un cenotafio al difunto y concedió el premio del certamen a las obras representadas póstumamente de aquel poeta con el cual en vida se había mostrado tan poco amable.

La importancia de los acontecimientos políticos de la época no fue la misma para Eurípides que para sus dos predecesores. Bien es verdad que—y en ello reside una de las muchas contradicciones de la obra de Eurípides—encontramos precisamente en él, en mayor número que en los otros trágicos, partes condicionadas por los hechos contemporáneos y, en los años de la lucha con Esparta, Eurípides levantó frecuentemente la voz contra este pueblo. Pero ello no significa que la tragedia de Eurípides estuviera íntimamente configurada por un pensamiento político de esta índole. Lo que Eurípides tiene que decir en esta dirección es algo que a menudo se acerca a su obra desde el exterior, y no es raro que observemos en él una actitud tendenciosa. Los pasajes de esta clase suelen permanecer en la superficie de la obra,

sin incorporarse orgánicamente a ella, y sus rasgos esenciales hemos de comprenderlos a base del juego alternativo de la personalidad del poeta y de aquel movimiento que en su edad adulta comenzó a modificar radicalmente la imagen intelectual de Atenas.

La palabra «sofista» tiene un sentido algo peyorativo, debido a la caricatura que de esta tendencia se hace en la comedia y a la crítica, que nos es más conocida por los libros de Platón que la misma cosa criticada. Así resulta para nosotros doblemente difícil comprender las verdaderas fuerzas de ese movimiento en una época que mejor que ninguna otra pudo ser consciente de los peligros de esta entronización de la *ratio*. Y sin embargo, esta tarea es para nosotros de suma importancia, si queremos entender a Eurípides.

Incluso para este breve intento de caracterización de aquel movimiento que en la segunda mitad del siglo v inauguró una nueva época, se nos presenta en primer lugar la famosa frase de Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas, de las que existen, para conocer que existen, de las que no existen, para conocer que no existen.» Quien pronunció esta frase procedía de Abdera, una colonia jónica, lo mismo que Leontinos, de donde procedía Gorgias, otro representante de la sofística. Éstos no son detalles intrascendentes de la biografía, ya que nos indican que hemos de entender la sofística como la irrupción del espíritu jónico en el centro del mundo helénico, en cuyas regiones marginales llegó a ser muy importante su *ιστορίη*, su investigación incondicional de las cosas de este mundo.

En las palabras de Protágoras se encuentra, como algo decisivo, la ruptura con la tradición en todos los as-

pectos de la vida; en ellas reside la pretensión revolucionaria de convertir en objeto de discusión racional todas las relaciones de la existencia humana, tanto la religión como el Estado y las leyes. Para estos hombres ha llegado a hacerse absurdo, y por lo tanto imposible, el orientar su pensamiento y su acción conforme a la costumbre sacralizada por el uso, conforme al *nomos*, y sólo pueden esperar obtener sus normas a base de su propio modo de pensar. Pero esto no les ofrece una imagen unitaria del mundo que con la fuerza de la convicción religiosa funde en una unidad superior sus partes contradictorias, como hemos visto en Esquilo, ni les ofrece la muestra contenida en tal unidad, como en Sófocles.

Las cosas se le aparecen con frecuencia al observador desde muchos aspectos, que a menudo son opuestos. En este movimiento, el hombre ha salido de la segura guarda de la tradición y se ha lanzado en medio del mundo de las antinomias. Tiene toda la importancia de un programa el hecho de que uno de los escritos de Protágoras lleve por título *Ἀντιλογίαι*, «Contradicciones», y confirma esta idea lo que acerca de su autor nos dice Diógenes Laercio (9, 51): «Fue el primero en afirmar que para cada cosa existen dos concepciones que se contradicen mutuamente.» Es verdad que de esto nació también aquella mala práctica del oficio de los sofistas que, según una frase tristemente célebre, veía en el discurso el medio para convertir en excelente el peor argumento, pero lo más esencial es que, de este modo, surgió una actitud del hombre ante el mundo completamente inédita, sea cual fuere la forma en que juzguemos tal actitud. La tradición ya no era un requisito indispensable, pero tampoco podía servir de ayuda. Toda la carga de la

decisión y de la responsabilidad recaía ahora en el hombre, colocado en medio de las antinomias.

Es indudable que, aun cuando podamos compensar la deformación que nos ha transmitido la tradición, el cuadro que nos ofrece la sofística resulta bastante insuficiente. El que se convirtiera en una profesión le perjudicó como perjudica a cualquier actividad espiritual. En especial, su crítica se convirtió a menudo en un análisis destructivo de lo existente, para lo cual no había un nuevo valor que pudiera sustituirlo, y sobre todo abrió aquel abismo que aún resultaba extraño a la época precedente. Pero, a pesar de todo, no debe pasar por alto lo trágico de esta salida batalladora del pensamiento humano, apoyado en sí mismo, hacia el caótico y peligroso terreno de las antinomias. Esto constituye precisamente lo trágico del poeta y del hombre Eurípides.

La tradición biográfica nos habla de una relación de discipulado entre Eurípides y los principales sofistas, como Protágoras y Pródico, y también con referencia al filósofo Anaxágoras, amigo de Pericles, y Arquelaos. Se trata de leyendas que fueron entretejidas a base de indicaciones con respecto a las enseñanzas de estos hombres dentro de las tragedias de Eurípides, pero, en realidad, no es cierto que Eurípides se hubiera adherido a una doctrina determinada. Para él, lo decisivo no era adherirse a un sistema, aun cuando era importante para él la entrega al nuevo espíritu de la época y la actitud que este espíritu exigía en cuanto al planteamiento de los problemas. Por ello, resulta también vano esfuerzo querer obtener de sus dramas un concepto del mundo claramente definido en todos sus pormenores. Si prescindimos de que muchas de las declaraciones sólo podemos

concebir las como las de personas que actúan, también entonces nos quedan gran número de detalles contradictorios, que en modo alguno pueden coordinarse siempre en una línea de evolución espiritual. Por toda la obra del poeta discurre una lucha incesante, una búsqueda apasionada y, precisamente por el hecho de que la tradición pierde para él todo su valor cuando se trata de enfocar un nuevo problema y de que a su cavilar, en vez de un claro conocimiento, se le aparecen los *δισσοὶ λόγοι*, los aspectos contradictorios de las cosas, se nos muestra Eurípides en realidad como un discípulo de los sofistas, sin que por ello podamos decir que es un mero proclamador de las doctrinas de éstos. Los sofistas pusieron en el hombre y solamente en el hombre todo conocimiento y toda decisión. En el mundo de los sofistas, no hay ninguna potencia, fuera del sentir y del pensar humanos, que pueda determinar la acción del individuo. Los dioses, si es que existen de alguna manera o en algún lugar, quedan despojados de tal función determinativa. Ya lo dijo Protágoras: «Acerca de los dioses, yo nada puedo saber, si existen o si no existen, o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlo, su invisibilidad y la vida tan breve del ser humano.»

De este modo de pensar nace también para Eurípides la crítica de las figuras transmitidas por la fe, pero sin que por ello llegue a la negación atea de los poderes superiores. Tales poderes existen, y los destinos actúan de una forma inescrutable para el ingenio humano, pero para Eurípides, completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la

dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético, y precisamente en esto es donde se manifiesta su mayor contraste con respecto a Esquilo. Si, para éste, el destino humano era solamente el escenario en que se manifestaba paradigmáticamente un orden superior, en cambio, para Eurípides, en dramas como *Medea* e *Hipólito*, este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que a modo de *συλλήπτωρ* sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión. Pero dondequiera que, como en algunas de las obras posteriores de la línea de *Helena*, el destino humano es considerado en su dependencia de fuerzas extrahumanas, la dirección metódica de los antiguos dioses es sustituida cada vez más por el poder del azar, llamado posteriormente *Tyche*, «Fortuna». La Fortuna es la que mezcla los destinos humanos y produce aquellas abigarradas combinaciones que encuentran su punto culminante en otro género, en la comedia de un Menandro, por ejemplo.

De la misma manera que la obra de Eurípides tiene sus raíces en el terreno de la sofística, lleno de la problemática de las antinomias, aparece caracterizada por profundas oposiciones. La mayor consecuencia de ello es lo siguiente: la firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hace surgir unas figuras para las cuales una nueva concepción del ser humano es más decisiva que su prefiguración por medio del mito. Sin embargo, aun cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva mentalidad, la férrea estructura del género literario permite

muy poco romper los antiguos moldes. Todavía los dioses siguen pisando la escena, por más que su significado haya cambiado en la fe del poeta, y el tema sigue procediendo de la mitología, por más que el mito, indestructible como forma, suministre el recipiente para contenidos nuevos. Un contemporáneo de Eurípides, aquel Agatón cuya celebración de una victoria en el certamen dramático (416) da pie a Platón para que se celebre su *Banquete*, dio, según Aristóteles (*Poética*, 1451b), en su tragedia *Anteo* o *Anthos*, el primer paso de aquello que ya apunta en tan gran medida en la tragedia de Eurípides: la acción y los personajes son de libre invención, pero ello no quiere decir que se abandonara el campo general de la mitología en la tendencia hacia el drama burgués. Semejante intento no pasó de ser episódico. La tragedia, como parte del culto del Estado, estaba vinculada demasiado estrechamente a la mitología tradicional, incluso en aquellos tiempos en los que la tradición interna comenzaba a desintegrarse. Por ello, el contenido de la tragedia, en Eurípides, rebasa a menudo la forma que viene dada con el género, y la configuración de su obra se refleja en el hecho de que sus elementos no siempre pueden fusionarse para formar una unidad orgánica: es aquella misma disonancia que encontramos en el áspero rostro del pensador que la antigüedad nos ha presentado en varias réplicas como retrato del poeta.

Al tratar de sus obras nos basamos en la sucesión cronológica, aun exponiéndonos a la inseguridad en algunos puntos aislados. Resulta atractivo agrupar los dramas que se nos han conservado a partir de su contenido, pero de este modo se hace a menudo violencia a la variedad de su obra.

Con las 18 obras de este trágico, poseemos un número mayor de obras que las de los otros dos autores juntos. Puede deberse a la casualidad el que, en la tradición, a los dramas reconocidos canónicamente se hayan añadido partes de una antigua edición completa en orden alfabético, pero ello fue posible debido a la gran importancia que tuvo este poeta en los siglos posteriores, de lo cual dan testimonio sobre todo los numerosos papiros hallados en suelo de Egipto.

Como en el caso de Sófocles, tampoco poseemos de Eurípides ninguna obra que se remonte a los primeros tiempos de su actividad literaria. La obra más antigua que se nos ha conservado, *Alcestis*, atestiguada para el año 438, se halla separada considerablemente del momento en que el autor hizo su primera aparición en público con sus *Peliadas*, en el año 455. Por consiguiente, tampoco podemos conocer los comienzos de este dramaturgo. Sin embargo, *Alcestis* presenta rasgos que aproximan esta pieza al drama de corte clásico y que la separan de las obras de época posterior en las que este clasicismo va desapareciendo.

La base de esta obra la constituye un motivo que conocemos por cuentos y cantos populares de muchas naciones, el motivo del sacrificio hasta la muerte por amor. Cada vez comprendemos mejor la forma en que la mitología griega asimiló muchas de estas historias errantes y las combinó con sus personajes heroicos. Aquí encontramos a Admeto, rey de Feras, el cual, el día de su boda con Alcestis, tiene que ser arrebatado por la muerte. El sombrío dios de la Muerte estaría dispuesto a aceptar

una víctima en sustitución de Admeto, pero los padres de éste rehúsan sacrificarse por su hijo, tan grande es el afecto que tienen a este mundo. Entonces la joven y hermosa esposa se ofrece por él y da su vida a cambio de la suya. Antes de Eurípides, había tratado este tema Frínico, pero de su obra sólo conocemos escasos rasgos, y probablemente juzgaremos correctamente si consideramos que el cambio decisivo que en el tema introdujo Eurípides fue lo que confirió al sacrificio de Alcestis toda su grandeza humana. Si, en el relato original, la consumación del sacrificio sigue inmediatamente la aparición del dios de la Muerte, Eurípides interpone entre ambos hechos un espacio de varios años. Probablemente Alcestis se mostró dispuesta al sacrificio en el mismo momento del peligro, durante la boda, pero no lo consumó hasta años después. No podemos preguntar cómo pudo vivir teniendo ante los ojos el día en que la muerte había de ir a buscarla, pero debemos admirar el arte del autor, que no hace que sea la novia o la recién casada la que decida el sacrificio en rápida resolución, sino la esposa y la madre, que durante años ha vivido la máxima dicha que puede gozar la mujer y solamente entonces va hacia la muerte con clara conciencia de la grandeza de su sacrificio.

Al comenzar el drama, Apolo abandona la casa del rey al cual fue a servir para expiar una falta y de quien es amigo ahora. No le está permitido detener a Tánato, el dios de la Muerte, que viene en busca de Alcestis. Después de la entrada del coro de ancianos de Feras, que temen y se lamentan por la suerte de la reina, tomamos parte en su separación en una doble conducción escénica. Por medio del relato de la sirvienta, nos enteramos

mos de su despedida del hogar, de los familiares y del lecho conyugal, luego entra en escena la propia Alcestris con Admeto y sus hijos.

A la sensibilidad moderna le cuesta trabajo conformarse con que esta Alcestris, en sus últimas palabras, no hable del amor hacia el esposo que le lleva a la muerte. Es verdad que el poeta nos hace sentir su horror a la muerte en la visión del viaje al mundo subterráneo y en la del dios de la Muerte que se dispone a apoderarse de ella, pero Alcestris habla de su sacrificio con las serenas consideraciones de lo útil, que para ella es lo necesario y, si hace prometer a Admeto que no contraerá segundas nupcias, lo hace pensando en el bien de sus hijos. A esta Alcestris es todavía ajena la patética expresión del sentimiento subjetivo. En su forma áspera, se une a las figuras de la escena trágica que nos permiten reconocer los rasgos esenciales del clasicismo ático. Pero en esta aspereza, en la que el sacrificio de Alcestris se objetiva hasta alcanzar su pleno significado, reside también su grandeza, que se eleva por encima de todas las figuras de Alcestris que, hablando y cantando, han pisado la escena del teatro moderno.

El hijito de Alcestris, Eumelo, entona un canto en el que deplora la muerte de su madre, y el coro alaba la memoria de ésta. Entonces, llega un huésped, Heracles, que entra en la casa de Admeto, en su viaje para emprender nuevos trabajos. Admeto no le deja marchar, aun cuando Heracles no quiere recibir hospitalidad en una casa que está de luto. Para disipar todos los escrúpulos, Admeto no le dice que él mismo es quien lleva a su esposa a la tumba.

El féretro con Alcestris, acompañado del fúnebre cor-

tejo, ha sido conducido ya fuera del palacio, cuando llega Feres, el padre del rey, con ofrendas para la difunta. En las duras palabras con que Admeto rechaza la compasión del anciano que, con su propio sacrificio, habría podido impedir el de aquella vida tan joven; en las vivas respuestas de Feres, que atribuye todos los reproches al exagerado afán de vivir y al egoísmo de su hijo, llamea una de aquellas escenas de disputa que tienen una importancia típica para la tragedia eurípidea. Es verdad que, en el conjunto de la obra, esta escena tiene el sentido de hacer resaltar la grandeza de la abnegada mujer ante este fondo lamentable, pero hay que entender esta disputa junto al féretro de la muerta a partir de la legitimidad propia que ahora ha adquirido el *agón*, este choque de los discursos polémicos. Debido a que no hay argumento que sea demasiado malo ni demasiado traído por los pelos, el apasionado afán de pleitos del ateniense y la doctrina sofista de la doble concepción de cada cosa se combinan y se funden en una sola unidad. Por ello, es también un error querer convertir en una clave para comprender el todo de la obra lo que en tales escenas se dice por el mero gusto de polemizar. Para la estructura del drama de Eurípides es de gran importancia esta independización de una parte aislada, delimitada claramente. También por este lado pierde unidad el organismo del conjunto, y posteriormente, en el prólogo, en el relato del mensajero y el canto del coro, tendremos ocasión de poner de relieve la misma evolución hacia la independencia de la parte aislada. El peligro de la tipificación y la rutina se encuentra detrás de ello, y no siempre supo eludir completamente Eurípides este peligro.

El coro sigue al cadáver de Alcestris. Como en *Ayax*,

la escena queda un instante desierta. Entretanto, Heracles lo ha pasado muy bien en el palacio. Nos enteramos de ello por un criado que no está conforme con tanta alegría en la casa mortuoria. Ahora sale a escena Heracles, borracho. Siempre se ha utilizado este pasaje para caracterizar a Heracles como el alegre bebedor de la comedia dórica y, de este modo, dar al drama los rasgos más burlescos posibles. Pero, en realidad, el poeta se muestra aquí muy comedido, y muy pronto veremos que este Heracles es muy distinto, es realmente un héroe y un salvador de personas que se encuentran en apuros. Cuando se entera por el criado de quién es la persona muerta, se dispone en seguida, para recompensar a Admeto por su hospitalidad, a arrebatarse a la muerte su precioso botín. Aquí encontramos otro motivo del relato popular, el de la lucha con la muerte, que se combina con el motivo del sacrificio por amor.

Acompañado por el coro, Admeto llega de efectuar el sepelio. La pintura de su retrato apenas es menos difícil de lo que se requiere para comprender al hombre que acepta este sacrificio. La antigua narración de los cuentos no debía preocuparse por la motivación psicológica, y tampoco puede Eurípides, en la promesa de Admeto de guardar fidelidad, en la escena de la despedida, en su actitud frente al huésped Heracles, en su amargo llanto con que regresa de la tumba, hacer mucho más de lo que hace para que no tomemos a mal el feliz desenlace de la obra. Pero hay un punto en el que el dibujo de su carácter tiene una profundidad inusitada. A este Admeto, junto a la tumba, se le han abierto los ojos y ha comprendido que él, que también estaba sujeto a la muerte, no debió consentir que su mujer muriese por él,

y que este sacrificio, que había de conservarle a él la vida, es lo que, en realidad, acaba de destruirle. En su «ahora me doy cuenta» (v. 940) hay una transición, una debilitación de la voluntad y de la acción trágicas, que nos indica una nueva actitud del ser humano en el drama de Eurípides.

El difícil problema que nos presenta el dibujo de la figura de Admeto ha sido tratado de tan diversa manera hasta época reciente, que nos interesa delimitar del modo más claro posible nuestra concepción, para lo cual hemos de apartarnos un poco de anteriores formulaciones. Frente a la figura del cuento, completamente incolora, que ninguna motivación intenta hacer comprensible, Eurípides nos muestra, sin duda, la forma en que el sacrificio de Alcestis repercute en el ánimo del hombre que lo ha aceptado. Pero ni fue intención del poeta reducir por ello *ad absurdum* el mito, indicando sus imposibles consecuencias, ni tampoco queremos nosotros cambiar el nombre de la tragedia de «Alcestis» por el de «Admeto», y considerarla como la tragedia de este personaje. La cuestión de hasta qué grado hemos de utilizar nuestra psicología en la interpretación de los personajes euripídeos es la más importante y la más difícil para entender a este poeta. En nuestro caso, hemos de meditar muy bien la advertencia que formuló Goethe en su farsa *Dioses, héroes y Wieland* de modo harto jovial.

Pero cuando llega Heracles, llevando de la mano a la salvada Alcestis, cubierta con un velo y silenciosa, rescatada de la muerte, Admeto se ve obligado a pasar aún

por otra prueba. Heracles dice que quiere dejar en casa del rey a una mujer extranjera que acaba de obtener como premio en un combate. En la forma en que, horrorizado, Admeto se niega a admitir a aquella mujer, comprendemos la seriedad con que quiere ser fiel a la muerta, y por ello se hace digno de reconocer a su esposa y conducirla a la casa para comenzar con ella una nueva vida. Pero Heracles no toma parte en la fiesta que se celebra, ya que la tragedia tácitamente insinuada de su vida le obliga a emprender nuevos trabajos.

La antigüedad llamó misógino o enemigo de las mujeres al poeta que creó la figura de Alcestris. En sus *Tesmofoiazusas* (en el año 411), Aristófanes hace que las mujeres de Atenas celebren un juicio minucioso contra Eurípides, y la anécdota quería explicar su odio a las mujeres a partir de las malas experiencias habidas en su vida doméstica. Comprendemos este severo juicio si pensamos que la mirada de los contemporáneos se fijó exclusivamente en figuras como Fedra y Estenebea. Pero nosotros vemos a Eurípides como el poeta al cual, precisamente con respecto a la mujer, se le abrieron todas las alturas y profundidades del alma humana. Eurípides trajo a la escena a mujeres que se consumen y consumen a otros en las llamaradas de la vehemente pasión. En aquella Atenas cuyas mujeres eran consideradas como las mejores, de las cuales había poco que decir, esto hizo el efecto de un inaudito ataque al sexo femenino y le granjeó el calificativo de misógino. Y, sin embargo, precisamente a él debemos aquellas figuras femeninas en las que el ser humano se realiza en su obra más sublime, cual es la del abnegado sacrificio.

Una y otra vez volvió el poeta al motivo de la abne-

gada entrega de la propia vida, no siempre ciertamente lo hizo con el mismo vigor y profundidad que en la figura de Alcestris, pero en numerosas ocasiones se trata de mujeres que poseen esta grandeza de sentimientos. En *Los Heraclidas*, Macaria se sacrifica por los suyos; en el perdido drama de *Erecteo* (junto con *Las Suplicantes*, hacia el año 424), va en pos de la hija, que ofrece el sacrificio de su vida, la madre, que aprende a superar su dolor, y en una transición especial, en una de las últimas obras, Ifigenia pasa del terrible miedo a la muerte a la firme resolución de dar la vida por una causa superior. El autor se revela como profundo psicólogo allí donde el sacrificio no es efectuado por la mujer. En *Las Fenicias*, Meneceo salva la patria con su vida, y aquí se trata del niño, cuya pura juventud, como el tierno corazón de una mujer, es capaz de tal sacrificio. También la obra *Frixo*, actualmente perdida, con el sacrificio de una vida joven, perteneció probablemente a este grupo de obras.

Sabemos que *Alcestris* figuraba en cuarto lugar en una tetralogía, o sea, que ocupaba aquel lugar que de ordinario correspondía al drama satírico después de tres tragedias. Iba precedida de *Las Cretenses*, con la historia de la rivalidad de dos princesas cretenses, de *Alcmeón en Psosis*, que hemos podido conocer mejor por medio de un papiro florentino (Pap. Soc. It. n.º 1302), como drama que narra el destino del matricida y el amor femenino, y del *Télefo*, que, para indignación de los atenienses y de sus comedias, hizo aparecer cubierto de andrajos al rey de los misios. Querer hallar aquí conexiones trilogicas resulta en vano, y comprendemos que la trilogía unitaria no fue la forma adecuada para el gran interés que tenía Eurípides por las personalidades indi-

viduales. Sin embargo, el hecho de que a las tres tragedias que se han perdido siguiera el drama *Alceste* en lugar del drama satírico no vamos a aprovecharlo para tratar de descubrir rasgos burlescos en este drama que, a pesar de su final feliz, es una obra seria. Pero sí vamos a relacionar este hecho con la observación de que, entre las 75 obras que como auténticas entraron en la Biblioteca de Alejandría, solamente siete u ocho eran dramas satíricos. Por consiguiente, Eurípides substituyó a menudo el drama satírico por una obra no satírica al final de la tetralogía. La razón de ello reside en que Eurípides carecía de aquella espontánea alegría que tan preciosa nos resulta en *Los Rastreadores* de Sófocles. Testimonio de ello lo da él mismo mediante su único drama satírico conservado, *El Cíclope*. Aun cuando, para este drama, haya muchas cosas—por ejemplo, la evolucionada técnica del trílogo—que señalan una época tardía en la vida del poeta, su cronología es, sin embargo, tan incierta, que sin reparos podemos insertarla aquí.

El tema es el conocido episodio de la *Odisea* que trata del Cíclope. La obra se convierte en drama satírico gracias a que los sátiros, conducidos por su padre Sileno, van a parar a manos del Cíclope, al que deben servir a regañadientes y de cuya servidumbre les rescata la astucia de Ulises. La descripción de estos seres semianimales, con su fanfarronería y su ocasional cobardía, no carece de humor, pero echamos de menos en ella aquella luz clara y alegre que aparece en las obras de Sófocles. En el drama satírico de Eurípides hay rasgos procedentes de la mentalidad de la época, rasgos que en la obra no aparecen plenamente desarrollados. Este Cíclope acentúa su desprecio de la ley y su exclusiva confian-

za en la propia fuerza bruta con unas palabras que, a pesar de todo el elemento caricaturesco, son afines a la manera en que Platón hace que un Calicles en el *Gorgias* o un Trasímaco en la *República* defiendan la pretensión del más fuerte a violar cualquier disposición legal.

Desde el comienzo de su creación literaria, el poeta mostró predilección por la figura de *daimon* de Medea. Ya en *Las Pelíades* (455), presentó a la hechicera que destruye al anciano Pelias mediante una astucia con la que convierte en instrumento de destrucción a las inocentes hijas del rey. Una leyenda ática relaciona Medea con Egeo y habla de una insidia contra Teseo, el cual era aún desconocido por su padre. Éste era el contenido de *Egeo*. Se nos ha conservado la *Medea* del año 431, que nos muestra en su cima el arte de Eurípides para hacer brotar los hechos y el destino del ser humano, del *daimon* que abriga éste en su pecho. Tampoco aquí teme Eurípides una amplia innovación en cuanto al fondo de la obra, para dejar expedito el camino a las fuerzas vivas de su tragedia. La princesa de la Cólquide, a la que Jasón sacó de su país para llevarla al extranjero y allí la abandonó, es sobre todo la mujer que opone al sufrimiento y la humillación el exceso de su vehemente pasión. Por ello, nos olvidamos de la hechicera con todos sus mágicos requisitos, por más que éstos sean utilizados en el lugar oportuno. No como bruja, sino como ser humano muestra su *daimon* esta Medea que Eurípides convierte en asesina de los propios hijos. Con una gran libertad, el poeta se enfrenta aquí a la tradición, que nos habla del asesinato de los hijos por los corintios y del

culto que se les tributó (Schol. Med. 9, 264; Pausanias, 2, 3, 6; etc.), y que en una variante nos permite reconocer el punto de partida de la innovación de Eurípides: Medea mató a sus hijos al intentar hacerlos inmortales por medio de prácticas de hechicería. Se considera la posibilidad de que el episodio mitológico de Procne, que dio muerte a su hijito para vengarse de su esposo Tereo, influyera en la configuración de *Medea* por parte de Eurípides.

La altura que la estructuración eurípídea alcanzó en este drama la reconocemos también en el hecho de que ninguna de sus otras obras en su estructura fue elaborada de un modo tan uniforme alrededor de la figura central. Ya el prólogo, recitado por la nodriza de Medea, nos muestra el dolor de ésta por la traición de Jasón, que quiere tomar como nueva esposa a la hija del rey de Corinto. Pronto prorrumpe en furiosos lamentos, luego vuelve a enmudecer, y el odio con que mira a sus hijos hace que la nodriza se estremezca por el presentimiento de lo que va a ocurrir. El guardián que llega con los niños trae la noticia de que Creonte quiere expulsar de la ciudad a Medea junto con sus hijos, y de nuevo se suscita la inquietud (vv. 92; 100) de que la desesperación de Medea pueda representar un peligro para su propia sangre. Cuidadosamente prepara el autor aquello que constituye su innovación en el tema, y entre las exclamaciones de dolor que profiere Medea, que oímos procedentes del palacio, percibimos también la maldición que pronuncia sobre sus hijos (v. 113 s.). El ama advierte a los niños que no comparezcan ante su madre, y aquí las palabras con las que se refiere a la naturaleza salvaje de Medea nos abren un conocimiento que surge de las

palabras, ciertamente, pero que tiene un alcance mucho más allá de ellas. Con las palabras de significado parecido ἦθος, φύσις, φρήν, los versos 102 y ss. nos describirán el carácter de Medea y en ellas observamos tanto el deseo de designar, de forma concisa, las fuerzas que en el ser humano operan lo decisivo, como la búsqueda tanteadora de tal denominación.

Entra el coro de mujeres corintias. Acompaña la suerte de Medea con su compasión, quiere consolarla. Medea no rechaza a las mujeres, sale del palacio, les habla de su desgracia. La seguridad con que Medea se expresa y hace que sus palabras pasen pronto del propio destino a los problemas sociales de la mujer, completamente en la mentalidad de la época del poeta, forma un vivo contraste con los gritos de desesperación que nos hizo escuchar desde el interior del palacio. Por medio de esta disposición, Eurípides, en este discurso, el primero de los grandes discursos de Medea, mantiene la autorrevelación del personaje dentro de los límites que hacen posible, en los discursos posteriores, el máximo efecto de crescendo. Pero la seguridad de Medea en estas palabras prepara también la forma cómo Creonte, el rey del país, se enfrenta a ella al anunciarle su destierro. Aquí el frío cálculo de su entendimiento llega a superar al fuego de su corazón, porque se humilla hasta descender a las súplicas y logra de su enemigo que le conceda un día de plazo, que ella piensa utilizar para llevar a cabo su venganza. A esta escena sigue el primero de los tres grandes monólogos cuya estructura nos ha explicado Wolfgang Schadewaldt en la más bella sección de su libro *Monolog und Selbstgespräch* (1926). Es verdad que, al principio, se dirige Medea a las mujeres del coro, pero

luego se aparta de éstas. Sostiene consigo misma el diálogo, medita el medio de la venganza que se ha propuesto de un modo resuelto realizar, y busca el lugar adonde pueda ir a refugiarse una vez se haya vengado de Jasón, de la novia de éste, Creúsa, y del padre de Creúsa, Creonte. El coro ha sido olvidado cuando Medea se exhorta a sí misma (v. 402) a convertir su oprobio en el triunfo de la venganza. El que Medea concluya con unas palabras relativas a lo bien dotada que se encuentra en general la mujer para realizar una acción malvada corresponde al típico final de un discurso que culmina en emoción patética.

También esta tragedia tiene su *agón*, pero el combate se efectúa con armas desiguales. El Jasón que, con sofismas, quiere marcar con el sello de la inteligencia y de la consideración el acto de su perfidia y deslealtad aparece inferior a Medea, quien rechaza la menguada ayuda que Jasón le brinda y no ahorra reproches.

