

BIBLIOTECA DE LETRAS CLASICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

XLC
1963
FRE
E:2
LA LEYENDA DE IFIGENIA
en Eurípides

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciada en LETRAS CLASICAS

presenta:



FILOSOFIA
Y LETRAS

Leticia Fregoso Fregoso

México, D. F.

1963

M. 122856



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA DEL DEPARTAMENTO DE
LETRAS CLASICAS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

NOTA PRELIMINAR

No obstante la multiplicidad y contradicción de los juicios que se han formulado sobre la obra de Eurípides, cabe reconocer que existe un punto de concordancia en la crítica Euripidiana: La presencia de un elemento que perturba la estructura de las leyendas tradicionales e incluso para algunos, amenaza en ocasiones la unidad de la obra literaria.

Hay críticos que se proponen encasillar al poeta en moldes definidos, que expliquen su manera de tratar esas leyendas, buscando una finalidad e intención general en sus dramas. El resultado es una colección de personalidades opuestas entre las cuales figuran como las más conocidas la de Eurípides racionalista por una parte, y Eurípides irracionalista por otra. (1) También se ofrecen soluciones de conjunto fundadas en su aceptación o rechazo de las tradiciones: "Las antiguas leyendas nacidas del culto primitivo le causan horror, si las plasma literariamente en sus obras es en cierto modo para vengarse, por la manera de tratarlas, de estos temas que casi le imponía contra su voluntad la tradición de la escena trágica." (2) O bien opinan que las empleó con la misma libertad con que Shakespeare usó las crónicas y al igual que Esquilo y Sófocles extrajo el material primero de sus obras no tanto del mito, sino más bien de sus luchas con los problemas propios de su tiempo. (3) Quienes reconocen una evolución en el drama de Eurípides han distinguido dos etapas principales: La etapa de la pasión o el sentimiento instintivo (*ἄσπῆ-θυμός*) y la etapa de la ironía y crítica del mito. (4)

No faltan las opiniones eclécticas que, analizando la estructura de los dramas, afirman que su valor radica precisamente en la tensión de elementos contradictorios. (5)

En esta labor de revaloración se ha señalado la importancia de estudiar cada pieza individualmente, examinando en ella el papel que desempeña la leyenda o el mito. Nuestra intención es examinar dentro de los límites del presente ensayo, la leyenda de Ifigenia a partir de sus integrantes y con ello contribuir en lo posible a la mejor comprensión de ciertos aspectos de la obra euripidiana.

Hemos escogido para ello una leyenda desarrollada en un par de dramas, Ifigenia en Aulide e Ifigenia entre los taurios. En nuestro análisis trataremos de probar lo inadecuado del criterio que encierra en un solo título, a manera de etiqueta, las tragedias del mencionado dramaturgo.

Al estudiar el empleo del $\mu\hat{\omicron}\theta\omicron\varsigma$ en el drama, daremos por supuestas las circunstancias históricas que pudieron haber influido en su composición y que, a la par de otros aspectos como los personajes, la crítica aristofánica a Eurípides, las relaciones entre las piezas de éste y la comedia de Menandro, etc. han sido estudiadas ya en forma exhaustiva. Conviene aclarar también que el género de trabajos como el que nos ocupa no permite abarcar un estudio comparativo de las obras más importantes en las cuales se deja sentir la influencia de los dramas escogidos para nuestro análisis.

Mencionaremos tan sólo que su Ifigenia contribuyó sin duda a fundar los cimientos de la tragedia romana, al ser imitada por Nevio y Ennio; más tarde por Pacuvio, en una versión de Ifigenia entre los taurios que Cicerón cita con frecuencia. El episodio de la muerte

de Ifigenia inspiró a Lucrecio uno de sus pasajes célebres que concluye con el conocido "tantum potuit religio suadere malorum" (De natura rerum, I, 94 sqq) que se ha pensado es el tema central de los dramas de Eurípides.

Ifigenia entre los taurios, considerada desde su época como una obra maestra, fue reproducida en vasos, sarcófagos, pinturas; la Antología Planudiana le dedica uno de los epigramas más logrados que capta en unas líneas la psicología del personaje central, el antagonismo entre el odio y la piedad. El genio de Racine se sintió atraído por esta pieza como por Ifigenia en Aulide y aunque no llegó a terminar su versión de Ifigenia entre los taurios, demuestra su admiración por el autor griego. Goethe se inspiró en Ifigenia entre los taurios para escribir un drama homónimo. Para quienes los imperativos de un tradicionalismo tantas veces obtuso prevalecen sobre cualquier juicio valorativo y conducen al rechazo de lo helénico, recordamos que Alfonso Reyes recreó en su Ifigenia Cruel la obra elegante y satírica de Eurípides.

Hemos simplificado en favor de la claridad algunos puntos, aludiendo apenas a aquellos problemas demasiado complejos y extensos que exigen un estudio independiente, v. g. las teorías sobre los orígenes de la tragedia, su ritual, posible relación con el mito del eterno retorno, etc.

Está dividido nuestro trabajo en cuatro capítulos de la manera siguiente:

I. Antecedentes

- a) Diferenciación de términos.
- b) La leyenda y las tradiciones religiosas.

Comprende las relaciones de Ifigenia con Artemisa, sus atributos, templos y lugares de culto más importantes.

- c) Fuentes para el estudio de la leyenda.

Enumeración de las principales fuentes.

- d) Difusión de la leyenda.

Debido a su amplia difusión en todos los medios, - conocida como hecho real - surgen las distintas versiones que servirán a Eurípides de base para sus dos dramas. Fuentes históricas.

II. La tradición literaria

Análisis de las fuentes literarias más importan-

tes: Homero, la Cipria, Esquilo, Sófocles, Píndaro.

III. La leyenda en Eurípides.

1. Ifigenia en Aulide. Fecha y texto.

a) Argumento.

Bajo este título se incluyen las modificaciones radicales introducidas en la leyenda por Eurípides, conforme a sus propósitos dramáticos. Se comparan los pasajes más significativos con las versiones anteriores.

b) El mito arcaico.

Comprende el papel del mito arcaico, origen de la leyenda, en I. A.

c) El personaje central.

Sus antecedentes en otros dramas.

Su evolución dentro de I. A. y Comparado con personajes de dramas anteriores.

2. Ifigenia entre los taurios. Fecha. Texto.

a) Su relación con Helena. Argumento.

b) El folklore.

Eurípides combina los temas del folklore con las versiones cultas de la leyenda. Las narraciones referentes a los templos más importantes del Atica conectados con Ifigenia y los festivales atenienses proporcionan el material para este drama.

c) Los mitos etiológicos. Importancia dentro del drama.

IV. El mito en sentido estricto.

a) Su papel en el coro, prólogo y monodias.

b) La crítica del mito.

c) Mito y realidad.

Conclusiones.

I

ANTECEDENTES

a) Diferenciación de términos

Con objeto de evitar confusiones, decidimos precisar el significado de los conceptos que habremos de manejar y que designarán los elementos que denominamos integrantes de la leyenda: el mito, el folklore, las tradiciones religiosas, las narraciones cultas, la mitología.

La leyenda o μύθος en sentido amplio trata de los hechos de algún dios o héroe, de los ritos de su culto, relaciones con otros dioses o héroes, incluyendo además los mitos explicativos del culto, o de fenómenos naturales sorprendentes por algún motivo, que se introdujeron en esos relatos. Al tratar de la interpretación personal y realista de la leyenda usaremos la palabra personal significando el poder creativo y transformador del escritor ya que no expresa juicios personales; realista, miembro de la expresión 'personal', opuesto al idealismo sofocleano y a las intromisiones del dramaturgo en su tragedia como otro personaje más, a la manera de Esquilo. Con el nombre de mito designaremos el aspecto religioso de la leyenda, distinguiendo, cuando sea necesario el mito etiológico del mito arcaico; siendo el primero un relato que trata de explicar la causa de algún ritual cuyo sentido se ha perdido en el transcurso del tiem-

po y el segundo la evocación de un suceso religioso perteneciente a una época más primitiva donde no hay necesidad de dar una explicación a los actos religiosos, pues, en palabras de Bowra: "They are sufficient in themselves and no explicit explanation of them is demanded. They appeal to the emotional level and that is enough to justify them." (6)

Bajo el término folklóre agruparemos las narraciones y tradiciones populares. Las narraciones cultas comprenderán aquéllas creadas por los rapsodas para entretenimiento de la nobleza y que posteriormente pasaron a formar parte de la *παιδεία*

Con el término mitología nos referiremos al corpus de relatos cuyos protagonistas actúan en un ambiente donde convergen lo real y lo fabuloso, rico en imágenes poéticas y esencia de las narraciones cultas.

Por *μῦθος* en sentido estricto entenderemos una creación literaria sobre temas mitológicos, tal como se da en las narraciones cultas.

En cuanto a los términos héroe y heroína, conservarán la connotación religiosa que tienen en griego.

Cabe aclarar que al exponer el análisis del mito no nos referiremos a los trabajos que realizaron Freud y Jung en este terreno, pues hay serias controversias al respecto; hemos preferido interpretarlo en su contexto literario evitando en lo posible intrusiones externas deformadoras para nosotros de la obra de arte.

Nuestro criterio es partir de las tragedias exclusivamente, adoptando una postura de distanciamiento con respecto a ellas, i. e. no trataremos de interpretarlas por medio de conceptos o prejuicios modernos, ni tampoco conforme a un criterio historicista; las

estudiaremos en relación con sus antecedentes literarios, dentro de la obra de Eurípides en su conjunto y nuestra apreciación será en gran parte subjetiva.

Las siglas que hemos utilizado para referirnos a los dramas que desarrollan la leyenda de Ifigenia son las convencionales: I. A. para Ifigenia en Aulide e I. T. para Ifigenia entre los taurios.

b) La leyenda y las tradiciones religiosas.

Las tradiciones religiosas comprenden fiestas y ritos conmemorativos en los que se ha querido ver el núcleo original de la tragedia griega. El drama de Ifigenia tiene por ἀκτιον o rito básico el culto sepulcral a una heroína. Sin internarnos en problemas demasiado complejos y extensos para ser tratados aquí, señalaremos en forma concisa los atributos, ritos, lugares de culto, etc., de la heroína, para pasar en seguida a examinar las manifestaciones que asume la leyenda: primero sin desligarse de las creencias religiosas y segundo independiente de ellas. Esta división que hemos establecido obedece al carácter del personaje, una figura legendaria enmarcada en el ciclo épico, y a la vez un δαίμων cuyo oscuro origen puede buscarse en las tradiciones reli-

gias primitivas. Por lo que a éstas respecta, dudamos que sea posible trazar una correspondencia exacta entre el ritual y la tragedia. Además, las teorías que pretenden la reconstrucción del drama en función de sus orígenes hipotéticos como el ἐνιαυτός δαίμων, el sacrificio del dios sagrado e inclusive las teorías totémicas, nos acercan más bien a una versión de la tragedia en su etapa prehistórica. Asimismo dichas teorías, comprendida la del culto sepulcral, tienden a exagerar la importancia del héroe trágico. (7)

Con estas reservas, pasemos a exponer la naturaleza de Ifigenia en cuanto deidad telúrica, cuya esfera de acción y atributos la asimilaron a una diosa más universal: Artemisa. Poco podemos decir de ella bajo el aspecto de deidad independiente, pues siendo un δαίμων de la naturaleza, encarna una fuerza superior, un poder que no puede captarse de manera personal y por tanto no es susceptible de ser objeto de un culto determinado. (8)

Si se interpreta la etimología con el significado de "que da fuerza al nacer" se comprende por qué fue asociada con Artemisa, la diosa protectora del nacimiento y crecimiento de niños, animales y plantas; su influencia por tanto se extiende de la naturaleza a la vida familiar y entre sus ritos propios, modificados a través del tiempo figuraban los sacrificios o rescate de los primogénitos, o le eran dedicados los niños nacidos a costa de la vida de sus madres y los vestidos de éstas.

Como diosa telúrica y de la fecundidad le fueron ofrecidos sin duda sacrificios humanos en épocas remotas, de los cuales no subsistieron sino simulacros μίμνα en la época clásica. (9)

También fue asimilada a Hécate, hipóstasis de Ar-

temisa y diosa de los muertos, pues están relacionados en la mente primitiva los conceptos de la germinación de las plantas y las regiones infernales. (10)

Más tarde al descender al grado de heroína figuró al lado de Artemisa a la manera de una κόρη, como Caligenia.

Los templos y lugares de su culto que nos interesan para el estudio de la leyenda se encontraban en Hálae y Brauron. Según testimonio de Eurípides, había un templo dedicado a Artemisa Taurópola en Hálae y los ritos consistían en tocar el cuello de la víctima con un instrumento cortante, o sea, se trataba de un simulacro de degollación. En I. T. se explica que fueron creados en memoria de la estancia de Ifigenia entre los taurios y tal vez están relacionados también con el sacrificio de Ifigenia en Aulide (11) En dicho santuario se guardaba la estatua de Artemisa robada por Orestes con la ayuda de Ifigenia; un antiguo ξόανον que según la leyenda había caído del cielo y era por tanto una de las más importantes imágenes de la diosa, cuya posesión pretendieron muchas otras ciudades.

En Brauron, (hoy Vraona) Ifigenia era venerada como sacerdotisa de la diosa y como su hipóstasis:

.κλίμακας

βραυρωνίως δειτ' ἐπὶ κληθευχεῖν θεᾶς.
οὐ καὶ ἐθάπη καθανοῦσα, καὶ πέπλων
ἀγαλμά σοι θήσουσιν εὐπίνους ὑψάς,
ὡς ἂν γυναῖκες ἐν σοκοῖς ψυχορραχεῖς
λείπωσ' ἐν οἴκοις. Τάσδε δ' ἐκπέμπεν χθονός
Ἑλληνίδας γυναῖκας ἔξεφίεμαι (I. T. 1463 sqq)

Eurípides empieza a fundir aquí las distintas manifestaciones de Artemisa, anticipando el sincretismo posterior. La 'muerte' de Ifigenia evidencia la desaparición de su culto en favor del de la diosa panhelénica. Es interesante el comentario del escoliasta en Lisístrata sobre las fiestas $\beta\rho\alpha\upsilon\rho\acute{\omega}\nu\iota\alpha$, en honor de la doncella, cada cinco años; las niñas atenienses eran consagradas a Artemisa con el nombre de 'osas' $\acute{\alpha}\rho\tau\iota\omicron\upsilon\omicron\iota$ y en el festival iban vestidas de color azafrán. Se sacrificaban cabras a la diosa pues según una leyenda un individuo llamado Embaro obligado por Artemisa a sacrificar a su hija como único medio de poner fin a la plaga de hambre que asolaba al país, vistió a una cabra de tal modo que no se notase la substitución y la mató en lugar de su hija. (Lisístrata, v645) Tal vez el relato que Esquilo hace de la muerte de Ifigenia alude a este simulacro primitivo. (12)

Para relacionar la leyenda más conocida con las $\beta\rho\alpha\upsilon\rho\acute{\omega}\nu\iota\alpha$ se dijo que la doncella era hija de Helena y Teseo y que fue entregada al cuidado de Clitemnestra, según cuenta Pausanias, (II, 22,7) añadiendo que el sacrificio había tenido lugar en Braurona y no en Aulide; Artemisa sustituyó a su protegida por una osa. Este relato, que acaso sea el más antiguo y que se atribuye a Estesícoro y Euforio, es sin duda de origen ático. El ritual de 'parecer un oso' $\acute{\alpha}\rho\mu\epsilon\tau\epsilon\acute{\upsilon}\epsilon\iota\nu$ es bastante confuso, (13) si intentaba explicar las manifestaciones de los dioses en forma de animales no se pueden obtener conclusiones muy seguras, principalmente por haberse borrado los vestigios de esas epifanías debido al predominio del antropomorfismo. (14) También podía tratarse de una forma particular de culto a Artemisa como $\pi\acute{\omicron}\tau\upsilon\iota\alpha$ $\Theta\eta\rho\acute{\omega}\nu$

c) Fuentes para el estudio de la leyenda.

Son varias las fuentes a las cuales se puede acudir para el estudio de la leyenda: las versiones más minuciosas y eruditas se encuentran sin duda en las colecciones de mitógrafos como Apolodoro, Diodoro Sículo e Higino; (15) pero son de mayor interés para nosotros los testimonios de Hesíodo, Heródoto o Jenofonte, pues no se han desligado aún de las tradiciones populares y descubren el origen mítico de la leyenda.

Las creaciones literarias son otra fuente de importancia; hablaremos de ellas en otro capítulo. En algunas de ellas, la leyenda es sólo un episodio mitológico sin mayor trascendencia, otras en cambio, al reconocer un vestigio de sacrificio humano sacan ventaja de esta circunstancia para lograr efectos de romántico horror.

No menos interesante son los datos que nos proporciona Pausanias; en su Itinerario de Grecia se perciben con claridad varios grados de evolución de la diosa Ifigenia, según las distintas regiones donde se le rendía culto; su gusto por los monumentos de la antigüedad nos acerca a los templos y santuarios que estaban consagrados a la doncella.

d) Difusión de la leyenda

A la difusión de historias como la de Ifigenia que conservaban los vínculos con el elemento religioso tradicional había contribuido en gran parte la fe popular - no exenta de superstición - en aquellas edades que más directamente influenciaban la vida cotidiana: Artemisa-Ifigenia en sus diversas manifestaciones era una de ellas. Con base en las fuentes que mencionamos y por lo que a Hesíodo respecta, - partiendo

de los restos de religión primitiva que saturan sus obras - el Catálogo de las Mujeres es un documento importante para apoyar lo que señalábamos; según este texto Ifigenia fue salvada gracias a la intervención de Artemisa y por mandato de la misma se transformó en Hécate. Ahora bien, el culto a esta divinidad era en esencia doméstico y en cuanto diosa subterránea se prestaba a creencias supersticiosas surgidas de la imaginación popular y muy difundidas. Su imagen se colocaba frente a las casas para prevenir embrujamientos y males. (16)

También en Arcadia la leyenda de Ifigenia era conocida bajo la forma que nos refiere Hesíodo. (17)

Heródoto al hablar de los escitas cuenta que éstos acostumbraban sacrificar a todos los náufragos arrojados a sus costas e igualmente a los extranjeros, en honor de una diosa que decían era la hija de Agamenón. (18)

Podemos dudar de la veracidad del "padre de la historia", - incluso negar que los colonos del Ponto Euxino y más tarde los dorios establecidos en el Quersoneso Táurico hacia el siglo IV hubiesen rendido culto a Ifigenia, - lo importante para nosotros es notar que la leyenda era bastante conocida y que la versión de las Historias proporcionó a Eurípides material para I. T. Dicha versión se refiere a la permanencia de Ifigenia entre los taurios venerada como diosa. Conviene recordar aquí que una forma de apoteosis cantada con frecuencia en las narraciones cultas, consistía en transportar a los héroes a lugares remotos con atributos divinos - las Islas de los Bienaventurados, la Isla Blanca, la Tierra Táurica, etc. - pero con los viajes que penetraban cada vez más allá de los límites conocidos, los viajeros, colonos y navegantes empezaron a localizar a los dioses de las leyendas en las

regiones apenas exploradas, a identificarlos con las deidades de esas regiones. Se explicó así que la imagen de Artemisa Taurópola provenía del país de los taurios, pues se había olvidado ya la etimología de ese sobrenombre (19) y que por consiguiente su culto primitivo de ritos sangrientos no era originalmente griego, sino importado de ese país bárbaro. La leyenda de Helena refugiada en Egipto y de la diosa egipcia semejante a Afrodita es un caso análogo a I. T.

Jenofonte narra la anécdota del general espartano Agesilao, quien antes de emprender una expedición militar creyó conveniente ir a Aulide para efectuar sacrificios propiciatorios a los dioses, lo cual deja traslucir un rito de consagración con el propósito de obtener el triunfo de una empresa. (20)

Pausanias visitó varios santuarios dedicados a Ifigenia: en Troezenia era venerada como hipóstasis de Artemisa; tenía un santuario cerca del templo de Dioniso Melanaigis. (21) En Acaia había una imagen suya en el templo de Artemisa y supone que ésta le perteneció en un tiempo. (22) Le contaron que su tumba podía verse en Megara, en una capilla - ἡρώων - donde se le tributaban honores de heroína, pues según los megarenses había muerto ahí. (23)

Un factor decisivo en la difusión de la leyenda y que influyó en el culto fue el propio drama de Eurípides; a partir de I. T. y el prestigio que alcanzó, se intentó integrar las varias leyendas locales a la versión más conocida con la mira de justificar cada región la autenticidad de su ξόανον. Pausanias nos vuelve a proporcionar los datos al respecto: los capadocios y los del Ponto pretendían poseer la verdadera estatua, lo mismo que los lidios respecto a su templo de Artemis Anaitis; según los de Leodicea la imagen de Artemisa Brauronia había sido transportada a

Susa y después Seleuco se la entregó a ellos. Los espartanos afirmaban que el ξόλυον de Artemisa Orthia era el mismo que Orestes e Ifigenia habían robado a los taurios. (24)

II

LA TRADICION LITERARIA

Según los testimonios literarios, Ifigenia fue sacrificada con objeto de asegurar el triunfo de la armada que partía hacia Troya y aplacar los vientos contrarios que le impedían la navegación. Para esta consagración de las naves -προτέλλει δὲ ναῶν - como dice Esquilo, era indispensable una víctima particular ya que ante todo se trataba de una ceremonia mágica. Los sacrificios de vírgenes no dejaban de ser comunes en épocas primitivas; pero además es importante señalar que el nombre Ifigenia podía tomar la acepción de "dar fuerza", para lograr la victoria, (25) y en este caso es de suponer que la antigua diosa fue introducida de esta manera al grupo de leyendas troyanas como hija de Agamenón, sin perder los vínculos con Artemisa quien se presenta en el último momento para rescatarla y hacerla inmortal.

El mito etiológico que explicaba un sacrificio humano de consagración, se confunde con el mito derivado de una etimología. (26) Ifigenia queda separada así de la primitiva deidad telúrica y convertida en una heroína legendaria.

a) Homero

Homero, una mina de datos mitológicos, no la menciona y por esta razón algunos críticos, (27) en concordancia con opiniones que les precedieron, han re-

suelto el enigma de esta omisión mediante un dictamen sencillo: Homero desconocía la existencia de la leyenda. Disentimos de este parecer por el hecho de que actualmente hay pruebas suficientes respecto a varios cantos de la Iliada para aducir la posibilidad de expurgaciones y supresiones demostrándose cómo desaparecieron o fueron modificados algunos episodios por juzgarse demasiado primitivos y brutales, resultado de una tendencia humanizadora. Además, hay que tener presente que las deidades del culto popular no corresponden a los dioses y héroes homéricos: su Artemisa cagadora o su Helena difieren por completo de la deidad primitiva (a que aludimos en páginas anteriores) y de la heroína espartana. Se ha hecho poco caso de este fenómeno, sin calcular su trascendencia, que repercute en problemas complicados como es el de la Mythenkritik en Eurípides. Los dioses antropomorfos de Homero inspiraron poco respeto y Aristófanes puede ridiculizarlos impunemente - siendo tan conservador de la tradición - sin provocar escándalos.

Para nosotros es más acertado considerar primero las creencias antiguas de donde se originaron las leyendas que la épica pudo haber rechazado, en vez de partir de la epopeya para negar que Homero conocía esas leyendas.

No dejó de ~~provocar~~ controversias entre los mitógrafos el hecho de que Homero mencione en la Iliada, (IX) 145) a una Ifianasa entre las hijas de Agamenón; se ha pensado que ese nombre fue sustituido por el de Ifigenia posteriormente. Lucrecio conserva el de Ifianasa para designar a la doncella sacrificada en Aulide.

b) La Cipria

En la Cipria, poema del ciclo troyano atribuido a Stásinus (28) - siglo VII a. C. (?) - Ifigenia aparece

por primera vez en la literatura. Los pocos fragmentos que se conservan apenas si permiten formarnos una idea de lo que debió haber sido la leyenda en cuanto creación artística. El pasaje en que se hace mención de ella está narrado por Proclo en su Crestomatía a manera de resumen y es como sigue:

καὶ τὸ δεύτερον ἠθροισμένου τοῦ σόλου ἐν Αὐλίδι, Ἀγαμέμνων ἐπὶ θήρας βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. μνηίσασα δὲ ἡ θεὸς ἔπεσχεν αὐτοῦς τοῦ πλοῦ χειμῶνας ἐπιπέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν εἰς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἴφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτεμίδι, ὡς ἐπὶ γάμον αὐτὴν Ἀχιλλεῖ μετὰ πεμπάμενοι, θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἔφαρπάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ ἔλαφον δὲ ἀνεὶ τῆς κόρης παρίστησι τῷ βωμῷ

(29)

El relato se ha alterado en favor de una versión más refinada. Artemisa figura con los atributos de diosa de la caza y ya no como la deidad primitiva; el motivo que ocasiona el sacrificio de la doncella es un concepto totalmente clásico: ὕβρις.

Asimismo la sustitución de la muchacha por una cierva y su apoteosis muestran el sello de las narraciones cultas, aunque se deje traslucir el mito arcaico; la influencia de este poema fue considerable en los autores posteriores.

c) Esquilo

Esquilo recoge una historia surgida del folklore local, que sin duda se originó en un fenómeno natural como tantas otras que encontramos, por ejemplo, en la *Odisea*. Introduce la idea de que la joven fue inmolada a orillas del Euripo, cerca de los remolinos que se formaban en su desembocadura. Las costas de Cálci-de de suyo tempestuosas al grado de creerse que eran los vientos quienes impulsaban al río y causaban los torbellinos (30) respaldaban la creencia de que el caudillo había dado muerte a su hija para calmar los elementos y poder continuar el viaje.

No nos dice Esquilo con claridad la causa de la ira de Artemisa. Hay una alusión al rencor de la diosa para con los atridas, que procede seguramente de Homero (31) pero no dice más; notamos la presencia de un poder superior que se revela con toda la plenitud de su fuerza en la violencia de la tempestad y que confiere a la escena una gran intensidad dramática. Aquí la víctima ha sido amordazada, no tanto para callar sus clamores, como para evitar, dentro del orden moral, que en su último momento pudiese maldecir a los suyos. (32) No se afirma categóricamente, pero tampoco se niega, su muerte. Esquilo suspende el relato en el momento en que Ifigenia suplica con la mirada le sea perdonada la vida:

ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-
ρων ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοίκετω;

τὰ δ' ἔνθεν οὔε' εἶδον οὔε' εὐνέπω·
τέχνη δὲ Καλχάντος οὐκ ἄκραντοι.

(Ag. 240 - sqq)

Estas palabras que expresan el sentimiento de lo inevitable permiten conjeturar que en realidad pereció. El coro comenta el hecho como un crimen espantoso - ἀναχνον, άνίερον, τόθεν τὸ πανκόλμον φρονεῖν με ἐγώ, -

El conflicto entre el rito primitivo - ya fuera de práctica pero conservado por la tradición oral - y los conceptos más elevados de la piedad griega, no encuentra una solución adecuada en Esquilo; así se comprende la actuación ambigua del coro cuando trata de conciliar puntos de vista contradictorios; confirma esto la respuesta de Clitemnestra justificando el asesinato de Agamenón:

No obstante, el coro aceptó el sacrificio de Ifigenia, que juzgaba inicuo, pues había sido decretado por la Necesidad, e integró todo el episodio a un orden universal ético, cerrando el pasaje con una amonestación:

Δίκαι δὲ τοῖς μὲν παθοῦ-
 σιν μαθεῖν ἐπιτρέπει· τὸ μέλλον δ'
 ἐπεὶ γένοιτ' ἂν κλύοις· πρὸ χειρέσω·
 ἴσον δὲ τῷ προστένειν.
 τορὸν γὰρ ἤξει σύνορθον αὐγαῖς

- (A g. 240 sqq)

El mito etiológico de consagración está tratado con realismo y es expuesto como un suceso bárbaro perteneciente a otra época, la del apogeo micénico cuyo esplendor revive en los versos: ἐπεὶ πολλάκις

πατρὸς Μαιᾶνδρῶνας εὐκραπέζους
 ἔμελψεν, ἀγνᾶ δ' ἀταύρωτος ἄσθα πατρὸς
 ψίλου κριεσσίουδου εὐποσεμον
 παιᾶνα ψιλῶς ἔειμα. (33)

d) Sófocles

Sófocles ha empleado en Electra la historia de la Cipria, omitiendo la apoteosis, como base para desarrollar un diálogo violento entre Clitemnestra y su hija sobre el asesinato de Agamenón. Primero presenta el hecho bajo el aspecto de la justicia independiente de las viejas formas religiosas, pero Electra se apoya en los decretos de Artemisa y en una nueva idea de lo justo para refutar las palabras de su madre y afirmar que Agamenón había sido menos culpable debido a aquéllos. (v. 588 sqq).

Es evidente que se ha evolucionado hacia un concepto más humano que rechaza la venganza justa a la manera de Esquilo i.e. como pago correspondiente a un delito.

También escribió un Crises cuyo argumento se dice era bastante parecido a I. T. Su influencia sobre Eurípides no puede afirmarse que haya sido definitiva, pues la fecha de este drama es muy dudosa. Sólo se conservan cinco líneas a partir de las cuales hay quien suponga que se trataba de un drama satírico y no de una tragedia. (34)

e) Píndaro

Entre los poetas, Píndaro en su Pítica XI al hablar de las muertes de Agamenón y de Cassandra recuerda el sacrificio de la muchacha en una versión que corresponde a la historia del folklore local y que da la sensación de ser más primitiva que la de Hesíodo (35); no menciona a Artemisa y la muerte de Ifigenia toma el aspecto de crimen gratuito. Tampoco hace comentarios al respecto, considera atroz en mayor grado el rencor de Clitemnestra hacia Agamenón: πότερόν

νιν ἄρ' Ἰφιγένει ἐπ' Εὐρινῶ
σφαχθεῖσα ἐπὶλε πάτρας

ἔκνεξεν βαρυπάλαιμον ὄρσαι
χόλον;
(36)

III

LA LEYENDA EN EURIPIDES

Hemos seguido la evolución de la leyenda desde sus orígenes hasta su ingreso en las narraciones cultas y en la tragedia; asimismo anotamos brevemente la lucha de la mente griega con las tradiciones primitivas que no habían llegado a desaparecer del todo en algunas regiones; su esfuerzo transformador hacia un orden de justicia y de piedad, hacia la humanización de los relatos mitológicos - sobre todo cuando empiezan a ser empleados con intención formativa, pero sin ánimo alguno de predicar, nada podía ser más ajeno al espíritu griego: "If myths gave instruction they did so in a generous spirit... they helped to form character by clarifying issues of conduct in their dramatic presentation of them and in showing the place of man in the universe by telling of his relations with the gods" (37)

Examinaremos ahora en qué forma ha tratado Eurípides el tema de Ifigenia, teniendo presente que los últimos estudios ya no permiten referirse al dramaturgo como paladín de la Aufklärung, en un paralelo con el siglo XVIII que sólo ha sido causa de confusiones; como tampoco cabe ya enfocar los problemas que plantean sus dramas a la luz de equivalencias falsas y demasiado estrechas v. g. de la oposición entre $\mu\theta\omicron\varsigma$ y $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ o del racionalismo derivado del siglo XIX - con acierto se ha preguntado A. Rivier si ese concepto no es una categoría totalmente moderna que impide la

comprensión de algunos aspectos de la cultura griega, (38) ni nos es dado concebir sus tragedias creadas en función del análisis psicológico, pues esto encierra de nuevo en límites estrechos la obra euripidiana.