La escena que sigue al siguiente canto del coro, en la que aparece el rey ático Egeo en viaje hacia Delfos, pasando por Corinto, donde se entrevista con Medea, ha dado pie, a causa de su carácter episódico, a muchas interpretaciones y censuras y, sin embargo, dentro de la disposición del conjunto, se encuentra en un lugar muy fácil de comprender. Una gran parte del primer discurso monológico de Medea (vv. 386 ss.) estuvo dedicado a meditar dónde buscaría refugio después de la venganza. Ahora brinda la respuesta a ello la escena de Egeo: el rey le dará asilo seguro en Atenas. No bien se ha ido el rey, cuando Medea descubre el plan que ha madurado en su interior. Sus hijos llevarán la muerte a Creúsa por medio de regalos envenenados y entonces oímos las te-

ribles palabras que ya fueron preparadas por las primeras escenas del drama: los hijos mismos han de morir a manos de su propia madre porque el hombre que la ha abandonado debe sentir una soledad que sea aún más terrible que la que él ha meditado para ella. En el entrecocar de dos versos (v. 816 s.), en los que las palabras entre la directora del coro y ella tienen como un movimiento de oscilación, percibimos su resolución movida por un *daimon*, al reprimir todo otro sentimiento para hacer triunfar el deseo de venganza, deseo engendrado por su pasión y que es afirmado por su mente: «Mujer, ¿quieres dar muerte a tus hijos?—Así heriré más profundamente el corazón de mi esposo.»

El siguiente canto del coro tiene una doble función. Es como si reflejara el acto precedente (podemos emplear con cierta seguridad esta expresión ahora que la estructuración del drama resalta más claramente debido a los cantos), al contraponer el deseo de Medea de refugiarse en Atenas al horror del infanticidio. Por otra parte, el nombre de Atenas, en el primer par de estrofas del estásimo, se ha convertido en un himno de alabanza de la ciudad; himno de belleza no superada. En él observamos la pura devoción del poeta hacia el suelo patrio, pero también percibimos su sello más personal cuando, en el claro y sereno aire de su *polis*, vemos que alaba precisamente lo espiritual. Los Amores tienen allí su morada junto con la Sabiduría, y en estas palabras se expresa lo que ha continuado siendo la gloria inmarcesible de Atenas:

Desde tiempos remotos, los Erecteidas son dichosos e hijos de dioses bienaventurados, del territorio sagrado en la sabi-

duría más ilustre, se nutren y avanzan altivos en limpidísimo éter, donde dicen que, una vez, la rubia armonía dio a luz a las nueve Musas Piéridas. Donde, dicen también, Cipria, sobre las corrientes del Céfiso de bello lecho, frecuentó la tierra y sopló brisas suaves de vientos sutiles, trenzando sus cabellos con cintas olorosas de rosas floridas, y envió a los Amores, compañeros de la Sabiduría y artífices de toda virtud (vv. 824 ss.).

Ahora corre Jasón rápidamente hacia la red que Medea le ha tendido. Se alegra de haber adquirido tan buena ganga. Él mismo apoyará la petición de que los niños puedan quedarse a vivir en el país. No le preocupa el hecho de que, con ello, Medea tenga que renunciar a lo último que le queda. En el canto del coro acompañamos a los dos niños en su camino y vemos cómo Creúsa recibe de ellos los regalos que Medea le envía. Medea ya no puede volver atrás en el viaje que ha emprendido, pero en el último trecho de este trayecto habrán de fallarle las fuerzas con que había abrazado la decisión de vengarse. El poder del sentimiento natural se yergue contra la atrocidad de su proyecto y suscita en su pecho la última grave lucha que precede a la acción. El guardián que sale del palacio con los niños y anuncia que para ellos ha sido levantada la orden de destierro encuentra a Medea profundamente trastornada. Cuando el guardián se ha ido, somos testigos de la lucha que Medea sostiene consigo misma, en un discurso que, aunque de nuevo (vv. 1043 ss.) menciona a las mujeres del coro, en su esencia es, sin embargo, un soliloquio. La intensidad de exposición de procesos internos es en este monólogo, dentro de la tragedia ática, sin parangón, y nos muestra al ser

humano abierto para la poesía trágica desde un ángulo nuevo. Aquí no vemos, como, por ejemplo, en el monólogo de la muerte del sofócleo Áyax, la voluntad inquebrantable en la determinación que le viene dada previamente al hombre por su misma *physis*, sino que vemos al ser humano entregado a merced de las potencias que surgen de su alma y pugnan por apoderarse de él. Corresponde al modo griego de ver las cosas el hecho de que Medea sitúe ante sí como antagonista a la más peligrosa de estas potencias y la interpele. La traducción puede darnos solamente de un modo aproximado lo que Medea pretende lograr con el *θυμός*, al que (vv. 1056 ss.) conjura para poder perdonar a sus hijos. La vehemente y ardiente voluntad del corazón, la pasión que va más allá de lo reflexivo, todo esto se encuentra en la palabra, según la emplea aquí Eurípides. La potencia opuesta, que contra esta voluntad lucha en el pecho de Medea, son los *βουλευματα*, los pensamientos de serena reflexión que, detrás del afán de la loca acción, hacen visible su significado en el conjunto del mundo y sus consecuencias. Tan violenta es la lucha, que Medea cambia cuatro veces de resolución. La madre ve la mirada y la sonrisa de sus hijitos y cree que no podrá hacer lo que, sin embargo, quiere. Pero, finalmente, el *daimon* que hay en su corazón ha resultado más fuerte, y la siguiente idea revela que los niños, en todo caso, están perdidos: si los perdona la madre, los alcanzará la venganza de sus enemigos, después de la muerte de Creúsa, que en estos momentos debe estar consumándose. Ahora se entrega completamente al dolor de la despedida, a las últimas caricias, luego condensa todo lo que ha pasado por su alma en unas palabras que para la tragedia eurípidea

de esa época poseen un significado programático (vv. 1079 s.): «El fiero valor del corazón es más fuerte que mi pensamiento, ese valor que para el hombre es la causa de los peores males.»

Aquí, como en ningún otro pasaje del drama de Eurípides, vemos claramente cómo los dos polos de la oposición trágica ya no son, como en Esquilo, dios y el hombre, sino que ambos se encuentran en el pecho del ser humano. Si esto, en cierto sentido, comparado con los predecesores, puede significar una secularización de la tragedia, no quiere decir, en modo alguno, que lo trágico haya perdido su sentido y que se haya alejado de la tragedia la superestructura de un orden válido del mundo. Medea, Hipólito, Hécuba, todos ellos se encuentran, con su obrar y padecer, en un firme orden del mundo. Que este orden sea de índole divina, Eurípides jamás lo ha puesto en duda, por muy insegura que se le haya hecho la explicación por medio de la mitología tradicional.

El gran monólogo constituye el punto culminante del drama, en él ha llegado al momento decisivo la lucha que se libra en el alma de Medea. Todo lo demás se desarrolla con fatídica necesidad. Llega un mensajero y anuncia el desdichado fallecimiento de Creúsa, adornada con los regalos envenenados. Todavía se dirige Medea hacia las mujeres y justifica su acción por medio de la necesidad del destino y, una vez más, vuelve al soliloquio, habla a su propia mano, que amenaza paralizarse (v. 1244). Pero entonces, en medio de las palabras angustiadas del canto del coro, resuenan los gritos de los niños, gritos de muerte. Jasón llega demasiado tarde para salvarlos, y contempla anonadado cómo Medea,

con los cadáveres de sus hijos, huye en el carro tirado por dragones que le ha enviado el dios Helio. La hechicera, en el carro mágico, gozando con salvaje deleite su triunfo sobre el odiado esposo, confiere un intenso acento al final del drama. Pero, para nuestra mentalidad, aquí desaparece la mujer que en el centro de la obra vimos luchando contra el destino y sufriendo, cautiva de la necesidad fatal y de la culpa.

Cuán múltiple es el contenido de la tragedia euripídea y hasta qué punto fue relajada la cohesión de la trilogía nos lo indica la circunstancia de que, con *Medea*, estuvo vinculado un *Filoctetes* de cuya problemática nacional ya hemos hablado en relación con la obra de Sófocles conservada. Conocemos la época que había de presentar en primer término tales ideas. Cuando *Medea* y *Filoctetes* fueron representados junto con *Dictis*, Atenas se encontraba ante aquella lucha con su rival, Esparta, que decidió su destino y el de Grecia. Eurípides no se substraía a su época ni a su país, pero, de la misma manera que su obra en su conjunto no brotó del suelo de la polis de un modo tan directo como la de Esquilo, así tampoco lo que la historia de su tiempo le brindaba pudo llegar a una perfecta armonía en la configuración de cada una de sus obras. Su época se encuentra tras sus *Heraclidas*, que podemos situar en los comienzos de la guerra arquidámica, quizás en el año 430. Algunos de los rasgos de la tragedia de Eurípides se juntan aquí, sin llegar a formar una última unidad. En un proceso que se repite en *Andrómaca* y en *Heracles*, y que tiene sus paralelos en *Las Suplicantes* y en *Helena*, abre el poeta la re-

presentación con el siguiente cuadro: unos suplicantes junto a un altar. Nuestro teatro puede presentar súbitamente tales grupos mediante el levantar el telón, pero los antiguos tuvieron que resignarse a que la escena fuera componiéndose silenciosamente ante sus ojos. Aquí vemos a los descendientes de Heracles, que con su viuda Deyanira y su antiguo compañero de lucha Yolao han huido de su enemigo, Euristeo, rey de los argivos. Euristeo quisiera que sus esbirros los arrancasen de junto al altar, pero Atenas es también en esta obra un asilo para los oprimidos. El hijo de Teseo, Demofonte, antepone el derecho al poder, y quiere también vencer con las armas. Pero antes de que se llegue a la lucha, Perséfone exige un sacrificio humano, y una de las hijas de Heracles, cuyo nombre no se indica en el drama, pero a la que conocemos como Macaria por otra tradición, ofrece voluntariamente su vida. El motivo del sacrificio eurípideo, que en *Alceste* forma el punto central, aparece, comparado con ello, en *Las Heraclidas*, ligeramente episódico. También falta en este drama un relato acerca de la consumación del sacrificio. Aun cuando un inteligente conocedor de la tragedia haya observado que a Eurípides le interesa más el valor heroico que impulsa al sacrificio que el sacrificio mismo, con la salida de Macaria (v. 607), sin embargo, el motivo se desprende de forma demasiado fácil de la acción ulterior. Acerca de *Las Heraclidas* que, con sus 1055 versos que se nos han conservado, constituye la más corta de las tragedias que tenemos de Eurípides, existe la sospecha de que su forma actual se remonta a una refundición escénica del siglo IV, aunque recientemente se ha intentado rebatir esta suposición. También en algunos otros casos hemos

de contar con tales modificaciones, pero casi no es posible atribuir a una de estas refundiciones el carácter episódico del motivo sacrificial en la obra que nos ocupa.

En la lucha contra Euristeo vencen los atenienses y capturan al rey enemigo. Un momento luminoso, pero sólo un momento, es el que ofrece el poeta en su obra con el episodio de Yolao, rejuvenecido en la lucha decisiva. En la segunda parte de este drama de composición poco rígida, adquiere una vida propia Deyanira, la esposa de Heracles, que en la primera parte no llega a pronunciar una sola palabra. Aquí vemos nuevamente que domina la trama el violento poder del *θυμός*, que lo avasalla todo. Contra todo derecho humano y divino, contra la protesta de los atenienses, Deyanira manda matar al cautivo Euristeo. Detrás de ello advertimos el problema de la suerte adecuada a los cautivos de guerra, problema que fue planteado de nuevo por la lucha de la época. Pero en Euristeo, como en otras ocasiones, Eurípides ha realizado una justificación de la figura condenada por el mito. Marcha virilmente hacia la muerte, y aun cuando su alusión al mandato de Hera, que le indujo a su enemistad con Heracles, no sea nada más que una incrustación de rasgos míticos en la argumentación racional, como suele ocurrir en Eurípides, no es causa de que sea exonerado de su responsabilidad. Pero, debido a que Atenas quiso concederle el derecho del cautivo a la vida, Euristeo, como otro Edipo, bendecirá a los atenienses desde la tumba, si alguna vez los descendientes de Heracles han de ir contra su ciudad. Comprendemos este final si pensamos que los Heraclidas eran antepasados de los reyes de Esparta, que precisamente entonces estaba en guerra contra Atenas, pero si lo com-

paramos con la promesa de bendición de Orestes al final de la *Orestíada* y con la posición central del motivo en el *Edipo en Colono* sofócleo, este final no pasa de ser aquí un apéndice.

También el Amor o Eros mostró nuevas facetas en la tragedia eurípidea, que comenzó a captar de nuevo la imagen del ser humano fuera de las antiguas relaciones religiosas. En la trilogía de *Las Danaides* de Esquilo hemos visto a Eros como una fuerza de la naturaleza cósmica y hemos vuelto a encontrar la misma concepción en un canto de la *Antígona* de Sófocles. Ahora, en Eurípides, Eros no es considerado como un poder objetivo, sino como la pasión subjetiva. Y, debido a que las tragedias de la época de *Medea* tienen, sobre todo, como móvil los poderes del *θυμός*, es especialmente el poder de lo erótico, rayano en lo patológico, lo que atrae constantemente a Eurípides y también en este punto lo presenta como un revolucionario frente a la tragedia más antigua.

El culto y la leyenda de Trecén sabían de un héroe llamado Hipólito, que aparece en aquel ciclo de figuras juveniles griegas que nos presentan al cazador solitario, apartado del amor. Con facilidad, se ha vinculado precisamente a esta figura el relato que, para abreviar, designaremos como motivo de Putifar. Aquí fue la propia madrastra del joven, la esposa de Teseo, la cretense Fedra, la que con su amor acarreó la ruina de ella misma y de Hipólito. Este tema lo encontró ya desarrollado Eurípides, porque las doncellas de Trecén, que antes de los esponsales ofrecían su cabellera a Hipólites, hablaban de ello en sus cantos religiosos. Sófocles escribió una *Fedra*,

y nos gustaría saber qué fue lo que hizo con este tema. Para Eurípides, el *pathos* de la pasión había de pasar espontáneamente a primer término. En una redacción anterior al drama que se nos ha conservado, había descrito el amor de Fedra con todo el desenfreno de la pasión. Aquella reina ateniense se arrojó a los pies de su hijastro y le mendigó su amor. Esta obra llevaba el título de *Ἰππόλυτος καλυπτόμενος*, porque el joven, horrorizado, se cubrió el rostro con un velo. Fedra acusó a su hijastro directamente ante Teseo, diciendo que había tratado de seducirla y, después de la muerte del joven, se suicidó. Es significativo que la época imperial romana, en las cartas de *Las Heroínas* de Ovidio y en parte también en la *Fedra* de Séneca, a través de la cual Eurípides ejerció una gran influencia en épocas posteriores, haya recurrido precisamente a esta burda configuración del tema. El público ateniense la rechazó, y entonces, el poeta, en el año 428, la reelaboró en su *Hipólito coronado*, que le reportó la victoria tan pocas veces lograda.

Esta segunda redacción hizo sin duda que lo patológico del tema resultara más tolerable para los atenienses, pero un hecho curioso por parte de Eurípides sigue siendo el de que en las escenas marginales de la acción se nos presenta ésta como el resultado de la disputa entre dos diosas, Afrodita y Ártemis. Aquí, las cosas no son como en la escena inicial del *Ájax* de Sófocles o en la parte final de *Las Euménides*, donde se nos revela lo que un poeta religioso pensaba acerca de la posición del ser humano con respecto a los dioses. Afrodita y Ártemis no son, para Eurípides, los grandes poderes reales en los que se encierra el verdadero sentido de los sucesos, sino que le sirven de medio para objetivar unos pro-

cesos internos, unos medios tomados de la fe popular. Pero lo verdadero siguen siendo los procesos que se desarrollan en el pecho humano, los cuales incluso mueven este drama en las escenas marginales con la aparición de Afrodita y Ártemis. También aquí la obra de Eurípides presenta una doble faz. Una de las dos caras mira hacia la literatura clásica, mientras que la otra está ya vuelta hacia el helenismo. Si aquí vemos desarrollarse los hechos primeramente en una especie de superteatro en el que los personajes son dioses, pero luego vemos estos mismos hechos proyectarse completamente en las almas humanas, ello tiene su exacta correspondencia en el proceder literario del poeta épico alejandrino Apolonio, quien nos presenta la novela amorosa de Medea y Jasón condicionada una vez por los tratos efectuados entre dioses olímpicos, pero luego condicionada por la psique de Medea. Pero en esta obra alejandrina, aquel vínculo esquileo que trataba de unir a los dioses, como auxiliares, como *συλλήπτορες*, con la libertad de la conducta humana, se ha roto, y en Eurípides ya se había aflojado mucho.

El prólogo con que Afrodita inicia el drama y en el que, a la exposición de las condiciones previas al tema, une el anuncio de la venganza que piensa ejecutar contra el joven, que sólo quiere servir a la casta diosa de la caza, es de importancia incluso desde el punto de vista formal. Este descargo de la exposición por medio de discursos prologales con la comunicación íntegra del argumento es tan típico de Eurípides, que hasta se ha hablado de prólogos cartel. Debido a que Eurípides, en algunos elementos, se muestra arcaizante—también en esto vemos una antinomia con respecto al fondo de sus

obras—, es lícito considerar en ello un entronque con la función más antigua del discurso del prólogo, de la que hemos hablado en el primer capítulo de nuestro libro. Por otro lado, no se debe pasar por alto el hecho de que la continuación de esta costumbre en la comedia llegó hasta Plauto, pasando antes por Menandro. Este discurso del prólogo, cuya configuración constituye un ejemplo más de la vida independiente de las partes de la tragedia euripídea, no es, sin embargo, un simple y cómodo medio para exponer una acción que complica el mito tradicional con las innovaciones externas e internas introducidas por el autor. En la estructura de la obra de arte, la serena actitud del discurso inicial explicativo permite, a lo que sigue después, aquella gradación ascendente en la que Eurípides es maestro consumado.

En nuestro drama, al discurso del prólogo sigue la exposición del carácter de Hipólito, puro, entregado exclusivamente a Ártemis, en una escena que nos lo presenta ofreciendo, después de la caza, un sacrificio a la diosa. En la oración de Hipólito, Eurípides logró un fragmento de poesía bellísima. El lugar tranquilo, no hollado, de donde Hipólito recoge las flores para su diosa, constituye un maravilloso símbolo de la pureza de su modo de ser:

A ti, señora, esta corona trenzada de un prado virgen te traigo, para engalanarte, de allí donde ni un pastor merece pacer las reses ni el hierro ha entrado, sino que la abeja recorre en primavera el prado virgen y la castidad lo refresca con corrientes de rocío. Y a quienes no han aprendido sino la sensatez, por naturaleza, en todo, les es dado recoger las flores; a los malvados, no les es lícito (vv. 73 ss.).

Pero cuando Hipólito, en la siguiente conversación con el anciano criado, rehúsa fría y bruscamente el saludo a Afrodita, comprendemos que su orgullosa castidad significa al mismo tiempo una *hybris*, una insolencia o arrogancia al negar a uno de los grandes poderes de la vida.

Después de la entrada del coro, y en paralelismo con la escena de Hipólito, nos es presentada Fedra. Otra Fedra distinta a la del primer drama de *Hipólito*. También ella está perdidamente enamorada de su hijastro, pero todavía lucha por aquello que su innata nobleza le indica que es lo justo. Es una de las escenas más impresionantes creada por el gran conocedor del alma humana: Fedra, destrozada por los tormentos, es llevada, enferma, en una litera fuera del palacio, e insta a la nodriza para que guarde el secreto que ella de buena gana pregonaría a los cuatro vientos. El romano Séneca, que tomó precisamente esta escena del segundo *Hipólito* para la obra que en gran parte elaboró a base del primer drama de Eurípides, no escatimó los medios para superar al autor griego. Y, sin embargo, queda muy por debajo de la fuerza con que Eurípides hace visible aquí, en los síntomas externos, la interna inquietud. Desde su profunda postración, Fedra se yergue con energía, quiere—¡mujer ática!—ir al monte a cazar. Se halla completamente entregada al deseo de ir a respirar el mismísimo aire que respira el amado, luego vuelve a arrebujarse en su vergüenza. Pero su pasión es más fuerte que ella, por de pronto, en el deseo de manifestarse. Pero como el ama la ha inducido incluso a revelar el nombre amado, y como en la revelación de este secreto precisamente se ve obligada a reconocer su propia debilidad, decide reco-

rrer el último camino que puede conducirla a salvar su honor: el camino de la muerte. Esta Fedra es una luchadora en cuyo pecho libran encarnizada batalla aquellas potencias que ya conocimos en el caso de Medea: *θυμός* y *βουλευματα*.

La muerte parece la solución, pero la vida conserva su derecho, porque la nodriza, con sus seducciones, le promete la satisfacción del deseo amoroso. Después de un canto del coro, dedicado no al poder cósmico que rige la vida, sino al Eros que con su antorcha de amor incendia las casas de los humanos, seremos con Fedra testigos de lo que va a hacer la nodriza. Dentro del palacio, ha revelado la verdad a Hipólito, pero éste sólo le responde con el horror del joven puro y las injurias del que se cree justo. En el escenario continúa la escena y Fedra se ve traicionada, frustrada en cuanto a sus esperanzas, rechazada y desdeñada por el amado. No le resta otro camino más que el de la muerte. Antes quería recorrer sola este camino, pero ahora es humanamente lícito y convincente que, con su muerte, quiera quebrantar el orgulloso y arrogante triunfo del hombre que ha sido la causa de su ruina. Fedra se ahorca y, al regresar Teseo, encuentra junto al cadáver de la esposa la carta en que ésta acusa a Hipólito de empujarla hacia la muerte por haber solicitado de ella un amor ilícito. Teseo, encolerizado, maldice a su hijo, diciendo que caiga sobre su cabeza la ira de su padre Poseidón y, como en la discusión con el padre acusador se encuentra Hipólito atado por el juramento que ha dado a la nodriza, se ve obligado a aceptar la pena de destierro. De labios de un mensajero oímos cómo la maldición del padre ha alcanzado rápidamente al joven cuando se dirigía al extranjero. Un te-

rrible toro surge del mar y espanta a los caballos de Hipólito, que arrastran hacia la muerte a su dueño. Mortalmente herido es traído Hipólito al escenario, pero Ártemis, su divina amiga, descubre su inocencia y, reconciliado con el padre, expira. Antes de despedirse del moribundo, la diosa ha prometido a Hipólito los altos honores del culto en Trecén. Con infinita ternura describe el poeta la despedida entre la casta diosa y el adolescente agonizante. Lo que aquí nos impresiona ya no procede del campo de la profunda religiosidad, sino que es más bien un antropomorfismo homérico convertido en la más sutil humanidad:

ÁRTEMIS

¡Desgraciado, qué desdicha te alcanza! Tu nobleza te ha privado de tino.

HIPÓLITO

¡Oh espíritu perfumado! En mis males te he sentido, y alivio ha tenido mi cuerpo. ¡En estos lugares, he aquí a la diosa, a Ártemis!

ÁRTEMIS

Desdichado, he aquí a la más amada de las diosas.

HIPÓLITO

¿Me ves, Señora, cómo estoy, en pena?

ÁRTEMIS

Te veo, pero no nos es lícito derramar las lágrimas.

HIPÓLITO

No vive ya tu cazador, tu sirviente...

ÁRTEMIS

No, es cierto, pero mueres muy amado por mí (vv. 1389 ss.).

En el desenlace de la acción por medio del dios que interviene al final, en el hecho de que el juego movido por las potencias de la pasión humana se convierta en prácticas externas de culto, como si éstas hubieran de legitimar al poeta lo que en el drama nos ha ofrecido, encontramos elementos que se repiten a menudo y en los cuales se revela la heterogeneidad de la tragedia eurípídea. Especialmente cuando su vinculación al conjunto de la obra es más floja que en este drama, que consideramos entre los más perfectos del teatro ático.

En una serie de obras que se han perdido, Eurípides fijaba en el drama la imagen de la pasión erótica. Este nebea es la figura más próxima a la de Hipólito, de cuyo drama tampoco está separada por un gran lapso de tiempo. Se trata de la esposa de Preto, rey de Tirinto, la cual trata de seducir a Belerofonte, huésped de su marido, y tiene que pagar con la muerte su delito. Entre las tragedias que la ciencia alejandrina ha negado que fueran de Eurípides, figura un *Tenes*. Aquí el motivo de Putifar se relaciona con el mítico epónimo de Tenedos. La obra era probablemente de Critias, aquel político radical de quien volveremos a hablar como autor de tragedias.

Completamente en el terreno de la patología erótica se movían tres tragedias de Eurípides, cuyo contenido nos es conocido a grandes rasgos. En *Los Cretenses* se dio forma a una leyenda que fijó el reflejo de una creencia antiquísima, prehelénica, en la unión carnal de la diosa de la tierra y el toro celestial, en el relato del anti-

natural amor de la reina Pasífae por un toro. Resulta enigmático para nosotros un canto conservado del drama, que presenta un coro de iniciados de los misterios del Zeus del Ida y de Zagreo. Lo único que podemos decir es que el interés que Eurípides muestra por tales cultos, que se apartaban de la religión oficial del Estado, indica sus experiencias dionisiacas de Macedonia. La obra *Eolo* trae a la escena el amor entre hermanos; en cambio, *Crisipo* (hacia el año 410, junto con *Las Fenicias*), presenta el amor homosexual. Este amor no fue aceptado como perdonable peculiaridad de erotismo griego. Layo, que ha raptado a Crisipo, hijo de Pélope, sucumbe a una reprobable pasión y a la maldición merecida por su acción.

Constituye una de las polaridades de la creación de figuras humanas de Eurípides el hecho de que el mismo Eros, que conduce al terreno de los oscuros extravíos, también dirige las fuerzas puras del alma humana a una elevada pasión. Hemos visto que, en la configuración de Alceste, lo erótico pasa a segundo término, pero en la Evadne de *Las Suplicantes*, junto a la cual colocamos a la Laodamia de Protesilao, encontramos a la mujer cuyo amor dura más que la muerte. Y si Sófocles, en su *Antígona*, apenas nos muestra el amor de Hemón y lo traza sin rasgos subjetivos, en cambio, en el drama del mismo nombre de Eurípides, este amor aparece completamente en primer término y alcanza la victoria en la salvación de Antígona. También se convierte el Amor en salvador en *Andrómeda* (en 412, junto con *Helena*), obra en la que Perseo, verdadero héroe de fábula, arrebató al dragón la princesa que despertó su amor.

Al presentar motivos eróticos en toda su extensión y

profundidad, Eurípides ejerció una extraordinaria influencia en la literatura de todas las épocas posteriores. Si los motivos de esta clase sólo se encontraban, a lo sumo, en situación marginal en la antigua comedia, en cambio, en la comedia nueva de Menandro y de sus compañeros, no puede concebirse que el motivo erótico no ocupe una posición central. El efecto continúa, penetra en la literatura helenística y de ella pasa a la romana. Y, si en el drama, incluso en la literatura en general de los tiempos modernos, el caso más raro es la ausencia de motivos eróticos, el punto de partida de este fenómeno debe buscarse también en Eurípides.

Algunos años después de *Hipólito*, sin que podamos indicar exactamente la fecha, pero en todo caso en los años veinte, escribió *Hécuba*, la tragedia de la reina de Troya. Troya ha sido destruida, la flota griega está dispuesta a partir y las cautivas aguardan su destierro. Entre ellas, Hécuba es la que más gravemente ha sido afectada por el sufrimiento. Ha visto caer al esposo y a casi todos sus hijos, su ciudad se ha convertido en un montón de ruinas, pero la sombra de su hijo Polidoro, que aquí pronuncia el discurso del prólogo, nos anuncia que sus dolores aún no han tocado a su fin. Hécuba quería salvarle, como al único de sus hijos varones, y con ricos tesoros le envió a Poliméstor, rey de Tracia, confiando en su hospitalidad. Pero Poliméstor asesinó al muchacho a causa del oro, y ahora, nos hace saber su espectro, los griegos exigen a la hija de Hécuba, Polixena, para ofrecerla en sacrificio por el difunto Aquiles. Entonces oímos los lamentos de Hécuba, a cuyo dolor por la caí-

da de Troya se añade la noticia que trae el coro de mujeres cautivas, de que Polixena ha sido destinada a ser ofrecida en sacrificio. Todavía se resiste la madre, cuando llega Ulises para llevarse a la muchacha; con las súplicas de su juventud debe Polixena tratar de conmover al hombre, quien, aunque sin dureza, lleva a efecto lo que su ejército ha decidido. Pero Polixena, verdadera heredera de aquellas heroínas eurípideas del sacrificio, con el noble patetismo de la juventud de temple superior, se niega a suplicar por su vida y prefiere la muerte antes que ser esclava en el país del vencedor. El heraldo nos describe su resolución y también su muerte. Por la libertad que conserva al abrazar su destino, sin sacrificarle su dignidad, puede evocar algunas de las figuras de Sófocles, aunque la diferencia es considerable. No es la oposición entre el hombre y el destino decretado por los dioses lo que constituye el núcleo esencial alrededor del cual se concentra la estructura de la obra de arte, sino únicamente el ser humano, en la manifestación patética de su valeroso sacrificio, se encuentra en el centro de todo.

Una esclava que había ido a buscar agua para lavar el cadáver de Polixena trae de la orilla del mar el cadáver de Polidoro, que Hécuba creía a salvo en la corte de Tracia. A la desmesura del dolor responde en esta figura eurípidea la efervescencia del *θυμός* en el apasionamiento de la venganza. *Hécuba*, como más de uno de los dramas de Esquilo y de Sófocles, es una tragedia del dolor. Pero pronto reconocemos al otro poeta. El destino, aquí, no es el resultado de las disposiciones de los dioses; tampoco, como contrapartida del ser humano, engendra aquí la noble actividad de los héroes de Sófocles, que pere-

cen luchando. Su función en el drama es desatar los poderes del *θυμός* incluso en esta encorvada anciana y manifestarse en el furor de su acción desenfadada. Terrible es la venganza de Hécuba, y se abre camino en una reflexión propia de Medea. Agamenón, que tiene en su tienda a Casandra, hija de Hécuba, cede a sus súplicas; él no puede ayudarla en su venganza, pero consiente en que ésta se efectúe. Así, Hécuba atrae con engaño a su tienda a Poliméstor con sus dos hijitos. Ante los ojos del padre, los inocentes niños son asesinados, y él mismo se arrastra ciego fuera de la tienda. Ante Agamenón, que actúa a modo de juez, se sucede un *agón* entre Poliméstor y Hécuba, quien trata de justificar su acción, y en que lleva razón la madre que, en su dolor, llegó a convertirse en el *daimon* de la venganza.