1 - Ifigenia en Aulide

Siguiendo el criterio que expusimos en la Nota Preliminar, estudiaremos por separado el empleo de la leyenda en cada pieza basándonos en la estructura, antecedentes e influencias recibidas de otros dramas. Aunque I. A. es cronológicamente posterior a I. T., en cuanto al tema le antecede. No podemos precisar la fecha en que se escribió (39) pues los datos que tenemos al respecto se refieren únicamente a su representación póstuma en 405 a. C., junto con Las Bacantes y Alcmeón. El drama pudo haber quedado inconcluso por varias razones: debido a la muerte del dramaturgo, pues pertenece a la última etapa de su vida, o bien abandonado intencionalmente porque el tema había dejado de interesarle. Para ser puesto en escena es seguro que alguno, al parecer su hijo, lo retocó y añadió el final. Se ha pensado también que fue escrito para un público que había dejado de interesarse ya en la tragedia y prefería el melodrama. Es indudable que se trata de una pieza de transición; Murray nos dice al respecto: "Eurípides funde aquí dos tendencias: por una parte, se entrega a las libertades métricas, el realismo en el carácter de los personajes, la variedad y las aventuras en el desarrollo de la historia; por otra parte, mantiene con rigor el antiguo carácter formal y musical de los viejos ritmos dionisiacos, empleando abundantemente las convenciones del Prólogo, la Epifanía, la dicción trágica tradicional y, sobre todo, la función del Coro, La Nueva Comedia ya había prescindido del Coro, acercaba el estilo o dicción al coloquio real, rompía las sólidas formas de antaño y se gozaba en la variedad de aventuras románticas." (40)

Añadiremos a esto que la libertad métrica se encuentra ya desde el Orestes, pero en I. A. muestra más preferencia por el tetrámetro trocaico; por lo que hace al coro, se cree que el Catálogo de las Naves del párodos fue si no imaginado cuando menos escrito por Eurípides el Joven. En la Teofanía o Epifanía final, se supone que Artemisa explicaba la fundación de ritos o cultos propios de Ifigenia, o festivos como las *ἑραυρώνια*. En cuanto a la dicción, recordemos que Aristófanes en Las Ranas advertía el contraste entre la grandilocuencia esquiliana y el lenguaje *ἀνθρωπινόος* de Eurípides. (41) Esto implica una transformación total de los moldes tradicionales al igualar en su humanidad común, mediante el lenguaje, a los distintos personajes: reyes, esclavos, amas, nodrizas, fundando las diferencias en cualidades de carácter.

La trama, complicada por una gran variedad de incidentes, es característica de su teatro en general; en relación con lo que dice Murray habría que pensar si se podrían incluir otros dramas como Helena, Ion, I. T., que no son piezas de transición, entre los antecedentes de la Comedia Nueva.

El tratamiento realista de situaciones y personajes es un aspecto fundamental en la obra de nuestro dramaturgo; realismo feroz y refinado, - no burgués como cree Jaeger - al que no intimida el prestigio de los grandes temas legendarios, mezclando a ellos en I. A., el ambiente social y político en crisis en Atenas a mediados del siglo V. La intervención del coro divide la pieza en cuatro escenas. La primera presenta dos versiones, una se inicia con el prólogo explicativo de rigor, que la otra sustituye por un diálogo vivo entre Agamenón y su anciano esclavo. En su forma actual dicho prólogo se coloca después del verso 48. La escena cuarta termina originalmente en el verso 1531 y

es obvio que los versos del mensajero que están intercalados después son una interpolación.

a) Argumento

Una vez que ha expuesto la causa de la expedición contra Troya 'ab ovo' señala lo que será el punto de partida del drama: el rito propiciatorio a manera de tributo que exige la dueña de Calcis, Artemisa, si los aqueos desean continuar su viaje. Coincide en esto con las versiones anteriores, pero modifica la leyenda eliminando la ira de Artemisa y poniendo de relieve que el culpable de la muerte de Ifigenia es el adivino Calcas:

Κάλχας δ' ὁ μάνεις ἀπορία κεχρημένοις
ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἔγω
Ἄρτεμίδι θύσαι κῆ εὐδ' οἰκοῦσιν πέδον,
καὶ πλοῦν εἴσεσθαι καὶ κατασκαφῆς Φρυγῶν
θύσαισι, μὴ θύσαισι δ' οὐκ εἶναι τάδε.

(42)

Para prolongar la intriga sólo Agamenón, Menelao y Odiseo conocen el decreto de Calcas. Así vemos a Agamenón cambiando de parecer a cada instante, en busca de una solución adecuada; presionado por su hermano ha escrito a Clitemnestra con la orden de llevar a su hija a Calcis para casarla con Aquiles, ocultándole la verdad. Al iniciarse la acción el caudillo va a entregar una nueva carta a su anciano esclavo, revocando la primera. Este pasaje que Kitto califica de excelente y curiosamente isabelino, da el tono a la

primera escena que viene a quedar construida sobre los complicados procesos mentales de Agamenón. Menelao intercepta al anciano, lo que da lugar a una violenta discusión seguida del conocido diálogo entre los hermanos. Sin caer en la caricatura grotesca, va exhibiendo ante los espectadores los caracteres en su mediocre humanidad, ὄϊοι δ' εἰσὶν . Expone a Menelao como un rufián brutal y de egoísmo tan desmesurado como su ambición. No menos ambicioso es Agamenón, contemporizando con todos, temeroso siempre de perder el puesto conseguido mediante la compra de voluntades - $\text{τοῖς τρόποις ζητέων πριάσθαι τὸ φιλότιμον ἐκ μέσου}$; - no por sus propios méritos, propenso a quedarse con lo obtenido por esfuerzos ajenos. Para nosotros es erróneo hablar de un choque entre el amor paternal y el deber que impone un cargo, como lo hacían tantos críticos, al tratar de este personaje. Salta a la vista la ironía en los parlamentos en que estos políticos descompuestos hablan de deber, de patriotismo o de religión. Por otra parte, es tan amplia la influencia del 'realismo burgués', que un crítico como Murray distinguido por su apasionada revaluación de Eurípides califica este diálogo de pleito doméstico. La línea en que se alude directamente a quienes parecidos a un Agamenón o Menelao ocupan puestos públicos, lo convierte en acusación certera de oportunistas ineptos:

$\muυρῖοι δὲ τοι πεπὸνθασθ' αὐτὸ πρὸς τὰ πράγματα
ἐκπονοῦσι ἔκοντες, εἶτα δ' ἐξεχώρισαν κακῶς,$

366 sqq

La escena segunda marca con la llegada de Ifigenia y Clitemnestra el nudo de la acción. El rey comprende que ya no puede rehuir el desenlace inevitable:

$\acute{\alpha}\muοι τί φῶ δύσκηνος, ἄβξομαι πόθεν,$

εἰς οἷ ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπιπρώκομεν.
ὅτι φίθε δαίμων, ὥστε τῶν σοφισμάτων
πόλλῳ γινέσθαι τῶν ἐμῶν σοφώτερος
(43)

Con todo se esfuerza por mantener ocultos los decretos de Calcas hasta donde sea posible. Esta circunstancia origina contrastes de ironía finamente graduada desde lo más amargo hasta la comicidad, - no bufona, sino humana.

La tercera escena nos hace llegar a la revelación de una manera original. Aquiles, ignorante de las intrigas del caudillo, encuentra a Clitemnestra, quien lo saluda con una familiaridad inusitada y le habla de su futuro casamiento con su hija. El anciano esclavo aclara el enredo cuando llega a advertir a su ama las verdaderas intenciones de Agamenón. Aquiles airado ofrece su ayuda para proteger a Ifigenia; al mismo tiempo se vengará del mal uso que han hecho de su nombre. Sugiere, sin embargo, a Clitemnestra que intente disuadir a su esposo de sus proyectos.

La escena cuarta enfrenta a los protagonistas, Agamenón se ve obligado a decir la verdad, y a escuchar los ruegos de la reina y su hija.

Las protestas airadas de Clitemnestra al enterarse de la muerte de su hija eran un elemento sine qua non del teatro de Esquilo y Sófocles. Las innovaciones al respecto no podían ser muy notables en cuanto los lineamientos generales y el tema había sido prácticamente agotado por los dramaturgos anteriores. Sin embargo, encontramos varios detalles que no figuraban en las

versiones de sus predecesores. Primero, su discurso se inicia con una serie de reproches que reviven el mundo bárbaro de la épica; describe las circunstancias en que ella se casó con Agamenón, quien la robó habiendo matado antes a su primer marido y a su hijo. Si el relato pertenecía ya a la mitología popular, no podemos saberlo, ni Esquilo ni Sófocles lo mencionan, como tampoco la guerra que por el rapto promovieron los Dióscuros contra Agamenón hasta que Tíndaro para establecer la paz la dio como esposa al caudillo aqueo. Para Kitto todo el pasaje es un chisme novedoso sin importancia; para nosotros es testimonio de la predilección de Eurípides por este tipo de relatos; tal vez fue inventado por él inspirándose en la leyenda ática de Helena raptada por Teseo y rescatada después por sus hermanos.

Respecto a los argumentos que emplea, por sus reflexiones penetrantes y la manera de enfocar el problema hacen de este parlamento un alegato sofista sobre lo justo y lo injusto, seguido del juego de reproches y amenazas en forma de interrogatorio en que va implícita la venganza que pondrá fin a la vida del caudillo. Es cierto que los versos del Agamenón tienen más vigor, pero Eurípides lo suple con el ingenio. Se ha comentado que la verdad hubiera sido demasiado simple y poco elegante. (44)

El coro separa con una línea las palabras de Clitemnestra de las de su hija. El cambio es completo. Contrasta en simplicidad y $\mu\acute{\alpha}\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ con todo lo anterior. Desde los primeros versos se marca el tono del discurso con que Ifigenia tratará de conmovier a Agamenón. Si alguna vez la crítica estuvo en posición de censurar a nuestro dramaturgo su gusto por las situaciones melodramáticas surgidas del conflicto entre seres ligados por vínculos familiares, con el objeto de desarrollar su técnica del $\mu\acute{\alpha}\lambda\omicron\upsilon\varsigma$, es en esta oca-

sión, donde inclusive el niño Orestes aparece en el papel de suplicante; con todo, hay algo de verdadero en las súplicas de la doncella que nos impide pasar por alto el parlamento. La respuesta fría y pragmática de Agamenón aleja aun más a I. A. del relato tradicional. En Esquilo hemos visto cómo la ambición se apodera del caudillo a manera de una ἀκμή que lo lleva a matar a su hija. Eurípides, con esa sinceridad que expone sin admitir efectos teatrales, la naturaleza bajamente humana en ocasiones, exhibe a plena luz lo falso de los motivos del rey: un patriotismo postizo y un sentido del deber poco convincente le sirven de pretexto para escudar su propia debilidad. Tales conceptos han sido vaciados de su contenido ético en favor de intereses personales, según quedó expuesto en el diálogo de los dos hermanos. No tenemos delante ya al príncipe de hombres ἀνὰ ἑὐδαιμόνιαν del ciclo épico, sino al político oportunista común.

El coro no interviene para censurar el hecho. La situación de Clitemnestra y su hija es tal, que rechaza los cantos líricos; no hay necesidad de enfatizarla, bastan los versos de la primera para comunicar al espectador el sentimiento de despojo y pérdida con veracidad absoluta.

Aquiles entra perseguido por sus propios mirmidones; el ejército indignado al saber que protege a Ifigenia exige la muerte de la muchacha y se ha levantado contra él. Esto obliga a la joven a cambiar de opinión y acepta morir.

Comparado con Esquilo, el último pasaje muestra la influencia del ambiente y la adaptación de la leyenda a las circunstancias de la época.

El Agamenón nos presentaba un cuadro patético, estrujante, debido a su simplicidad, en el cual la pro-

tagonista es un personaje pasivo, que ha sido aislado como objeto estético inmóvil para la contemplación del espectador. Es una figura brillante enmarcada en su propio tiempo:

κρόκου βαφᾶς δ' ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυετή-
ρων ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοίκτη,
πρέπουσα θ' ὡς ἐν χρυσαῖς, προσέννεπεν
θέλουσ' ἔπειτ' ἄλλοις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελγεν ἀγνᾶ δακρυώτος αὐδᾶ πατρὸς
ψίλου τριζόσπονδον εὐτ' ἔκρον
παιᾶνα φιλῶς ἔτιμα.

(45)

Eurípides nos pone en contacto con un personaje activo, conforme a la valoración del individuo en el teatro euripídico, aislado también e igualmente estético, pero el efecto total no es de serenidad deslumbradora. (46)

b) El mito arcaico.

Desde el punto de vista de la estructura de la obra, no se puede hablar de antítesis entre los dos planos que marcan a su vez dos momentos en la evolución de la leyenda: el del mito arcaico y el del mito en las narraciones cultas - el μῦθος en sentido estricto.

El mito arcaico cuyo origen se ha desvanecido a través del tiempo es el punto de partida del drama, pero

debido a circunstancias históricas adquiere hacia el desenlace un significado patriótico. Es un elemento vital activo en I. A., pero conforme al tratamiento realista de la leyenda lo expone según el carácter de quienes ven afectada por él su existencia, sin las extensas reflexiones del coro, como Esquilo. Cuando Agamenón se dirige al anciano esclavo, le hace manifiesta su imcomprensión del rito propiciatorio que Calcas se propone realizar. Busca su causa en algún descuido del culto a los dioses (v. 24). Es Menelao quien, separando el mito de su fundamento religioso, lo incorpora al sentimiento patriótico con intenciones francamente demagógicas:

Ἑλλάδος μάλιστ' ἔρχομαι τῆς τελευτῆς σου σθένω,
 ἢ θελοῦσα δρᾶν τι κερδόν, βαρβάρους τοὺς
 οὐδένας
 καταγελῶντας ἔξανησει διὰ σέ μετ' τὴν σὴν
 κῆρην

(47)

Para los demás personajes el sacrificio de un ser humano a la diosa está fuera de época. Al contrario de Esquilo, desconfían de los oráculos y ven en Calcas un individuo pernicioso; esto desde luego es un lugar común en la Iliada, pero no se puede considerar aquí sólo un recurso literario. Según Tucídides los atenienses estaban furiosos contra los adivinos después del fracaso de la expedición contra Sicilia, circunstancia que era del conocimiento general. Efectivamente, Eurípides hace ver la acción destructora de un fanatismo inducido en el ejército por la ambición política - Odiseo - y la superstición - Calcas -. (48)

Clitemnestra no sólo no comprende este sacrificio para ella inútil, sino que lo juzga desnaturalizado:

οὐκ ἐπαίδευσθ' ἰσόμει τὰ πρὸς πεσείν το σὺν γυνυ
 ἐνητός ἐκ βεῦς γερῶτα εἰ γὰρ ἐγὼ σεμνυνομαι,
 περὶ εἶνος σπουδαστέον μοι μᾶλλον ἢ τέκνου
 ἱερί,
 οὐδὲ φίλος οὐδεὶς πελᾶ μοι τὰ ὀλγαμενονος
 κλύεις
 ὦμα και πόνεσλμ
 I. A. 878 sqq.

Son las súplicas de Ifigenia las que por el momento la hacen resignarse. El coro está de acuerdo con su parecer, acatar las órdenes del adivino sería ir contra la naturaleza:

δεινὸν το εἰκεῖν και φερεὶ φιλερον
 ἱμεγα,
 πῶσιν τε κοινον ὡσθ' ὑπερμάμνειν τέκνον
 918 sqq.

Aquiles participa de sus sentimientos; la trapecería de Agamenón y las falsedades de Calcas son la causa del extraño rito de consagración:

κρούιστε ἱερα σῆ τρὸς πατρὸς σφαχισεται,
 ἐμὴ ψαισθεῖς ου γὰρ ἐμπλεκεν πλοχὰς
 ἐγὼ παρέξω σὺ πῶσει σὺμον δεμας.
 τὶς δὲ μανεις ἔσε' ἀνὴρ.
 ὅς ὀλίγ' ἀληθῆ, πωλλὰ δὲ ψευδῆ λέγει
 956 sqq.

Las razones patrióticas le parecen más comprensibles:

ὦ λῆμ' ἀριστον, οὐκ ἔχω πρὸς σουε ἐτι
 λεγειν ἐπει σοι εἴσε δοκει γενναῖα γαρ
 φρονεῖς 1421 s

El Coro que despide a Ifigenia califica a Artemisa de diosa cruenta a quien deleitan los sacrificios humanos, lo cual define el carácter primitivo con algo de siniestro que Eurípides pone de relieve en la deidad, devolviendo en el ἔξοδος al mito arcaico su significado esencial: el sacrificio de la joven es tanto evocación como actualización de un suceso primitivo de tipo litúrgico. El agua lustral, las coronas con que Ifigenia ciñe su cabeza, los vasos sagrados y las invocaciones a la patrona de Cálcide que son un himno religioso, realzan la cualidad mítica del ambiente en que ha quedado situada la protagonista al terminar el drama. El empleo del mito arcaico en el desenlace es muy significativo, pues viene a plasmar en forma concreta la fuerza irracional que ha originado la acción y que, esbozada apenas en el prólogo al no decir Calcas la causa por la que Ifigenia debe morir, va desarrollándose con vigor creciente.

La muerte simulada y la salvación de este posee para algunos un simbolismo mágico de renovación y muerte de la naturaleza.

c) El personaje central

Es bien sabido que en algunas sociedades se acostumbró el sacrificio humano cuando se iba a realizar una empresa de importancia para la comunidad o en ocasiones difíciles para ésta: plagas, hambre, peste, etc. En estos casos el rey o jefe aconsejado por los adivinos inmolaba a una hija doncella o a un hijo para obtener así el favor de los dioses.

Vimos ya la persistencia de estas prácticas en las leyendas populares y cómo se introdujeron en el drama. En realidad sólo quedan los títulos de un par de tragedias que tenían a Ifigenia como personaje central; ambas llevan el nombre de la heroína, aunque se cree

que la pieza de Esquilo *Θαλάμοποιός* tenía por tema el mismo de I. A. Los títulos mencionados se atribuyen a Esquilo y Sófocles y no hay indicios de la forma en que habían tratado a la protagonista. En Eurípides encontramos sus antecedentes en numerosos dramas.

El tema del sacrificio humano le interesa como a pocos autores de la antigüedad clásica. En sus primeras piezas lo relaciona con el beneficio de la comunidad, rastrea sus orígenes y causas; encontrándolo justificado hace objeto de admiración a sus víctimas. Pero en las últimas el espíritu es otro. En I. T se presenta como aniquilación envidiosa de la belleza, en I. A. como injusticia. Sobre todo en ésta hay desilusión y amargura. Ifigenia es víctima de un ejército fanático por causa de un oráculo de dudosa veracidad; el grupo beneficiado lo constituyen los caudillos a quienes el prestigio personal absorbe de tal modo que atropellan cuanto se opone a él; con exceso de benevolencia se puede hablar de *ἀμαρτία*. El coro tiene presente la inocencia de la víctima y no los delitos de Agamenón o Menelao, a la inversa de Esquilo, con lo que resalta lo injusto del hecho. La muerte de Ifigenia es algo tan acerbo que Kitto hace indispensable el deus, para disminuir su crueldad. El propósito del deus es para nosotros instituir rituales religiosos, relacionar la pieza a su *ἀίτιον* y a la *πέλις*.

Frijo en la pieza que lleva su nombre está dispuesto a morir para librar a su país del hambre. Meneceo de Las Fenicias, es la víctima que Arés reclama para dar la victoria a los tebanos. Creón, padre de Meneceo, se opone a los oráculos, pero el joven decide obedecerlos no sin antes exponer en un largo discurso los deberes del ciudadano. El ejemplo acabado de devoción a la *πέλις* que exigían las circunstancias políticas del momento, aparece en el Erekteo conservado en fragmentos; los padres de una doncella deben sacri-

ficarla en condiciones semejantes a las del drama anterior. Sólo que consienten con entusiasmo y la madre, Praxitea, se dirige a los espectadores *ἰστάδολος* en un extenso parlamento a dar lo mejor de sí en beneficio de la ciudad y a la vez de ellos mismos:

ὦ πατὴρ εἴθε πάντες οἱ ναίουσὶ σε
 οὕτω φίλοῖεν ὡς ἐγώ· καὶ ῥαδίως
 οἰκοῦμεν ἄν σε, κούδ' ἂν πάσχοις
 κακόν

(49)

Perséfone exige en Los Heráclidas una doncella de sangre noble a cambio de dar el triunfo a los atenienses. Macaria, hija de Heracles decide espontáneamente salvar la situación. Sus razonamientos se asemejan a los de Ifigenia. Polixena es otro caso de muerte voluntaria, pero las circunstancias y la tragedia en sí son diferentes. Ve su salvación y la única manera de rehuir la deshonra y la esclavitud en dejarse sacrificar en la tumba de Aquiles por decreto de Calcas.

Todos estos personajes tienen un rasgo común; se presentan en el nudo de la acción encarnando un símbolo más que un carácter real y son víctimas de un adivino; todos exponen sus razonamientos en elaborados discursos. Su actuación se puede explicar partiendo del ambiente social y político de Atenas; pero habría que tener en cuenta también que el papel de *φάρμακος* que desempeñaban originalmente carecía de interés dramático y por tanto Eurípides cambió la actitud pasiva de dichos personajes mediante el discurso reflexivo; no se trata de un ejercicio de retórica, ni de una manifestación de "racionalismo" en el sentido despectivo que

dio cierta crítica del siglo pasado a ese concepto, haciendo blanco favorito de su censura este recurso, así como el *deus ex machina*, etc. Es cierto que Eurípides exagera algunos de sus procedimientos, lo que ha dado lugar a atribuirles significados que no tienen o a negarles seriedad.

Ifigenia pertenece a esta tradición creada por nuestro autor de víctimas voluntarias con la diferencia que su carácter posee mayor profundidad, es más natural y humana que las anteriores; también es el último ensayo que nos dejó de su serie de estudios sobre figuras jóvenes y heroicas. En parte superó esas creaciones anteriores, pero no logró salir del molde que él mismo había formado. La naturalidad del personaje se muestra desde su entrada en la escena II cuando, ignorante de lo que se ha tramado, interroga con curiosidad al caudillo sobre la expedición y alaba su idea de haberle hecho venir a Calcis. Incluso en la escena IV, cuando descubierto el engaño trata de lograr la revocación de los oráculos, pues la muerte le horroriza: (μαίνεσθαι δ' ὄς εὐχεται θανεῖν κακῶς ἤνυ κρείσσοιν ἢ κακῶς θνήσκω) (50) y cuando momentos después, al ver lo infructuoso de sus súplicas, entona una monodia en que declama apasionadamente contra Helena, acusa al rey de impío y se rebela contra la injusticia, vemos en ella al personaje humano fuera del molde estilizado en que aparecían Meneceo o Macaria. La llegada de Aquiles viene a alterar la psicología de la protagonista; después de oír las palabras del guerrero dispuesto a defenderla, su respuesta es el discurso patriótico de rigor, seguido de una segunda monodia en que celebra con júbilo el destino que le aguarda.

Mucho es ha especulado sobre esta transformación, ya Aristóteles la señalaba como ejemplo de inconsistencia. (51) Kitto ve la mudanza del carácter de Ifigenia en relación directa con la situación y también

opina que es inconsistente, pero lo justifica "because nothing else is dramatically decent"; en general no es muy benévolo en sus comentarios: "Shakespeare at his most patriotic never wrote like this, and we are justified in calling it nonsense because even Menelaus has seen that Helen is not worth fetching back and that Iphigenia has nothing to do with the affair." (52)

Para Murray la transformación es lógica. Pasada la conmoción primera, a través de las reflexiones que se hace después de oír a Aquiles, deslumbrada por el espectáculo del enorme ejército dispuesto a morir por la gloria de la Hélade, "comprende que a ella... le toca asegurar la victoria." (53) Décharme coincide en sus afirmaciones con Murray; su resolución de morir es determinada por las consideraciones que la generosidad del guerrero han suscitado en ella y sus pensamientos se elevan al ideal del autosacrificio gradualmente hasta aceptar con entusiasmo heroico lo que antes rechazaba. (54)

Proponemos explicar la ruptura en el carácter de la protagonista en función del mito. Decíamos al principio de este trabajo que Ifigenia era un personaje legendario y mítico (una de la diosa panhelénica); sólo con esto en mente se pueden comprender los versos: ἤκιστ', ἐπεὶ μοι σύμβολος οὐχὼσθήσεται

βωμός θεάς μοι μνήμα τῆς Διὸς κέρως

en que alude en forma concreta a su relación con Artemisa y se prevé su apoteosis en el culto sepulcral. En el cuadro final se ha iniciado la transfiguración que separa al personaje legendario del mítico y que se realiza en forma completa cuando dicho personaje queda incluido en la esfera del mito arcaico, único medio donde pueden parecer aceptables los decretos de la diosa - y a los cuales se han incrustado, irónicamente, las razones patrióticas que adujera Agamenón, -

pues es en esencia emocional, no racional:

εἰ δ' ἐβουλήθη τό σῶμα τούμῳν Ἄρτεμις λαβεῖν,
ἔμποδῶν ἐνησομαι γῶ ἔννητὸς οὐσα τῆ θεῶ;

La actitud de Ifigenia subraya en contraste violento la ambigüedad de la atmósfera moral en que los caudillos se mueven, pues aunque todos desean salvarla por juzgar inútil su muerte (el comentario de Kitto es exacto a este respecto) no llegan a hacerlo por ser moralmente cobardes. La ἀμαρτία, premisa base de la acción trágica, es desplazada de tal modo que ya no es individual sino de grupo y la περιπέτεια afecta a personas inocentes. Eurípides, en éste como en otros dramas, logró el objetivo de hacer actuar con voluntad propia a la víctima de tal modo que aun dentro de su estrecho margen de libertad puede escoger una posición definitiva; por el solo hecho de aceptar y realizar un acto que considera suyo - el auto sacrificio - independiente de que éste fuera inevitable y fútil, se coloca en un plano superior, no del heroísmo sobrehumano, sino de noble generosidad.

2 - Ifigenia entre los taurios

I. T. se coloca por la métrica entre 414 y 412 a. C. Su semejanza con Helena supone que se trata de dos dramas de los cuales uno es refundición del otro, el argumento de ambas piezas es casi idéntico y los lineamientos generales de la estructura son análogos. En ambas la protagonista expatriada expone su situación al coro, en el prólogo; el $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ a manera de diálogo sobre la muerte supuesta de una persona querida; diálogo entre la protagonista y un griego recién llegado respecto al destino de los caudillos que marcharon contra Troya, en especial la suerte de los atridas. Ανδρῶν ὀπίσθι de las protagonistas; $\sigma\tau\iota\chi\omicron\mu\acute{\omicron}\theta\iota\alpha$ entre Ifigenia y su hermano sobre los planes de la huída, $\delta\iota\sigma\tau\iota\chi\omicron\mu\acute{\omicron}\theta\iota\alpha$ entre Helena y Menelao con intenciones semejantes. La perfección técnica permite afirmar su prioridad con relación a Helena, en ésta el personaje de Teucer no es esencial al desarrollo de la acción; aparece para dar lugar a los lamentos de Helena. Teonoe está en un plano equivalente, no contribuye mucho al desarrollo de la intriga, retarda la $\sigma\tau\epsilon\rho\eta\sigma\iota\alpha$ y recuerda un poco a la sacerdotisa Ifigenia. Teoclimeno es una caricatura de Toas, los otros personajes también están exagerados y el desenlace es demasiado fantástico: es lógico que en I. T. la sacerdotisa quiera purificar la imagen de la $\pi\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\nu\omicron\varsigma$, pues uno de los extranjeros es un matricida, y que con este pretexto salgan al mar donde espera el barco de Orestes; en Helena, por el contrario, es menos verosímil que el xenófobo Teoclimeno permitiese que Helena se alejase con el extranjero

recién llegado en un barco fenicio equipado para el viaje, con el pretexto de un rito funerario en memoria de Menelao. Otros detalles tomados de esta pieza son: el traslado de Helena a Egipto envuelta en una nube, cuando que las fuentes principales - Heródoto y la Palinodia - no lo refieren así; el discurso de los Dióscuros como deus ex machina está construido sobre el de Atenea en I. T., y es obvio que el hecho de que fuesen condenados a muerte todos los griegos que llegaban a las costas egipcias, pertenece a esta última pieza.

Tanta similitud entre ambas no permitía que hubiesen sido presentadas una al año de la otra; por tanto la fecha de I. T. ha sido fijada en 414, situando entre los dos dramas a Electra; Helena no podía ser posterior a 412, pues Aristóphanes parodia los versos iniciales del prólogo en las Tesmoforias:

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαὶ
ὅς ἀντὶ δίας φακέδος Αἴγυπτου πέδον
λευκῆς νοτίζει μελανοσυρμαίω λεῶ

(55)

El texto ofrece menos dificultades que el de I. A. pues es un drama completo; nuestro análisis se fundará en el esquema de la estructura propuesto por Platnauer, que comprende once divisiones:

Πρόλογος
I - Escena I (v. I-66)
Escena II (v. 67-122)

II - Παρόδος del coro y Θρήνος (123-235)

- III - Primer Έπεισόδιον
 Escena I (236-343)
 Escena II (344-391)
- IV - Primer Στάσιμον (392-466)
- V - Segundo Έπεισόδιον
 Escena I (v. 467-642)
- VI - Κόμμος (v. 643-657)
- VII - Tercer Έπεισόδιον
 Escena I (v. 658-724)
 Escena II (v. 725-1088)
- VIII - Segundo Στάσιμον (v. 1089-1152)
- IX - Cuarto Έπεισόδιον
 Escena I (v. 1153-1233)
- X - Tercer Στάσιμον (v. 1234-83)
- XI - Έξοδος
 Escena I (v. 1284-1306)
 Escena II (v. 1307-1434)
 Escena III (v. 1436-99)

a) Argumento

La acción se desarrolla como sigue: Ifigenia, en realidad salvada por Artemisa cuando iba a ser sacrificada en Aulide, es sacerdotisa en la tierra de los taurios, pueblo bárbaro que acostumbra sacrificar en honor de Artemisa a todos los extranjeros que llegaban a sus costas; Ifigenia tiene como deber prepararlos para el sacrificio, tarea que desempeña con desagrado. Los primeros griegos que caen en poder de los taurios son Orestes su hermano y Pílates que lo

acompaña. Vienen en busca de la estatua de la diosa con intención de cumplir con el decreto de Apolo de transportarla al Atica. Sólo así cesarán las Furias de perseguir a Orestes. Reconocido por su hermana, ésta decide ayudarle; para ello engaña al rey Toas y lo persuade de la necesidad de una purificación antes del sacrificio de los dos extranjeros. Llegados al mar huyen en la nave de Orestes. Una tormenta producida por Poseidón, enemigo de los pelópidas, los regresa a la playa; van a caer nuevamente en manos de los taurios cuando interviene Atenea para salvarlos. Toas tiene que obedecer a la diosa, deja huir a los griegos y a las sirvientas de Ifigenia. Concluye la obra con un mito etiológico.