Como tantas otras veces, también aquí Eurípides rebasa el marco del contenido de la tragedia aislada con una profecía al final: Poliméstor ha sabido por Dioniso que Hécuba será transformada en una perra, y que Agamenón será asesinado por su mujer cuando regrese a su casa. Esta técnica de apéndices temáticos, con los cuales Eurípides se sale a menudo de su especial representación de la tradición para entrar en la religión y la mitología tradicionales, como si en ello buscara la legitimación y la conexión para su propia configuración, hace que la unidad de la obra de arte clásica pierda consistencia. Por ello, este drama de Hécuba ha suscitado discusiones relativas a una división en dos obras, una tragedia de Polixena y otra de Hécuba y Poliméstor. Pero, de la misma manera que ya el prólogo de Polidoro enlaza ambos motivos, así también se unen éstos significativamente en el camino que conduce a la madre dolorosa

hacia el salvaje desenfreno de su venganza. Y, sin embargo, no puede negarse que Polixena, en la primera parte de la tragedia, lleva una vida independiente que se extiende más allá de la función de su destino en el conjunto de la obra. También aquí la autonomía de la parte pugna por salirse de aquella unidad del todo, unidad propia de la obra de arte clásica.

Para la estructura del nuevo drama es importante otra observación que precisamente se impone en esta obra. La parte del coro ha disminuído considerablemente en comparación con la de los actores. Una breve ojeada a una de las tragedias de Esquilo hace ver claramente el cambio operado, y la brevedad de un sistema consistente en estrofa, antiestrofa y épodo, como *Hécuba*, 629-656, que, además, divide las dos partes principales de la acción, da testimonio de esta restricción de las partes corales. En cambio, la parte del actor, incluso en el canto, adquiere ahora mayor importancia que en la tragedia más antigua. En él encuentra la forma adecuada el afecto de los personajes eurípídeos en su gradación ascendente. Así, Alceste aparece en escena con una monodia para despedirse de este mundo. Pero ello corresponde a un procedimiento que, por lo demás, es frecuente en la tragedia, el de que al canto apasionadamente movido del coro suceda la autodeclaración racional del verso hablado, de suerte que de esta manera se separan en cuanto a elementos de expresión de la naturaleza humana. En la monodia de lamentación de Teseo junto al cadáver de Fedra (vv. 817 ss.), vemos claramente cómo el verso hablado, adecuado vehículo del *logos*, resulta insuficiente cuando la pasión y el dolor vencen al ser humano. Es propio de este tema el que

precisamente *Hécuba* abunde en tales formas de expresión. Inmediatamente después del prólogo de Polidoro encontramos los quejumbrosos anapestos de *Hécuba*, los cuales presentan el tono de la entrada, de suerte que el coro, en lugar de comenzar con un canto de entrada propiamente dicho, empieza al punto con la noticia de la muerte que amenaza a Polixena. El nuevo dolor de Hécuba se desahoga en una monodia (vv. 154 ss.) y el lamento prosigue en el *kommós* entre ella y Polixena (vv. 177 ss.), para terminar en el canto de la hija (vv. 197 ss.). Hasta la aparición de Ulises, cuya misión consiste en ordenar y explicar, continúa el drama en verso hablado. Nuevamente la muerte de Polidoro provoca una lamentación cantada (vv. 684 ss.) y también el dolor y el furor del cegado Polímestor encuentran su expresión en una monodia (vv. 1056 ss.). Una de estas monodias, en la singular forma de la métrica elegíaca, se halla también en la parte inicial de *Andrómaca*, que cronológicamente se sitúa próxima a *Hécuba* y quizás la preceda en algunos años, sin que con seguridad podamos determinar la relación cronológica.

Tratar esta obra, a pesar de la gran belleza de algunas de sus partes, no solamente resulta difícil para nosotros, sino que incluso la crítica antigua consideró la obra como formando parte de las «segundas» del autor. Con gran libertad de invención, Eurípides entretrejió conocidas figuras de la mitología en una abigarrada historia de familias. Después de su regreso de Troya, Neoptólemo vive en Tesalia, patria de su padre Aquiles, con dos mujeres. De la campaña trajo a Andrómaca, y la viuda de

Héctor tiene que vivir ahora en el extranjero el amargo sino de una esposa secundaria del vencedor, a quien Menelao entregó su hija Hermíone como legítima esposa. Pero mientras el seno de la princesa espartana sigue siendo estéril, Andrómaca ha dado al nuevo esposo un hijo varón. Neoptólemo emprende un viaje a Delfos, a pedir a Apolo perdón por su atrevimiento, cuando, a causa de la muerte de Aquiles, osó retarle para que hablase. Durante su ausencia, estalla todo el odio de Hermíone. Andrómaca debe ser quitada de en medio. Menelao ha llegado de Esparta para ser digno cómplice de la mala acción de su hija. La obra se inicia con la escena de Andrómaca refugiada, suplicante, en el templo de la diosa Tetis. Su discurso del prólogo desarrolla los acontecimientos previos sobre el tema; luego, una esclava anuncia que ha sido descubierto el lugar donde Andrómaca había escondido a su hijito y que éste ha caído en manos de Menelao.

En la monodia elegíaca de la que hemos hablado hace poco, expone Andrómaca su dolor, que encuentra eco en la compasión del coro de mujeres tesalias que en aquel momento hace su entrada. El agón enfrenta a Hermíone con Andrómaca, en una disputa a la que sigue la intervención de la animada acción de Menelao. Con la amenaza de la muerte de su hijo, la madre es obligada a abandonar su lugar de asilo, pero entonces tiene que enterarse de que la bajeza de Menelao va a entregar a ella misma y a su hijo al odio de Hermíone. Cuando todo parece perdido, aparece el anciano Peleo, el abuelo de Neoptólemo que reina en Farsalia. Con ridícula cobardía, Menelao se echa atrás, y Hermíone tiene que soltar su presa. Ahora se adueñan de ella el miedo y el remordi-

miento, teme el regreso de Neoptólemo. Entonces aparece en escena un nuevo personaje, que inicia otra parte de la acción. Orestes, a quien había sido prometida Hermíone en matrimonio antes de que ésta fuera entregada a Neoptólemo, acude apresuradamente con renovada esperanza. Hermíone está dispuesta en seguida a huir con él, y nos enteramos de un golpe que éste prepara contra Neoptólemo.

Después del breve canto del coro que sucede a esto, llega el mensajero con la noticia de que Neoptólemo ha sido asesinado por los habitantes de Delfos, soliviantados por Orestes. Una interpretación minuciosa indica que Orestes, antes de hacer su aparición en Ftía, preparó cuidadosamente el golpe contra Neoptólemo en Delfos, pero que ya no se encontraba allí cuando se perpetró el asesinato. Pero hay que reconocer que Eurípides hizo muy poco para poner en claro la relación temporal entre un hecho y otro. Ello resulta tanto más extraño cuanto que generalmente se preocupa mucho por la racional verosimilitud de la acción, el *πιθανόν*. También en los detalles se encuentran puntos oscuros que indican el poco esmero con que fue escrita esta obra.

La parte final contiene, en primer lugar, el lamento mortuorio de Peleo y del coro por la muerte de Neoptólemo; luego aparece Tetis, que para su aparición encuentra su legitimidad en su relación con Peleo, y promete, como consuelo, la inmortalidad. Pero Andrómaca, al lado de su cuñado Héleno, llegará a ser, entre los molosos, la antepasada de un gran linaje de príncipes.

En las tragedias de Eurípides, hemos de ser cautelosos cuando se trata de censurar la falta de unidad de la

obra, según nos ha enseñado *Hécuba*. Pero aquí la censura está justificada. Es verdad que Eurípides creó en *Andrómaca* una de sus más bellas figuras de mujer, y la madre que espontáneamente expone su vida por su hijo cautiva nuestro corazón como la figura del valiente Peleo, pero su desaparición después de la primera parte del drama rompe la unidad y no puede ser compensada por el hecho de que se la tenga en cuenta en la profecía de Tetis. Y, además, otras figuras, como la de Orestes, sólo tienen importancia para una determinada parte de la obra. La acumulación de temas, el deseo de excitar constantemente la emoción, el hacer resaltar el acento dramático sin incorporarlo orgánicamente en el conjunto, nos ofrecen aquí, más marcados, unos rasgos que ya se insinúan en otras tragedias. Es como si lo problemático de los viejos contenidos del drama trágico quisiera seducir al autor por los caminos del virtuosismo y de lo artificioso, caminos de los que sus grandes dotes le hacen salir una y otra vez para elevarlo a la cima del arte verdadero.

Al presentar a los representantes de la raza espartana en esta obra, Menelao y Hermíone, como todo pandemónium de bajeza humana, el autor ha conseguido fundir en una sola cosa la función de estos personajes en el drama y el odio que el propio dramaturgo profesaba al enemigo de Atenas. Pero cuando hace que su Peleo despotrique contra los ejercicios gimnásticos de las jóvenes espartanas (vv. 595 ss.), que andaban medio desnudas con los jóvenes, ya no se trata de literatura política en aquel alto sentido de la obra de Esquilo, sino de una tendenciosidad muy poco artística.

Con otra profundidad distinta a la de tales invectivas formó el poeta a base de los sucesos de su época la tragedia que probablemente podemos situar cronológicamente junto con el *Erecteo* en el año 424. En ese año fueron derrotados los atenienses por los beocios en Delio y los tebanos, contrariamente al derecho general, habían rehusado entregar a los caídos. Esta leyenda, que ya había sido expuesta por Esquilo en *Las Eleusinas*, adquiere nuevo significado en el sentido de que, después del desastre de los siete contra Tebas, la Atenas de Teseo contribuyó al triunfo del sagrado derecho de los muertos. No se trata solamente de gradación ascendente del contenido dramático, sino también de un eco de los sucesos de la época, si en Eurípides, en *Las Suplicantes*, la acción de las armas atenienses ocupa el lugar de la persuasión.

También esta obra se inicia con la escena de unas personas que acuden a un templo en busca de protección. Las madres de los siete se han refugiado ante el templo de Eleusis, y Etra, la madre de Teseo, que fue allá a presentar una ofrenda, describe y explica a ese grupo en un prólogo especialmente exento de vida dramática. El coro lo forman las madres de los caídos con sus doncellas, y hemos de aceptar el hecho de que, a menudo, desaparezca esta división en el coro usual de los 15 cantores y que el número siete de las madres y de los cadáveres no pueda probarse racionalmente a base del mito, porque, por ejemplo, Polinices no podía figurar en el número de los cadáveres, ni Yocasta en el de las madres. Hemos de entender que el poeta introduce en el drama a las madres de los siete formalmente como concepto colectivo. Etra se convierte en la abogada de sus

ruegos, y ello es necesario porque Teseo de momento niega su ayuda y reprocha al derrotado rey argivo Adrasto, que guía a las suplicantes, la insensatez de su expedición guerrera. Aquí se ofrece (vv. 201 ss.) un breve cuadro del origen de la civilización humana a partir del estado salvaje, que nos evoca las teorías de la época acerca del origen de la cultura y nos recuerda los problemas del drama de Prometeo. También nos acordamos del canto del coro de *Antígona*, que habla de los misterios de la perplejidad humana, y lo comparamos con la clara satisfacción con que Teseo, en el drama de Eurípides, habla del orden que reina en el mundo:

Más bienes que males debe contener la vida humana;
si no fuera así, ya no existiríamos.
Loado sea el dios que a nosotros
nos dispuso la vida lejos de lo salvaje,
dándonos entendimiento, y luego la lengua,
mensajera de las palabras, para conocer la voz,
y el alimento del fruto y, con el alimento del cielo,
las gotas de rocío que la tierra nutre y la entraña refresca,
y para el invierno, abrigos, y a defendernos del ardor del dios.
Y con naves surcamos el mar, para unos con otros
intercambiar aquello que falta a la tierra.
Y lo que se nos oculta y no conocemos
lo señalan adivinos que observan el fuego y los pliegues
de las entrañas y todo lo de las aves.
Y pues gozamos de un orden tal de nuestra vida
dado por un dios, ¿no tenemos aún bastante? (vv. 199 ss.).

Los ruegos de Etra son más poderosos que los escrúpulos de Teseo, y éste se prepara para la lucha contra Tebas. Ante todo, se produce aún una disputa con un

heraldo tebano, en la que éste defiende el programa político de la tiranía, pero Teseo defiende aquella democracia ática cuya imagen ideal aún existía, por más que la realidad pudiera parecer otra. Cuando se habla del Estado, en el que cada ciudadano tiene igual derecho, pero solamente el inteligente debe dar consejos, Eurípides toma también la palabra para referirse a cuestiones fundamentales de la comunidad. Pero resulta instructivo comparar con esto el discurso que Atenea dirige a su pueblo en *Las Euménides*. Es evidente el desarrollo que desde la palabra de la divinidad que vive en la *polis* ha conducido hacia este debate racional.

Se llega a la lucha, y un heraldo anuncia la victoria sobre Tebas que a los atenienses, en realidad, les habría gustado obtener. Ahora son traídos los muertos y se inicia el llanto por ellos. Esta fiesta fúnebre recibe su carácter especial por el discurso que Adrasto tiene que pronunciar y que es un verdadero *λόγος ἐπιτάφιος* como los que solían pronunciarse en la época del poeta en honor de los que habían caído en la guerra. Pero ahora—y esto es muy peculiar de Eurípides—, desde el dolor que manifiesta el grupo, la acción y los sentimientos del individuo pasan a primer término. Para Capaneo, que ha sido muerto por un rayo, se ve en la escena una pira preparada. En la peña que se yergue junto a la pira, se ve a Evadne, la mujer del difunto. Su amor va más allá de la muerte y, desoyendo los ruegos de su padre Ifis, se arroja a las llamas. Está emparentada fraternalmente con aquella Laodamía del drama de Protesilao que, en un rasgo extraño y conmovedor de la creación literaria, comparte el lecho con la imagen del muerto y le guarda fidelidad más allá del fin corporal. El motivo de Evadne

se ha incorporado aquí a la creación literaria en una forma más fija que de ordinario. Después de su muerte, vuelve a resonar el lamento por los siete caídos, en el que los niños, que llevan las cenizas de sus respectivos padres, cantan alternadamente con las madres. Atenea misma pone fin a la obra y le confiere una vigorosa relación con la época: lo que Atenas hizo para Argos y para sus muertos debe constituir un vínculo eterno entre las ciudades, corroborado por medio de un solemne sacrificio. Pero a los hijos de los muertos se les promete la victoria que les fue negada a sus padres.

El Heracles de *Alcestis* nos permitió ya observar los gérmenes de una figura trágica. Como tal aparece en el centro del drama, que ha recibido su nombre de aquel ejemplar héroe de la leyenda griega y cuya fecha podemos situar poco después del año de la Paz de Nicias (421). Pero lo que al poeta le interesa no es la configuración de un mito de Heracles, que también aquí, como en *Medea*, inventa libremente los rasgos esenciales, sino la exposición de la existencia humana en lo que ésta tiene de trágica problemática.

En la primera parte del drama, vemos al héroe de las portentosas hazañas encumbrado hasta lo más alto. Ha rebasado los límites de este mundo, puesto que fue a buscar al otro mundo al perro de los infiernos. Entretanto, el usurpador Lico se ha adueñado de Tebas y quiere ahora exterminar el linaje de Heracles. El anciano Anfitríon, la esposa del héroe, Mégara, y los hijos han buscado refugio en un altar, y de nuevo observamos el plástico comienzo del drama con los suplicantes. El

coro de ancianos tebanos no puede ayudarles, y el *agón* entre Anfitríon y Lico sólo reporta una victoria moral. Cuando el tirano amenaza a los refugiados con un incendio, reconoce Mégara que la última misión de los que están perdidos consiste en conservar la dignidad en la muerte. Cuando ya ha abandonado su lugar de asilo y ha engalanado a sus hijos para el último camino de su vida, Heracles regresa del reino de los muertos. Él, que fue salvador de países enteros, se convierte ahora en el salvador de los suyos. La angustia de la muerte se transforma en manifestaciones de júbilo y, abrazando tiernamente a sus recobrados hijos, regocijándose con amorosas palabras por la vehemencia de ellos, entra el héroe en el palacio, donde la rápida y justa venganza alcanza a Lico. Comprendemos el canto de júbilo del coro y, sin embargo, como tantas veces en Sófocles, únicamente nos permite medir la profundidad de la caída que va a producirse.

La antigua leyenda nos hablaba de un ataque de locura de Heracles y de su infanticidio. Lo que en la leyenda era la base para la servidumbre del héroe en casa de Euristeo, el poeta lo ha colocado después de la época de este servicio junto con sus grandes hazañas, para llegar luego a la estructura del drama para la cual es decisivo el contraste entre la gran victoria y la más profunda caída.

La diosa Iris, la mensajera de los dioses, aparece en el tejado del palacio con el *daimon* de la demencia, Lisa, en figura de Erinia. Hera, que odiaba a Heracles, por haber sido engendrado de los amores de Zeus con Alcmena, envía al palacio a la Furia, la cual se horroriza al tener que ejecutar algo tan monstruoso, como es sumir en

la miseria al bienhechor de los hombres, que liberó países enteros. Pero tiene que obedecer, y por el mensajero nos enteramos de que en el interior del palacio, mientras se hallaba realizando el sacrificio, la mente de Heracles queda oscurecida y da muerte con su propia mano a la mujer y a los hijos que acaba de salvar. Se abre la puerta del palacio y, entre los cadáveres de los suyos aparece el héroe que había desafiado a la Muerte en su propio reino. Durante el sopor que siguió al agotamiento, después del ataque de locura, Heracles ha sido atado a un fragmento de columna. Al terrible despertar y a la comprensión de lo que sucede, sigue la decisión de morir. Entonces interviene el amigo. Durante su viaje al mundo subterráneo, Heracles salvó a Teseo de un grave aprieto y le devolvió la vida. Ahora acude Teseo apresuradamente a ayudar al amigo contra Lico, y le presta su apoyo en medio de la más dura desgracia.

Al igual que uno de los héroes de Sófocles, este Heracles se ve anonadado por la prepotencia del Destino, y no piensa más que en la muerte como la única solución inevitable. En el discurso de Teseo se impone una nueva manera de pensar. No en la muerte elegida por él mismo afirma el hombre su propia dignidad frente a lo irracional, sino en un audaz «¡Y sin embargo...!» El terrible absurdo del Destino no puede suprimir el valor humano, y menos el de un Heracles. Seguirá viviendo, sostenido por el amor y la fidelidad del amigo, y esta paciencia es más valerosa y honrosa que una rápida decisión de darse la muerte. El héroe que en tantos combates míticos resultó vencedor, queda ahora entregado a sí mismo en el combate más difícil, combate puramente humano. Ningún *deus ex machina* viene a poner fin a este drama;

la solución están exclusivamente en la humanidad que sufre y supera el sufrimiento. La división de la acción en dos partes destaca vivamente en los contornos externos, pero como apenas en ningún otro drama, las dos partes están aquí unidas rígidamente en la antítesis, sin que aparezca en primer término un motivo especial con validez propia.

La irrupción de la demencia en el alma de Heracles la fundamenta Eurípides mediante un motivo sacado de la antigua leyenda, mediante el odio de la diosa Hera, y la hace visible por medio de la aparición de Iris y de Lisa. Aquí encontramos en el caso concreto una antinomia en la obra del poeta, de la cual hablamos ya anteriormente. En Hera y sus mensajeros no se manifiestan poderes de orden superior que para el poeta constituyeran valores vitales. La tradición le facilita los medios para objetivar procesos psíquicos, pero al mismo tiempo semejante tradición se le ha vuelto problemática y desdeñable. Unos dioses que ofrecen, a su odio personal, el sacrificio del héroe salvador Heracles no personifican ningún orden cósmico superior, ya no pueden por más tiempo ser creíbles, y esto lo expresa el propio Heracles al decir:

¡Ay!, no viene a cuento, entre mis males,
pero no creo que los dioses a lechos prohibidos
se entreguen, o se aten con cadenas las manos entre sí,
no lo creo posible ni jamás lo creeré,
ni tampoco que uno sea el dueño del otro,
pues un dios, si es verdaderamente
un dios, de nada carece: son cuentos desdichados de poeta
(vv. 1340 ss.).

En estas palabras oímos aquellas famosas de Jenófanes acerca de Homero y Hesíodo, que atribuían a los dioses todo lo vergonzoso: robo, lascivia y engaño. Y cuando Eurípides pronuncia las bellas palabras relativas al verdadero dios, que nada necesita fuera de sí mismo, tenemos ante nosotros aquella grandiosa imagen del ser divino, sereno, inmóvil, bosquejado por el propio filósofo de Jonia.

Reconocemos detrás de Eurípides la ilustrada crítica de los dioses efectuada por la sofística y, detrás de ella, su fondo primitivo en el pensamiento de los filósofos jónicos. No de otro modo ejerce su crítica Ión, en el drama de su nombre, acerca del erotismo tradicional de los dioses (vv. 436 ss.) y, en la *Ifigenia entre los Tauros*, la heroína descubre lo que hay de absurdo en el culto de la diosa a la cual debe servir (vv. 380 ss.): la diosa rechaza de sus altares a los que están manchados con sangre procedente de homicidio, pero ella misma exige para sí sacrificios humanos. Análogamente se expresa el mensajero en *Andrómaca* (vv. 1161 ss.) acerca del dios de Delfos, que dicta leyes morales para los demás, y él mismo ejerce una venganza implacable, odiosa. En la concisión de la frase gnómica, se expresa el punto de vista del poeta en el fragmento 292 N.: «Cuando los dioses cometen acciones malvadas, es que no son dioses.»

La actitud crítica de la ilustración frente a la tradición religiosa alcanzó su punto culminante en el político letrado Critias, al que antes hemos conocido como probable autor del *Tenes* pseudoeuripídeo. En su *Sísifo*, dijo que la religión era un invento de los políticos, quienes con ella, por medio del temor, querían asegurarse la obediencia de los hombres a las leyes creadas por ellos.

Eurípides no cayó nunca en el nihilismo en materia religiosa; también aquí continuó siendo un buscador hasta los últimos días de su vida. Al tratar de *Las Troyanas* tendremos ocasión de hablar de esto. Pero el *Heracles*, en un hermoso pasaje, da testimonio de la forma en que el poeta superó la antiquísima superstición, con unos sentimientos humanos puros y libres. Heracles, después de su acción, cubre su cuerpo con un manto, como debe hacerlo, según la antigua costumbre, alguien impuro, y cuando Teseo se le acerca, le ordena que huya de ser contaminado por él. Pero Teseo no cree en tal peligro: ni un hombre puede ofender a los dioses con su falta, ni perjudicar al amigo. Aquí aparece superada la creencia en la naturaleza de la culpa como impureza física, contagiosa, creencia que hacía que los atenienses sometieran a juicio ritual cualquier muerte involuntaria, e incluso objetos inanimados. Más contundente es aún otra protesta del poeta contra la costumbre, el *nomos*. En uno de sus dramas tardíos, *Auge*, la protagonista, embarazada de Heracles, da a luz en el templo de Atenea, de la cual es sacerdotisa. Esto suscita la cólera de la diosa, pero Auge, apasionadamente, protesta de que sea lícito adornar el templo de la diosa con obras de botín arrebatadas a los muertos y, en cambio, haya de contaminar este templo el nacimiento de un nuevo ser humano.

Heracles se originó en unos breves años de paz. En el coro de ancianos, el anciano poeta, a quien, tras las vicisitudes de este mundo, sólo le quedaba el arte como lo único verdadero, canta acerca del sentido de su propia vida:

Nunca dejaré de invocar a las Gracias
y a las Musas a un placentero encuentro,
que nunca viva sin el arte de la musa
y que siempre me halle coronado.

También el cantor, anciano, aclama a la Memoria,
canta el himno de Heracles con el vino de Bromio,
con el canto de la lira de siete tonos y la flauta líbia.

No dejaré a las Musas
que me llevan a la danza (vv. 673 ss.).

Cuando en el año 415, representó Eurípides sus *Troyanas*, el breve sueño de paz se había desvanecido, y Atenas se preparaba para su expedición de Sicilia. Las voces de los prudentes que, en la audaz intervención en el oeste, veían el máximo peligro, fueron acalladas, pero, cuando partió la flota, surgió la preocupación que posteriormente había de confirmarse de manera terrible. Este estado de ánimo de la época aparece tras *Las Troyanas* en su conjunto y se manifiesta claramente en algunos pasajes.

Sabemos que esta obra, que se ha conservado, fue representada en tercer lugar, después de un *Alejandro* y un *Palamedes*, junto con el drama satírico *Sísifo*. En las tres tragedias representadas en un mismo día, observamos una especie de vínculo trilogico, pero lo que hemos podido averiguar acerca del contenido de los dramas que se han perdido nos indica que cada una de las obras llevaba una vida mucho más independiente que las obras de la trilogía esquílea. La primera de las tres obras era *Alejandro*. En ella, Alejandro-Paris, expósito en su infancia, llega a los juegos gímnicos de Troya y vence a sus hermanos. Éstos se encolerizan contra el intruso y Deífobo quiere darle muerte, pero se efectúa luego el reco-

nocimiento y, en medio de las muestras de alegría, resuena sin ser oída la profecía de Casandra acerca de la desgracia que se avecina. En el proyecto de asesinato del hermano, tenemos ante nosotros uno de aquellos motivos que el poeta elaboró a menudo, desde que en él, junto a las potencias del corazón humano, aparece el Destino en la figura de la Fortuna que rige el azar. La Fortuna o Tykhe es la que, a personas que nada sospechan, les hace levantar el arma homicida contra los de su propia sangre, para arrebatársela luego de la mano en el instante decisivo. Volveremos a hablar de este motivo al tratar del drama *Ión*.

De *Palamedes*, sabemos que tenía como fondo la muerte del ingenioso héroe helénico a causa de los celos y la traición de Ulises. Un destino individual que apenas podemos concebir inserto en una relación trilogica más sólida.

Las Troyanas, drama que se nos ha conservado, disuelve la acción en una serie de escenas, pero las une de nuevo eficazmente bajo el aspecto del terrible colapso que puso fin a la mayor guerra mítica. En el prólogo, Poseidón describe ya la destrucción de la ciudad cuyos muros él mismo había levantado. Atenea tiene su proyecto, pero ahora, al aproximarse a su realización, nos enteramos de que su estado de ánimo ha sufrido mudanza. Áyax ha profanado su imagen y ahora, junto con Poseidón, va a destruir la flota griega cuando emprenda el regreso. Antes de que conozcamos la desgracia de los vencidos en las escenas siguientes, nos enteramos de la suerte que espera al vencedor. Aquella guerra infausta

hace que amigos y enemigos perezcan en un infierno de horror y penalidades. En sus palabras, Atenea presenta, más allá del drama, otro cuadro de destrucción:

Zeus les enviará lluvia y granizo y vientos tempestuosos en el aire, y va a darme, dice, el dardo de fuego para dispersar las naves aqueas e incendiarlas. Tú, haz lo tuyo, dispón el paso del Egeo con trepidantes oleajes y torbellinos de sal, y que la estrecha boca de Eubea se llene de cadáveres (vv. 78 ss.).

Luego escuchamos la lamentación de Hécuba en una larga monodia, que se convierte en un canto alternado con el coro. El heraldo Taltibio viene a anunciar nuevos desastres: la suerte de Polixena, que ya se expuso en la obra *Hécuba*, es aquí rozada de un modo episódico. Casandra es entregada a Agamenón, Andrómaca al hijo de Aquiles, matador de su esposo, Hécuba a Ulises. En exaltado paroxismo entona Casandra su propio himno nupcial:

Álzala, vuélvela. Trae la luz, venero, ilumino, ¡mirad, mirad!, este santuario con antorchas. Oh Himeneo, señor, feliz el esposo, y feliz yo que en real lecho celebraré bodas en Argos, ¡Himen, Himeneo, señor! Y puesto que tú, madre, con lágrimas y gemidos te lamentas por el padre muerto y la patria amada, yo, en mis bodas, enciendo esta luz de fuego para que brille, que resplandezca, te la traigo, Himeneo; traigo, Hécate, la luz sobre los lechos de las vírgenes, según es la costumbre (vv. 308 ss.).

En una sucesión que conocemos como típica de Eurípides, se unen a la monodia, apasionadamente movida, unas palabras de Casandra en tono mucho más re-

posado, de lógica concatenación. Su profecía se convierte, para el autor, en el medio apropiado para que la vista se extienda desde las ruinas de Troya a las desgracias que aguardan a los vencedores. Aquel que, como Agamenón, llegue a su patria, en ella le alcanzará el golpe del Destino.

Al dolor de Casandra sucede el de Andrómaca. Antes de que sea adjudicada a su nuevo señor, le es arrebatado su hijo Astianax, para ser arrojado desde la muralla de la ciudad.

Y todavía se ofrece otro cuadro: Menelao, el vencedor, llega con la caprichosa adúltera que tuvo la culpa de toda la desgracia. Ahora Hécuba espera ver triunfar la justicia por encima de todos los horrores. Menelao quiere castigar a Helena con la muerte, pero Hécuba abraza su defensa con vehementes acusaciones. En el *agón* parece vencedora, pero Menelao se llevará a Helena a bordo de su nave, y en la leyenda se afirmaba lo que insinúa el siguiente canto del coro (v. 1107): la hermosura de la mujer triunfará fácilmente de la debilidad del marido.

Las palabras de Helena nos permiten observar claramente aquel proceso de socavación del mito que ya no es historia sagrada digna de fe. Afrodita, como potencia del destino, es un argumento aparente que es rebatido por Hécuba y Menelao. Y cuando alaba su infidelidad diciendo que ha sido la salvación de Grecia (vv. 932 ss.), porque, de lo contrario, conforme a la promesa de Hera y de Atenea, Paris se habría convertido en el dueño de la Hélade, se trata aquí de motivos de la mitología separados de su propio suelo e insertados en nuevas relaciones sofisticado-rationales, proceso que hizo escuela, como puede observarse aún en las tragedias de Séneca.

Todavía tiene Hécuba tiempo de acostar el cadáver de Astianax en el escudo de Héctor, y luego se aleja de la tierra troyana y de la ciudad envuelta en llamas. Nuevamente se suscita, en medio del análisis del contenido, una pregunta de índole técnica. Este fuego, en el que Ilión va siendo destruida, no puede consistir simplemente en una ilusión de parte del espectador. Hécuba quiere precipitarse a las llamas y a duras penas logran retenerla. Eurípides, que hace que la Evadne de *Las Suplicantes* se arroje a la pira encendida, es un escenógrafo aficionado a los grandes efectos. Pero hemos de confesar que todos los detalles escapan a nuestro conocimiento. No pasamos más allá de la explicación general de que los medios de la escena, comparados con el teatro moderno, debieron de ser muy simples. Sin embargo, es más importante comprobar que el efecto escénico siempre sirve al conjunto de la obra. La escenificación como un fin en sí mismo es todavía algo ajeno a esa época. Constituye siempre una señal inequívoca de la bancarrota del valor propiamente dicho en la vida del arte.