No obstante el desenlace feliz y ciertos rasgos tomados de los relatos épicos, I. T. se distingue por la interpretación realista de la leyenda. Es un drama que está penetrado por la reflexión, la realidad y la melancolía. Ifigenia es una mujer endurecida por la idea fija de vengarse de quienes estuvieron a punto de sacrificarla en Aulide. Fuera de sus desgracias no existe nada para ella; odia a todos los griegos salvo a Orestes y vive con la esperanza de sacrificar algún día a Menelao, Calcas u Odiseo y al creer merto a su hermano ya no siente piedad alguna:

Ἦ καρδία τάλχινα πρὶν μὲν ἐς ξείνους
 θαληνός ἄγθα καὶ φιλοκτερίμων ἄει,
 ἐς τοῦ μόφυλον ἀναμετρομένη δάκρυ,
 "Ἐλληνας ἀνδρῶν ἠνιμ' ἐς χέρως λίβοις.
 Νῦν δ' ἐξ ὀνειρῶν ὅσιν ἠγριώμεθα,
 δοκοῦσ' Ὀρεστέην μηκέτι ἠλίον βλέπειν,
 δυσνοῦν με λήψες θ' οἷσίνες ποθ' ἤκιστα 348 sqq.

Orestes y Pílates no son las figuras melodramáticas con que Pacuvio, según Cicerón, conmovía a sus oyentes en la versión latina de I. T.:

"Qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur: 'Ego sum Orestes', contraque ab altero: 'Immo enim vero ego sum, inquam, Orestes'. Cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi 'Ambos ergo una nece, precamur' quotiens hoc agitur, ecquando nisi admirationibus maximis?"

(Cic. De finibus V, 22, 63).

Los personajes cambian según las circunstancias; Orestes muestra temor al ver el altar con despojos humanos (Escena II, 72 sqq.) duda en sus decisiones dependiendo por completo de Pílates (ibid, 96 sqq.) y propone la fuga:

Ορ. . . "Ην δ' ἀνοίχοντες πύλας
ληφθῶμεν ἐσβάσεις εμμηχανώμενοι,
θανούμεθ' ἄλλὰ πρὶν θανεῖν, νεῶς ἔτι
φεύγωμεν, ἤ περ δεῦρ' ἐναυστολήσμεν

102 sqq

Es el amigo quien le recuerda el oráculo de Febo y lo vengonzoso de su actitud, (ibid, 104 sqq)

Πυ. - Φεύγειν μὲν οὐκ ἀνεκτὸν οὐδ' εἰώθαμεν.
εὖ δὲ τοῦ θεοῦ δὲ χρησμὸν οὐ κακιστέον.

le aconseja prudentemente refugiarse en las cuevas abiertas por el mar; pero no retroceder:

τοὺς πόνους γὰρ ἀγαθοί
τολμῶσι, δειλοὶ δ' εἰσὶν οὐδὲν οὐδάμου 114 sqq

Cuando Orestes acosado por las Furias acomete a los terneros y le sobreviene la epilepsia, (Primer ζῆλον, escena I, 285 sqq.) es Pílates todavía quien conduce la acción; sólo al ser capturados y frente a la decisión definitiva se revela el verdadero carácter de Orestes, comprendemos entonces por qué es éste el caudillo y Pílates su seguidor. (Segundo Ἐπιπέδιον 597, sqq).

El proceso de transformación del personaje central no presenta rupturas como en I. A. La evolución es gradual; cuando llega la ἀναγέννησις el cambio es comprensible y coherente; no tiene que quedar enmarcado en un mito, pues sólo se alude mediante el deus a su apoteosis posterior.

b) El folklore

La crítica preocupada por el pensamiento de Eurípides, por su filosofía, apenas si ha valorado este aspecto que abarca gran parte de sus dramas y donde incluso el deus ex machina se podría explicar como el rescate milagroso del protagonista por alguna deidad, frecuente en los relatos folklóricos. En éstos la imaginación se desenvuelve libremente impulsada sobre todo por los viajes a lugares extraños que mantienen activos lo maravilloso y sobrenatural; pero también por fenómenos de la naturaleza, o leyendas poco conocidas.

Con la introducción de elementos recogidos del folklore, se renuevan en I. T. las fuentes de la tragedia. Sin profundizar en los problemas que presentan los prólogos euripidianos, haremos notar simplemente cómo se integran al drama los temas populares que mencionamos en un principio.

Cuando Ifigenia narra los antecedentes de la pieza, nos da una versión distinta de la leyenda que formaría el argumento de I. A. y que no figura en las narraciones cultas: la causa de los decretos de Artemisa al detener las naves en Aulide fue un voto imprudente de Agamenón a la deidad, ya que había prometido sacrificarle lo más hermoso que hubiese nacido en determinado año; Calcas designó a Ifigenia:

πρὶν ἂν κόρνῃ σὴν Ἰφιγένειαν Ἄρτεμις
λάβῃ σφαγεῖσάν· ὅτι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι
κάλλιστον, ἠΰξω ψωσφόρῳ θυσεὶν θεῶν

(πρόλογος 23 sqq.)

Se comprende la línea 533 del segundo στάσιμον cuando al enterarse Ifigenia de la muerte del adivino no culpa a Artemisa por lo que él decretó.

Es en este prólogo donde también aparece la historia que, surgida del folklore local de Aulide, fue introducida a la épica y que vimos emplearon Píndaro y Esquilo. Pero en estos autores sirve o bien para situar el hecho - Pítica XI - o bien para hacer resaltar la fuerza de la deidad encolerizada - Agamenón v. 84 sqq.- En Eurípides no es un accesorio; impresionados por un fenómeno tan particular, los ribereños del Euripo inventaron un mito etiológico, un pequeño

relato en sí que el dramaturgo recrea ante el espectador conservando el matiz de lo maravilloso y la señorialidad de una narración popular.

ἢ ἀμφὶ σὺναισ ἄσ βαμ Ἐὐριπος πυκνῶς
δύβαις ἐλίσσων κευανέαν ἄλα σρέφει,
ἔσφαξεν Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ, παρὶτ
Ἀρκαμίδι κλειναῖς ἐν πευχαῖσιν Ἀελλίδος

(57)

La trampa del falso matrimonio con Aquiles es atribuida a Odiseo en concordancia con la tradición que lo hace prototipo del astuto; la sustitución de la doncella por una cierva y su traslado a la tierra táurica pertenecen como vimos a la Cipria; pero cabe preguntarse cuál fue la fuente de este νόστος de Ifigenia en compañía de su hermano. Pues se decía que el fundador del templo de Brauron era Orestes y en Hálae se rendía culto a Artemisa táurica, no es difícil conjeturar que el material para el argumento de I. T. lo encontró en algún ἱερὸς λόγος de estos santuarios.

La narración que hace Ifigenia de los ritos bárbaros está tomada de Heródoto y la mise en scene debe mucho sin duda a las Historias. Cuando se cierra la primera escena del prólogo, la acción ha quedado situada en la atmósfera extraña de una tierra remota, inhospitalaria y desconocida - ἀγνωστος, ἄξενος -

La escena segunda del prólogo establece el punto de unión entre la fábula de Orestes perseguido por las Erinias y las tradiciones de los templos atenienses. Relaciona el oráculo de Febo con el robo de la estatua que pretendía poseer el santuario de Brauron. Para ello supone que sólo un grupo de las Furias se sometió al veredicto del Areópago, en tanto que las demás siguieron persiguiéndolo. Así se explica el nuevo trabajo ordenado por el dios cuando Orestes acudió a su templo en Delfos a implorar ayuda:

ἔλθῶν δὲ σ' ἠρώκησα πῶς τροχηλάκων
 μανίης ἄν ἔλθοιμ' ἐς τέλος πόνων ἑμῶν
 ὡς ἐξεμόχθουν περιπόλων καθ' Ἑλλάδα
 συ δ' εἴπας ἔλθεῖν Ταυρικῆς μ' ὄρους χθόνος,
 ἐνθ' Ἀρσεμῖς σοι σύγγονος βωμοὺς ἔχει,
 λαβεῖν τ' ἀγαλμα θεᾶς, ὃ φασιν ἐνθάδε
 ἐς τούσδε ναοὺς οὐρανῶν πέσειν ἄπο.
 λαβόνσα δ' ἤ τέχναισιν ἢ τύχη τινί
 κύνδονον ἐκπέλισαν Ἰθηνναίων χθονί
 δοῦναι· τὸ δ' ἐνθένδ' οὐδὲν ἐρρήθη πέρα (58)

También es el creador de un mito etiológico que relaciona la fiesta de las Χόες con esta historia de Orestes perseguido por las Furias. Durante las ἀνθεστήρια o festival de las flores, el vino nuevo era bendecido ante Dioniso; cada quien debía llevar su propia jarra y beber de ella, de aquí tomó el nombre ese día de

El festival de las ἀνθεστήρια tenía dos aspectos, uno de alegría y otro de duelo: el día siguiente de la πιθοιχία estaba dedicado a los muertos, y recibía el nombre de χύτριον por las ofrendas de ollas con frutas cocidas que se ofrecían a los difuntos. Es con base en esta fiesta nacional como es posible interpretar los versos de Orestes en la escena II del tercer σπάζσιμον. El mito cumple una función de enlace entre el drama y las realidades de la πόλις procedimiento muy utilizado por Eurípides:

Ορ- οἱ δ' ἔσχον αἰδῶ, ξένια μονοστράπεζά μοι
 παχέσθων, οὔκων ὄντες ἐν ταυτῷ σέχει,
 σιγῇ δ' ἔτεκνήμεναι προσφτεχθεὶς μίϋπως
 φαίδος γενόμενῃν πωματὸς εἰς αὐτοῖς δίχα,
 ἐς δ' ἄγρος ἴδιον ἴσον ἄπασι βακχίου
 μέτρημα πληρωσάντες εἶχον ἠδονὴν
 καὶ ἡμεῖς ἔξελέγχα μὲν ξένους οὐκ ἠξίου
 ἠλγουν δὲ σιγῇ καὶ δοκουν οὐκ εἰδέναι,
 κλύω δ' ἠθηνάίοισι κάμα δυσσυχῆ
 τελετὴν γενέσθαι, καὶ τοῦ νόμον μιν εἶναι
 χοῦρες ἄγρος Πυλλάδος τιμῶν λεῶν (59)

En esa misma escena, transcendental para I. T. pues contiene la ἀναγνωρισις tan elogiada por Aristóteles - aunque prefiere la versión de Polidos - (60) entre los sucesos mitológicos que menciona, alude a

una historia poco conocida de las bodas de Pélope e Hipodamia (v. 825 sqq.); por el contrario, emplea los relatos tradicionales del sacrificio de Ifigenia en Aulide y los detalles más conocidos de los γούρτοι de los jefes aqueos. El episodio cuarto recuerda las narraciones folklóricas que cuentan la huída de los héroes del poder de un ogro o un ser semejante mediante un engaño ingenioso - vg. Odiseo y el cíclope - El ἔξοδος se cierra con otro mito etiológico que establece la relación posterior entre la Ifigenia legendaria y la mítica, entre los simulacros de Hálae y los ritos de un país bárbaro, pues tales prácticas sólo parecían concebibles como importadas al Ática de una región salvaje:

ᾧ Ω πότνι', εἴσοι τὰδ' ἀρεσκόντως
 πόλις ἴδε τελεῖ, δέξαι θυσίας,
 ἄς ὁ παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὅσσιας
 Ἕλλησι διδοῦς ἀναψάλνει

(61)

El mito etiológico cumple nuevamente aquí la función de enlace entre la leyenda y las fiestas y cultos áticos de su época; la teofanía encuentra plena justificación, pues en cierto modo vuelve al espectador gradualmente del mundo fabuloso al que lo había transportado el drama a la realidad, a diferencia de Esquilo y Sófocles cuyo obligado desenlace es la κάβασις

IV

El $\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ en sentido estricto.

a) Prólogo, coro y monodias

$\tau\acute{\alpha}\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\eta$, $\tau\acute{\alpha}\ \nu\epsilon\hat{\upsilon}\rho\alpha\ \tau\acute{\alpha}\varsigma\ \epsilon\pi\alpha\gamma\omega\delta\acute{\iota}\alpha\varsigma$.
Ranae 862

Tan discutido como otros recursos euripidianos, ha sido el empleo que nuestro autor hace de lo que denominamos $\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ en sentido estricto, i. e. creación literaria en torno a un tema mitológico. Examinaremos en primer término el $\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ en los prólogos, y las monodias, para estudiar después su uso en los coros.

Entre las formas que asume el $\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ en el drama, se distinguen los prólogos constituidos por una genealogía. Para nosotros este tipo de prólogos enuncia una serie de leyendas que se desarrollan ampliamente en los $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\alpha$ y monodias; de este modo relaciona los trozos líricos entre sí y con el resto de la pieza en un esquema coherente.

El prólogo de I. A. enumera los temas mitológicos que tocarán después los coros y las monodias:

La leyenda de Leda, 49 sq.; Στάσιμον II épode 796 sqq.; la de Helena, una de las principales en I. A. 51 sqq.; Στάσιμον II épodo 793 sq.; la de Paris, 71 sq.; Στάσιμον I; épodo 575 sqq. - Monodias de Ifigenia 1282 sqq.; el rapto de Helena, 75 sq.; Στάσιμον I; Στάσιμον II; épodo 581 sq.; la expedición contra Troya, 77 sqq.; Στάσιμον I, épodo 589 sq. Στάσιμον II, Στάσιμον III, épodo 1050 sqq. - Monodias de Ifigenia 1311 sqq.; 1468 sqq.; Έξοδος 1510 sqq.

El de I. T. aunque presenta la misma estructura, se inicia con la genealogía - Πέλοψ δ' Ἰάνταλιος ἔς Πύσαν μολῶν θοάσσιν ἵπποις Οἰνομάου χαμεί κόρην, ἔς ἧς Ἀκρέως ἔβλασεν. Ἀκρέως δ' ἔπαῖς Πηνελόης ἄγαμέμνωνος τοῦ δ' ἔψυον ἐγὼ, ... - y enumera un conjunto de temas provenientes de la mitología, los relatos descriptivos o los cantos líricos elaborados en torno a esos temas se desenvuelven sobre todo en las monodias: El nacimiento de Ifigenia, 5 sqq. 22 sqq.; 205 sqq.; las falsas bodas con Aquiles, 24 sq.; 215 sqq.; Monodias 369 sqq.; el sacrificio en Aulide, 15 sqq. 26 sqq.; Monodias 356 sqq.; el traslado de Ifigenia a la tierra táurica como sacerdotisa de la diosa, 29 sqq.

En ambas piezas son numerosas las referencias mitológicas a los personajes, las metáforas derivadas de la mitología, las leyendas intercaladas per se, cuya presencia en el drama viene a ser semejante a las digresiones de Homero sobre temas mitológicos que se refieren indirectamente a su relato, no siendo del todo ajenos a éste, vg.

las bodas de Pélope e Hipodamia (I.A.), etc. la historia de Clitemnestra, las bodas de Tetis y Peleo. (I. T.)

Uno de los puntos que ha suscitado controversias irreconciliables, ha sido el de la separación posible de los coros del resto de la pieza, por considerarlos convenciones impuestas al dramaturgo por la tradición, pero sin otro valor que el de ornamentos retóricos, o bien que son inseparables pero que el elemento legendario y la realidad crean dos planos dentro de la pieza, contradictorios y discordantes.

La posición que hemos adoptado mantiene la importancia de los coros como parte esencial del drama, son la música y la danza necesarias a la acción dramática.

Es innegable que se perciben dos planos distintos en el drama de Eurípides y que no corresponden a los planos de Esquilo. Uno es el mundo de la realidad - interpretado en forma 'personal' - otro el de la mitología, entendido como un mundo imaginario, distinto del primero es cierto, pero sin perder relación con éste. El prólogo y el coro actúan más en el plano mitológico, pocas veces se refieren directamente a lo que se desarrolla en escena, como lo hacen los coros de Esquilo y Sófocles; de aquí que algunos críticos piensen que los coros euripidianos, considerados por ellos como adornos superfluos, son una señal de la decadencia de la tragedia. En primera, se nos dice, el coro ya no entra con la magnificencia

de los trágicos anteriores, comunicando una noticia de importancia para la comunidad, sino a manera de un grupo de individuos que entra con un pretexto cualquiera disimulando que son un coro. Entablan una conversación con el personaje que está en escena y como se trata de un asunto personal los *στίχοι* están formados por cantos líricos brillantes, relatos graciosos sobre mitos conocidos - predcursores del alejandrino - en vez de reflexiones sobre la moral, religión, la política, etc., y sirven para llenar el intermedio entre cada escena.

Sea que consideremos que el drama ha evolucionado y por consiguiente el uso que Eurípides hace del coro es distinto, o bien que esa forma de emplearlo está de acuerdo con la tradición más antigua, "en concordancia con los ritmos dionisiacos", hay que reconocer que la leyenda en sí ofrecía una gran riqueza de temas mitológicos que el dramaturgo no rechaza; el coro se convierte en una especie de espectador-poeta, cuyo lenguaje es la mitología, en tanto que son los personajes quienes reflexionan sobre la moral, la filosofía, etc. Es esta circunstancia la que hace de nuestro autor el trágico del ser individual: "the individual figure gains a knowledge - indignant in Hippolytus's case, in others pitiful and despairing - of his collected, self determined identity. He becomes an object to others." (62) No es un hecho fortuito que se haya aliado su nombre al de Sócrates. El nuevo uso del coro le permitió ensayar efectos dramáticos y musicales desconocidos en la tragedia; la lírica se desarrolla dentro de ésta

siguiendo los esquemas pindáricos, o bien expresa sentimientos personales. Las genealogías del prólogo se pueden considerar a la manera poética o como un esfuerzo por imprimir a la pieza un sello de veracidad historicista.

Examinemos los pasajes que, tomados de la mitología, son por su extensión e importancia fundamentales en nuestra apreciación del $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$.

En I. A. dudamos que sea dado hablar de choque entre mito y realidad; de dos planos irreconciliables, opuestos, que presionan al escritor con igual fuerza sin permitirle descartar ni a uno ni a otro. Se combinan sin discordancia en la escena II, cuando Agamenón da a Clitemnestra los pormenores biográficos del que será esposo de su hija. Personajes totalmente humanos - aunque lleven el nombre de héroes homéricos - que ya no creen en adivinos o cosas sobrenaturales, aluden con naturalidad absoluta y sin que les parezca inverosímil, a las bodas de Tetis y Peleo en la tierra de los centauros; alabando la educación que dio el sabio Quirón a Aquiles, Clitemnestra se muestra de acuerdo con su marido en que efectivamente el hijo de la diosa marina es un partido ventajoso (63):

Ag - τοιόσδε παίδος σῆς ἀνὴρ ἔσται πόσις
Κλυτ - οὐ μεμπτὸς.

Hay algo de satírico en esto, y la ironía se percibe cuando el joven discípulo del centauro se presenta a sí mismo:

Ὑψηλόφρων μοι θυμὸς αἶρεται πρόσω·
 ἐγὼ δ' ἐν ἀνδρὸς εὐσεβεστάτου τραφεῖς
 χείρωνος, ἔμαθον τοῦς τρόπους ἀπλοῦς ἔχειν.
 καὶ τοῖς Ἀσπρέδαϊς, ἦν μὲν ἠγῶνται καλῶς,
 πείσομεθ' ὅταν δὲ μὴ καλῶς, οὐ πείσομαι
 οὐ ζῶν γάμων ἕκασι - μυρίαί κέραι
 θηρῶσι λῆκτρον τοῦμόν - εἴρηται τόδε·
 ἀλλ' ὕβριν ἐς ἡμᾶς ὕβρις Ἀγαμέμνων ἄναξ·
 χρῆν δ' αὐτὸν αἰετὴν τοῦμόν ὄνομα μου πάρα,
 θήρα μὲ παιδὸς. (64)

Lo anterior se puede interpretar de distintas maneras: por comparación con un pasaje de la Pítica XI en que otro discípulo de Quirón se identifica en términos semejantes a los de Aquiles, como una evidencia de Mythenkritik; una parodia humorista del tebano; o bien como el esbozo de un retrato burlón del joven aristócrata orgulloso de su brillante carrera y de que algunos miles de doncellas lo pretendan, entre otras cosas; hay quienes creen ver en él por algunos detalles a uno de tantos discípulos de Sócrates. Diríamos que a pesar del tono humorista, no se trata de una caricatura, es el boceto de un carácter que combina la realidad y el μῦθος. Esto mismo se puede decir de Clitemnestra, en tanto que los restantes personajes han conservado solamente los nombres legendarios. Examinaremos el empleo del μῦθος en el coro, en seguida.

A la vista de las desgracias que el rapto de Helena ha causado a los atridas, el primer Στάσιμον canta las dos manifestaciones de Ci-

pria, una benigna y otra nefasta. Censura la unión ilícita de Paris y ensalza el valor de la ἀρετή. La imagen central recuerda la primera estrofa de la Nemea VIII.

Anticipa la caída de Troya en el II; en el épodo se siente el pensamiento de Esquilo:

μήτ' ἔμοι
μήτ' ἔμοισι τέκνων τέκνοις
ἐλπίς ἄδε ποτ' ἔλθοι,
ὄλαγ δὲ πολύχρυσοι
Λυοῶν καὶ Φρυγῶν ἄλοχοι
στήσουσι παρ' ἱστοῖς
μυθεῖσθαι τὰδ' ἐς ἀλήλιας. (65)

sólo que en Eurípides el tono es menor. El escéptico verso final es un lugar común; la duda sobre el nacimiento de Helena se encuentra ya expresada en la pieza del mismo nombre, con algo de ironía. (Helena 17)

El tercer Στάσιμον comprende dos partes opuestas; la primera está formada por la estrofa y la antistrofa que narran las bodas de Tetis y Peleo; resalta la descripción vívida de imágenes bucólicas. El tema había sido tratado en las Nemeas IV, 57 sqq., y V, 26 sqq., y en la Pítica III, 88 sqq., con insistencia en el aspecto sobrenatural del episodio.

El épodo contrapone la funesta suerte de Ifigenia y sus malogradas nupcias; expresa sus sentimientos respecto a la conversación entre Aquiles y Clitemnestra, desilusionado porque prevalecen la injusticia y la impiedad; porque se

provoca la envidia de los dioses - φθόνος - cf.
Istmicas VII - 39 y Píticas X - 20.

La monodia en que Ifigenia canta con pasión la leyenda de Paris y el juicio de las diosas en los bosques del Ida, vuelve al punto de partida del primer Στάσιμον y como éste, alude a la culpabilidad de Helena; se une con el prólogo al tocar el tema central del drama - la expedición aquea retenida en Aulide exige la muerte de la doncella para poder partir.

Cf. Istmicas VII - 39 sqq. y Píticas X - 20

El ἔξοδος recoge este tema medular sólo que ahora con sentido de oda triunfal que termina en una invocación: ὦ Πύρνια θύμαισιν βρο
Χαρῆισα, πέμψον ἔς Φρυγῶν [εἰήσις
γαῖαν Ἑλλάνων στρατῶν
καὶ δολοέντα Τροίας ἔδη,
Ἄγαμέμνονά τε λόγχαῖς
Ἑλλάδι κλεινοτάτον σέφανον
δὸς ἀμφὶ κάρᾳ θ' ἔδῶν
κλέος ἀείμνηστον ἀμφιθεῖναι. (66)

En el esquema de la acción dramática cambiante, contradictoria, los στάσιμα dan la impresión de una permanente ἡσυχία

La mitología tiene un papel preponderante en

I. T. donde no ha sido empleada descriptivamente sino por el valor imaginativo y emocional de sus símbolos. El *στάσιμον* que se inicia con un 'favete linguis' se vale de una referencia mitológica para situarnos en el ambiente en que se desarrolla la acción: *Εὐφάμεϊτ' ὦ*

πόντου δισσὰς συγχωρούσας

πέτρας Ἀξείνου ναίωντες

(67)

La imagen de las Simplégadas se reitera en los versos 241, 355, 421, 888; estas rocas gemelas, chocando entre sí, siempre móviles como las define la *Odisea* (*Πλαγκταὶ* - XII - 59 sqq.) simbolizan la región inaccesible donde Ifigenia es sacerdotisa de la diosa. Son el límite del mundo en el extremo opuesto a las columnas de Heracles y sólo las palomas que llevan la ambrosía a Zeus pueden cruzar entre ellas, aunque una es atrapada. Es mediante referencias a la mitología como se logra el contraste entre lo conocido y extraño, lo remoto y doméstico, resaltando la situación insólita de esas griegas que esperan la casual llegada de algún navegante de su país que las transporte a Grecia. (*Πάροδος* 218 *στάσιμον* I 447 sqq).

El mar es un elemento esencial en este drama; los relatos marinos con su caudal de detalles, ya reales ya fabulosos, configuran la mayoría de los *στάσιμα*; las descripciones de las grutas en que se pesca la púrpura, de los boyeros que lavan a sus animales en el mar, zarpar de barcos, con énfasis en los elementos sonoros,

parecen por el contrario, observadas directamente de la realidad.

El coro nos comunica en el primer $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu$ su asombro al saber que unos extranjeros han llegado a la tierra táurica, muestra curiosidad por los motivos que los guiaron hasta ahí. (398 sqq)

La antístrofa atribuye esa audacia al deseo de lucro (414 sqq.) y se complace en trazar el periplo fantástico hasta la isla de Leuca, o Isla Blanca, en la estrofa (421 sqq.)

En el segundo $\epsilon\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu$ cuando el coro cómplice de Ifigenia en su fuga con el $\xi\omicron\lambda\nu\omicron\nu$ y los prisioneros sabe que no puede partir aunque lo desea, expresa su anhelo por medio de figuras mitológicas que, sobrepasando el sentido puramente poético, se han convertido en símbolos nacionales, adquiriendo un significado más profundo que el de meros adornos alejandrinitas. Es en torno a la historia del alción que se agrupan las composiciones siguientes sugeridas por la asociación de la libertad con el ave. La antístrofa segunda concentra toda la fuerza emotiva expresada en las estrofas anteriores. En tanto que el $\epsilon\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu$ VII se refiere directamente a los acontecimientos en ambos planos, el $\epsilon\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu$ III da la apariencia de ser independiente de las escenas que hasta aquí se han desarrollado. Es un canto triunfal en honor de Febo; la estrofa describe la muerte del dragón Pitón y cómo el dios se quedó en poder del santuario de Delfos. La antístrofa narra la lu-

cha afortunada del dios contra los falsos genios proféticos. Por la fantasía y vivacidad de la imaginación es comparable a los himnos homéricos. Para algunos comentaristas como Décharme, el coro intenta proteger la fuga de Ifigenia cantando algo que no despierte sospechas en caso de presentarse Toas de improviso, en vez de cantar su angustia o esperanza, que sería comprometedora. Para otros, el $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu$ está motivado por las dudas que respecto al dios había manifestado Orestes cuando desesperaba de lograr el robo del $\xi\omicron\delta\nu\omicron\nu$. Este último criterio nos parece bien fundado, pues es precisamente en este momento, en que la misión encargada por el oráculo va a cumplirse con éxito, cuando es oportuna la oda triunfal del coro. Encontramos la misma glorificación en IA., con la cual se dan por realizados los designios de la divinidad, sólo que en dicha pieza intensifica el contraste amargo entre la realidad de Ifigenia y la de quienes sacrifican a la doncella.

El *deus ex machina* no es menos oportuno: su intervención permite salvar a las esclavas del coro que habían quedado en una situación bastante comprometida al descubrirse su complicidad. Asimismo, ordena la fundación de los templos de Hálae y Brauron y los ritos conmemorativos en honor de la heroína que constituyen el $\alpha\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$ del drama.

Diríamos, concluyendo de lo anterior, que en ambas piezas no hay planos añadidos, aunque sean discordantes, ni adornos superfluos.

b) La crítica del mito

Habíamos mencionado en la Nota Preliminar la presencia de un factor discordante en la obra de Eurípides. Si se piensa en los laboriosos discursos reflexivos, en los coros donde el material mitológico es tan abundante que se ha creído que constituyen una obra poética en sí, independiente de lo que se representa en escena, si se piensa incluso en su gusto por introducir mitos etiológicos que interrumpen el desarrollo de la acción, se experimenta una repentina confusión ante este mosaico de elementos de apariencia disímiles.

De aquí surgió, entre otras, la tesis del racionalismo para esclarecer las 'intenciones' de Eurípides al emplear estos recursos. Nietzsche propuso, como principio ordenador, a la razón, conforme a la biografía tradicional que hizo a Eurípides discípulo de Anaxágoras.

Acaso la opinión más común sea la que supone que estos recursos son una forma de disfrazar sus verdaderos pensamientos y por tanto son suprimibles, pues el autor los creó para protegerse de los ataques de la mayoría. Igualmente favorecida es la opinión que ve en Eurípides al filósofo sofista que escogió el teatro como medio de propaganda, siendo el resultado insatisfactorio por no haber logrado adaptar el fondo a la forma; pocos ven en él al dramaturgo interesado en el drama en sí como medio de expresión del talento creador, sin necesidad de mensaje. Desde el punto de vista dramático, un procedi-

miento peculiar como es el deus ex machina, viene a ser considerado un acoplamiento de la percepción visual con el hecho que marca el climax de la pieza, sin que sea dado ya creer que este recurso tenía el propósito de ridiculizar la religión popular. En apoyo de este criterio podemos citar el ejemplo de Medea, cuya epifanía no tiene nada que ver con la religión. De hecho lo que es censurable por parecer vulgar, aparatoso o superficial, a la luz de un juicio imparcial se muestra como un esfuerzo serio de un dramaturgo vanguardista, cualidad que hay que reconocer aún en sus dramas más malos. (69)

Aludimos a varias teorías e hicimos mención de la antinomia $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma - \mu\hat{\omicron}\theta\omicron\varsigma$ y por lo que toca a nuestro tema es ésta la que nos interesa. Se ha dicho que habiendo rechazado Eurípides el $\mu\hat{\omicron}\theta\omicron\varsigma$ se convierte en el autor representativo de lo que se ha denominado Mythenkritik, o sea que desdeña los relatos de la mitología por fábulas engañosas de los poetas, movimiento puesto en boga por la sofística, (70) por consiguiente pone en duda no sólo la validez de esos relatos sino también la de los dioses mitológicos. Citaremos la opinión de Jaeger por ser significativa de esta tendencia: "Su crítica no alcanza sólo a los dioses sino al mito entero en tanto que representa para los griegos un mundo de ejemplaridad ideal". (71) Enfoca la obra euripidiana en relación con el mito de la manera siguiente: "Vimos que las fuerzas que cooperan en la formación de su estilo son las mismas que formarán las centurias siguientes: la sociedad burguesa..... la retórica y la filosofía. Estas

fuerzas penetran el mito y son mortales para él. Deja de ser el cuerpo orgánico del espíritu griego tal como lo había sido desde su origen, la forma inmortal de todo nuevo contenido vivo." (72)

El estilo de Eurípides, que Jaeger cataloga de burgués, tiene un propósito: "Ayuda... a la iluminación de la nueva forma humana que lucha por abrirse paso y la pone ante sus ojos como la forma ideal de su existencia; pues acaso como nunca en los tiempos anteriores, necesita aquella sociedad de justificarse ante sí misma." (73) Pero además, nos dice, niega el mito por irreal.