En el primer canto del coro, las troyanas consideran la suerte que se les avecina. Han de ser dispersadas, no solamente van a llevarlas a Esparta. Oímos al poeta ateniense y, cuando hace que las mujeres mencionen Atenas, a la cual van encaminados en primer lugar sus deseos, y Sicilia y las costas de la Magna Grecia, acompaña el sueño de poder de su pueblo, que precisamente entonces se dirigía hacia el occidente griego. Pero no lo hace sin angustia. El drama entero nos indica que, inmediatamente antes de la mayor empresa de Atenas, se le aparece la imagen de la guerra. Es la pasión de un pueblo entero y, de modo distinto a cómo aparece en *Hécuba*,

una obra tan cercana temáticamente, penetra a través de esta tiniebla el ardor del apasionamiento humano. El autor de *Las Troyanas*, pocos años más tarde, pudo redactar para su ciudad el poema fúnebre de los atenienses caídos ante Siracusa (Plutarco, *Nicias*, 17).

Para Eurípides, como pensador religioso, no hay ninguna sección de los dramas conservados que iguale en importancia a la invocación de Hécuba antes de su disputa con Helena (vv. 884 ss.):

Tú, que la tierra llevas y en tierra tienes la morada, quienquiera que seas, pues es imposible saberlo, Zeus, bien una necesidad de la naturaleza o una idea de los humanos, ante ti me inclino, pues, avanzando en silencio, conduces a la justicia los asuntos todos de los mortales.

A fin de cuentas, detrás de esta invocación se encuentra la misma forma del antiguo himno—que trata de abarcar al ser supremo con todos sus nombres—que detrás del himno a Zeus de la obra *Agamenón*. Y el *ὄστις ποτ' εἶ σύ* de nuestro pasaje tiene en el *ὄστις ποτ' ἐστίν* de aquel himno su exacta correspondencia. ¡Pero qué diferente contenido no encierra la forma semejante! Allí donde en Esquilo un corazón henchido de sentimientos religiosos apenas encuentra palabras para expresar lo que es el dios, vemos ahora al cavilador en la inquieta búsqueda de un corazón no menos profundamente inquieto. En esta búsqueda, echa mano de la teoría de los filósofos. La divinidad de esta invocación, la divinidad que envuelve a la tierra, es el éter y, en su divinización, que en este autor encontramos a menudo, Eurípides se encuentra bajo la influencia de Diógenes de

Apolonia. La razón, el *nus* en divina potencia, la conocemos por la teoría de Anaxágoras, que fue amigo de Pericles y que la biografía antigua puso con respecto a nuestro poeta en la relación de maestro y discípulo. Pero más importante que este conocimiento aislado es comprender al hombre que no niega el poder divino, sino que, más allá de una tradición que se ha vuelto discutible, busca un conocimiento más profundo. Es el mismo poeta que, en su *Belerofonte*, hace que el protagonista suba al cielo montado en un caballo alado para descubrir allá el secreto del orden del mundo. El poeta sabía muy bien que era imposible conocer la solución definitiva de los problemas que él jamás abandonó. Su *Belerofonte*, antes de alcanzar su objetivo, se precipita sobre la tierra.

Que el autor se apartó de la tradición se advierte con especial claridad allí donde podemos contraponer, a su elaboración del tema, obras de los otros dos trágicos, como la transmisión textual nos permite hacer para con su *Electra*. La preocupación de los Dioscuros (vv. 1347 ss.) por la flota en aguas de Sicilia, nos indica para la obra el año 413. También la *Electra* de Sófocles pertenece a la época tardía de este poeta. Habla en favor de la independencia de los dos trágicos el hecho de que, hasta hoy, no ha podido demostrarse la prioridad de ninguna de las dos obras, de las que sólo puede asegurarse su proximidad cronológica.

La *Electra* de Eurípides no se desarrolla ante el palacio de los Átridas. De una mísera choza de campesinos sale, en el prólogo, el hombre sencillo a quien Clitemestra entregó su real hija como esposa. Electra vive en la pobreza, y se ve obligada a rehusar cuando unas mujeres

la invitan a una fiesta en honor de Hera. Pero, cuando Orestes se encuentra aún en el campo, halla a su hermana y hace que ésta, sin reconocerle aún, le cuente sus penas. La mísera casa quiere darle hospedaje, y Electra tiene que pedir comida y bebida al anciano que en otro tiempo salvó a Orestes de la casa asesina. Él mismo se presenta ahora y se efectúa el reconocimiento. Junto a la tumba de Agamenón ha encontrado un mechón de cabello y Electra debe ahora compararlo con los suyos, debe poner su propio pie en la huella junto a la tumba, para ver si ha llegado su hermano. Son las huellas que, en *Las Coéforas* de Esquilo, hacen que Electra reconozca a su hermano. Si aquí tal prueba es rechazada como absurda, percibimos la crítica racionalista del poeta afeerrado a lo verosímil, al *πιθανόν*, como elemento de perturbadora polémica que aparece como algo extraño a la obra de arte (sin embargo, hemos de reconocer que algunos intérpretes recientes han suscitado serias objeciones contra la autenticidad de estos versos). Una cicatriz de Orestes, vista por el anciano, es la que finalmente ofrece la prueba cabal y, a la alegría del reconocimiento, sucede ahora la minuciosa elaboración de un plan en el que el anciano les orienta.

Pronto llega un mensajero que informa acerca del primer éxito en la empresa: Egisto, sin sospechar nada, cayó en un sacrificio al que los extranjeros le invitaron. Ahora, al aparecer Orestes con el cadáver de Egisto, el odio desenfrenado de Electra se desahoga en unas palabras en las que acumula sobre el muerto todo el oprobio y la vergüenza.

Todavía vive la madre. Un fingido sobrepardo de Electra ha atraído a Clitemestra desde la ciudad, y otra vez

procura el autor hallar el aspecto de verosimilitud, cuando hace que las dos mujeres, que hacía tiempo que no se habían visto, hablen ahora del pasado. La justificación de Clitemestra no resiste a las frías burlas de la hija, ya no sabe cómo defenderse. En la choza recibe el golpe mortal y, de nuevo, nos muestra la escena ática su cadáver y el de Egisto. Pero, junto a Orestes, se encuentra Electra, a la que Esquilo, después del gran *kommós*, ya no presenta en escena. Aquí Electra no solamente induce al hermano a perpetrar el crimen, que el joven, a la vista de su madre, ya no se vería con ánimos de cometer, sino que ella misma participa en el acto matricida, poseída del *daimon* de su *θυμός*, digna parienta de aquellas figuras femeninas de los dramas eurípideos más antiguos que rebasan los límites de lo humano.

El matricidio en Esquilo es una fatídica necesidad y un crimen al mismo tiempo. En esta escisión, que halla su solución en un plano superior, en la religión del poeta, reside su trágica problemática. En Sófocles, el mandato de Apolo subsiste como sagrada tradición. En Eurípides, la acción se desliga de todas las relaciones religiosas, son seres humanos los que la realizan, han de responder de ella y no pueden hacerlo. Ciertamente, también detrás de este Orestes se encuentra el mandato de Apolo, pero el antiguo elemento de la leyenda ya no conduce a una antinomia fecunda para lo trágico de la obra, sino que es sencillamente rechazado. Al ver acercarse a su madre, Orestes declara (v. 971) que la divina orden del asesinato es un absurdo, y lo confirman los Dioscuros al final del drama (v. 1245). Así, los hermanos que dieron muerte a su madre se quedan a solas con su crimen y se desploman bajo el peso de su culpa. No

les ha quedado la alegría de la victoria ni el sentimiento de una justa expiación, sino solamente tristeza y horror. Lo que al final de la obra hacen los Dioscuros, como dioses *ex machina*, es solamente un orden externo de cosas: Orestes debe hallar su absolución ante el Areópago y Electra se casará con Pílates.

No podemos cerrar los ojos ante una problemática que se advierte de un modo especial en esta obra y en *Heracles*. Ambos dramas están estructurados sobre el mito tradicional, y en ambos se ha demostrado que éste es absurdo, indigno de ser creído. Nuestra exposición ya ha mostrado hasta qué punto esta antinomia dependía de la personalidad intelectual de Eurípides y de los movimientos de su época. Pero resulta difícil para los dramas de esta clase circunscribir su contenido dentro de lo auténticamente trágico, ya que las condiciones previas del acontecimiento quedan suprimidas en la crítica del autor. Lo trágico en el sentido en que lo configuraron Esquilo y Sófocles, empieza a hacerse problemático. Precisamente *Heracles* presenta una gran similitud con lo trágico sofócleo, pero se aparta de él en la parte final de un modo igualmente evidente. En conexión con la cuestión en la que desembocó nuestro capítulo introductorio, es importante el hecho de que lo trágico empieza a volverse problemático en la época en que los dioses de la antigua religión se las arreglan para abandonar la escena ática.

Especial atención requiere en el drama *Electra* el personaje más simpático de toda la obra, el pobre campesino al que fue confiada la princesa. El anciano comprende la desgracia de la joven y trata de ayudarla. El mundo y la literatura nos ofrecen ejemplos de nobleza

de corazón bajo sencillas vestiduras, pero en el caso de Eurípides hemos de entender que se trata del germen de un nuevo modo de pensar. Aquí, los últimos restos de una concepción que distingue entre los buenos y los malos, *χρηστοί* y *φάυλοι* según el nacimiento, se han disuelto en un nuevo cuadro de valores humanos. Volvemos a encontrar al sencillo campesino, que va con el corazón en la mano, en *Orestes*, donde un hombre de esa condición interviene, contra la cobardía y la vileza, para defender al atribulado joven (vv. 917 ss.). Si, en *Electra*, el *αὐτουργός* todavía se ve obligado a hacer resaltar su noble origen (v. 35), el poeta renuncia a tal cosa en el caso de *Orestes*. En cambio, se encuentra ahí otro rasgo realmente conmovedor. El hombre de honor con ropaje campesino sólo en raras ocasiones puede encontrarse en la ciudad y en el mercado. Se ha quedado en su terruño, como un sencillo labriego, uno de aquellos que, ellos solos, han conservado sano y salvo un territorio. *Las Bacantes* ofrece a esta idea su complemento negativo: el pastor que en esa obra (vv. 717 ss.), por cálculo, da el desdichado consejo de apoderarse de las ménades, es un verdadero fanfarrón que aprendió sus malas artes en la ciudad, adonde corre siempre que puede. También en esto observamos la disolución de la antigua comunidad de la *polis*: la ciudad como forjadora de una excelente clase de personas se ha hecho problemática, aparece en contraposición al campo, en el que todavía prospera la bondad. De la misma manera que Eurípides en algunos aspectos anuncia el helenismo, así también prepara aquí unos estados de ánimo que allá ciertamente no pasaron de un efecto literario. Pero, en el caso de nuestro poeta, cuya obra se encuentra inmersa en la atmósfera espiri-

tual de la sofisticada, vemos que tampoco desconoció los peligros de una tendencia que ponía en manos de cualquiera las armas de una hábil dialéctica.

Si, en los campesinos de las obras *Electra* y *Orestes*, aparece una nueva valoración del ser humano desprendida de las antiguas relaciones, esta valoración se advierte aún con mayor claridad allí donde el valor humano es reconocido incluso en el esclavo. Significa una revolución en el modo de pensar tradicional lo que leemos en *Ión*:

Porque lo único que al esclavo acarrea vergüenza es el nombre. En todo lo demás, no es peor un esclavo que los hombres libres, si es inteligente (vv. 854 ss.).

Encontramos expresiones parecidas en *Andrómaca*, 638; *Helena*, 730; *Frixo*, fr. 831 N.

Guarda relación con la nueva imagen del ser humano el hecho de que en Eurípides encontremos desplegado y transformado el concepto de *physis* cuya capital importancia para la tragedia clásica reconocimos en *Filoctetes* de Sófocles. Y aquí parece como si la tradición nos permitiera leer una evolución en el pensamiento del poeta. En el fragmento 810 N de *Fénix*, drama que debió de producirse antes del año 425, por una alusión de Aristófanes en sus *Acarnienses*, encontramos la teoría que ya nos es familiar: lo decisivo son las disposiciones naturales, la *φύσις*. No hay educación ni cuidados que sean capaces de convertir lo malo en bueno. El mismo pesimismo pedagógico, que necesariamente se desprende de la

valoración capital de la *φύσις*, viene revelado por el fragmento 1068 N, que desgraciadamente sigue siendo indeterminado por lo que a su origen y época se refiere. Una extraña oscilación es la que presenta *Hécuba*, situada unos años después del *Hipólito* de 428. Ante la noticia de la heroica muerte de Polixena, Hécuba reacciona, después de las primeras palabras de dolor, con una peculiar reflexión (vv. 592 ss.), cuya extraña incorporación en este pasaje ella misma hace resaltar al final (v. 603). Por primera vez se designa también lo bueno y lo malo del hombre como algo indestructible. Pero, ¿de dónde procede? ¿Es lo decisivo la herencia de los padres o acaso la educación recibida? Claramente se inclina el poeta por lo segundo, y en lo circunstanciado del discurso y en la poca naturalidad con que esta idea ha sido intercalada en la obra se expresa la novedad de esta cuestión y la importancia que para el poeta representa. Unos años más tarde la encontramos en *Las Suplicantes*, en un destacado pasaje, al final de la oración fúnebre de Adrasto, expresada claramente:

El valor puede aprenderse, de la misma manera que un niño aprende a decir y a oír lo que antes no sabía. Y cuando lo ha aprendido, lo conserva hasta la vejez. Así pues, instruid bien a los hijos (vv. 913 ss.).

El elogio de la educación en *Ifigenia en Áulide* 561 y 926 puede intercalarse aquí. Esta nueva mentalidad encuentra el polo opuesto en la frase de Píndaro τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἄπαν (*Olimpicas*, 9, 100), cuya desconfianza hacia las *διδασκαί ἀρεταί* aparece ahora, en el pasaje citado de *Las Suplicantes*, formando el más vivo

contraste con la expresión ἡ δ' εὐανδρία διδακτός. Que la novedad procede de la sofística lo sabríamos también sin el testimonio directo del sofista Antifón (fr. 60 D). Para éste, la educación es lo más importante de lo humano. Emplea el símil del campo y la semilla, pero la semilla no es tomada en el sentido físico, es el bien de la educación, que, sembrado tempranamente en el ser humano, ha de decidir el carácter de éste. Fácilmente pueden advertirse aquí los hilos que conducen hacia los filósofos de los tiempos posteriores; leemos el nombre de Sócrates entre líneas; debe ser suficiente el haber descubierto también aquí la participación de Eurípides en la mentalidad de una nueva época.

La estructura dramática de *Electra* presenta una división que se repite en las dos obras que le siguen cronológicamente. A las escenas que preparan y traen un reconocimiento entre dos personas muy unidas espiritualmente pero durante mucho tiempo separadas, sucede un golpe cuidadosamente meditado para salvarlas, la intriga ο *μηχανήμα*.

La posibilidad de ver las cosas desde dos aspectos, posibilidad ofrecida por la sofística con los *δισσοὶ λόγοι*, vale ahora también para las figuras de la mitología como objeto de tal consideración. Así llegamos a aquellas «salvaciones del honor» como las que vemos preparadas en el Euristeo de *Las Heraclidas* y realizadas en el Polinices de *Las Fenicias*. Para Helena, la protagonista del drama del mismo nombre, cuya fecha atestiguada es el año 412, esta justificación ya había sido intentada en el siglo VI por la palinodia del poeta lírico coral Estesí-

coro de Sicilia. Durante la larga guerra de Troya, la verdadera Helena habría vivido en Egipto, y la guerra, por disposición de los dioses, sólo se habría realizado a causa de una imagen ilusoria. Eurípides trae a la escena esta Helena de Egipto y la purifica de la mancha que él mismo le había inferido en *Las Troyanas* y en *Orestes*. No es casualidad que en esta justificación coincida con Gorgias, el cual, con las artes de la sofística, intentó lo mismo en su panegírico de la mayor coqueta de la leyenda.

En el prólogo, la propia Helena refiere su destino. De momento, encontró seguro refugio en casa de Proteo, en Egipto, adonde la llevó Hermes. Pero, después de la muerte del anciano, su hijo Teoclímene desea tomarla como esposa. Ella opone a la inmerecida mácula de su nombre su fidelidad para con su esposo, y huye a refugiarse a la tumba de Proteo. Allí la encuentra un griego que ha huido a Egipto y que le comunica la suerte que han corrido los suyos. Helena cuenta sus penas al coro de mujeres griegas que fueron raptadas y llevadas a Egipto, y entra con ellas en el palacio, para enterarse, de boca de la profetisa Teónoe, hermana de Teoclímene, de más pormenores acerca de su esposo, el cual hace ya siete años que anda perdido, después de su regreso de Troya. Nuevamente, como en *Alcestris*, queda desierta la escena. El poeta da ocasión para que Menelao, que acaba de llegar a Egipto, pueda referirnos las peripecias de una interminable odisea. Ello se realiza en la cómoda forma de un nuevo prólogo, que, al igual que la escena en que Helena aparece refugiada en el altar, al principio de la obra, ha de entenderse como la revalorización de una forma estereotipada. Debido a que, por otros moti-

vos, le parece conveniente, Helena abandona, sin recelo, su lugar de refugio.

Luego vemos a Menelao y Helena juntos. Comprendemos muy bien que no entienda lo que ocurre, hasta que se le explica que la Helena que iba a bordo de la nave resultó ser un fantasma que se desvaneció en el éter. A la alegría de volver a verse sucede el plan de salvación, porque Menelao, como extranjero, está destinado a morir, según una bárbara ley egipcia. La pareja, en medio de sus apuros, encuentra la ayuda de la generosa Teónoe, la cual, por amor a la justicia, quiere proteger el ardor de Helena contra su hermano. Y así triunfa Helena con su *μηχανήμα*: Menelao se hace pasar por un mensajero de su propia muerte, y Helena obtiene permiso para ir al mar a ofrecer un supuesto sacrificio fúnebre al supuesto esposo perecido en un naufragio. Teoclímene, sin sospechar nada, pone a la disposición de los dos una nave que servirá para su fuga. Los Dioscuros, que ya al final de *Electra*, aludiendo al presente drama, referían la apoteosis de Helena, vuelven a actuar como dioses *ex machina* y salvan a Teónoe de la ira de su hermano.

Los dioses se mencionan a menudo en esta obra y son objeto de acusaciones, pero el problema de la justificación de su conducta, a diferencia de la obra *Electra*, pasa completamente a segundo plano. El hombre, en este drama construido con técnica más segura, es juguete del azar, y se afirma en él sin ofrecer, salvo en el caso de Teónoe, aspectos filosóficos más profundos. Es verdad que en unas palabras finales del coro oímos hablar de los inescrutables designios de los dioses, acerca de lo cual hablaremos más extensamente en la obra *Ión*, pero en la realización de su intriga salvadora, Helena da tes-

testimonio de aquella secularización del drama trágico nacido del culto, secularización que no se consuma en su propia historia, sino en la comedia del siglo siguiente.

Nuevamente hemos de hacer resaltar la forma en que este proceso de secularización acarrea al propio tiempo el fin de aquella tragedia que, bajo otro aspecto, dio su grandeza a los juegos dionisiacos del momento culminante del período clásico. Ahora aparece claramente la respuesta a la pregunta que se nos suscitó al final de la introducción. En ninguna parte nos da la tragedia griega en su gran época testimonio de un concepto del mundo que podríamos denominar absolutamente trágico, porque tal concepto no da ocasión para dirigir la mirada hacia lo Absoluto, hacia un orden significativo, determinado a partir de lo divino. El orden de esta índole más bien se supone siempre como válido de antemano y es corroborado por el acontecimiento trágico. Pero, cuando vemos desaparecer las relaciones con respecto al mundo de lo divino, lo mismo podemos afirmar también de la pujanza y de la dignidad de lo trágico. Este es el estado de las cosas entre los griegos.

A *Ifigenia entre los Tauros*, que probablemente pertenece al año siguiente, se le atribuyó un puesto especial entre los dramas de Eurípides, completamente injustificado, probablemente debido a que el tema nos es familiar por una de las obras mejor logradas de Goethe. Pero aún está más injustificado el contraponer Goethe a Eurípides o, con una insensata generalización, contraponer la naturaleza alemana a la naturaleza griega. También el teatro griego conoce en Neoptólemo al hombre noble que no es capaz de mentir, pero el antagonista de

Ifigenia es un bárbaro escita ante el cual resultaría absurda tal actitud.

Al final del drama *Electra*, los Dioscuros habían indicado a Orestes que fuera al Areópago de Atenas, donde se le prometía el indulto por medio de un número igual de votos. Esta es la versión de la historia fundamentada en Esquilo. Ahora Eurípides elabora el mito con gran independencia: no todas las Erinias se resignan a la sentencia. Una parte de ellas prosigue la persecución y Apolo, al que Orestes se ve obligado a coaccionar para que le ayude, con la amenaza de que, si no lo hace, se suicidará delante de su templo de Delfos, hace que su salvación dependa de que transporte al Ática, desde la escítica Táuride, la imagen de Ártemis caída del cielo. También Esquilo, según todas las apariencias, configuró libremente el mito en sus *Euménides*. Pero hemos visto cómo el viaje de Delfos a Atenas realizado por Orestes se convierte en expresión de un profundo sentimiento religioso. Tales cuestiones acerca del sentido que pueden encerrar en lo divino los acontecimientos del mundo no son las que guían a Eurípides en su configuración del tema. Volvemos a encontrar una antinomia a la que ya habíamos aludido anteriormente. Al combinar el tema con el culto ático de la Ártemis Tauropolos en Halas, que se dice fundó Orestes al robar de Táuride la imagen de la diosa, el poeta obtiene aquella conexión con el culto real y efectivo, conexión que con tanta frecuencia busca en sus obras. Pero, por otra parte, solamente a base de estas innovaciones se forma un juego dinámico en el que los dos elementos de reconocimiento e intriga (*ἀναγνώρισις* y *μυχάνημα*) han sido configurados completamente a base de relaciones humanas, sin interpretación

religiosa. La estructura, con la sucesión de estos dos elementos coloca la obra en estrecho paralelismo con *Helena*, pero, mediante la configuración de la anagnórisis, se eleva por encima de ésta. El poeta ha merecido realmente la censura de parte de Aristóteles (*Poética*, 1455a). Más importante que la maestría técnica es para nosotros la riqueza del movimiento psicológico, que corresponde a la acción externa. La naturaleza humana se refleja en la tragedia en una nueva forma: a diferencia de obras anteriores, el *θυμός* ya no lo arrebató todo con apasionada vehemencia en una dirección, sino que al cambio de los hechos externos responde el alma como la ejecución de la música por un arpa con la abundancia y la suavidad de sus notas.

En el prólogo, Ifigenia habla del desagradable culto de Ártemis en país bárbaro, culto que exige sacrificios humanos y al que se vio obligada después de haber sido raptada de Áulide. Ahora tiene un sueño que forzosamente debe indicar que su hermano ha muerto en tierras lejanas: ha soñado que rociaba a Orestes con agua lustral, como si hubiera muerto. Y, sin embargo, está muy cerca de ella; cuando Ifigenia se ha retirado, Orestes aparece en escena y, en un breve diálogo con Pílates, expone su difícil misión. Después de la entrada del coro—que también aquí está formado por mujeres griegas cautivas—y de su canto de lamentación con Ifigenia, se desarrolla rápidamente la acción. Un pastor anuncia, en uno de aquellos relatos de mensajeros que pueden considerarse como breves obras maestras de arte épico, el descubrimiento de dos extranjeros, uno de los cuales anda enloquecido por la persecución de las terribles Erinias. Ahora han sido capturados y son traídos ante

Ifigenia para ser sacrificados. El corazón de Ifigenia se abre a la desgracia de los consagrados a la muerte, pero Orestes se encierra obstinadamente en sí mismo y se limita a mencionar como su patria la ciudad de Argos. Entonces se inicia una animada sucesión de preguntas y respuestas: con doloroso anhelo trata Ifigenia de averiguar lo que ocurre en su patria y a sus héroes, quiere saber la suerte que han corrido los suyos. Y, con el alma destrozada, habla Orestes de los terribles sucesos de Argos. Una y otra vez se acerca el discurso al momento decisivo en que saltará la chispa del reconocimiento, pero nuevamente pasa de largo la ocasión. Los dos hermanos no se conocen, ninguno puede sospechar allí la existencia del otro, el dolor y la angustia de la muerte hacen que Orestes sea parco en palabras. Ello da pie al poeta para que, de forma convincente, desaparezca una y otra vez la ocasión en que ambos puedan conseguir lo que tanto anhelan. Ahora quiere Ifigenia salvar de los escitas y de la bárbara diosa a uno de los jóvenes, para que al regresar a Argos pueda comunicar la noticia de que ella aún sigue viviendo. Después de una noble lid, Orestes sale vencedor: Pílates es quien regresará. Y nuevamente, con magistral motivación, da el poeta el último paso que conduce al reconocimiento. Ifigenia entrega una carta a Pílates y le obliga con tan grave juramento a cumplir el encargo, que el joven, prudente y concienzudo, alega que bien pudiera darse el caso de que un accidente en la peligrosa travesía le arrebatara la carta, dejándole, empero, a él con vida. Ifigenia acepta la objeción y decide entregarle lo esencial en forma de mensaje verbal: Ifigenia vive. Ahora se han encontrado los dos hermanos, en medio de un lugar extraño y desolado, en la

más apurada situación. El júbilo y el dolor se entremezclan, luego viene la búsqueda del camino de la salvación. También aquí la astucia femenina halla este camino y se avanza hacia el final feliz. Ifigenia sabe convencer a Toante, el rey de aquel país bárbaro, de que los extranjeros están manchados con la sangre de un asesinato y que, por ello, han suscitado el desagrado de la diosa. Ahora es preciso que la imagen y las víctimas sean sometidas a un baño de mar para la expiación. Pronto llega un heraldo comunicando la huida, pero dice también que un viento vuelve a impulsar la nave hacia la costa. El poeta quiere traer todavía a escena a la diosa Atenea. Ésta, en su discurso, consuma la relación con respecto al culto ático en Halas. Como de paso, ordena a Toante que deponga su cólera. La obra habría llegado también a buen término sin la aparición de la diosa, y nuevamente parece como si Eurípides se esforzara por buscar la relación con el culto a cuyos dioses ya no podía pertenecer su tragedia en su configuración interna.

La riqueza de contenidos espirituales de los dramas euripídeos tiene su correspondencia externa en la multiplicidad de su aspecto formal. A la unidad de una *Medea* y también de un *Heraclès* se enfrentan unas tragedias en las que la acumulación de los temas y la intercalación de hábiles motivos rompen exteriormente la unidad que en este poeta vemos a menudo tan relajada a causa de antinomias internas. Esto se advierte claramente en *Las Fenicias*, que fue representada hacia el año 410 junto con *Enómao* y la anteriormente mencionada *Crisipo*. En el centro se encuentra la disputa entre los dos hermanos

Polinices y Eteocles, como en *Los siete* de Esquilo. Pero, ¡cuán diferente es para el poeta la importancia del mito! En el prólogo, oímos de labios de Yocasta los horrores de la historia de Edipo, nos enteramos también de que Edipo vive todavía en el palacio, donde sus hijos le han encerrado al comprender cuál es su origen. En medio de la más profunda amargura, el ciego ha maldecido a sus hijos, augurando que habrán de dividir su herencia con la espada. Para contrarrestar esta maldición, conciertan un pacto: cada año reinará el uno mientras el otro reside en el campo. Pero, cuando Eteocles ha probado el poder, ya no quiere soltarlo, destierra a su hermano, que encuentra en Argos mujer y séquito y ahora se halla en guerra contra la ciudad paterna.

En audaz innovación ha trocado Eurípides la situación de los hermanos en la contienda. Polinices, el «pendenciero» de la antigua leyenda, es el que injustamente ha sido expulsado de la patria, mientras que Eteocles, que en el significado de su nombre encierra la gloria verdadera, es el que ha quebrantado el derecho. Después del prólogo de Yocasta viene la escena en que Antígona, acompañada de un pedagogo, mira desde los muros de la ciudad. Este episodio revela su procedencia de fuente homérica, pero en la obra, además de la exposición, mediante la cual las escaramuzas delante del palacio se extienden hasta el gran ámbito del combate, sirve este episodio de enlace con la escena final. La Antígona que, desde la muralla, envía sus fraternales deseos al hermano que se halla en campaña será también quien represente el derecho del muerto.

Polinices obedece a la llamada de la madre, quien, en el último instante, quiere poner paz, y pisa el suelo

patrio en el que, como desterrado, debe temer por su vida. Y ahora se erige Yocasta entre los enemistados hermanos, oye su lucha, en la que las palabras son también armas, suplica y les conjura en vano. Eteocles aparece aquí desligado en un doble aspecto de las relaciones en que se encuentra en la obra *Los siete contra Tebas*. No es conscientemente un instrumento de la maldición del linaje, en aquella forma especial de la tragedia esquiléa. Es verdad que, en él, se cumple la maldición de su padre, pero se cumple también por su propia codicia de la tiranía, que le haría subir hasta las estrellas y penetrar en el interior de la tierra (v. 504). Pero, por otro lado, no es un defensor de la *polis* de la cual es responsable; este Eteocles es un ambicioso de poder y un tirano para quien no la comunidad, sino el poder lo significa todo. Precisamente en esta gran escena vemos lo que perdió la tragedia en antiguas conexiones y lo que, en cambio, ganó: colorido y variedad en el juego recíproco de las individualidades, de cuyo conflicto adquiere el drama su movimiento. Allí está la madre, que con su amor abarca a ambos hijos, colocada entre el brutal dominador y el débil Polinices, que lleva la injusticia hasta la violencia. El conflicto de esta escena sólo puede encontrar la solución en la sangre. Pero antes ha intercalado el poeta aquel episodio de Meneceo del cual hicimos mención al efectuar el análisis de *Alceste*. El muchacho da su vida para aportar el sacrificio salvador que exige Ares.