La Paideia toca dos puntos esenciales: Uno el del realismo y otro el de la irrealidad del mito. El problema del realismo se plantea en la crítica literaria de la antigüedad por primera vez con nuestro dramaturgo, habiendo sido discutido por Aristófanes, para quien rebaja la grandeza y dignidad de los personajes, y por Aristóteles - para quien imita con perfección la vida, siendo en consecuencia el más trágico de los trágicos. (74)

La crítica ha desechado ya la tesis de que Eurípides fue un representante y defensor de una clase social, considerándolo un creador de caracteres. Se ha fijado en su realismo psicológico, en la humanidad de sus personajes, calificando su estilo de naturalista, o de veracidad ácida. (75) Para nosotros constituye precisamente este rasgo una de las principales di-

ferencias entre los dramas euripidianos.

Las consideraciones generales sobre los elementos que introduce en el mito y que son mortales para él, v. g. la retórica, la filosofía, la crítica del mundo de ejemplaridad ideal, están exageradas por los prejuicios de Aristófanes cuyos comentarios respecto al drama euripidiano han tenido tanta influencia que se han venido repitiendo perezosamente sin profundizar muchas veces en su verdadero significado. Lo que Jaeger señala como substancial ha pasado a ser secundario, sedimentos, - diríamos - de cuanta ideología, descubrimiento, actualidad social o política, conmovía a Atenas. Es más exacto distinguir cuándo un discurso o parlamento de un personaje es trascendente y cuándo es un juego sofista, pues en ocasiones algún personaje reflexiona sobre una situación, sobre sí, sobre otro, en parlamentos que a primera vista pueden considerarse retóricos, pero que son un medio de comunicarnos una revelación de vital importancia para el autor.

En lo que se refiere a la Mythenkritik, el punto de vista de Jaeger es igualmente convencional: "es evidente que en Las Troyanas oscurece todo el esplendor de los conquistadores de Ilión; y sus héroes, que eran el orgullo de la nación, son desenmascarados como hombres de brutal ambición y animados de simple furia destructora." (76)

Los estudios de Bowra, de Kitto y otros, han distinguido con claridad cómo era empleado el

μῦθος por los dramaturgos. La Paideia limita el alcance de la tragedia griega al reducirla a un conjunto de leyendas ideales dramatizadas, de donde concluye que el drama euripidiano es, entre otras cosas, un entretenimiento iconoclasta; la condena más despiadada de la guerra que se haya escrito en la antigüedad, llama Murray a Las Troyanas, poniendo de relieve el valor universal del drama griego.

Por otra parte, las preocupaciones exclusivamente paidéuticas nos entregan una visión unilateral de esa forma de arte tan compleja que es la tragedia. La enseñanza o la solución al problema planteado son secundarias y en ocasiones inclusive no se dan, siendo más importante la manera en que el autor ha tratado el tema; la intensidad con que nos trasmite lo que siente o piensa respecto a alguna cuestión de carácter universal concretada en acciones humanas, o su intuición de lo humano universal en lo particular. Para ello el autor podía escoger la leyenda que juzgaba más idónea dentro del corpus mitológico. En Eurípides los problemas de su tiempo dominan gran parte de sus dramas.

Tal como lo expone la Paideia la antinomia λόγος-μῦθος se da en el plano filosófico con la corriente iniciada por Jenófanes; pero cabe preguntarse si es exacto incluir a Eurípides entre los seguidores del filósofo jonio, con base en líneas aisladas, siendo el μῦθος tan importante en algunas piezas que hace subsidiaria la Mythenkritik, cuando no un lugar común.

En el sentido religioso la Mythenkritik parte de una analogía falsa de la religión griega con religiones sistematizadas o dogmáticas, al encerrar en un cuerpo de doctrina bastante dudoso y sin hacer diferenciaciones, la piedad, las formas religiosas surgidas de determinados cultos, todos los relatos mitológicos, vaciándolos en moldes de inmutabilidad ejemplar bajo el título de μῦθος . Se ha aceptado generalmente que Eurípides no se adscribió a ninguna tendencia o escuela, por tanto se hace indispensable considerar sus piezas por separado, según indicamos en la Nota Preliminar. La polémica a que también aludimos en esa nota, Eurípides racionalista e irracionalista, no puede ser abarcada en forma debida dentro de los límites que nos hemos señalado; tampoco se prestan a ello las obras que hemos escogido, pues I. A. e I. T. tocan el problema mito y realidad fundamentalmente, de tipo literario más que filosófico.

c) Mito y realidad

Ευ- Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον
 εὐτερον περὶ τῆς Φαίδρας
 ξυνέθηκα;

Ranae 1052 sq.

Examinamos ya el empleo del μῦθος en las monodias y los cantos corales, anotamos una serie de referencias al realismo y establecimos que las narraciones cultas combinan los elementos mito y realidad sin antítesis.

Uno de los aspectos de la Mythenkritik está constituido por la negación de la realidad del $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$. En I, A. encontramos la expresión $\omega\varsigma\delta\mu\theta\omicron\varsigma\text{'}\text{Αρχαίων ἔχει}$ (v. 72) "Como cuenta la leyenda argiva", i. e. se alude dentro de la misma pieza a un relato legendario -el juicio de Paris - a la manera de las narraciones cultas, sin la intervención del poeta indicándonos que lo cantado por él es irreal a que no cree en la verdad de los hechos que narra. El comentario de 797 sqq. que pone en duda la veracidad de la historia mitológica de Zeus y Leda, en su contexto, - el épodo que lamenta las desdichas caídas sobre la casa de Agamenón por culpa de Helena - apenas si dan la sensación de crítica:

$\epsilon\iota\tau\text{'}\epsilon\nu\delta\acute{\epsilon}\lambda\tau\omicron\iota\varsigma\text{ Πιερίσιν}$
 $\mu\upsilon\theta\omicron\iota\text{ τὰδ' ἔς ἀνθρώπους}$
 $\text{ἦνεγκαν παρὰ καίρων ἔλλως.}$

Se ha incorporado a la estructura del $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu$ y está de acuerdo con el sentimiento general. Aquí no hay causa para declarar que los dramas euripidianos deben catalogarse en su conjunto como ejemplos de crítica del mito, demoledora de las antiguas leyendas. Su realidad o irrealdad no se discute sino que proporcionan el material para elaborar con ellas un drama o configurar los $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\alpha$

En Homero está ya presente el germen del realismo que algunos consideran introducido por Eurípides en menoscabo de la tragedia y nuestra posición coincide con la de Nilsson cuando sostiene:

'The legacy bequeathed by Homer to tragedy is the humanizing of the myths, the creation of real suffering and feeling men and women, instead of the unreal princes and supermen of the legends." (77)

En cuanto a la crítica a "las fábulas de los poetas" vimos cómo desde los primeros testimonios literarios - Homero, La Cipria, Hesíodo - se alteran las leyendas con fines humanizadores, estéticos, religiosos, y en poetas como Píndaro se dan expresamente los comentarios críticos, muy semejantes a los de nuestro autor. Son los mitógrafos eruditos quienes las recogen cuidando de mantenerlas intactas.

Kamerbeek en su ensayo Mythe et realite dans dans l'oeuvre d'Euripide señala: "en ce qui concerne le role de mythe chez Euripide, le moins qu'on puisse dire, c'est bien qu'il a été touché par son charme, **sans** doute dès son enfance, et qu'il est resté sous son charme jusqu'à sa mort" (78) Plantea la irrealidad del mito tratando de explicar que no obstante que Eurípides se muestra escéptico frente a las leyendas, las sigue empleando por ser parte de la tragedia tradicional y por espíritu alejandrino (79) principalmente los prólogos con sus enumeraciones genealógicas. "On pourrait voir encore, dans ce gout, le symptome d'un état d'esprit pour lequel la mythologie est en train de devenir, si elle ne l'est pas déjà devenue, ce qu'elle signifiera pour un Alexandrin, un Romain, un Français comme Racine." (80)

Su empleo del mito etiológico tal como le indica Kamerbeek nos parece exacto; es una forma de

mantener en contacto el mundo del drama y el actual. La primera consideración es a nuestro juicio dudosa, pues lo que sabemos de su vida es tan contradictorio que el único punto seguro y de importancia positiva es la obra en sí; en las dos últimas establece un paralelo que no juzgamos muy acertado; lo que en poetas neoclásicos o del alejandrinismo enciclopedista son elaboraciones eruditas, pertenecen al ámbito de lo cotidiano en el siglo V a. C. Su vitalidad se advierte en el hecho de que Tucídides incluye datos mitológicos interpretándolos a manera de datos históricos, de que los sofistas empiecen a ejercitar su agudeza de ingenio tratando de probar si la mitología tiene algo de verdad o es una colección de fábulas. Kamerbeek establece que "l'ascendant de la tradition mythique sur lui est à peu près aussi fort que le sens de la réalité humaine qui l'en aurait dû éloigner" (81); para nosotros ha asimilado desde los poetas más antiguos, más representativos de la tradición como Homero y Hesíodo, hasta la lírica más moderna, cuyas innovaciones musicales no escaparon a la burla de Aristófanes.

Sobre el elemento realidad hace, entre otras, una observación que explica en parte las discordancias y desniveles perceptibles en la mayoría de los dramas de Eurípides: "en s'ouvrant entièrement a cette réalité actuelle, il pouvait transposer l'expérience vécue dans la matière traditionnelle; car sortir tout à fait de la tradition lui est impossible". (82)

Los límites de la tragedia apenas pueden

contener ese cúmulo de experiencias que el dramaturgo vierte en ella al abrirse a la realidad, en todos sus aspectos. Pero no todo puede ser transmutado al nivel de lo permanente; mucho de su obra está constituido por detalles que sólo refiriéndolos al momento particular en que se originaron vuelven a cobrar significado para nosotros, pues aluden a circunstancias sociales o políticas; el mito etiológico de las Χόϊς en I. T. es un ejemplo, o los versos finales de Electra sobre la expedición desafortunada a Sicilia. Proponemos considerar sus dramas primordialmente como experiencia vivida y a las desigualdades que en ellos percibimos como resultado de la lucha por traducir esa experiencia a un lenguaje dramático propio, donde convergen lo tradicional y las innovaciones. Esto se refleja por supuesto en el μῦθος propiamente dicho. Distinguimos ya figuras mitológicas tradicionales gastadas hasta ser lugares comunes y aquéllas cuya vitalidad se renueva por el sentimiento poético. Aquellos críticos que lamentan la disociación de la tríada religión - λόγος-μῦθος en su origen un todo único, viendo en la independencia del μῦθος una decadencia de la poesía antigua, desconocen el nuevo valor estético que alcanza en el drama euripidiano, cuando liberado de trabas mítico-religiosas se convierte en materia de expresión lírica.

Eurípides se vale también de la mitología para concretar y hacer actuales imágenes de un orden supramaterial que en ocasiones manifiestan un deseo de fuga; pero en otros dramas esos mundos imaginarios o ideales se encuentran yux-

tapuestos a una representación sórdida de la realidad, como acontece en I. A. Pues no podemos hablar de las intenciones del dramaturgo; - nunca expone sus opiniones personales ni alguna solución o moraleja - al interpretar ese hecho partiremos de la consideración del drama en su integridad. Para Murray y Kamerbeek ambos aspectos son la substancia de su obra; el primero supone que habiendo analizado sin misericordia la realidad, se aparta de ella con repugnancia para refugiarse en el $\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$; el segundo, que le atrae la realidad, pero no prescinde del $\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ por ver en él un ornamento hermoso. Jones aplica al conjunto de sus tragedias la teoría de Macaulay sobre la belleza fuera de lugar y en particular a los pasajes líricos. G. Zuntz ve en esa antítesis la relación irracional entre arte y vida, el símbolo de la liberación de ésta por aquél. Desde luego, las conclusiones obtenidas dependerán de la importancia que se dé a los pasajes mitológicos.

En I. A. los $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\alpha$ definen por contraste el medio desmoralizado en que actúan los personajes, en tanto que en I. T. concentran los sentimientos centrales del drama; lo que nos lleva a concluir que no en todos los casos es dado hablar de antítesis entre ambos órdenes; aun en esos deseos de fuga se reconoce que lo deseado es irreal y por consiguiente el coro regresa a la realidad. Por otra parte, las distinciones tajantes entre mito y realidad como si fuesen entidades irreconciliables en relación con la poesía griega carecen de perspectiva; la mitología está unida estrechamente a la naturaleza,

más bien, está comprendida en los límites de la naturaleza. Creaciones fantásticas como cíclopes o centauros se adaptan a un marco humano y sus acciones son humanamente comprensibles. En los mitos donde la imaginación se exalta hasta lo inverosímil, no se pierde el contacto con la realidad y el autor se esfuerza por descubrir la verdad en los caracteres o situaciones; notamos en I. T. esta característica; pero Eurípides no se conforma con el realismo heredado de Homero; Andrómeda o Helena entre otras, prueban su capacidad de crear piezas romancescas.

El punto de vista de Murray elimina las discordancias afirmando que "logró llegar más lejos que ningún escritor en la armonización de estos polos opuestos, y de aquí su cualidad única de poeta." (83)

Para el crítico citado el elemento legendario que representa el coro, posee un poder de transfiguración restaurador de la *εὐδαιμονία* quebrantada por la turbulencia de la acción dramática, que afirma la permanencia de lo bello y eterno.

Explicar la tragedia de Eurípides como un choque entre las 'données légendaires' y su interpretación realista, es por tanto para nosotros una tesis tan estrecha como la que reduce el drama griego a enseñanza. Sucede lo mismo con la que niega el aspecto fantástico de varias piezas, en donde ha desaparecido la base de realidad para ser sustituida por otra que Kitto denomina con acierto 'theatrical reality'. A nuestro

juicio es más preciso hablar de imaginación y realidad, sustituyendo la primera al 'mito' de Kamerbeek. La evolución de ambas facetas - engranaje de las narraciones homéricas - hasta sus posibilidades extremas, se realiza en el drama euripidiano, lo que ocasiona la ilusión de antítesis irreductible cuando se dan las dos simultáneamente.

Pues establecimos que el coro es un espectador-poeta, se deduce que transforma lo que ve suceder en escena, sin que esto implique obligatoriamente una ruptura entre mito y realidad. Menos aun cuando ha quedado expuesto que la distinción tajante entre ambos es artificial. La estilización de algunos *σάματα*, el II de I. A. por ejemplo, pueden parecer una extraña mezcla de leyenda y realidad. Sin embargo se dan pasajes análogos en Homero, cuya influencia es indiscutible, no sólo en este drama, sino en la literatura, en la historia, en la *ιστορία* (en su sentido más amplio). Por tanto lo que se percibe ahora como inusitado, fue sin duda corriente para la mentalidad del siglo V a. C.

CONCLUSIONES

Se pueden percibir varias etapas de la evolución del mito en los dramas de Eurípides; notamos el mito arcaico como base del argumento; el *μῦθος* propiamente dicho en los *σάματα* como creación autónoma que no tiene que hacer ya referencia a *δαίμονες* o formas del culto o reflexiones filosóficas, sino que la imaginación y el sentimiento se desenvuelven libremente.

te, tocando los temas enumerados en el prólogo, expresando sentimientos. En cuanto al mito dramatizado, lo esencial está constituido por su humanidad, no por la mitología. Es así también como lo estima Rostovtsev: "for the first time men saw their own hearts held up before them by the poet, and saw the process of conflict in that heart - conflict with itself, with circumstance, with society and government, ~~with the~~ laws of God and Man, it does not eschew politics, it takes side in the settlement of many social problems". (84) El mito en función de la realidad contemporánea o del individuo, no la tragedia en función de leyendas tradicionales; lo que no excluye en algunos dramas esto último. (85)

Por lo que hace a la negación del mito o a la irrealidad del $\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ la Mythenkritik propone la pregunta impertinente y pueril de si Eurípides creía en la mitología - como en una especie de catecismo que le fuera obligatorio recitar en sus dramas.