Con Yocasta oímos el mensaje de un guerrero que anuncia que el ataque contra Tebas ha sido rechazado, pero para la madre llega el mayor de los dolores: Eteocles y Polinices quieren decidir la contienda en un due-

lo. Con Antígona corre a las puertas de la ciudad, pero por un nuevo relato de un mensajero nos enteramos de que no encontró más que a los hijos moribundos. Junto a sus cadáveres, hunde la espada en su pecho. Con fuerza sobrecogedora, el poeta da vida a la escena con las palabras del mensajero, pero no podemos dejar de reconocer que aquí se hace visible la línea fronteriza entre lo trágico y lo teatral. Y también se hace visible en las escenas finales. Los tres cadáveres son sacados a la escena, y el anciano y ciego Edipo abandona su encierro para cantar con Antígona su canto de lamentación. Pero con esto no termina el drama. Creonte destierra a Edipo, ya que Tiresias promete que solamente con esta condición habrá tranquilidad en la ciudad, y prohíbe que se dé sepultura al cadáver de Polinices: Entonces se enfrenta a él Antígona y lucha por el derecho del muerto. Es verdad que tiene que ceder ante la violencia, pero rehúsa quedarse en la ciudad donde ha nacido y contraer matrimonio con Hemón. La redacción de la parte final, sobrecargada de motivos, resultaría mucho más límpida si tuvieran razón los que afirman que habría que suprimir todos los versos referentes al entierro de Polinices. Pero ofrece reparo sacar de la obra un motivo que, mediante la obra de Sófocles, ya estaba íntimamente unido al personaje de Antígona. Allí donde la joven se coloca al lado del padre ciego para acompañarle en su camino hacia la desgracia, volvemos a advertir toda la pura energía del poeta. La observamos también con bastante frecuencia en otras partes de esta obra, en la Antígona del principio, en la gran escena de los hermanos con Yocasta, en el discurso de despedida de Meneceo, pero, en este drama tan admirado por la antigüedad tardía, esta energía de

Eurípides no consigue unir en una última unidad la riqueza de imágenes y motivos.

El coro de la obra está formado por mujeres fenicias que el autor trae algo forzosamente a escena con el pretexto de que habían sido enviadas desde su patria para servir en el templo de Apolo en Delfos. Sus cantos dan ocasión para dirigir una breve ojeada a algunas direcciones del desarrollo del canto coral euripídeo posterior, que nos ha hecho comprender Walther Kranz en su obra *Stasimon*. Con el verso 784 se inicia un canto que une en combinación triádica estrofa, antístrofa y epodo. Pero a la considerable extensión de cada uno de los elementos corresponde aquí la independencia de su contenido, del cual, a pesar del ritmo dactílico seguido, pueden distinguirse tres partes: Ares, el dios de la guerra, el Citerón como lugar de desgracias, y la historia primitiva de la ciudad. Es evidente que esta vida propia de las diversas estrofas en el sistema refleja aquella tendencia a la independencia de las partes en el todo que habíamos reconocido como característica para la tragedia euripídea. Algo parecido indican, en otro sentido, los cantos con la fundación de Tebas (vv. 638 ss.) y con la historia de Edipo (vv. 1019 ss.). Es verdad que no puede decirse que carezcan de función dentro del todo de la obra, puesto que se trata de los destinos de la ciudad y de las personas a las que este drama se refiere. Y el gran cuadro de la historia tebana adquiere, con esta visión retrospectiva, una considerable ampliación. Pero por su forma son estos cantos unas poesías independientes, semejantes a baladas. Con razón habla Kranz, en alusión a los ditirambos de Baquilides, de «estásimos ditirámicos». La antigua preceptiva literaria censuró este em-

pleo del coro, tal como señalan Aristóteles en la *Poética* (1456a) y, para *Las Fenicias* especialmente, la crítica en los escolios. Pero no puede negarse el particular valor de estos cantos, aun cuando de ellos partiera el camino hacia la restricción de las partes corales a la mera función de separación de los actos. Según Aristóteles, fue Agatón quien empezó con tales *ἐμβόλιμα*. Mas, para Eurípides, la forma tratada representa solamente una entre muchas. Constituye un especial encanto de su obra y habla en favor del talento del poeta el hecho de que cada comienzo de amaneramiento quede siempre cubierto por la riqueza de la elaboración inmediata. Hacia el final de su creación literaria encontramos *Las Bacantes*, cuyo coro está tan bien trabado en el conjunto que podríamos compararlo con el de sus *Suplicantes* y casi con el de *Las Suplicantes* de Esquilo.

Sólo podemos conocer la lírica antigua parcialmente, por haberse perdido su música. Tampoco en el caso de Eurípides nos sirven de mucho algunos escasos restos tales como los comentarios de Dionisio de Halicarnaso (*De compositione verborum*, 11) sobre la melodía de la *párodos* de *Orestes* o un papiro de Viena con los restos de una melodía de los vv. 338 ss. de este drama. Y, precisamente en Eurípides, deploramos esta falta de un modo particular, porque sabemos que, con sus cantos corales, influyó grandemente en la música moderna del «*nomos* citaródico» y del nuevo ditirambo. No en vano fue su amigo el autor de *nomoi* Timoteo, cuya obra *Los Persas* nos ha sido regalada por el suelo de Egipto, y la antigua anécdota asegura que Eurípides consoló de sus fracasos iniciales al innovador. Hemos de conformarnos con estudiar la irrupción de nuevas formas en el lengua-

je, a menudo adornado y recargado, y luego otra vez sencillo, de estos cantos, en los que advertimos que sólo con la música habían de conseguir su pleno efecto. En la lucha de poetas de la comedia *Las Ranas* (vv. 1309 ss.), Aristófanes hace despiadadamente y con soberbia que Esquilo parodie una de estas nuevas canciones.

Entre las tragedias de la época posterior se encuentra *Ión* y, aunque no es posible fecharla con seguridad, no puede hallarse cronológicamente a gran distancia de *Las Fenicias*. De nuevo se trata de un destino humano extraordinariamente complicado y, al igual que en *Electra*, es, además de la maestría técnica, la exposición de un alma humana que se mueve en medio de las vicisitudes de los acontecimientos lo que confiere a *Ión* su alto rango dentro de los dramas de Eurípides. Esta obra está compuesta a base de unos pocos elementos del mito. *Ión*, que en la antigua genealogía era epónimo de los jonios e hijo de Juto, es aquí engendrado por Apolo con Creúsa, la hija de Erecteo, en una cueva de la Acrópolis de Atenas. El dios hace que el niño, al que su madre, angustiada y apurada, había abandonado, sea llevado por su hermano Hermes a Delfos, y allí crece *Ión*, sirviendo al dios en el templo. Hermes refiere todo esto con aquella serenidad narrativa que, después de tales prólogos, deja a la acción toda posibilidad de gradación ascendente. Y, cuando anticipa rasgos esenciales de lo que ha de venir, comprendemos perfectamente al autor, que evita la emoción fácil justo allí donde muestra su independencia de invención, con objeto de hacer posible una emoción más fina. En *Ión*, el joven que sirve a su dios con corazón

puro, ha creado Eurípides uno de sus más bellos personajes. En la tranquila hora de la mañana está barriendo la casa de su divino señor y entona en su honor su canto piadoso.

Dado que constituye un buen ejemplo para la riqueza de tonos de que dispone la lírica de Eurípides, ofrecemos a continuación el comienzo de este canto:

Reluciente la cuadriga ya llega,
sobre la tierra Helios ya brilla,
los astros huyen por el aire inflamado
hacia la noche sagrada.
Las cimas del Parnaso, no holladas,
esplendorosas, reciben para los mortales
la rueda del día.
De la mirra seca vuela el humo
al techo de Febo.
Y en el trípode divino la mujer de Delfos se sienta
y canta a los griegos los clamores
que le entona Apolo.
Vosotros, délficos servidores de Febo,
id a las corrientes Castalias de plata, y en su puro rocío
bañados, volved a los templos.
Que una boca piadosa diga lo bueno,
y quien buenas palabras
requiere del oráculo,
que se exprese con lengua apropiada.
Nosotros, los trabajos que desde la niñez
nos han ocupado siempre hacemos:
con laureles y sagradas coronas, dejar puros
los recintos de Febo, y con frescos chorros
limpiar las losas, y a las manadas de aves
que violan las sagradas ofrendas,
con los dardos pondremos en fuga.

Pues, sin madre ni padre, me ocupo
de los templos nutricios de Febo (vv. 82 ss.).

Entra el coro de las compañeras de Creúsa, y describe con asombro las esculturas del templo, motivo éste que tiene su exuberante historia en la épica, el mimo y el epigrama hasta llegar a la tardía novela griega. Entonces aparece ante el templo Creúsa, y el hijo y la madre se hallan frente a frente, sin sospechar su parentesco. Pero, con arte sutilísimo, nos muestra el autor la confianza rápidamente creciente entre aquellas dos personas ligadas por vínculos tan estrechos. Creúsa habla de la razón de su venida. En su matrimonio con Juto no ha tenido hijos, y ahora viene a pedir ayuda al dios. A la compasiva pregunta de Ión de si nunca ha dado a luz, responde Creúsa (v. 306): «Bien sabe Febo que me ha sido negada la dicha de la maternidad.» Es el gran conoedor de las almas el que ha puesto estas palabras en este lugar: en ellas se encierra la vergüenza de la mujer que oculta su desliz, pero luego también la dolorosa queja de la madre que no pudo criar al hijo al que dio a luz, y, en tercer lugar, el reproche contra el dios que tomó de ella el amor, pero no le dejó la prenda del mismo. Ión le ha puesto el dedo en la llaga, y ahora la apremia para que le hable de su dolor, aun cuando Creúsa, con leve engaño, le habla de ello como si se tratara de la suerte de otra mujer. También ella quiere del dios un hijo, pero no como Juto, un hijo que tenga que ser dado a luz, sino el suyo propio; aquel que se vio obligada a abandonar es el que el dios tiene que devolverle. Ya llega Juto y viene a escuchar su oráculo. Apolo aprovecha la ocasión para endosar su propio hijo al rey de Atenas. Cuando abandona el tem-

plo, hace lo que el dios le ha ordenado. Al primero que encuentre, lo saludará como hijo, y esta primera persona que encuentra resulta ser Ión, al que, confiando en las palabras del dios, Juto cree que es el fruto de una fugaz unión en una fiesta báquica de Delfos.

Con amarga desilusión oye Creúsa cómo el dios ha dado a Juto aquello que al parecer le niega a ella para siempre. La monodia que, en esta fase de la creación euripídea, esperamos encontrar en este lugar, se convierte en apasionada acusación contra el dios que juega con el destino de los mortales:

¡Tú que arrancas el son
de la cítara de siete cuerdas, que, en agrestes
cuernos sin vida, resuenas
los himnos sonoros de las musas,
a ti te reprocho, hijo de Leto,
a ti, ante esta luz!
Llegaste a mí, dorado, las crines
arbolando, y yo, en los pliegues
del velo recogía azafranados pétalos,
florecentes de rayos de oro.
Por los blancos puños de las manos
cogiéndome, a una cueva me arrastraste,
a mí, que gritaba «¡Madre!», hacia tu lecho,
dios seductor, e hiciste,
sin pudor alguno, lo que place a Ciprís.
Doy a luz un niño, desgraciada,
que por temor de mi madre dejo
en tu lecho, allá mismo donde,
triste con tristes nupcias,
te uniste a la desdichada.
¡Ay de mí! ¡Perdido,

es presa y botín de pajarracos,
mi niño, y el tuyo, mal hayas!
Y tu vas tocando la cítara
y entonas tus peanes. ¡Ay!
A ti te grito, hijo de Leto,
que en trono de oro vaticinas,
sentado en la tierra.
A tus oídos alzaré mi grito,
¡ay!, malvado amante,
que, sin deber favor alguno, a mi marido
entregas un hijo a su casa,
quien de mi nació, y de ti, desconocido,
es ignorado, presa de las aves,
arreatado a pañales maternos (vv. 881 ss.).

El pedagogo que la acompaña da pábulo a la ira y al dolor de Creúsa: el bastardo será hijo del rey en el palacio, y ella, desdeñada, será echada a un lado. Entonces traman el plan para envenenar a Ión durante un banquete. Un criado refiere cuán a punto estuvo de tener éxito el plan. El pedagogo ya había entregado a Ión la emponzoñada bebida, cuando en la sala se oyó una imprecación. Esto fue un mal presagio, y el muchacho derramó la bebida. La intriga se descubrió por el efecto que produjo en una paloma que mojó el pico en el vino derramado. El pedagogo confesó, y ahora Creúsa debe morir. Ya ha buscado su último refugio junto al altar, cuando la Pitia entrega al muchacho la cajita en la que en otro tiempo fue encontrado el niño, con pañales, amuletos y corona. Debe llevarse esta cajita a Atenas, y quizás allá encuentre a la madre. Pero no hará falta esta búsqueda. Creúsa ha reconocido aquellos objetos y ha encontrado a su hijo. La madre y el hijo, que, por enig-

mática complicación del destino, se buscaban el uno al otro, se abrazan y Atenea corrobora la paternidad de Apolo con respecto a Ión y promete a éste gloriosa descendencia. Pero Juto debe permanecer en la creencia, confiando en las palabras de la diosa, de que Ión es su verdadero hijo.

Después de todo esto, Eurípides nos ha presentado aquí el destino humano en una forma humana. Pero en este drama intervienen con mayor profundidad que en ningún otro Apolo primeramente, luego Hermes y Atenea. Vuelve a suscitarse la pregunta que, ante la obra de Eurípides, jamás puede dejar de formularse y que con lo que menos puede resolverse es con una breve fórmula: ¿cómo hay que entender a los dioses de su escena?

En esta obra se lanzan muchos reproches a Apolo. Ión espeta un severo sermón (vv. 436 ss.) al seductor de doncellas, y Creúsa dirige repetidas acusaciones contra el dios que les ha sumido en la desgracia. Y, sin embargo, el mismo dios hace que al final todo redunde en bien. Si ha encaminado a Creúsa hacia Delfos (v. 67) y guía el paso decisivo de la Pitia, ésta se da cuenta de ello, y Atenea lo declara (vv. 1565 ss.). Pero ello no quiere decir que, por esto, hayamos de considerar que al dios se le ha limpiado de toda mácula y que hayamos de concebir nuestro drama como la glorificación del gobierno divino por encima de la ceguera de los hombres. No sólo para la sensibilidad moderna resulta bastante extraño que el dios del oráculo establezca a su hijo en el palacio de Juto gracias a una gran mentira. Sobre todo el propio dios no se siente exento de culpa. Este Apolo sabe que, a pesar de todo, tendrá que escuchar algunas palabras desagradables y, por ello, prefiere enviar a su

hermana para que, en el lugar donde él mora, hable en vez de él (v. 1557). Apenas puede eliminarse la contradicción—es una de las muchas que hay en Eurípides—entre el dios cuyas disposiciones se hacen evidentes y aquel que se sabe culpable y, en todo caso, dista mucho de ser el gran defensor del derecho que encontramos en la tragedia de Esquilo. Buscar aquí una solución armonizadora significa no conocer la obra de este poeta, que se opuso a su época y que, sin embargo, permaneció vinculado a ella. Nunca fue un ateo. El más antiguo de sus dramas, *Alcestris*, y uno de los más tardíos, *Las Bacantes*, concluyen con las mismas palabras que vuelven a encontrarse al final de *Medea*, aquí con ligera variación, de *Andrómaca* y de *Helena*:

Muchas son las formas de la divinidad, mucho ordenan los dioses contra nuestra esperanza; lo que parecía cierto no sucede y, para lo incierto, dios encuentra un camino.

Esta divinidad no es para Eurípides la misma que los dioses de la religión popular, contra los cuales ejerce aquella dura crítica de la que hemos hablado anteriormente y a la que se halla sometido el Apolo de *Ión*, así como el de *Electra*. Pero estos poderes divinos no siempre pueden seguir siendo en el teatro ático númenes carentes de forma, como trata de conseguir el poeta en las palabras de Hécuba en *Las Troyanas* (v. 884) y por ello a menudo ostentan el antiguo rostro familiar de los dioses olímpicos, por más que muchos rasgos de este rostro aparezcan problemáticos para la mentalidad de una nueva época.

Pero no basta esta oposición que se mantiene en la

obra y que no puede eliminarse, simplemente, con la explicación racionalista que opina que el poeta ha mostrado estos dioses en la superficie de su drama, para refutar, en ellos, la religión en un nivel más profundo. Precisamente *Ión* nos permite observar otra cosa con claridad. Apolo, como los mismos mortales, a pesar de sus atribuciones, está sujeto a un poder que pone en peligro gravemente su concepto. Atenea nos dice lo que él quería en realidad (vv. 1566 ss.). *Ión* había de ir en calidad de hijo de Juto a Atenas y allá se aclararían las cosas con respecto a él y a su madre. Pero, entretanto, se produjo la intriga de Creúsa y el dios se vio obligado a intervenir rápidamente. No es, por ejemplo, una Moira supradivina lo que aquí actúa como supremo orden cósmico. El propio *Ión* menciona este poder (v. 1512); es Tykhe, la Fortuna, que a millares y millares de seres humanos hace felices y desgraciados y que a él estuvo casi a punto de convertirle en el asesino de su propia madre. Ya mucho antes surge el concepto, y nuevamente vemos el dubitativo tantear del poeta en busca del trasfondo de las cosas en las palabras de Taltibio ante Hécuba, en la tragedia de este nombre (vv. 488 ss.): «Oh Zeus, ¿qué he de decir? ¿Te preocupas de los hombres? ¿O acaso se trata de una ilusión sin sentido y el Azar gobierna todos los hechos humanos?» Nuevamente se anuncia en el poeta la actitud del helenismo, en la que Tykhe se convierte en la gran dueña del mundo. Para algunas obras de su época posterior—pero no para todas, porque también aquí fracasan las fórmulas—su importancia en aumento representa el cambio desde las tragedias movidas por la fuerza elemental de la pasión hacia una forma dramática que nos presenta al ser humano su-

friendo y haciendo proyectos ante las disposiciones de la Fortuna.

Detrás de nuestra exposición de la tragedia griega se halla la cuestión acerca de la naturaleza de lo trágico. Hemos encontrado esta naturaleza en su configuración más pura en la tragedia de Sófocles en la forma del primer *Edipo*: el ser humano en la combatiente autoafirmación de su dignidad frente a la prepotencia de lo irracional. De índole completamente distinta es esta oposición en las obras de Eurípides de las que ahora estamos hablando. Frente al individuo no se encuentra un orden cósmico, que, a pesar de ser inescrutable, posea un sentido dentro de la fe profunda; en realidad, lo que el individuo ve ante sí es un juego caprichoso, unas vicisitudes muy diversas e imprevisibles. Pero su actitud no es la actitud, heroica en el verdadero sentido de la palabra, de la perseverancia inquebrantable, que aquí resultaría absurda; con una inteligente disposición de ánimo trata de hacer frente a las cambiantes situaciones, el *μηχάνημα* es la necesaria correspondencia a la situación en que él se encuentra. Y, mientras en el conflicto absolutamente trágico, que siempre es un conflicto irremediable, perece la existencia física, aquí esta existencia es conservada en forma victoriosa. El final feliz de una Helena, por ejemplo, es algo más que un momento externo. Precisamente en el *Ión* reconocimos el modo en que la perfecta exposición de procesos anímicos, como elemento correlativo de los hechos externos presentados con maestría técnica, determina la importancia de estas obras, pero el problema de lo trágico pasa a ocupar en ellas un lugar

secundario. En realidad, hemos de preguntarnos si, en las peligrosas situaciones de estas personas, situaciones a las que han ido a parar en el movido juego de las vicisitudes de la vida, puede haber todavía mucho de aquella última seriedad que es propia de las situaciones trágicas de las obras esquiléas o sofócleas con buen final. Sentimos escrúpulos de cargar con un sentido terminológico especial unas expresiones corrientes, pero quizás lo que aquí pensamos reconocer pueda designarse brevemente como el camino que va de lo trágico a lo dramático. Las palabras del director del coro en la *Antígona* de Anouilh, que citamos en el capítulo de introducción, pueden servir de apoyo a tal formulación. Nuevamente, se nos suscita la cuestión de por qué razón lo trágico desaparece de las tragedias de Eurípides. ¿Nos conducirá quizás al verdadero camino la comprobación histórico-descriptiva de que esta desaparición de lo trágico se realizó en suelo griego juntamente con la pérdida de la profunda dimensión religiosa de estas creaciones literarias?

En las obras que se nos han conservado, observamos qué momentos de dramática tensión supo obtener Eurípides del motivo de la anagnórisis. A ello corresponde su importancia en los dramas que se han perdido. En el drama *Auge*, Heracles había dejado embarazada, durante una fiesta nocturna, a la sacerdotisa de Atenea que da su nombre a la obra. La sacerdotisa pasa por situaciones muy apuradas, pero Heracles la reconoció posteriormente en una lucha y la salvó. La fiesta nocturna y la lucha revelan, en su retorno en *El arbitraje* de Menandro, hacia dónde corren los hilos del desarrollo. En la obra *Melanipa*, los hijos abandonados y que crecen sin ser re-

conocidos son los que salvan a la madre de su encierro. Esta Melanipa se llamaba la «Cautiva», a diferencia de la «Inteligente», en la que la protagonista, en un discurso que se ha hecho célebre, defiende de Poseidón a sus hijos. Después de haber sido abandonados, éstos fueron amamantados por una vaca, y por ello habían de ser quemados vivos como algo monstruoso. Pero Melanipa los defiende basándose en la naturaleza y en la razón. También reúne a la madre y los hijos la obra *Hipsípila*, que, como las otras dos obras, pertenece a la época tardía y contenía, como cosa especial, una canción de cuna, con acompañamiento de castañuelas. En *Alcmeón*, el padre y la hija se reconocían recíprocamente en Corinto.

El juego de la Fortuna alcanza su punto culminante cuando, como en *Ión*, el reconocimiento es precedido de un intento de asesinato contra una persona de la misma sangre. En *Egeo*, que mencionamos al hablar de *Medea*, este cambio está igualmente prefigurado como en *Alejandro*, que, con *Las Troyanas*, formaba parte de una trilogía. Y en *Cresfontes*, que apareció en los años veinte, es la propia madre Mérope la que, como Creúsa, quiere matar a su hijo antes de reconocerle. Pertenece a la época tardía la obra *Antíope*, de la que, como de *Hipsípila*, nos han proporcionado restos los hallazgos de papiros. En ella, Anfión y Zeto, los Dioscuros tebanos, por mandato de Dirce, se ven obligados a atar a Antíope, que ha huido de sus malos tratos, a los cuernos de un toro. Pero un pastor reconoce en ella a la madre de los dos jóvenes que, en otro tiempo, Antíope dio a luz, siendo hijos de Zeus, y que luego abandonó en las montañas.

Más valioso que los paralelismos de motivos con respecto a otros dramas es aquí para nosotros el modo en que se nos describe a los dos hermanos. En ellos, se contraponen de manera ejemplar los representantes de dos formas de vida opuestas. Anfión es el gran cantor y tañedor de cítara, al que el poeta hace exhibir sus méritos con una citarodia. Su vida pertenece al arte y a la visión interna del artista. Así se convierte en el sujeto de la *θεωρητικός βίος*, de la *vita contemplativa*, al que se opone, en la persona de su hermano, el hombre de acción, el representante de la *πρακτικός βίος* de la *vita activa*. La forma adecuada para esta tensión era el *agón*, en el que un concepto de la vida podía ser sustituido por otro. Eurípides toca aquí unos problemas que, desde entonces, jamás han dejado de preocupar al ser humano. En la oposición Anfión-Zeto se refleja uno de los procesos más transcendentales de la historia humana: la lucha del espíritu y la vida. Pero, en la obra, corresponde a la escisión de aquello que en otro tiempo constituyó una unidad la circunstancia de que la reflexión a menudo lleva una vida independiente y, sin servir directamente a la acción, parece como si existiera al lado de ésta, aunque separado de ésta. Un ejemplo especialmente significativo de ello es la reflexión pedagógica de Hécuba, de que hemos hablado antes en el drama del mismo nombre (vv. 592 ss.).

Con la obra *Orestes*, el último de los dramas que se nos han conservado, que todavía se escribió en Atenas, se nos da nuevamente una fecha segura de la representación (408). La crítica desfavorable de que ha sido obje-

to esta obra forma curioso contraste con el efecto que produjo en la época helenística y en los bizantinos. El reproche de los alejandrinos de que sus caracteres eran totalmente malos ha encontrado entre los modernos amplia resonancia, y durante mucho tiempo fue inatendida la objeción de Jakob Burckhardt contra esta postura. Hasta una época reciente no se ha hecho justicia a nuestro poeta.

El drama se inicia con la situación que sigue al matricidio. Ante todo, se trata de la misma depresión de ánimo que el poeta nos muestra en *Electra* después de haberse cometido el crimen. A altas horas de la noche, cuando Orestes manda recoger de la pira funeraria los huesos de la madre asesinada, ha surgido de su trastornado corazón la locura que le revela la existencia de los espíritus de la venganza. Ahora, en el sopor producido por el agotamiento, yace acostado en un lecho, junto al cual le está velando Electra. Eurípides ha dibujado aquí el carácter de la joven Electra como un carácter muchísimo más débil que el del drama del mismo nombre. Solamente dentro de los límites de lo femenino ha tomado esta Electra parte en el crimen (vv. 32 y 284; en la invocación a Agamenón pronuncia el verso 1236 y no el hemistiquio precedente). Y, completamente femenina en el sentido de las más bellas figuras de mujer de Eurípides, aparece ahora en el momento en que, con toda abnegación, atiende a su hermano enfermo. Así, vigila el sueño del paciente antes de que entre el coro de mujeres argivas; rodea a su hermano, al despertar, con todo su amor y, ante un nuevo ataque de locura, que, por su maestría, nos recuerda la descripción de la locura de Heracles, trata de incorporarle en el lecho.

No fue la intención del autor presentar en estos personajes, a los cuales más tarde se asocia Pílates con su amistad inquebrantable, a unos bandidos que, después de un terrible crimen, siguen fraguando planes malvados. No hemos de ver en estos personajes, como hacen los críticos alejandrinos y muchos críticos modernos, la abyección, sino su desgraciada suerte y la desesperación con que se ven obligados a luchar por la vida. Las escenas del principio nos indican esto claramente; cualquier otra concepción los pone en contradicción incomprensible en relación a lo que sigue.

Al mismo tiempo, esta obra nos permite reconocer un extraordinario progreso de la dinámica dramática que encontramos en el más alto grado en la *Ifigenia en Áulide*. Ya no se trata de que se lleve hasta el final el conflicto de una sola situación y el único modo de comportarse de las personas, modo de comportarse derivado de tal situación, sino que, continuamente, cambian las condiciones y a cada momento hay que enfrentarse con ellas con proyectos y con la acción. En este movido juego entre el cambio de la situación externa y las reacciones que desencadena en el alma de los personajes, el proceso, a través de una línea que también puede observarse en Sófocles, conduce a una nueva movilidad de lo dramático y, con ello, nos aproxima al drama moderno.

Ya en el prólogo, protagonizado por Electra, cae un rayo de esperanza en medio de la desgracia de los dos hermanos. La decisiva asamblea del pueblo de los argivos es inminente y en ella se determinará si los dos culpables de matricidio han de ser condenados a la pena de lapidación. Pero Menelao, regresando de la guerra de Troya, ha desembarcado ya en Nauplía, y él comprende

rá la acción de Orestes. Porque Agamenón, a quien Orestes vengó al dar muerte a su madre, era hermano de Menelao. En medio de las sombras de la noche, Helena ha precedido a su esposo y ha entrado en Argos. Tiene motivos para evitar la luz del día y, después del prólogo pronunciado por Electra, el poeta desarrolla magistralmente en una breve escena, antes de la entrada del coro, el carácter de la coqueta egoísta en una amabilidad fríamente calculada. Los rasgos de caracterización indirecta, por ejemplo, el hecho de que Helena, al tener que hacer para Clitemestra unas ofrendas de cabello, corte tan sólo, precavidamente, las puntas de un rizo, vuelven a indicarnos la creciente diferenciación y el refinamiento de los medios de expresión dramática.

En Menelao, que debe aparecer como salvador, descubrimos a la figura más deplorable de la obra. Constituye una extraña falta de juicio que Aristóteles (*Poética*, 1454a) llame al Menelao de este drama un modelo de carácter mal trazado sin necesidad de ello. Tan necesaria es esta caracterización de Menelao—que, por lo demás, se encuentra en la línea de descripción despectiva del modo de ser de los espartanos—, que solamente a base de ella puede comprenderse la psicología de este drama. La cuestión de la obra esquílea acerca del sentido y de la naturaleza de la maldición del linaje ha pasado aquí completamente a un segundo plano. Orestes ha quedado abrumado por el peso de su acción y, mientras permanece a solas con su conciencia, tal acción se le antoja antinatural e intolerable. Pero luego el mundo exterior envía a su triste representante. Menelao manifiesta primeramente compasión, pero cuando interviene con ciego odio Tindáreo, el padre de la difunta Clitemestra,

retrocede cobardemente, y sabemos que, detrás de sus evasivas palabras, se encuentra la intención de abandonar a los dos hermanos a su propia suerte. En esta oposición, se enciende el ansia de vivir de Orestes, a quien el comienzo de la obra nos presenta en el más profundo estado de agotamiento. Su propia acción, que no podía justificar delante de sí mismo, la defiende ahora ante tales antagonistas. El doble significado de esta acción, que al mismo tiempo era necesidad y crimen, aportaba a la obra central de la trilogía esquílea la antinomia trágicamente terrible. Es significativo que, en Eurípides, esta antinomia se convierta en una ilación de base psicológica.

A base de la dinámica interna de estas escenas debemos comprender la lucha que, a continuación, han de librar los atribulados hermanos. Se presenta Pílates, comparte voluntariamente su desgracia y despierta una nueva esperanza: Orestes debe comparecer ante la decisiva asamblea del pueblo. Pero pronto nos enteramos por el mensajero de que el resultado ha sido adverso. Solamente interviene en favor de los dos hermanos el hombre sencillo del campo, del que hemos hablado al tratar de la obra *Electra*. Precisamente la descripción de su aparición y la descripción de la asamblea del pueblo nos indican hasta qué grado aquí ya no es un motivo principal la condena del matricidio. La antipatía y el partidismo pronuncian aquí contra Orestes y Electra la sentencia de muerte, y Orestes sólo puede atenuarla consiguiendo que su ejecución sea dejada a elección de los condenados.

Ahora la actitud heroica con que se enfrentan a la muerte reúne a los tres en una última despedida, pero

nuevamente es más fuerte el deseo de vivir, y el amargo recuerdo de la compasión de Menelao (v. 1056) forma la base psicológica para la maduración de un nuevo plan. Hay que dar muerte a Helena. De este modo, alcanzará a Menelao una merecida venganza y el pueblo de Argos será llevado hacia una actitud menos rígida a causa de la muerte de aquella mujer aborrecida. Si fracasa el plan, el palacio se convertirá en la hoguera para los dos hermanos, irremisiblemente perdidos. En caso de que el plan tenga éxito, Hermíone, hija de Helena y de Menelao, servirá de rehén contra la venganza que éste quisiera tomarse. El plan parece tener éxito, Hermíone cae en la red y un esclavo frigio, que sale precipitadamente del palacio, canta en apresurados ritmos, en los cuales se refleja la perturbación que en el ánimo del cobarde bárbaro ha producido, el golpe homicida que se está fraguando en la casa. Pero nuevamente el desenlace es contrario a lo que esperábamos. Helena, en el último instante, es arrebatada misteriosamente. Y nuevamente se desarrolla otro plan. Hermíone se encuentra en poder de los tres. Amenazando a Menelao con la muerte de su hija, se le obligará a que preste su valiosa ayuda. Por segunda vez, el atentado contra una criatura indefensa es lo que ha de traer la salvación y, con mayor intensidad todavía que en el caso de Helena, nos sentimos indignados ante el peligro que corre la inocente Hermíone. No se puede negar el defecto ético del proceso. Para comprender al poeta, no podemos olvidar la necesidad que le indujo, ni tampoco el deplorable carácter de aquel contra el cual va dirigida la intriga.

En la azotea del palacio, Orestes retiene a Hermíone bajo su espada y están preparadas unas antorchas para

reducir el palacio a cenizas. En vano se agita Menelao ante la cerrada puerta; tiene que sacrificar a su hija o ceder. En este lugar es difícil figurarse la continuación de la acción. El hombre débil que es Menelao, según nos lo presenta este drama, dejará morir a su hija y permitirá que el palacio sea incendiado, antes que ceder. Pero, si cede, sólo hay que imaginarse las consecuencias de la liberación de Hermíone y de que Menelao se dirija a los argivos para tratar de hacerles cambiar de opinión, para comprender la imposibilidad de tal resultado. Por ello, se indica solamente que Menelao ha cedido (v. 1617); por otro lado, Orestes, como si no hubiera oído su respuesta, manda a Electra y a Pílates que prendan fuego al palacio. Entonces aparece, en un momento realmente oportuno, Apolo y, a su lado, Helena, a la que él salvó llevando fuera del palacio y ahora es arrebatada hacia Zeus (v. 1684; la segunda mitad del verso 1631 no es original). Orestes debe ir a expiar su falta a Atenas y luego debe casarse con Hermíone, y Pílates con Electra. Aquí se arreglan los matrimonios algo apresuradamente para llegar a un final feliz.

En el drama *Orestes*, el autor no ha dejado de lograr su efecto, y éste se observa sobre todo en el triple cuadro final, con Menelao en la orquesta ante el palacio, los tres con Hermíone en la azotea, con antorchas en las manos, y la aparición del dios en un *theologeion* más elevado. Pero calificar *Orestes* de mera obra efectista o convertirla en indicio de la decadencia del arte de Eurípides es ir demasiado lejos; este arte vive precisamente en esta pieza de un modo especial, aun cuando no todos sus elementos se funden para formar una completa armonía.

Cuando Eurípides, todavía en el año de la representación de *Orestes*, fue a Macedonia, fueron con él las musas a las que había consagrado su vida. Es verdad que apenas tenemos que lamentar la pérdida de su *Arquelao*, drama que escribió para obsequiar a su regio anfitrión, pero, cuando murió en el extranjero, todavía vencieron en el certamen de Atenas tres de sus tragedias póstumas. Un hijo o un sobrino suyo debió de llevarlas a escena, pues la noticia no es del todo segura. De estas tres obras se nos han conservado dos, *Ifigenia en Áulide* y *Las Bacantes*. Junto con lo que conocemos del perdido *Alcmeón en Corinto*, nos ofrecen un cuadro del último período de actividad literaria del poeta, cuadro que, en su riqueza y en la profunda diversidad de sus partes, contiene al Eurípides posterior por entero, y nos muestra al propio tiempo a este hombre incansable en un nuevo proceso de su vida. La fuerza de su actividad creadora permaneció inquebrantable hasta su más avanzada ancianidad.

En *Alcmeón en Corinto*, Eurípides recurre de nuevo al motivo de la anagnórisis, que precisamente desempeña un papel tan importante en los dramas de la época tardía. En esta obra, en las vicisitudes de la casualidad, Alcmeón reconoce a su propia hija, a la que ha comprado como esclava. Casi no nos equivocaremos si pensamos que este drama, por el estilo y la composición, es de la clase de los dramas de anagnórisis que se nos han conservado.

Ifigenia en Áulide es una obra aparte. En ella encontramos aquella nueva conducción de la acción que, con

gran dinamismo, suprime la situación anterior por medio de la situación nueva; está más marcada aún que *Orestes* por la psique de los personajes y condicionada por ella. Precisamente, si la comparamos con *Las Bacantes*, obra de otra índole, pero de la misma época, observamos claramente que, en ella, en la época más tardía de la actividad literaria del autor, aparece una nueva forma dramática con una gran relajación psicológica de la antigua estructura. El ser humano, que ya no representa, luchando, un rasgo esencial de su φύσις hasta la conservación de la vida o hasta su perdición, o que ya no se lanza hacia un objetivo en el ciego movimiento impetuoso de su θυμός, ha encontrado la expresión adecuada de la multiplicidad de su movimiento psíquico en esta fuerte dinámica de la nueva forma de los dramas de Eurípides.

Resulta extraño en *Ifigenia en Áulide* el comienzo. En vez del típico parlamento del prólogo, hallamos un diálogo anapéstico entre Agamenón y su anciano criado, e intercalado en él, un discurso informativo—en yambos—del rey, en la forma que, por lo demás, es usual al comienzo de la obra. Esta forma presenta tan claramente el sello de los prólogos de Eurípides, y por otra parte, los anapestos son de tal belleza literaria, que ninguna de las dos partes podría negarse que fueran de Eurípides. El estado tradicional del final apoya la suposición de que el poeta no llegó él mismo a la configuración última, y que una mano posterior unió, para la representación, dos bosquejos paralelos del comienzo, prólogo yámbico y diálogo anapéstico. Pero si una de las dos redacciones del prólogo no fuera de Eurípides, podría creerse que ésta es más bien la trimétrica.

La entrada anapéstica no es en modo alguno intere-

sante sólo en el aspecto formal. Es evidente la intención de sustituir el árido relato del prólogo por una escena que, a partir de la primera palabra, nos introduzca en el ambiente psíquico de la obra. También en la *Orestíada* de Esquilo es el prólogo un portador de ambiente psíquico, pero con mucha mayor intensidad la naturaleza, en una forma adecuada a nuestra sensibilidad, se convierte aquí en el marco de la acción. Reina un profundo silencio nocturno, callan las aves y las olas del mar. En medio de esta paz aparece la inquietud de Agamenón, que ha mandado llamar a Clitemestra, con Ifigenia, a Áulide, para casar a su hija con Aquiles, pero en realidad lo ha hecho para sacrificarla en el altar de Ártemis, que, con vientos contrarios, retiene la flota. Pero ahora, en el silencio de la noche, en el alma de Agamenón se desencadena una grave lucha entre el padre y el general. El anciano le ha visto escribir una carta, luego volver a romper el sello y tachar lo escrito. Oímos decir que Agamenón luchó consigo mismo pensando si, por medio de un mensajero, impediría en el último instante la siniestra travesía y que estaba firmemente decidido a ello. El anciano se pone en camino con la carta, pero por el canto del coro de mujeres calcídicas cuya curiosidad les hace examinar el ejército y la flota, nos enteramos de un cambio de la situación que frustra la última decisión de Agamenón. Menelao ha cogido al viejo, le ha arrebatado la carta y la lee. Se llega a una escena de disputa entre los hermanos, en la que ninguno escatima los reproches. Menelao trata de apelar a la ambición militar de su hermano, que ahora vacila ante el necesario sacrificio, y Agamenón le opone lo absurdo de un sacrificio que ha de servir para recobrar una mujer como Helena.

Entretanto, las cosas siguen su curso; un mensajero anuncia que Clitemestra se acerca con su hija al campamento. Su relato provoca una escena que nos indica una nueva movilidad del drama y, desde el punto de vista psíquico, nos lleva a un cambio completo de la situación. Agamenón prorrumpe en exclamaciones de vehemente dolor, lamentándose de que de tal modo haya caído en las garras de Ananke. Pero su dolor penetra el alma del hermano y, en cambio repentino, pero no inmotivado, rechaza ahora Menelao el cruel sacrificio y generosamente le da la razón a Agamenón en la disputa. Pero, aunque éste ve ahora aparentemente expedito el camino de la salvación de su hija, sabe en seguida que no puede recorrerlo. Ulises logrará por medio de la asamblea del ejército obligar a Agamenón a realizar el sacrificio.

Todo lo que en el drama ha sucedido hasta ahora resulta carente de objeto para el acontecer externo, pero el poeta ha hecho visibles en estas escenas una abundancia de procesos internos que, después de la psique del personaje que quiere incondicionalmente aquello que quiere, nos muestra también ahora los procesos de la exposición dramática incesantemente cambiante.

Con alegría infantil, Ifigenia, que llega con su madre y el pequeño Orestes, saluda a Agamenón. Este quisiera enviar rápidamente de nuevo a su mujer a casa, pero ella no quiere faltar a la boda de su hija, y se queda. A un canto coral con una visión anticipada de la futura guerra, sigue una escena que, dentro de la tragedia (pero precisamente de la tragedia euripídea tardía) esboza por primera vez en el teatro antiguo un tipo de comicidad de la situación. Estos motivos han encontrado su mayor

continuación en la comedia. Clitemestra saluda a Aquiles con gran cordialidad como al futuro marido de su hija, pero él se muestra esquivo ante ella, sin sospechar lo que ocurre en realidad. Entonces el anciano criado da la explicación y, del dolor de la madre y de la indignación del héroe por haber jugado con su nombre, surge la resistencia contra el proyecto del sacrificio. Clitemestra multiplica sus ruegos y, en una gran escena, demuestra a Agamenón que su secreto ha sido descubierto y que se trata de un plan cruel. Hace que Ifigenia suplique a su padre, y la joven, que se aferra a la vida desesperadamente con todo el ardor de su juventud, trata de ablandar al padre evocándole los más tiernos recuerdos. Pero Agamenón ya no vacila, el objetivo de la guerra se halla por encima de cualquier escrúpulo. Los lamentos de Ifigenia se pierden en el vacío, solamente hay esperanza todavía en Aquiles, y éste mantiene su palabra. Pero su lealtad apenas puede conducir más que al vano sacrificio de su propia vida. El ejército reclama la sangre de Ifigenia, le amenaza con lapidarle y ya se acerca Ulises con un grupo de soldados a los que tiene que someterse.

En esta situación cargada de fuerte patetismo, se produce el cambio decisivo desde el alma de Ifigenia. Ha estado lamentándose y mendigando por su vida, cuando la idea de la muerte sacrificial se ha acercado a su juventud. Su joven vida y el fin. No podía ver nada más. Pero, ahora, se da cuenta de algo más: todo un ejército tiene puestos sus ojos en ella y de su destino depende la gloria de un pueblo, de su propio pueblo. La imagen de la guerra, que en la primera parte osciló entre la gran empresa panhelénica y los deseos particulares de Menelao, queda ahora fijada intensamente en el primer aspecto. Así, la

niña que hace poco temía por su vida, se convierte en la virgen dispuesta al sacrificio, que con libre voluntad se entrega para el nombre y la gloria de su pueblo.

Debemos recordar lo que dijimos acerca del *Filoctetes* sofócleo, para darnos cuenta de cuán nuevos son los caminos que aquí empieza a recorrer Eurípides. La marca del carácter que es dado al hombre con la *φύσις* no es una marca rígida e inmutable, sino que de ella misma se origina, ante la llamada del mundo exterior, la decisiva transformación. Con este concepto de la transformación, que aquí forma una sola vez el motivo central, Eurípides ha preparado el drama moderno en la misma medida que ha relajado el clásico concepto de *physis*. Ciertamente, no halló el aplauso de Aristóteles, el cual (*Poética*, 1454a) solamente ve dos figuras distintas de Ifigenia, sin reconocer el puente psicológico que las une. En realidad, no estaba dentro del arte de Eurípides poder exponer en sus distintas fases la transición desde una actitud de Ifigenia a otra. El infantil miedo a la muerte y la heroica disposición al sacrificio se separan antitéticamente como extremos al límite de aquello que es posible en un alma.

Ifigenia va valerosamente hacia la muerte, y el coro canta la importancia de su acción para la Hélade. Luego, la tradición se interrumpe. El relato del mensajero, que leemos al final, no procede de Eurípides; en su segunda parte (a partir del verso 1578), es probablemente de un bizantino. Un fragmento (en Eliano, *Historia animalium*, 7, 39) nos permite reconocer todavía como final de la obra la aparición y las palabras de consuelo de Ártemis a Clitemestra con la promesa de que Ifigenia será arrebatada al mundo de los dioses.

El dinamismo de esta obra procede enteramente de las fuerzas del alma humana en su tensión y en sus cambios y, en este sentido, el drama traza un límite de la evolución en la actividad creadora de Eurípides que conocemos.

Si las cuestiones relativas a la significación religiosa, relativas a los dioses en general, han pasado completamente a un segundo plano frente a lo psicológico, en cambio, *Las Bacantes*, drama que colocamos al final de la obra euripídea, nos lleva al centro de esta problemática. A estos contrastes de contenido corresponde también un contraste formal. *Las Bacantes* presenta una forma rigurosamente ligada y arcaizante. El coro, en estrecha relación con lo que ocurre en la escena, aparece intensamente en primer término; en el gran significado de la medida jónica de la métrica de los cantos se expresa una hierática solemnidad y no hay lugar para la gran aria de los actores. En la esticomitía empleada en abundancia, el vaivén de las palabras de verso en verso ha sido realizado con esmero, y junto al trímetro yámbico aparece, en un pasaje movido (vv. 604 ss.), el tetrametro yámbico. Y, si algunas partes, como el prólogo y el relato del mensajero, ostentan también su marca especial euripídea, la obra, como conjunto, en la clara realización de la antítesis entre el poder divino y la negación de los dioses, manifiesta una unidad estructural lograda no muy a menudo en Eurípides y, apresurémonos a añadir, una pura configuración de la oposición trágica como no tiene parangón en la obra tardía de Eurípides.

Las palabras del prólogo las pronuncia Dioniso quien, en figura humana, lleva hacia Tebas al grupo numeroso de sus ménades lidias, para allí, en la patria de su madre Semele, imponer su adoración contra la impiedad y la duda. El coro de mujeres lidias ofrece al dios su canto que, junto con los dos relatos del mensajero del drama, figura entre los más grandiosos monumentos del culto dionisiaco que poseemos. Luego vemos a Tiresias, el anciano vidente, que propiamente pertenece a la historia de Edipo, con Cadmo, abuelo de Penteo, el rey del país, los cuales, con vestiduras báquicas, se dirigen a la iniciación. Los dos ancianos se inclinan ante el nuevo culto que ha llevado hacia los montes a las mujeres de la ciudad. Son severamente reprendidos por Penteo, que regresa de un viaje al extranjero y se encuentra en casa con aquel bullicio báquico. La escena de los dos ancianos nos hace ver el poder del dios, pero para Penteo debe ser una advertencia, la primera que se le hace en el drama y que quedará sin efecto, como las siguientes. Dioniso es llevado ante él en figura del profeta del nuevo culto, encadenado, y por orden suya es encerrado en un establo. Después de un largo canto del coro, se produce el milagro de la liberación. La tierra emite un ruido ensordecedor, las columnas del palacio se bambolean, de la tumba de Semele brotan llamaradas y, con todas las señales de una epifanía divina, vuelve el prisionero a la libertad que gozaba entre los suyos. Surge una nueva lucha con Penteo y entonces llega de las montañas un mensajero. Trae el primero de los dos relatos del drama que, entre todas las obras de arte épicas de los relatos de mensajeros euripídeos, figuran en primer lugar.

Por la mañana temprano, el pastor ha llevado sus va-

cas a los pastos, y de pronto, arriba, en el bosque, ve tres grupos de ménades, dirigidas por las tres hijas de Cadmo: Ágave, la madre de Penteo, Autónoe e Ino. En un sueño profundo y casto, han encontrado su lecho en la naturaleza y, al despertarlas los mugidos de las vacas, comienzan una actividad maravillosa. Al golpear con el tirso, hacen manar agua de las peñas, del suelo brota el vino, se les ofrece miel y leche en abundancia. En su *Origen de la tragedia*, Nietzsche comprendió al poeta: «Bajo el hechizo de lo dionisiaco, no solamente vuelven a estrecharse los vínculos entre los seres humanos. También la naturaleza enajenada, hostil y sojuzgada, vuelve a celebrar su fiesta de reconciliación con el hijo pródigo, el ser humano. Voluntariamente entrega la tierra sus dones, y se acercan pacíficamente las fieras de las peñas y del desierto.» Los corcinos y los lobeznos son cogidos, en nuestro pasaje, en brazos por las ménades, que son madres jóvenes. Y, cuando ellas invocan al dios y danzan en su honor, el monte y los animales, en misteriosa simpatía de la naturaleza, toman parte en su júbilo.

Instigados por un hombre fanfarrón que ha venido de la ciudad, los pastores quieren coger a las mujeres, pero éstas se arrojan sobre los rebaños, destrozan a los animales más vigorosos, hacen huir a los pastores y entran, saqueándolo todo y poniendo en fuga a los hombres, en las aldeas del pie de la montaña. El poeta que hace hablar a este mensajero ha comprendido uno de los más profundos misterios de la religión dionisiaca: aquella polaridad en la que la pura inocencia y la alegría natural se hallan unidas con el furor elemental en el mismo culto al dios. Mas, para Penteo, el relato del mensajero debe significar al mismo tiempo una justificación de las

ménades ante los reproches de inmoralidad, y una advertencia a la vez. Ambas cosas manifiesta el mensajero (vv. 686 y 769), pero ambas cosas encuentran oídos sordos. Ahora está Penteo maduro para su perdición. Fácilmente sucumbe al engaño de Dioniso, que le induce a ir a espiar a las ménades en el monte. Con vestidos femeniles de bacante, en extraña confusión de los sentidos y en una patológica sensación de fuerza extraordinaria, en la que quiere llevar sobre sus hombros el Citerón, se dirige con Dioniso hacia las montañas.

Nuevamente un mensajero habla de la salida de la expedición y nuevamente presenciamos la obra de las ménades en la duplicidad condicionada por la polaridad del culto. Con unas cuantas pinceladas nos presenta el autor el cuadro de un alto valle, cruzado por un riachuelo, rodeado de montes, que a nuestra moderna sensibilidad resulta tan próximo desde el punto de vista de la naturaleza como el comienzo de *Ifigenia* o como el canto coral que se nos ha conservado de *Faetón* con la descripción de la mañana. Pacífica como la naturaleza es la obra de las ménades. Arreglan sus ropas u ofrecen un canto al dios. Dioniso ha puesto a Penteo en la copa de un abeto, y luego lo ha escondido de las miradas de los seres humanos. Pero, desde el cielo, resuena su llamada, que dirige a las ménades contra el desdichado. Éste, que quería llevar sobre sus hombros el Citerón, es derribado ahora al suelo, junto con el árbol, por las fuerzas sobrehumanas de las mujeres y, en salvaje furor, es despedazado por ellas. En horrible triunfo aparece en escena Ágave. Trae ensartada en el tirso la cabeza de su hijo, y alaba la suerte que ha tenido en la caza al atrapar al león. Cadmo, haciéndole mirar hacia el claro cielo,

consigue que Ágave recobre su conciencia y se vea obligada a reconocer qué es lo que lleva en el tirso. Dioniso triunfante ponía fin a la obra. Esta parte se destruyó en la tradición, pero todavía podemos reconocer que el dios asignó un duro destino en el extranjero a Cadmo y a sus hijas.

Esta pieza, que figura al fin de la obra creadora de Eurípides, plantea un difícil problema. Continuamente, en el espíritu de la sofística, el poeta combatió a los dioses de la fe tradicional. En la última época de su actividad literaria, las cuestiones de esta índole habían pasado a un segundo plano frente a la exposición de la naturaleza del ser humano. Hemos visto cómo iba avanzando cada vez más el proceso de secularización de la tragedia, y he aquí que en una de las últimas tragedias aparece Dioniso en el centro espiritual del drama que, en otro tiempo, se originó de su culto. Comprendemos muy bien que Esquilo tratara en dos tetralogías tales mitos de oposición a base del ciclo de temas dionisiacos: la leyenda del rey tracio Licurgo y nuestro mito de Penteo. Pero, ¿cuál es la relación de Eurípides frente a este tema? La tan debatida cuestión fue contestada conforme al temperamento personal, y en ello resultaron dos opiniones límite: o bien el poeta, fiel a su origen intelectual, quiso poner también aquí en la picota el absurdo de la tradición, de suerte que pudiera colocarse como lema del drama: «Absurdo, has vencido», o bien se veía en *Las Bacantes* un testimonio de la conversión que condujo a Eurípides a la fe religiosa de su pueblo, una palinodia en la que se retractó de su rebelión contra la tradición religiosa.

Si en esta exposición no ha resultado inútil el intento de mostrar una y otra vez las antinomias que recorren la obra del poeta, no hace falta decir que la simplicidad de cada una de las dos opiniones citadas es incapaz de abarcar a Eurípides. Ante todo, no se trata de uno de los dioses olímpicos de sello homérico cuyo triunfo tenga por misión mostrarnos esta tragedia. En el primer capítulo, ya dijimos que la antigua epopeya no podía o no quería saber gran cosa de Dioniso; no fueron sus poetas quienes lo llevaron al corazón de los hombres, sino que, con poderoso movimiento, su culto arrastró directamente al pueblo a las maravillas del éxtasis. Y Eurípides pudo conocer a este dios y sus misteriosas fiestas en el norte de Macedonia más directamente y en forma más originaria de lo que habría sido posible en la Hélade civilizada. Ciertamente, este Baco es, en su venganza, desmedido e injusto contra Cadmo, pero también es quien trae la última bienaventuranza a los seres humanos, los eleva de sus miserias y los conduce hacia la reconciliada naturaleza. El poeta no quiso efectuar una protesta racionalista, sino que esta tragedia nació para él de una profunda experiencia de la religión de Dioniso en su misteriosa polaridad de compulsión y liberación, de satisfecho retorno a la naturaleza y de violento espumar de misteriosas energías vitales, de la suprema felicidad y la más terrible miseria. Y, si hay alguna de las obras de Eurípides que sea una tragedia en el sentido más riguroso de la palabra, es ésta de que estamos hablando. Aquí la voluntad humana, que en Penteo no es innoble, pero sí arrogante, tiene su opositor grandiosamente configurado y, en esta tensión, se enciende el trágico conflicto del drama, que Goethe ha calificado como el más bello de Eurípides.

LA TRAGEDIA DE LA ÉPOCA POSTCLÁSICA

Eurípides no negó nunca a los dioses; siempre hemos reconocido que buscaba lo divino, y en ninguna parte de una manera tan evidente como en la oración de Hécuba en *Las Troyanas*. Aquí, en lo dionisiaco, quizás su mente quedó liberada de una búsqueda infructuosa. ¿Quién se atrevería a decir por cuánto tiempo? Pero, en los cantos, escuchamos unas palabras que al rechazar lo σοφόν, renuncian al programa de la sofística (vv. 395 ss.) y alaban la paz de la fe. Existe la posibilidad de que el poeta, en este segundo canto programático de la obra, haga decir al coro cosas que él mismo no aprueba. Pero, ¿quién no reconocerá en el βραχὺς αἰών (v. 397) toda la fuerza directa de lo personal? El poeta se encuentra al final de una vida larga y, sin embargo, tan breve y, al mirar hacia atrás, le parece como si el resultado de tantas cavilaciones fuera exiguo en comparación con los esfuerzos realizados. Tan exiguo, que no sabe a qué atenerse acerca del sentido de esta inacabable búsqueda y, por ello, llega a rechazarla. Comprendemos esta actitud del anciano, pero apenas fue algo más que esto, que una actitud propia de anciano. El apasionamiento de su actividad de búsqueda e investigación procedía enteramente de su naturaleza, de la misma profundidad de la que salieron aquellas obras maestras del teatro trágico que han transmitido su nombre de siglo en siglo.

En el cuadro de la actividad creadora de Eurípides, surgen continuamente rasgos que indican un nuevo estadio. Irrumpen nuevas ideas de la época, el hombre entra en nuevas relaciones con respecto al mundo que le rodea y, en conexión con ello, vemos desarrollarse una nueva forma interna del drama. Pero no podemos seguir esta transformación más allá de Eurípides. Más aún: si la tradición nos hubiera transmitido mucho de la literatura trágica del siglo IV, debemos preguntarnos si resultaría realmente visible un desarrollo fecundo. Poseemos una sola tragedia de esa época, el *Reso*, que figuraba entre las obras de Eurípides, porque también este autor había escrito un drama de este nombre. Ya los críticos de la antigüedad negaron que esta obra fuese de Eurípides. Se trata de una dramatización del episodio narrado en el Canto X de la *Ilíada*, acerca de la salida de exploración de Ulises y Diomedes, el asesinato del contraespía Dolón y el rey de Tracia, Reso, que, con sus soldados, había acudido a socorrer a los troyanos.

Lo que más nos interesa de esta obra es lo lírico, pero, de la misma manera que en ello se observa por doquier la tradición, así también el canto matutino del centinela (vv. 546 ss.) está inspirado en un canto del *Faetón* de Eurípides. En esta obra podemos percibir cómo se ha adquirido cierta seguridad en el uso de los elementos técnicos. La acción se desarrolla de un modo fluido, y el aparato de lo divino se emplea hábilmente, una vez

incluso, durante la ausencia del coro de guerreros troyanos que no debe ver a Ulises y Diomedes, para cubrir un lapso de tiempo mediante un diálogo entre Atenea y Alejandro. Pero en ninguna parte volvemos a ver vida independiente. Detrás de estos personajes no se encuentran los problemas acerca del sentido de su destino, ni se expone en ellos en forma válida la naturaleza humana. Comparados con las grandes figuras modélicas de Sófocles y de los dramas magistrales de Eurípides, movidos por las irracionales potencias de la pasión, se trata de marionetas que aquí representan en forma dramática una parte de la epopeya.

Ciertamente, no podemos simplemente tomar la obra *Reso*, cuya cronología, por lo demás, no puede substraerse a las dudas, como representante de la tragedia posterior, y hemos de ser precavidos al juzgar lo que se ha perdido. Lo que podemos afirmar es que la producción trágica fue extraordinariamente abundante incluso en el siglo iv. Nos han sido transmitidos muchos nombres de autores y de obras y hay que decir que, entre los temas tratados, hay algunos que no conocemos, debido al gran número de títulos de tragedias atestigüados para el siglo v. El hecho de que ahora veamos dramatizados algunos mitos como el de Adonis o de Ciniaras, que se encuentran fuera del acervo de mitos de la tragedia clásica, apunta en la dirección de las corrientes pertenecientes a la literatura helenística. El tema de Adonis encontró en Dionisio, tirano de Siracusa, el primer refundidor de que tenemos noticia. También se echó mano, de vez en cuando, de temas históricos. Un Mosquión, que recientemente se ha tratado de situar en el siglo iii, sin que ello sea seguro, trató en su *Fereo* el fin

del tirano Alejandro de Feras y en su *Temístocles* dramatizó el grandioso pasado helénico. El rey Mausolo de Caria, cuyo nombre perdura a través de los tiempos gracias a su monumento funerario, fue convertido por Teodectes en protagonista de una tragedia.

La tragedia de esa época cesó simplemente de ser la tragedia ática que había sido en las épocas de florecimiento. Probablemente no tenemos motivos para dudar de que Atenas llevaba todavía la batuta tanto en la producción como en la determinación de los modelos. Por otra parte, ya Esquilo y Eurípides habían hecho representar tragedias fuera de su patria, en las cortes de soberanos extranjeros. Pero el siglo iv es la época de aquella difusión de la tragedia, por el mundo de cultura helenística, que luego encuentra su perfección en el helenismo, en el marco del gran imperio. Cada vez más, incluso en pequeñas localidades, el teatro se convierte en uno de los focos de esa cultura, siendo el otro foco, no menos importante, el gimnasio. Las compañías de actores ambulantes alcanzan cada vez mayor notoriedad en su misión de procurar representaciones de obras trágicas al mundo de habla griega. Pero, más importante que estos fenómenos externos, para comprender esta separación del drama trágico del suelo en el que en otro tiempo se desarrolló de modo exuberante, es otra consideración: al igual que la incomparable comedia de Aristófanes, así, también, la tragedia era una planta que nació de la *polis* ática. Con ella floreció a partir de unos modestos comienzos y reflejó la solemne seriedad de sus grandes años, de la misma manera que posteriormente reflejó la crisis espiritual que precedió a una nueva época. El fin de la antigua *polis* fue en el fondo el fin de la

tragedia clásica, aun cuando siguiera cultivándose durante mucho tiempo la forma.

Podemos imaginar para esa época el desarrollo de la tragedia continuándose en distintas direcciones. Seguramente se produjo una mayor afectación del lenguaje, así como el creciente influjo de la música moderna producido por el nuevo dítirambo. Pero sobre todo, el progreso de la refinada exposición psicológica, según nos permite reconocer Eurípides, debió determinar la forma interna de la obra de arte trágica de esa época y de esta manera apartarse cada vez más de aquellos problemas de la existencia humana que en el drama clásico habían adquirido su figura.

Todo ello no pasa de ser una conjetura, y hemos de pensar que el desarrollo de esa época debió de articularse de un modo mucho más rico de lo que podemos sospechar. Sin embargo, podemos percibir algunos indicios que nos hablan de la fuerza interna de las obras anteriores. Para el año 386, tenemos por primera vez el testimonio de haberse representado de nuevo una antigua tragedia de la época de esplendor, y las inscripciones nos dicen que, poco después de mediado el siglo, se convirtió esto en costumbre. Por lo tanto, ya entonces se consideraba la tragedia del siglo v como clásica en el sentido de un modelo que ya no podía ser igualado. Pero es especialmente significativo el progreso en la dirección escénica y en la representación. Ya Eurípides nos permite advertir claramente el esfuerzo encaminado a conseguir impresionantes cuadros escénicos. No tenemos más que recordar las escenas primeras, que nos muestran a unos suplicantes junto a un altar, o la triple escena final de *Orestes* con Menelao ante el pala-

cio, el grupo alrededor de Orestes en la azotea y Apolo con Helena en un *theologeion* que hemos de imaginar situado a mayor altura. Pero, cuando leemos, en el escolio al verso 57 de este drama, que un posterior director escénico, al comienzo de la obra *Helena*, mandó que entrara en el palacio un grupo silencioso de soldados cargados con el botín de la guerra de Troya, se ha dado un paso importante más allá de todo lo dicho anteriormente. Aquí, la dirección escénica ya no se emplea para aclarar las palabras del autor, que es, tanto hoy como antes, su única misión, sino que, más allá de esto, lleva su propia vida independiente. No podemos decir el nombre ni la fecha de ese director escénico, pero esas y otras noticias análogas nos indican el curso que tomó la evolución.

La labor de los actores adquirió aún mayor importancia que la dirección escénica. A esto puede aplicarse lo que H. Bulle ha expresado bellamente: «El enemigo más antiguo y más peligroso del autor dramático fue y ha sido siempre el más imprescindible de sus ayudantes, el actor.» Aquella unidad que reunía en una sola persona a autor, actor, director escénico y escenógrafo, fue rota antes por parte de los actores, y de ello hemos tratado al hablar de Sófocles, mientras que, por lo demás, esta unidad se conservó en lo esencial en la tragedia clásica. Ya a fines del siglo v encontramos que se discute vivamente la oposición de los distintos estilos de interpretación. Una escuela rigurosa, que sigue la tradición esquiléa, se enfrenta a otra más moderna que trata de conseguir su efecto con la máxima exageración. Pero, a su vez, desencadena aquella reacción que hace que los actores del siglo iv busquen, sobre todo, la naturalidad.

Se elogiaba a un tal Teodoro porque su voz parecía la de una persona real, y no la de una persona que estuviera actuando en el teatro. Con el arte de su representación fue capaz de conmover de tal modo al tirano Alejandro de Feras, quien tenía fama de persona cruel, que tuvo éste que disimular para que los ciudadanos no se dieran cuenta de que lloraba (Eliano, *V.H.*, 14, 40). Todavía seguían siendo representados por hombres los papeles femeninos y, precisamente en ellos, llegó a ser maestro consumado Teodoro. En un papel de mujer, en el de la Electra del drama de Sófocles, otro famoso actor trágico del siglo iv, Polo, llevó a escena la urna con las cenizas de su hijo recientemente fallecido, para dejar fluir su propio dolor en la representación de la gran escena de Electra (Aulo Gelio, *Noches áticas*, 6, 5). Con el divismo aparecieron entonces los correspondientes sueldos: los soberanos que querían representaciones de gran estilo no escatimaban los medios, y luego las distintas comunidades no querían ser menos. Una inscripción del Hereón de Samos habla de un actor cuyos honorarios en un festival fueron tan elevados que tuvo que conceder un crédito a los samios para que pagaran una parte de ellos. Estas cosas constituyen fenómenos concomitantes de la decadencia del arte elevado y verdadero, y da que pensar la declaración que hace Aristóteles (*Retórica*, 1403b) al decir que en esos momentos se daba mayor importancia a los actores que a los autores.

El mismo Aristóteles es nuestra fuente de información para el tercero de los fenómenos que aquí hemos de mencionar. Frente al gran público que pertenece al actor, se encuentra ahora el individuo que goza de la tragedia leyéndola directamente. Y así nos enteramos (*Re-*

tórica, 1413b) de que aquellas obras que están destinadas a la representación van acompañadas de otras que sobre todo son aptas para ser leídas. También en esto vemos que se abandona la unidad de aquella creación trágica clásica, que servía exclusivamente para las fiestas dionisiacas de la ciudad, por más que posteriormente quedaran preservadas del olvido gracias a la forma de libro.

No menos vasta que en el siglo iv fue la producción de tragedias dentro de la creación literaria del siglo iii. Y no menos exiguo es también lo que sabemos para esa época. De ese período tenemos nombres más que suficientes, y sabemos incluso que a siete de estos trágicos se les unió para formar una pléyade alejandrina. Más tarde nos ocuparemos brevemente de algunos nombres de esta séptupla constelación, cuyo brillo pronto se apagó.

Todo lo que antes dijimos acerca de las direcciones en que se desarrolló la tragedia en el siglo iv, tanto en lo que conocemos como en lo que suponemos, puede aplicarse asimismo a la época helenística. Sus autores buscan conscientemente asuntos lejanos, y por ello no puede ser una casualidad el que una gran parte de los títulos que se han conservado se refiera a temas que se nos antojan nuevos para la tragedia. También el mito de Adonis, que Dionisio, tirano de Siracusa, había refundido dramáticamente, reaparece en la tragedia helenística, y también en ésta muestra interés un soberano dedicado a la literatura: Ptolomeo Filopátor escribió un *Adonis* como Fílico, uno de la pléyade trágica antes mencionada. Y nuevamente observamos que, de vez en cuando, recurren los autores al drama histórico: junto a un *Te-*

místocles de Fílico aparece una *Casandra* de aquel Licofrón que en seguida volveremos a mencionar. También, para la afectación del lenguaje y la sutileza del dibujo psicológico, siguen nuestras conjeturas la misma dirección que para la tragedia del siglo iv. Pero no pasan de ser meras conjeturas y de nuevo hemos de pensar que la mala suerte de la tradición nos impide probablemente conocer muchas diferencias en detalle. Es verdad que dos obras conservadas íntegramente o en gran parte se nos ofrecen como representantes de la tragedia helenística, pero lo que nos enseñan es, en un caso como si nada, y en otro, muy poco.

De Licofrón, probablemente el autor más conocido de la pléyade, poseemos una obra, *Alejandra*, que figura entre los fenómenos más extraños, pero no más agradables, de la literatura griega. En una interminable sucesión de palabras enigmáticas, la profetisa troyana de hechos infaustos, Casandra, se entrega a predicciones que se extienden por vastos períodos de tiempo. La expresión es intencionadamente tan alambicada que se requiere una enorme cantidad de erudición para desenmarañar de tanto embrollo el verdadero sentido. Tal obra monstruosa no merece el nombre de tragedia, por más que en ocasiones se la haya llamado así. La acción, sin la cual es inconcebible un drama, brilla aquí totalmente por su ausencia. No nos interesa aquí la cuestión de con qué nombre puede designarse la obra *Alejandra* (apenas se la puede llamar yambo). En cuanto a la tragedia helenística, esa obra no nos enseña nada.

Más bien puede afirmarse esto, aunque con muchas restricciones, de la dramatización a la que un judío llamado Ezequiel sometió en el siglo ii a. C. las partes del

Antiguo Testamento que se refieren al éxodo de los judíos de Egipto. Eusebio, en su *Praeparatio Evangelica*, nos ha conservado gran parte de este drama de Moisés, titulado *Exagogé*. Desde el punto de vista literario, esa *Exagogé* es un producto muy menguado; el lenguaje, a pesar de todos los elementos tomados a la dicción trágica, muy raras veces presenta vigor y movimiento, y la dramatización del relato bíblico es muy primitiva. Esto no queda modificado por la introducción del motivo del sueño, muy hábil e interesante, ni tampoco por el hecho de que ocasionalmente se incrementa el número de personas ofrecido por el modelo. Desde el punto de vista técnico, es notable el cambio de escena, efectuado dos veces, que nos permite observar los fragmentos que poseemos y la reunión de distintos períodos de tiempo en esta obra. Se advierte claramente la división de la acción en actos. Hemos de suponer que fueron cinco, porque en el *Ars poetica* de Horacio, que nos ofrece la cristalización de las teorías helenísticas, encontramos aquella división del drama en cinco actos (v. 189), muy distante de la tragedia clásica. Acerca del papel del coro, es tan poca cosa lo que deducimos de los restos de la *Exagogé*, que ni siquiera nos permite saber si existía en la tragedia helenística. Sin embargo, su conservación en todos los períodos de la tragedia romana, así como el hecho de que se le tenga en cuenta en la preceptiva literaria de Horacio, indica en cierto modo que la desaparición del coro en la Comedia Nueva no tuvo paralelismo dentro del desarrollo del drama. En conexión con el afianzamiento de la división en actos, probablemente el coro trágico se convirtió cada vez más en un elemento de relleno de los entreactos, como nos indican las tragedias de Séneca.

Así, en conjunto, es muy poco lo que Ezequiel nos enseña, y la calidad de sus versos nos impide considerarle como el representante de la tragedia helenística.

También para la tragedia posterior nos han aportado un conocimiento valioso los más recientes hallazgos de papiros. Un fragmento, publicado por E. Lobel (Proc. Brit. Ac., 35, 1950), nos ofrece 16 versos de una tragedia sobre Giges. La parte conservada, que procede de unas palabras pronunciadas por la reina en la escena de la alcoba, es suficiente para que el contenido de la obra coincida en todos los detalles con el relato de Heródoto. La selección de las palabras en algunos pasajes hacía pensar en una tragedia anterior, y primero se creyó que pudiera tratarse de una obra de Frínico. Si la suposición de que Heródoto hubiera transcrito fielmente una tragedia es en sí bastante inverosímil, nuevas investigaciones han puesto fuera de duda que se trata de una obra cronológicamente tardía. Puede creerse que se escribió a fines del siglo iv o en el siglo iii. Es probable que esta dramatización de un fragmento de historia, dramatización tan poco libre, se realizara, como en Ezequiel, sin cambio de escenas.

Pueden reconocerse rasgos especiales en el drama satírico de esa época que seguramente tuvo una vida bastante independiente. Al hablar de la teoría alejandrina sobre el origen de la tragedia, dijimos que era propia de esa época una gran afición a lo primitivo campestre. Ello guarda relación con el hecho de que ahora se recurra a la antigua forma del drama satírico. Así, en un epigrama (Antología Palatina, 7, 707) del siglo ii a. C.,

Dioscórides celebra al poeta Sositeo como el resucitador del drama satírico áspero y vigoroso. Sabemos algo acerca de una obra titulada *Dafnis* de este dramaturgo, en la que Heracles da muerte al monstruo Litienses y libera a Dafnis de su cautiverio. El que éste volviera luego a encontrar a su amada constituía ciertamente un motivo propio de la época.

Hacia otra dirección nos orientan las noticias referentes a dramas satíricos en los que se atacaba por su nombre a personas de la época. Todavía al siglo iv pertenece la obra *Agen*, que fue atribuida a un tal Pitón, e incluso, según otros, al gran Alejandro, y en la que se hacía burla de Harpalo, repudiado por el rey, y de algunas damas de vida galante. Y con respecto a la literatura helenística oímos hablar de un *Menedemo* de Licofrón, en el que se hace burla del filósofo. De otro filósofo, de Cleantes, debió de burlarse Sositeo en uno de sus dramas satíricos. Aquí nos vemos obligados a mirar en una dirección enteramente distinta de aquella que encontramos en la resurrección del drama antiguo: la mezcla de burla personal indica una aproximación hacia la Comedia Antigua y, con ello, una combinación de formas literarias que debe considerarse como prueba del agotamiento de su originaria fuerza vital.

Hasta ahora, lo poco que podemos saber acerca del desarrollo posterior del drama trágico lo hemos sacado enteramente de su propia historia. Y, sin embargo, para la literatura europea no fue de menor importancia aquella herencia que, después de la tragedia del siglo V, recibió otro género literario: la Comedia Nueva, que conocemos por los hallazgos de Menandro del año 1905 y por lo que de ella se refleja en la comedia romana de un

Plauto o de un Terencio. Ya Sátiro, en su biografía de Eurípides (Ox. Pap. 9, n° 1176) afirma lo que cualquier lector advierte inmediatamente: en esta Comedia Nueva viven muchos de los motivos y mucho de la configuración de la tragedia de Eurípides. También aquí hemos de guardarnos de juicios parciales y no podemos dejar de reconocer que en muchas cosas esta nueva comedia es una continuadora de la antigua comedia de un Aristófanes. Pero los motivos tales como los niños abandonados, los reconocimientos de personas y algunas otras cosas determinadas por los caprichos de la Fortuna, los encontramos en exacta correspondencia con las tragedias de Eurípides, y Menandro se complace en aludir ligeramente a tales relaciones. Lo más importante es quizás comprobar que este autor, que durante la segunda mitad del siglo IV reinó en el teatro ateniense, en su arte de dibujar caracteres humanos llevó a la perfección los comienzos que ya Eurípides había manifestado. Por su íntima relación con el culto, la tragedia no pudo desprenderse del ropaje mitológico cuando este ropaje empezó a obstaculizar su desarrollo. Precisamente de ello, de esta tensión entre la forma y el fondo, hemos tratado de comprender algunos de los rasgos de la obra de Eurípides. Así, muchas de estas novedades sólo encontraron su forma adecuada en el drama burgués, que es como debemos considerar en el fondo la comedia de Menandro. En ella, las personas de la época ya no se envuelven en las vestiduras prescritas por el mito, sino que se mueven en completa libertad y manifiestan aquella naturaleza que es más pequeña e insignificante que la de las grandes figuras que tenían sus raíces en el mito vivo y en la viviente *polis*. Y, con todo, esa humanidad se nos an-

toja tan amable en su riqueza y profundidad porque en ella no se ha extinguido, ni siquiera en la época de la desaparición de la antigua grandeza, la luz de la *kharis* ática.

Esta breve descripción del posterior desarrollo contiene al mismo tiempo todos los puntos de partida para la amplia influencia ejercida por el drama antiguo sobre la vida espiritual de Occidente. La tragedia clásica y la helenística fecundaron la literatura romana y en ella produjo aquel drama trágico que, a través de Séneca, influyó en épocas posteriores. Durante mucho tiempo fue Séneca poco menos que el representante exclusivo de la tragedia para las literaturas nacionales de Europa hasta que, con el conocimiento de los originales griegos, se abrió una nueva visión de la antigüedad clásica y se inició una influencia directa de la tragedia griega. Constituye un motivo de orgullo para los alemanes que justamente ellos acogieran de modo cordial esta influencia y gracias a ella produjeran obras originales. Platón, en unas hermosas palabras dedicadas a sus helenos, declaró que precisamente en tales procesos es donde mejor se acredita la fuerza nacional.

Pero tampoco debe restarse importancia a la influencia que la tragedia de los griegos ejerció a través de la comedia, indirectamente, sobre la literatura alemana, inglesa y francesa. Son solamente algunas indicaciones las que hemos podido ofrecer aquí como conclusión, pero suficientes para justificar lo que dijo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: «Sin el drama ático, no existiría en modo alguno el drama de todos los europeos que nos es familiar; no importa que la influencia de los griegos se haya ejercido directa o indirectamente.»

Volvemos a la idea con que iniciamos esta exposición. Es extraordinaria la importancia que ha tenido la tragedia helénica para la vida espiritual de los pueblos que recibieron la herencia de la antigüedad clásica. Pero, con ello, no se agota lo que continuamente nos lleva hacia ella y tampoco queda expresado con esto lo que significa su grandeza. Aparte de todas sus relaciones con culturas posteriores, no olvidemos aquello que la presente obra ha intentado demostrar; en su íntima relación con la *polis*, la tragedia griega del siglo V constituye un fenómeno histórico único y, como reflexión del ser humano sobre la problemática de su existencia, es una creación de validez eterna.

TRADICIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

El siguiente compendio está destinado a informar brevemente sobre la transmisión de los textos antiguos de las tragedias e indicar la bibliografía más importante. La selección de entre el gran número de ediciones y exposiciones existentes resulta bastante difícil. Se ha hecho con el deseo de escoger, de una bibliografía muy extensa, sobre todo aquellas obras que permiten avanzar rápidamente y que, sin embargo, llegan al fondo de la cuestión. El hecho de que se hayan tomado especialmente en consideración las exposiciones más recientes se relaciona con el planteamiento del problema que hemos indicado en el prólogo y no debe atribuirse a ingratitud hacia aquella investigación más antigua, gracias a la cual fue posible la investigación más moderna. El autor es consciente de que una selección en tan reducido espacio entraña forzosamente mucho de subjetivo. Para la problemática en detalle y la bibliografía especializada, remito al lector a mi obra *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Gotinga, 1956) y a mis estudios sobre la tragedia y sus autores aparecidos en 1948 en *Anzeiger für die Altertumswissenschaft*.

HISTORIA DEL TEXTO DE LAS TRAGEDIAS

Debemos la exposición de la historia de la transmisión del texto de las tragedias a U. VON WILAMOWITZ-MOELLEN-DORF, quien la publicó en el capítulo III de la introduc-

ción a su edición de *Heracles* (Berlín, 1889), y presentó así, al mismo tiempo, una parcela impresionante de la historia de la cultura. Los cuatro primeros capítulos de este libro aparecieron en reimpresión inalterada como introducción a la tragedia griega (Berlín, 1910). Ahora puede compararse la correspondiente sección en el artículo de K. ZIEGLER «Tragoedia», en la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, II serie, 12° medio tomo, pp. 2067 ss.

La tragedia ática estaba destinada a ser representada durante las fiestas de Dioniso. De su florecimiento en el siglo V hemos de eliminar completamente la idea del drama destinado a la lectura. Sin embargo, ello no era obstáculo para que la tragedia representada fuera también difundida en forma de libro. El testimonio más elocuente de ello lo tenemos en las comedias de Aristófanes, que en el público ateniense presuponen un conocimiento de la literatura trágica tan extenso y profundo que sólo podía conseguirse mediante la difusión en forma de libro. Hemos de imaginar tales libros como rollos de papiro, de escritura cercana a la de las inscripciones de la época. En el texto, pues, las palabras no estaban separadas unas de otras y apenas había signos auxiliares de puntuación. Los cantos corales eran tratados como prosa y no estaban subdivididos según miembros sintácticos o métricos. Para la conservación del texto de las tragedias, los siglos más peligrosos fueron los dos que siguieron al florecimiento de la tragedia ática, o sea la época anterior a la intervención decisiva de la labor de los eruditos alejandrinos. No podemos juzgar en qué medida experimentó modificaciones el texto a raíz de la serie de copias que de él se hicieron, pero no hemos de

ser demasiado pesimistas en este punto. Más conocido nos es un peligro que amenazaba al texto de las tragedias desde otro lado. Se relaciona con el progreso, descrito en el último capítulo, de la labor de los actores, los cuales se permitían intervenir cada vez con mayor libertad en los textos tradicionales. De ello tenemos testimonios directos, por ejemplo, Quintiliano, que en su *Institutio Oratoria*, 10, 1, 66, habla, como de una costumbre aprobada por el público, de modificaciones efectuadas en Atenas sobre una tragedia de Esquilo, al volver a ser representada. La cuestión acerca de qué pasajes son los que ofrecen tales intromisiones resulta extraordinariamente difícil. Ha tratado de ello concienzudamente DENYS L. PAGE en su libro *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934. Hemos de guardarnos de recurrir precipitadamente a la suposición de interpolaciones debidas a los actores allí donde nuestra lógica o nuestra sensibilidad estética encuentran algún obstáculo. Pero, que el texto de las tragedias corría peligro realmente en la época situada entre el clasicismo y la actividad de los eruditos alejandrinos, se desprende con claridad de la noticia que poseemos acerca de una medida adoptada en contra de ello. Según el Pseudo-Plutarco (*Vitae decem oratorum*, 7), el orador y hombre de Estado Licurgo, en relación con su reforma del teatro (hacia el año 330), mandó realizar y guardar un ejemplar oficial de las obras de los tres grandes trágicos. Este ejemplar debía ser obligatorio para todas las nuevas representaciones e impedir las modificaciones arbitrarias. No puede decirse que se tratara de cuestiones de crítica que afectarían a cada una de las palabras, sino que, sobre todo, habían de impedir las interpolaciones en la estructura del conjunto.

Es muy probable que la importancia del ejemplar oficial de Atenas no escapara a los hombres que en tiempos de Ptolomeo Filadelfo, en la primera mitad del siglo III, fundaron la gran Biblioteca de Alejandría. Así, pues, merece crédito, en sus rasgos fundamentales, la noticia tardía que encontramos en el médico Galeno (siglo II d. C.) en su explicación de las epidemias hipocráticas (p. 607 de la edición de Kühn). Según esta noticia, Evergetes, el tercer Ptolomeo (las relaciones históricas indicarían que más bien se trataba del segundo, de Filadelfo), a base de mucho dinero y de maniobras no del todo limpias, mandó llevar a Alejandría una edición ateniense de los tres grandes trágicos, en la que difícilmente podría reconocerse algo que no fuera aquel ejemplar oficial de Licurgo.

Para los eruditos alejandrinos más antiguos, carecemos de noticias acerca de trabajos realizados sobre los trágicos, lo cual no excluye ciertamente la posibilidad de que los realizasen. En Aristófanes de Bizancio (hacia 257-180), uno de los directores más importantes de la Biblioteca de Alejandría, encontramos al hombre cuya labor para la transmisión y conservación de las tragedias griegas significa algo decisivo. Aquel trabajo abnegado que, al servicio de los grandes divulgadores del genio griego, realizó en Homero, en los líricos, en su gran tocayo, nos viene atestiguado explícitamente para el caso de Eurípides. Pero no hay duda de que este trabajo también lo realizó en los otros dos grandes trágicos, y de que el texto que, en la ramificación de manuscritos, nos ofrece actualmente la base para nuestras ediciones, se remonta a él. Su labor abarcó la fijación de un texto seguro, la división de las partes corales, como la que reali-

zó en las ediciones de los poetas líricos, y la explicación, de la que encontramos todavía vestigios en las anotaciones a los manuscritos, los escolios.

Después de Aristófanes continuaron los estudios de esta índole. Es poco lo que sabemos de ellos. Cuando hubo pasado el florecimiento de la ciencia alejandrina y, con él, la época de la creadora actividad de los eruditos, cuando la abundancia de la labor realizada parecía que iba a disminuir, intervino entonces un erudito al que conocemos como contemporáneo de Cicerón y de Augusto. Dídimos de Alejandría no puede compararse, por su talento, con los grandes alejandrinos, pero el hombre que, por su tenaz actividad, mereció ser llamado por su época «Entrañas de bronce» (*χαλκέντερος*), reunió también, para los trágicos, en comentarios y en un léxico específico, los resultados esenciales de sus predecesores y los transmitió a la posteridad. Su nombre nos marca un punto a partir del cual los efectos de la labor erudita de Alejandría pasan a las épocas siguientes.

Cuando nos enteramos de que la Biblioteca de Alejandría poseía 123 obras de Sófocles reconocidas como auténticas, siendo así que nosotros poseemos 7, más los fragmentos de los *Ikhneutai*, podemos comprender, ante esta proporción, cuán exiguo es lo que tenemos, comparado con lo que poseían los alejandrinos. Pero esta diferencia no es resultado de una desaparición casual; probablemente, podemos explicarnos las circunstancias y, sobre todo, el paso decisivo que condujo a una tan dolorosa disminución del número de obras existentes. Los trágicos fueron haciéndose cada vez más difíciles, las exigencias que planteaban para la comprensión del len-

guaje y la forma literaria resultaron incómodas y, finalmente, su lectura pasó a ser objeto de la escuela. Sabemos perfectamente que ello va acompañado de una disminución de la participación viva. La escuela no puede leerlo todo, entonces tienen que hacerse selecciones y aparecer ediciones explicativas, a las que ya no se exige aquello que la sería labor de los eruditos consideraba obligatorio. Los fenómenos de decadencia de esta índole hemos de presuponerlos en relación con la evolución de la cultura antigua, sobre todo para el siglo II d. C. No podemos dar fechas precisas, pero, en todo caso, sucedió, en el curso de esta evolución, que una edición realizada con fines escolares decidiera acerca del número de obras dramáticas antiguas que habían de llegar hasta nosotros. Si ahora reflexionamos sobre el hecho de que, entre las obras conservadas de los grandes trágicos, algunas aisladas como *Los siete contra Tebas*, *Edipo*, *Las Fenicias* y, además, las tres tragedias que tratan el tema de Electra, estaban probablemente destinadas a ser leídas una tras otra para ser comparadas entre sí, no resulta improbable que, para los tres autores, fuera la voluntad de un solo y mismo hombre la que, para su época y, por lo tanto, también para nosotros, prescribiera la selección.

Al tratar de Eurípides hablaremos de la particularidad de la transmisión de su texto, pero, aparte de ello, a aquella selección característica se debió precisamente nuestro conocimiento de la tragedia ática. Se conservó a través de la época, poco favorable para las musas, entre la clausura de la universidad de Atenas (529) y la aparición de la diligente actividad erudita de Bizancio en el siglo IX. Cuando hombres de la talla de Focio y Aretas

dedicaron sus cuidados y su celo a los textos, el número de éstos estaba asegurado para siempre. Ahora aparecieron los copistas de la época bizantina. Durante mucho tiempo han sido las víctimas propiciatorias de la ciencia moderna para las corrupciones del texto efectivas y más aún para las precipitadamente supuestas. Constituye un bello resultado de la moderna investigación y también del control que, en algunos pasajes, nos permiten los papiros con restos de ediciones antiguas, el que en la actualidad nunca podamos alabar suficientemente ni podamos agradecer bastante la labor concienzuda de tales copistas. Otro es el cuadro que nos ofrece el trabajo de los bizantinos a partir del siglo XIII. Aquí, hombres expertos en filología, tales como Demetrio Triclinio, tuvieron la arrogancia de intervenir en los textos transmitidos y los alteraron arbitrariamente. Se comprende que allí donde la transmisión de cada uno de los manuscritos, como en Esquilo y Sófocles, se remonta a una época considerablemente anterior a todo esto, sea mucho mayor nuestra posibilidad de llegar de nuevo al texto de los alejandrinos. Fuentes de errores en el largo camino de la tradición, antes y después de Alejandría, las hubo en número considerable. No podemos aquí profundizar en una labor que, en detalle, corresponde a la ciencia, pero, en conjunto, puede decirse que el conocimiento progresivo ha aumentado considerablemente la confianza en la bondad de nuestra transmisión.

Desde Bizancio llegaron los textos a Occidente por un camino que, a veces, podemos seguir todavía con detalle. Ejemplos de este movimiento de severas consecuencias se han citado al hablar de Esquilo y de Sófocles. Así, los grandes trágicos de la antigüedad helénica se

convirtieron en acervo común de la cultura europea; así se hizo posible aquella influencia, en alcance y profundidad, de que hemos hablado en las explicaciones acerca de la tragedia de la época postclásica. Los datos particulares sobre la transmisión manuscrita se indican al hablar de cada uno de los trágicos, con las necesarias restricciones.

EL PROBLEMA DE LO TRÁGICO

Los datos bibliográficos, algo más abundantes sobre este capítulo, señalan lo animado de esta discusión. Citamos sobre todo obras relacionadas con la problemática desarrollada en la sección inicial de este libro:

M. SCHELER, «Über das Tragische» (Sobre lo trágico), *Die Weissen Blätter*, 1914, 758 (*Abhandlungen und Aufsätze* 1, Leipzig, 275).

J. VOLKELT, «Ästhetik des Tragischen» (Estética de lo trágico), 4ª ed., Munich, 1923.

P. FRIEDLÄNDER, «Die griechische Tragödie und das Tragische» (La tragedia griega y lo trágico), *Die Antike* 1, 1925, 8.

J. GEFFCKEN, *Der Begriff des Tragischen in der Antike* (El concepto de lo trágico en la antigüedad). Vortr. Bibl. Warburg 1927-1928. Berlín, 1930, 89.

O. WALZEL, «Vom Wesen des Tragischen» (De la naturaleza de lo trágico), *Euphorion* 34, 1933, 1.

TH. HAECKER, *Schöpfer und Schöpfung* (Creador y creación), Leipzig, 1934.

J. BERNHARDT, *De profundis*, 2ª ed., Leipzig, 1939

(141: «Der Mensch in der tragischen Welt» [El hombre en el mundo trágico]).

M. KOMMERELL, *Lessing und Aristoteles*, Francfort del Meno, 1940.

J. SELLMAIR, *Der Mensch in der Tragik* (El hombre en lo trágico), 2ª ed. Krailing, Munich, 1941.

F. SENGLER, «Vom Absoluten in der Tragödie» (De lo Absoluto en la tragedia). *Dtsch. Vierteljahrsschr.* 20, 1942, 265.

E. STAIGER, «Kleists Bettelweib von Locarno», *Dtsch. Vierteljahrsschr.*, 20, 1942, I; *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich, 1946.

A. PFEIFFER, *Ursprung und Gestalt des Dramas* (Origen y estructura del drama), Berlín, 1943.

W. RASCH, «Tragik und Tragödie», *Dtsch. Vierteljahrsschr.* 21, 1943, 287.

A. WEBER, *Das Tragische und die Geschichte* (Lo trágico y la historia), Hamburgo, 1943.

H. BOGNER, *Der tragische Gegensatz* (El conflicto trágico), Heidelberg, 1947 (cf. *Gnomon* 21, 1949, 211).

K. JASPERS, *Von der Wahrheit* (Sobre la Verdad), Munich, 1947. (La sección acerca de lo trágico editada también separadamente, Munich, 1952.)

H. J. BADEN, *Das Tragische*, 2ª ed., Berlín, 1948.

B. VON WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. (La tragedia alemana, de Lessing a Hebel), Hamburgo, 1948.

G. NEBEL, *Weltangst und Götterzorn* (Angustia cósmica y cólera divina), Stuttgart, 1951 (cf. *Gnomon* 25, 1953, 161).

M. DIETRICH, *Europäische Dramaturgie*, Viena, 1952.

C. DEL GRANDE, *Τραγωδία*, 2ª ed., Nápoles, 1962.

H. WEINSTOCK, *Die Tragödie des Humanismus*, Heidelberg, 1953. (Cf. O. Regenbogen, *Gnomon*, 26, 1954, 289.)

M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, 2ª ed., Gotinga, 1954.

K. VON FRITZ, *Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie* (Culpa trágica y justicia poética en la tragedia griega), *Studium Generale* 8, 1955, 194 y 219. Este importante estudio se halla ahora reunido en el volumen *Antike und moderne Tragödie*, Neun Abhandlungen, Berlín, 1962, que también es importante en sus otras partes para la problemática de lo trágico en cada una de las obras.

M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Turín, 1955.

W. SCHADEWALDT, «Furcht und Mitleid?» (¿Temor y compasión?) *Hermes*, 83, 1955. (Cf. también la introducción a su edición de las traducciones de Sófocles realizadas por Hölderlin, en la Fischer-Bücherei, 1957.)

EXPOSICIONES DE CONJUNTO, FRAGMENTOS, BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS ORÍGENES

Todavía sigue teniendo valor J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas* I, Leipzig, 1874. Ya hemos mencionado, para la historia de los textos, las secciones introductorias de la edición de Heracles, por U. VON WILAMOWITZ-MOELLEN-DORF, que aparecieron en Berlín, 1910, en reimpresión inalterada, como introducción a la tragedia griega. Una extensa exposición de conjunto es la que ofrece M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, 2 tomos, 2ª ed., Gotinga, 1954,

con excelente descripción de las obras en sus relaciones con la historia política y contemporánea. El segundo tomo, con las notas, contiene importante investigación de detalle. Al principio de este capítulo, he hecho referencia a mi libro, publicado en 1956 *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Una visión excelente de conjunto la ofrece H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, 3ª ed., Londres, 1961; del mismo autor, *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, Londres, 1956. Una buena introducción la ofrece D. W. LUCAS, *The Greek Tragic Poets*, 2ª ed., Londres, 1959. Presenta lo esencial J. DE ROMILLY en su estudio *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, París, 1961. Resulta muy práctico *A Handbook of Classical Drama*, de P. W. HARSH, Stanford, 1948, con su breve exposición de conjunto de todo el drama griego y romano.

Extensas monografías para cada uno de los tres trágicos se presentan en las correspondientes secciones en W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur*, para Esquilo y Sófocles I/2, Munich, 1934; para Eurípides I/3, Munich, 1940. A ello se añaden los correspondientes capítulos de mi *Historia de la literatura griega*, 2ª ed., Berna, 1963.

La historia del drama griego ha hecho grandes progresos gracias a la magistral elaboración del material de las inscripciones atenienses realizada por A. WILHELM, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Viena, 1906. Sigue siendo recomendable, como rápida introducción a la complicada problemática de estos monumentos, la recensión de W. REISCH en la *Zeitschr. f. österr. Gymn.*, 1907, 289 ss. Las inscripciones son ahora fáci-

les de consultar y están bien tratadas en la obra, que en seguida volveremos a mencionar, de A. PICKARD-CAMBRIDGE, sobre *Dramatic Festivals*.

Para cada una de las partes de la tragedia ática, poseemos monografías que también merecen destacarse, a causa de las interpretaciones que en ellas se contienen. WALTER NESTLE, «Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie», *Tüb. Beitr.* 10, Stuttgart, 1930; W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch*, N. Phil. Unterters, 2ª ed., Berlín, 1926; W. KRANZ, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlín, 1933; J. DUCHEMIN, *L'Agón dans la tragédie grecque*, París, 1945; W. JENS, «Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie», *Zetemata* 11, Munich, 1955; LEIF BERGSON, *L'epithète ornamentale dans Esch., Soph. et Eur.*, Uppsala, 1956; W. KRAUS, «Strophengestaltung in der griech. Tragödie», *I. Aisch. u. Soph. Sitzb. Ost. Akad. Phil.-hist. Kl.* 23 1/4, 1957; H. F. JOHANSEN, *General Reflection in Tragic Rhexis*, Copenhagen, 1959.

Estudia la supervivencia de la tragedia K. HEINEMANN, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig, 1920. Ofrecen también abundante material el *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, de H. HUNGER, 3ª ed., Viena, 1956; KATE HAMBURGER, *Von Sophokles zu Sartre*. Un importante capítulo es el que ofrece MARGRET DIETRICH, *Das moderne Drama*, 2ª ed., Stuttgart, 1963.

Desde que la Arqueología nos suministró el conocimiento de un gran número de teatros antiguos, se han dedicado profundos estudios a los problemas que ello ha originado. Una buena introducción es la que ofrecen los libros de M. BIEBER, *Die Denkmäler zum Theater-*

wesen im Altertum, Berlín, 1920, y *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939, así como A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946. L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, 1926, presenta las sugestivas, pero a menudo difíciles relaciones, entre el arte escénico y las pinturas de la cerámica. R. LÖHRER, *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn, 1927, trata de cuestiones que se le plantean con frecuencia al autor moderno que está acostumbrado a la movida mímica de su teatro; además, G. CAPONE, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padua, 1935, y A. SPITZBARTH, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Diss., Zurich, 1946. Para el estudio de la máscara es útil el profundo artículo de M. BIEBER en el tomo 14 de la *Real-Encyclopädie der class. Altertumswissenschaft*. Dos excelentes exposiciones de la arqueología teatral son las que nos han ofrecido los eruditos ingleses A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953, y T. B. L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, Londres, 1956, con una extensa lista de monumentos; del mismo autor poseemos una indicación bibliográfica en *Lustrum* 1956/1 (1957) y dos resúmenes sumamente útiles: «Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play», *Bull. of the Inst. of Class. Stud. of Lond. Univ.*, Suppl. 14, 1962, y *Griechische Bühnenaltertümer*, Gotinga, 1963. La convicción de que el teatro griego prescindía en gran medida de la ilusión de los sentidos viene representada por P. ARNOTT en dos libros: *An Introduction to the Greek Theatre*, Londres, 1959, y *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, 1962.

Aquí añadimos las colecciones de fragmentos de tragedias griegas en tanto no se refieren a autores aislados. Sigue siendo fundamental A. NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2ª ed., Leipzig, 1889. Desde entonces, un gran número de hallazgos de papiros han ampliado considerablemente nuestro conocimiento. Para ello poseemos un excelente instrumento, provisto de datos bibliográficos, en ROGER A. PACK, *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, Univ. of Michigan Press, 1952. Desde la aparición de esta obra se han realizado nuevas investigaciones, para las cuales remito a mi libro antes mencionado y a las revistas especializadas. Cierta número de importantes fragmentos de tragedia sobre papiro ha sido publicado en un volumen de la Loeb Classical Library, con traducción y comentarios de DENYS L. PAGE, *Greek Literary Papyri*, Londres, 1941, reimpresión revisada, 1950.

Para la tragedia del siglo IV ofrece una excelente idea y nuevas investigaciones T. B. L. WEBSTER en su artículo «Fourth Century Tragedy and the Poetics», *Hermes* 82, 1954, 294, y en su libro *Art and Literature in Fourth Century Athens*, Londres, 1956. Los escasos restos de la tragedia helenística los trata F. SCHRAMM, *Tragicorum Graecorum hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta eorumque de vita atque poesi testimonia collecta e illustrata*, Diss., Munster, 1929. El material se encuentra también en ZIEGLER en artículo que en seguida mencionaremos de la R. E. La *Exagoge* de Ezequiel, de la que no trata Schramm, se encuentra en una edición de J. WIENEKE, *Ezechielis Judaei poetae Alexandrini fabulae quae inscribitur ἐξάγωγή fragmenta*, Munster, 1931. El texto se encuentra también en la edición de la *Praeparatio Evangelica*, de K. MRAS.

Para los problemas de los orígenes de la tragedia, tenemos como esmerado libro de documentos, con elaboración completa de todo el material: A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927; una 2ª ed. con abundancia de adiciones corrió a cargo de T. B. L. WEBSTER, Oxford, 1962. Una idea general de la problemática extraordinariamente complicada la ofrecen K. ZIEGLER en el artículo «Tragoedia» de la *Real-Encyclopädie der class. Altertumswissenschaft*, 6 A, 1937, 1899, y C. DEL GRANDE, *Τραγωδία. Essenza e genesi della tragedia*, Nápoles, 1952, en una 2ª edición corregida y aumentada de 1962, y mi libro mencionado al principio de este capítulo. Extraordinariamente audaz en sus hipótesis es M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Turín, 1955. H. PATZER, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962, afirma la relación con el ditirambo, pero niega la relación con el drama satírico. Para un problema parcial ofrece un buen resumen B. ZUCHELLI, «Hypokrites», *Studi grammaticali e linguistici* 3, Paideia, 1963.

ESQUILO

Aquella selección de tragedias griegas para la escuela de que hablamos en la historia de la transmisión de los textos, se ha salvado para Esquilo en un solo ejemplar con 7 tragedias. Este libro, que por su escritura y sus variantes de texto nos imaginamos parecido al famoso papiro de Menandro, ofrecía a los bizantinos la base para sus copias. La única de estas copias que ha llegado hasta nosotros con las 7 obras y que, al mismo tiempo, es la más

antigua y la mejor, es el códice *Mediceus Laurentianus* 32, 9, que fue escrito en Constantinopla hacia el año 1000 y llevado en 1423 a Italia por el humanista G. Aurispa, que coleccionaba sistemáticamente manuscritos. La copia llegó en la segunda mitad del siglo xv a la Biblioteca Médicis de Florencia, la Laurentiana. Los bizantinos habían reducido esta selección a otra que contenía el *Prometeo*, *Los siete* y *Los Persas*. El testimonio más antiguo para este grupo es un *Ambrosianus* (C inf. 222) del siglo xiii en Milán. Esta tríada bizantina fue ampliada ahora nuevamente con la adición de *Agamenón* y de *Las Euménides*. Además del *Laurentianus* 31, 8, de fines del siglo xiv, hemos de citar aquí un manuscrito, ahora en Nápoles, escrito entre los años 1316 y 1320 por el antes mencionado Demetrio Triclinio, que nos ilustra acerca de lo arbitrario de su modo de proceder. Los datos completos de transmisión nos los ofrecen las principales ediciones (véase más adelante) y A. TURYN, *The Manuscript Tradition of the Trag. of Aeschylus*, Nueva York, 1943. En modo alguno es el *Mediceus Laurentianus* 32, 9 la fuente de los restantes manuscritos. Sobre todo, los ejemplares de la tríada bizantina nos orientan hacia un modelo que, de un modo independiente, se remonta a aquel ejemplar de la selección antigua que, para nuestra tradición completa de Esquilo, hemos de considerar como el arquetipo.

De las ediciones más antiguas cabe mencionar la de G. HERMANN, que se publicó póstuma y se encuentra en 2ª edición, Leipzig, 1859. Nunca se apreciarán lo suficiente los méritos del gran filólogo. Podemos hacernos una idea si tenemos en cuenta cuál fue el texto sobre el cual W. VON HUMBOLDT tuvo que realizar su traducción

del *Agamenón* (1816), que indujo a Goethe a admirar a Esquilo. A la memoria de Hermann dedicó U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF su edición fundamental, Berlín, 1914 (una *editio minor* en 1915), junto con la cual publicó un tomo de *Interpretaciones de Esquilo*, Berlín, 1914. Las ediciones más recientes son, entre otras, P. MAZON, 2 tomos, con trad. francesa, París, 1920/25, ahora en 5ª ed., 1949; H. W. SMYTH, 2 tomos, con trad. inglesa y los fragmentos, Londres, 1922/26; G. MURRAY, Oxford, 1937, 2ª ed., 1955; M. UNTERSTEINER, Milán, 1946/47. Los nuevos hallazgos de papiros con que Egipto nos sorprendió para Esquilo, en H. J. METTE, *Supplementum Aeschyleum*, Berlín, 1939, con apéndice (Berlín, 1949). Los fragmentos de Esquilo, con inclusión de todos los hallazgos de papiros, fueron nuevamente publicados por H. J. METTE, Berlín, 1959; a continuación publicó un tomo explicativo: *Der verlorene Aischylos*, Berlín, 1963.

Entre las traducciones, merece especial mención la reelaboración que WALTER NESTLE (*Kröners Taschenausgabe* 152) realizó de la de J. G. DROYSEN. También ofrece los mayores fragmentos F. STOESSL, Zurich, 1952. Una edición bilingüe, también con los fragmentos mayores, la contiene el tomo de Tusculum de O. WERNER, Munich, 1959. W. H. FRIEDRICH, en la Fischer Bibliothek der Hundert Bücher (1961) ha publicado importantes traducciones más antiguas. *Los Persas* y la *Orestíada* traducidos por E. BUSCHOR, Munich, 1953.

Entre las monografías cabe mencionar: B. SNELL, «Aischylos und das Handeln im Drama», *Phil. Suppl.* 20/1, Leipzig, 1928; WALTER NESTLE, «Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des

Aischylos», Tüb. Beitr. 23, Stuttgart, 1934; G. MURRAY, *Aeschylus the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940; K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berna 1949; F. SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus*, Nueva York, 1949; A. MADDALENA, *Interpretazioni Eschilee*, Turín, 1951; E. T. OWEN, *The Harmony of Aeschylus*, Londres, 1952; G. THOMSON, *Aeschylos und Athen*, Berlín, 1955; J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, París, 1958; A. RIVIER, «Eschyle et le tragique», *Études de Lettres. Bull. de la Fac. de Lettres de l'Univ. de Lausanne et de la Soc. des Ét. de Lettres*, serie II, tomo 6, Lausana, 1963, 73, negando radicalmente la libre decisión para los personajes de Esquilo.

De las ediciones explicativas debemos mencionar, en primer lugar, la de *Agamenón*, monumental, en tres tomos, de E. FRAENKEL, Oxford, 1950, que es importante para toda la investigación de la tragedia. También hay que destacar la serie de comentarios holandeses: de *Las Suplicantes*, por A. VURTHEIM; de las obras restantes, por P. GROENEBOOM; la edición de *Los Persas* se encuentra ahora en alemán en los textos de estudio III/1 y 2, Gotinga, 1960, publicados por B. SNELL y H. ERBSE. Un comentario excelente es el que ofrece la edición de esta obra por H. D. BROADHEAD, Cambridge, 1960. Para el *Prometeo*, W. KRAUS, *Real-Encyclopädie der class. Altertumswissenschaft* 23, 1956, 666.

SÓFOCLES

También aquí, la base más valiosa de nuestro saber se halla en el *Mediceus Laurentianus*, 32, 9. El texto de Só-

focles escrito en el siglo XIII, fue unido posteriormente al de Esquilo y Apolonio de Rodas. Además, tenemos 95 manuscritos de los siglos XI al XVI, la mayoría de los cuales (70) contienen solamente aquella tríada (*Áyax*, *Electra*, *Edipo Rey*) seleccionada, también, por los editores bizantinos. Actualmente tropieza con grandes dudas la opinión, sostenida durante mucho tiempo, de que, al igual que en Esquilo, también hubo aquí un solo ejemplar, como base para las otras copias, que llegó hasta la Edad Media. Junto al *Laurentianus*, tiene especial importancia el *Parisinus gr. 2712*, del siglo XIII. Sin embargo A. TURYN, en importantes trabajos, últimamente en los *Studies in the Manuscript Tradition of the Tragedies of Sophocles*, Illinois Studies, vol. 36, Urbana, 1952, ha dado nuevo cauce a las cuestiones relativas a la tradición de los manuscritos de Sófocles y ha puesto en duda el valor del citado manuscrito. Mayor consideración encuentra en la moderna crítica la llamada *Roman family* de manuscritos.

Entre las ediciones, ocupa un puesto destacado la de R. C. JEBB, Cambridge, 1883-1896, con crítica y notas, que se reimprimió inalterada de 1902 a 1908; del mismo tenemos también una edición del texto con escaso aparato crítico, Cambridge, 1897. La edición, acreditada por sus notas, de SCHNEIDEWIN-NAUCK ha experimentado una nueva refundición que hace de esta colección, publicada en pequeños tomos sueltos, una valiosa introducción a la tragedia griega. Tenemos de E. BRUHN, *Edipo Rey*, 1910, *Electra*, 1912, *Antígona*, 1913; de L. RADERMACHER, *Edipo en Colono*, 1909; *Filoctetes*, 1911; *Áyax*, 1913; *Las Traquinias*, 1914 (todas estas obras en Berlín). También es interesante el 8º tomo de esta colec-

ción, en el que E. BRUHN, Berlín, 1899, trata el uso del lenguaje en Sófocles. Va acompañada de la traducción francesa la edición de P. Masqueray, 2 tomos, 2ª edición revisada, París, 1929/34. De 1950 a 1960, han aparecido en París tres tomos de una nueva edición, con las tragedias conservadas, en la Collection des Universités de France, por A. DAIN, con la traducción de P. MAZON. Se espera la pronta publicación de otro tomo con los *Ikhneutai* y los fragmentos más importantes. En su edición de Oxford, 1924, A. C. PEARSON aprovechó ampliamente la tradición contenida en el manuscrito *Parisinus gr. 2712*, junto con el *Laurentianus*. Una buena edición comentada del *Áyax* se debe a W. B. STANFORD, Londres, 1963.

E. DIEHL, en el *Supplementum Sophocleum*, Bonn, 1913, ha reunido los hallazgos de papiros que, para Sófocles, nos dieron la obra de los *Ikhneutai*. Se hallan contenidos en la gran edición comentada, con la intención de que sirviera de complemento a JEBB, de los fragmentos de Sófocles, realizada por A. C. PEARSON, 3 tomos, Cambridge, 1917. A ello deben agregarse los datos de la sección de Bibliografía general.

E. STAIGER ha realizado una bella traducción alemana, Zurich, 1944, de todo Sófocles. De las traducciones de obras sueltas hay que destacar especialmente la de *Antígona*, por K. REINHARDT, 2ª ed., Godesberg, 1949, y la de *Edipo Rey*, por W. SCHADEWALDT, Francfort del Meno, 1955. E. BUSCHOR, *Ant., Ed. Rey, Ed. en Col.*, Munich, 1954; *Áyax, Traq., E., Fil.*, Munich, 1959. Una colección de traducciones realmente representativa es la que ofrece la Fischer Bibliothek der Hundert Bücher, en su 81 tomo (1963) con STAIGER, *Áyax, Traq.*; REIN-

HARDT, *Ant.*; SCHADEWALDT, *Ed. Rey, El.*; BUSCHOR, *Fil., Ed. en Col.*

La investigación, después de tener algo abandonado a Sófocles, al dedicar su atención al estudio de la áspera fuerza de un Esquilo y a la riqueza espiritual de un Eurípides, ha estudiado con especial interés a aquel autor, de suerte que hoy disponemos de una serie de excelentes libros sobre Sófocles. Cabe citar el libro de TYCHO VON WILAMOWITZ, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlín, 1917; en su día se le concedió una gran importancia debido a que acentuaba lo técnico frente a una interpretación desarrollada en un espacio vacío. No faltó la necesaria reacción contra el excesivo aprecio de lo técnico. De ella da fe una serie de libros más recientes sobre Sófocles de los cuales citaremos: T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936; C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944 (reimpr. 1947); K. REINHARDT, *Sophokles*, 3ª ed. Francfort del Meno, 1948, una de las mejores exposiciones de Sófocles y que influyó en la interpretación de su estilo; H. WEINSTOCK, *Sophokles*, 3ª ed. Wuppertal, 1948; A. J. A. WALDOCK, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951; C. H. WHITMAN, *Sophocles. A Study Heroic Humanism*, Cambridge, Mass., 1951; J. C. OPSTELTEN, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952; V. EHRENBURG, *Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954, trad. alemana, Munich, 1956. La última obra que hemos mencionado ha aumentado de modo decisivo nuestro conocimiento, al hacer resaltar la tensión espiritual que domina la estructura interna del alto clasicismo. G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, Cornell Univ. Press, 1958; H. D. F. KITTO, *Sophocles. Dramatist and Philosopher*, Oxford,

1958; A. MADDALENA, *Sofocle*, 2ª ed., Turín, 1963; la Wiss. Buchgesellschaft ha reunido tres conferencias sobre Sófocles (DILLER, SCHADEWALDT, LESKY): *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt, 1963. Constituye un excelente auxiliar el estudio realizado por H. F. JOHANSEN, «Sophocles, 1939-1959», en *Lustrum*, 1962/7. La mayor parte de la moderna bibliografía sobre Sófocles, incluido el presente libro, es completamente inútil, según el tratado programático de FRANZ EGERMANN, «Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot» (*Vom Menschen in der Antike*, Munich, 1957, 1-128). Implícitamente, se arroja por la borda también a Aristóteles, Goethe y Hölderlin con sus opiniones sobre la tragedia y lo trágico. El enzarzarnos en una polémica cuyo método y estilo creíamos ya superados resulta algo desagradable y no es éste el lugar para ello. Me contento con citar al propio Egermann (p. 94): «No es sorprendente que Lesky no pueda seguir.»

EURÍPIDES

Nuestra tradición es para Eurípides más abundante que para los otros dos trágicos. Es fundamental A. TURYN, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Trag. of Eur.*, Illinois Stud. in Lang. and Lit, vol. 43, Urbana, 1957. También para Eurípides nos encontramos, ante todo, con los vestigios de una edición comentada realizada en la antigüedad, de la cual una de las ramas de nuestra tradición nos ofrece 9 obras: *Hécuba*, *Orestes*, *Las Fenicias*, *Andrómaca*, *Hipólito*, *Medea*, *Alcestis*, *Las Troyanas*,

Reso. Dado que, posiblemente, *Las Bacantes*, contenidas en la otra rama de la tradición, pertenecían también a esta serie, se trataría entonces de una selección de 10 obras. El mejor testimonio para este grupo es el *Marcianus* 471, del siglo XII. Contiene las cinco primeras obras de la serie. Para Eurípides no disponemos de ningún testimonio textual de la antigüedad y la importancia del *Laurentianus* 32, 9. En cambio, es de gran valor el número algo mayor de importantes manuscritos. Después del *Marcianus* tenemos inmediatamente el *Parisinus* 2712, del siglo XIII, el cual contiene las mismas obras que el *Marcianus*, más *Medea*; luego el *Vaticanus* 909, también del siglo XIII, que contiene las nueve obras mencionadas, y el *Parisinus* 2713 (entre el siglo XII y el XIII), en el que faltan las dos últimas obras de esta serie.

Un hecho que B. SNELL (*Hermes*, 1935, 119) explica en forma convincente hace que nuestras diez obras de la selección (contando *Las Bacantes*) aumenten en otras nueve. De una edición de papiros de Eurípides, que contenía todos los dramas en rollos sueltos y cada cinco de estos rollos en un recipiente, por orden alfabético, dos de tales vasijas llegaron a manos de los bizantinos. Una de ellas contenía el drama *Hécuba* (la cual ya estaba contenida en la edición comentada), *Helena*, *Electra*, *Heracles*, *Las Heraclidas*, el segundo *Cíclope*, *Ión*, *Las Suplicantes* y las dos tragedias de Ifigenia. Los restos de la edición completa alfabética se añaden ahora, en la segunda rama de nuestra tradición, a las obras de la selección. El principal de este grupo es el *Laurentianus* 32, 2, que se escribió a principios del siglo XIV; se encontraba en 1348 en Aviñón y en el siglo XV llegó a la biblioteca privada de los Médicis. De los diecinueve

dramas faltan aquí solamente *Las Troyanas*. Un segundo manuscrito, compuesto de las dos partes, *Palatinus* 287 y *Laurentianus* conv. suppr. 172, es considerado por P. MAAS (*Gnomon*, 1926, 156), contrariamente a anteriores puntos de vista, como una copia del *Laurentianus* 32, 2. Un libro de G. ZUNTZ, próximo a publicarse, indica que las obras no comentadas fueron copiadas directamente del *Laurentianus*, después de que Triclinio las corrigiese provisionalmente, mientras que, para las obras de la selección, es evidente que se hizo una copia del arquetipo común, también corregida por Triclinio. Importante para la tradición de Eurípides es el trabajo de E. FRAENKEL, *Zu den Phoen. des Eur. Sitzb.*, Bayer, Akad. Phil.-Hist. Kl., 1963/1, porque en él se reanuda con energía la cuestión de en qué medida nuestro texto ha sido desfigurado por las interpolaciones.

Para la moderna crítica del texto ha suministrado sólido fundamento A. KIRCHHOFF, en su edición, Berlín, 1855. Todavía sigue siendo utilizable la edición del gran conocedor del griego A. NAUCK, 3 tomos, 3ª ed., Leipzig, 1892-1895. Actualmente son importantes G. MURRAY, 3 tomos, Oxford, 1902-1910, y la edición bilingüe de la Collection des Universités de France, de L. MÉRIDIER, L. PARMENIER, H. GRÉGOIRE, etc., de la que se han publicado seis tomos, París, 1923-1961 (todavía faltan *Ifig. Aul. y Reso*). Una edición bilingüe se ha publicado en España: A. TOVAR, *Eur. Tragedias*, vol. I (*Alc. Andr.*), Barcelona, 1955. El mismo, con R. P. BINDA, vol. II (*Bac., Her.*), Barcelona, 1960. Entre las ediciones comentadas sigue ocupando un lugar destacado la de *Heracles*, de U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, 2ª ed., Berlín, 1909. En 1891 publicó el *Hipólito* y en 1926 el

Ión. Siete obras (*Hip., Med., Her., If. Aul., If. Taur., Alc., Or.*) han encontrado una inteligente exégesis en H. WEIL, *Sept tragédies d'Euripide*, París, 1896-1907. Un excelente auxiliar es el de las ediciones comentadas de Oxford: D. L. PAGE, *Med.*, 1938; M. PLATNAUER, *Iph. Taur.*, 1938; J. D. DENNISTON, *El.*, 1939; A. S. OWEN, *Ion*, 1939; E. R. DODDS, *Bac.*, 2ª ed., 1960; A. M. DALE, *Alc.*, 1954.

Además de las traducciones de WILAMOWITZ, podemos mencionar H. VON ARNIM, *Zwölf Tragödien des Euripides*, Viena, 1931, y E. BUSCHOR, *Med., Hip., Heracles*, Munich, 1952; *Tro. El. If. T.*, 1957; *Or. If. A. Bac.*, EPCQ. La traducción de DONNER, corregida por R. KANNICHT, con notas de B. HAGEN e introducción de W. JENS, Stuttgart, 1958; F. STOESSL, *Eurípides, las tragedias y fragmentos* I. Zurich, 1958 (*Alc., Med., Hip., Hec.*, según VON ARNIM; *Her. y Andr.*, en traducción propia).

Para ningún trágico como para Eurípides fueron tan abundantes los hallazgos de papiros. Por ello es precisamente importante aquí citar, además de la colección de H. VON ARNIM, *Supplementum Euripideum*, Bonn, 1913, las ayudas indicadas en la bibliografía general. Nuevos fragmentos presenta E. G. TURNER, en el tomo 27 de los Papiros de Oxirrinco, Londres, 1962. Fragmentos que, según Nauck, eran conocidos por citas de autores, fueron reunidos por B. SNELL, Viena, *Stud.* 69, 1956, 86. Los escolios, especialmente abundantes para Eurípides, se encuentran en una edición modélica de E. SCHWARTZ, Berlín, 1887/91.

Aún conserva su valor la introducción de G. MURRAY, *Euripides and his Age*, Londres, 1922, 2ª ed., Oxford, 1946. El libro de D. F. W. VAN LENNEP, *Eurípides ποιητικὸς σοφός*, podemos citarlo como ejemplo de un empleo

exagerado de la moderna psicología. Trata de defender al poeta frente al filósofo A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausana, 1944. Otras monografías: F. MARTINAZZOLI, *Euripide*, Roma, 1946; W. H. FRIEDRICH, «Euripides und Diphilos», *Zetemata*, 5, Munich, 1953, con excelente análisis de la estructura de las distintas obras; W. LUDWIG, *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Diss. Tübinga, 1954; H. STROHM, *Euripides*, *Zetemata*, 15, Munich, 1957, ambas asimismo con valiosos análisis de estructura. La destacada cuestión de en qué grado y en qué forma es de importancia la psicología para el drama de Eurípides, la trata, con grandes reservas contra la interpretación psicológica, W. ZÜRCHER, «Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides», *Schw. Beitr. z., Altertumswiss.* 2, Basilea, 1947. Una ayuda excelente para *Las Heraclidas* y *Las Suplicantes* la ofrece G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides*, Manchester, 1955; O. REVERDIN, en el sexto tomo de *Entretiens sur l'antiquité classique*, de la Fondation Hardt, Vandoeuvres, Ginebra, 1958, ha publicado siete conferencias sobre el poeta. Entre lo mejor que se ha escrito sobre Eurípides figura el ensayo de K. REINHARDT, «Sinneskrise bei Euripides», en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, 227 (antes *Neue Rundschau* 68, 1957, 615); A. GARZYA, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Nápoles, 1962; R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes*, Acad. Royale de Belgique, Classe des lettres et des sciences mor. et pol. Mem. Coll. in 8°, 55/4, 1962.

APÉNDICES A LA BIBLIOGRAFÍA

(Véase página 20)

I

- AYLEN, L., *Greek Tragedy and the Modern World*, Londres 1964.
- BREMER, J. M., *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristoteles and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969.
- CONACHER, D. P., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1970².
- DILLER, H., *Sophokles*, Darmstadt, Wege der Forschung 95, 1967.
- ELSE, G. F., *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, New York 1972².
- FISCHER, U., *Der Telosgedanke in der Dramen des Aischylos*, Hildesheim 1965.
- GUÉPIN, J.-P., *The Tragic Paradox*, Amsterdam 1968.
- HAMBURGER, K., *Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart 1965.
- JONES, J., *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londres 1962.
- KIEFNER, W., *Der religiöse Allbegriff des Aischylos*, Hildesheim 1965.
- KNOX, B. M. W., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley 1964.
- LESKY, A., *Gesammelte Schriften*, Berna-Munich 1966.
- LLOYD-JONES, H., *Problems of Early Greek Tragedy*, Madrid, Fundación Pastor, 1966.
- PODLECKI, J., *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor 1966.
- ROHDICH, H., *Die euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg 1968.

- ROMILLY, J. DE, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca 1968.
 SCHWINGE, E. R., *Euripides*, Darmstadt, Wege der Forschung 89, 1968.
 SNELL, BR., *Scenes from Greek Drama*, Berkeley-Los Angeles, 1964.
 WEBSTER, T. B. L., *The Greek Chorus*, Londres 1970.
 ZUNTZ, G., *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965.

Lesky recomienda también los volúmenes siguientes del *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* a cargo de H. Strohm, las sucesivas *Bibliografie del dramma antico* publicadas en *Dioniso* y los «valiosísimos» volúmenes de *Lustrum* a cargo de H. Friis Johansen (1962/7) y H. J. Mette (1967/12).

II

- ALSINA, J., *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Labor, 1971.
 ERRANDONEA, I., *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática y la personalidad de sus coros*, Madrid, Escelier, 1958.
 ESTAL, P. DEL, *La Orestíada y su genio jurídico*, El Escorial 1962.
 LIDA, M. R., *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Losada, 1944.
 SASTRE, A., *Drama y Sociedad*, Madrid, Taurus, 1956.

ESTA EDICIÓN, PRIMERA EN EL ACANTILADO,
 DE «LA TRAGEDIA GRIEGA», DE
 ALBIN LESKY, SE HA TERMINADO
 DE IMPRIMIR, EN CAPELLADES,
 EN EL MES DE JULIO
 DEL AÑO 2001.