La crítica ha confundido muchas veces la Mythenkritik del 'racionalista' con las exigencias éticas superiores que se venían formulando en varios autores que le precedieron, cf. el mito de Tántalo en I. T. 387 sqq. que corresponde a la Olímpica I, 35 sqq. Ἐγὼ μὲν οὖν

τὰ Τάνταλου θεοῖσιν ἐστιάματα
ἀπιστα κρῖνω, παῖδὸς ἄσθῆναι βορᾶ.

Es su capacidad para conovernos sin necesidad de que creamos en la mitología lo que da validez a su tragedia y con la perspectiva de los siglos que nos separan de su tiempo - que muchos se niegan a reconocer - detalles como su alteración de las leyendas o la crítica a la realidad

del mito pasan a segundo término.

Los desenlaces de gran número de sus obras son desconcertantes, los versos finales de I. T. por ejemplo, se repiten a modo de fórmula en otros dramas; se les ha interpretado como un ruego personal del autor pidiendo la victoria en los festivales trágicos, o bien de diversas maneras conforme al texto en que aparecen:

ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἑμὸν
βλοσὸν κατέχουσι
καὶ μὴ λάγους στεφανούσῃ.

Anotamos ya la dificultad de distinguir en las opiniones del coro o de los personajes las opiniones del dramaturgo. Sus dramas, sin solución definitiva, han quedado abiertos a la comprensión individual del espectador desafiando toda crítica dogmática, κειμήλις αἰεὶ, por la riqueza de sus significados.

BIBLIOTECA DE LETRAS CLÁSICAS

NOTAS

- (1) Verrall, Décharne, Norwood, sostienen la tesis de Eurípides racionalista; Dodds, Winnington-Ingram, la del irracionalista.
- (2) Rohde, Erwin. Psique, p. 239
- (3) cf. Kitto, H. D. F. The Greeks, p. 131 y Greek Tragedy, passim. cf. Bowra, C. M. The Greek Experience, p. 112.
- (4) cf. Murray, Gilbert. The Literature of ancient Greece, p. 253 y Eurípides y su Epoca. Capítulo V.
- (5) cf. Happian, J. V. Literary aesthetics and Eurípides: The Bacchae. Kamerbeek, J. C. Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide



I - ANTECEDENTES

- a) Diferenciación de términos
- (6) Bowra, C. M. op. cit. p. 104
- (7) cf. Jones, J. On Aristotle and Greek tragedy, p. 17
- (8) cf. Nilsson, Martin P. A history of Greek religion, pp. 105-133
- (9) cf. Murray, Gilbert. The rise of the Greek epic. pp. 13-15
- (10) cf. el mito de Perséfone y Deméter.
- (11) cf. Eurípides, I. T. 26 sqq. y 1452 sqq.
- (12) cf. Esquilo, Agamenón:
φράσεν δ' ἄοΐοις πατήρ μετ' εὐχάν
δίκαν χιμαὶ ὑπέρθεν βωμοῦ 227 sqq.
- (13) Lo mismo acontece con un ritual semejante también dedicado a Artemisa consistente en 'parecer venado' νεβεύειν que

tenía lugar en Larisa.

(14) cf. Nilsson, M. P. op. cit. p. 66

c) Fuentes para el estudio
de la leyenda.

(15) cf. Apolodoro, Bibliotheca, iii. 10.6,
iii. 13.6 Epítome, ii. 16, iii. 21; vi.
26, vi. 27, vi. 28 Higino, Fabulas 79,
117, 120, 122.

d) Difusión de la leyenda

(16) cf. Hesíodo, fragmento 100. Nilsson, M.P.
Historia de la Religiosidad Griega. p. 194.
Esta obra corresponde al resumen del vo-
lumen II de Geschichte der Griechischen
Religion, siendo distinta de la que he-
mos venido citando. Su título en inglés:
Greek Piety.

(17) cf. Pausanias, Itinerario de Grecia, I,
XLIII. 1

- (18) Heródoto, Historias IV, 103:
 θύουσι τοὺς τε ναυηγούς καὶ τοὺς ἀν-
 λάβωσι Ἑλλήνων τῆν δὲ δαίμονα ταύ-
 ρην, τῆ θύουσι, λέγουσι αὐτοὶ Ταῦροι
 Ἰφιγένειαν τῆν Ἀγαμέμνονος εἶναι.
- (19) La Artemisa Taurópola de Hálae, confun-
 dida con la Táurica, ha sido relacionada
 con las fiestas atenienses de las
 βουφώνια (cf. Pausanias op. cit.
 I, 28.11 sobre este festival) El nombre
 de Taurópola se interpreta de varias ma-
 neras: que cabalga sobre un toro, que
 mata toros, o caza toros. Aplicado a Ifi-
 genia se encuentra en el mítografo Anto-
 ninus Liberalis 27.3.
- (20) Jenofonte, Helénicas, III, IV-3:
 αὐτὸς δ' ἐβουλήθη ἐλθῶν θύσαι ἐν Ἀυλίδι, ἐν-
 θαπερ ὁ Ἀγαμέμνων ὅτι εἰς Τροίαν ἔπλει ἐθύετο.
- (21) Pausanias, op. cit. II, 35.1
- (22) ibid. VII, 26.5

(23) *ibid.* I, XLIII.1

(24) *ibid.* III, XVI.8

II - LA TRADICION LITERARIA

(25) Recordemos que también fue asimilada a Hécate a quien se invocaba para obtener la victoria en los combates.

(26) cf. Nilsson, M. P. A history of Greek religion, p. 72

a) Homero

(27) Patin, M. Etudes sur les tragiques Grecs p. 5; Racine, Jean. Iphigénie en Aulide, prefacio, Nota preliminar a la edición Budé de I. T.

b) La Cipria

(28) cf. Ateneo, Deipnosophistas 15

- (29) Sobre esta segunda reunión del ejército en Aulis hay una variante de interés en el desenlace: Habiendo salvado Aquiles a Ifigenia se casó con ella, y tuvieron a Neoptólemo célebre en el ciclo épico. (cf. Apolondoro, Epítome, iii .22-)

c) Esquilo

- (30) cf. Eurípides, I. T. 6 sqq.
(31) cf. Homero, Odisea III, 132 sqq. y 152
(32) Esquilo, Agamenón, 235 sqq.
(33) ibid. 243 sqq.

d) Sófocles

- (34) cf. Pearson, A. C. The fragments of Sophocles, p. 327.

e) Píndaro

- (35) Para nosotros su versión corresponde a la leyenda original surgida del folklore particular de Aulide. Los ribereños del Euripo asociaron a Ifigenia con el ciclo

épico y con los torbellinos, no con Hé-
cate.

(36) Pítica XI, 34 sqq.

III - La leyenda en Eurípides

(37) Bowra, C. M. op. cit. p. 110

(38) Rivier, A. L'élément démonique chez
Euripide, en Entretiens sur l'antiquité
classique, tomo VI . p. 52

1 - Ifigenia en Aulide . Fecha y
texto.

(39) cf. Rome, A., La date de composition de
l'Iphigénie à Aulide d'Euripide. En mis-
celanea G. Mercati IV. Letteratura
Classica e umanistica: Studi & Testi
CXXIV - 1946, p. 473.

(40) Murray, Gilbert. Eurípides y su época,
p. 136.

- (41) Aristófanés, Ranas 1055 sqq.
- (42) I. A. 89 sqq.
- (43) *ibid.* 442 sqq.
- (44) cf. Kitto, H. D. F. Greek tragedy, p.366
- (45) Esquilo, *op. cit.* 229 sqq.
- (46) Eurípides, I. A. 1510, sqq.
- (47) ***ibid.*** 370 sqq.
- (48) El carácter de Odiseo en los dramas eurípidianos no corresponde al de la Odissea; sintetiza las 'cualidades' de un demagogo sumamente hábil.
- (49) Eurípides, Erecteo 50 sqq.
- (50) Eurípides, I. A. 1251 sqq.
- (51) Aristóteles, Poética 54 a 32
- (52) Kitto, H. D. F. Greek tragedy p. 363
- (53) Murray, Gilbert. Eurípides y su tiempo p. 140 y The literature of ancient Greece, p. 256 donde comenta: 'Aristotle - such are the pitfalls in the way of human critics - takes her as a type of inconsistency'.

- (54) Décharme, Paul. Euripide et l'esprit de son théâtre. trad. inglesa. p. 207.
- (55) Aristófanés, Tesmoforias 855, sqq. Sobre el estilo de I. T. para fijar su fecha, es interesante el comentario de Macurdy: 'That the verbal style of the play does not show the exaggerated mannerisms that are in evidence in most of the later plays is due to the care which the poet has taken in its composition. Repetitions are used with moderation. The richness of poetical vocabulary, specially of the later style.'
The chronology of the extant plays of Euripides p. 96
- (56) I. T. 348 sqq.

b) El folklore

Los temas derivados del folklore y que utiliza Eurípides han sido estudiados en

The Greek Novella in the classical period. de Trenker; aunque favorece todavía la idea de Eurípides representante de la Aufklärung, su análisis pone de relieve la importancia de los relatos románticos populares: 'in fact Euripides's role in the history of the narrative literature of entertainment was to be the first boldly to make literary use of popular romantic elements, to succeed in driving a road for them into the realm of drama'. p. 78.

- (57) I. T. 6 sqq.
- (58) Sobre este pasaje se ha comentado que el oráculo de Delfos encomendó a Orestes la expedición a la tierra táurica para librarse de su inoportuno cliente, con base en la acritud que denotan piezas de una misma época hacia Delfos.
- (59) 949 sqq.
- (60) Poética, 1455b

- (61) Es importante notar que las líneas 38 sqq. y 465 sqq. que tratan directamente del sacrificio humano como institución ὁ παρ' ἡμῶν νόμος *didon* son de dudosa autenticidad; se les atribuyen a un copista 'ilustrado' o a algún actor. Plathauer las rechaza como interpolación posterior, lo que nos parece bastante probable; la expresión corresponde al siglo IV, cf. Pseudo - Platón, Minos.
- (62) Jones, J. op. cit. p. 263
- (63) I. A. 710 sqq.
- (64) I. A. 926 sqq.
- (65) El horror al saqueo y destrucción de ciudades expresado por los vencidos en un recurso propio de Eurípides; sólo que la violencia de la Hécuba o Las Troyanas está ausente en este *σκάσιμον* que alude a una torya mítica, no a los atropellos cometidos en Melos o a las expediciones imperialistas fracasadas.
- (66) Es improbable que este himno indique una 'reconciliación' con la religión tradi-

cional por parte del Eurípides racionalista; himnos semejantes aparecen formando escenas espectaculares: la procesión final de I. T. o el rito de purificación en Helena, 865 sqq. - de parecido innegable con el de I. T. - en éste la sacerdotisa va a purificar la estatua de Artemisa, 1152 sqq. con antorchas y séquito recitando invocaciones religiosas.

(67) I. T. 123 sqq.

b) La crítica del mito.

(68) Se comprende que este apartado es bastante amplio como para constituir un trabajo independiente; nos hemos limitado a señalar los puntos más importantes que trata Jaeger en su Paideia.

(69) cf. Jones, J. On Aristotle and Greek tragedy, p. 266. Se ha criticado con dureza sobre todo Los Heráclidas. Cuando la crítica del siglo pasado reconocía que Eurípides escribía seriamente, las bur-las dirigidas a sus dramas son compara-

bles a las de Aristófanes, -pero carentes de la penetración de éste, - lo denigran con saña sin haber profundizado en sus obras. cf. p. ej. Alois-Buckley, Theodore, The tragedies of Euripides, 1879.

(70) El testimonio de Platón en el Fedro nos da una idea clara de este fenómeno.

(71) Paideia, p. 318

(72) ibid. p. 313

cf. Ranas 971 sqq. sobre filosofía: τοιαῦτα μὲν τοῦ ὄχου φρονεῖν
 ζούουσιν εἰσηγησάμην,
 λογισμὸν ἐνθεῖς τῇ τέχνῃ
 καὶ σκέψιν, ὡς ἤδη νοεῖν ἄπαντα καὶ διειδέναι,
ibid. 959 sqq. sobre realismo burgués
 οἰκεῖα πράγματα εἰσάγων, ὅς χρώ -
 μεθ' οἷς ζῶμεν,
 ἐξ ὧν γ' ἂν ἐξηλεγχόμεν.
ibid. 840 sqq. sobre la proletarización
 σὺ δὴ' μὲν ταῦτα, ὡς σωμαλίσυλλη
 τάδη
 καὶ πτωχοποιεῖ καὶ ῥακισουρρατεῖα;

ibid. 954 sqq. sobre retórica;

Ἐπεικα του τουσι λάλειν

ἐδίδαξα

λεπτῶν τε κανόνων εἰσβολὰς ἐπιῶν
τε γωνιασμοῦς...

esto es para nosotros ver al dramaturgo

con los ojos del comediógrafo, sin la

perspectiva que debieran darle 2,500

años de distancia.

(73) Paideia, p. 318

(74) Aristóteles, Poética 1453 a 30

(75) Jaeger mismo lo compara con Zola o Ibsen; pero su excesiva preocupación por la clase burguesa y la proletarización lo llevan a conclusiones falseadas. Su punto de vista sobre Eurípides y lo que debe ser la tragedia elevada, suena por completo al siglo XVIII.

- (76) ibid. p. 318 Diríamos que desenmascara a seres reales de su sociedad, o bien que traza caracteres reales humanos.
- (77) Nilsson M. P. A history of Greek religion, p. 177
- (78) Kamerbeek, J. C. Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide, p. 7. Este autor comprende bajo el título de mito la mitología griega en sentido amplio: leyendas, cuentos folklóricos, narraciones cultas, mitos etiológicos, etc. Su interpretación de los versos 673 sqq. del Heracles le sirve de base para hacer esa afirmación suponiendo que la frase tiene valor autobiográfico.
- (79) ibid. p. 9 No se distingue con claridad cómo, si se mantenía presente y viva la tradición coral religiosa y mitológica, en la tragedia euripidiana, (p. 8) los largos pasajes elaborados en torno a una leyenda son decorativos y alejandrinos. (p. 12).

- (80) ibid. p. 8-9.
- (81) ibid. p. 12
- (82) ibid. p. 24
- (83) Murray, Gilbert. Eurípides y su tiempo.
pp. 188-9.
- (84) Rostovtsev, M. I. A history of the ancient world. p. 294
- (85) cf. nota b) El folklore.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Alois-Buckley, Theodore. The tragedies of Euripides. G. Bell, Londres. 1885.

Alsina Clota J. El problema de la mujer en Eurípides. En Helmántica, IX-1958 pp. 87-131.

La posición de Eurípides ante la mujer. En Actas del Primer Congreso Español de Estudios Clásicos, II. Madrid, 1958 pp. 47-53.

Appleton, R. B. Euripides the idealist. Londres-Toronto, 1927.

Arnott, Peter D. An introduction to the Greek theatre. Macmillan. Londres. 1961.

Bacon, Helen J. Barbarians in Greek tragedy. Yale, 1961.

Bates, W. N. Euripides student of human nature. Philadelphia, 1930.

Bieber, History of the Greek and Roman theatre. Pinceton, 1961.

Bonnard, A. Iphigénie en Aulide. Tragique et poésie. En Museum Helveticum, Revue Suisse pour l'Etude de l'Antiquité Classique.

Bale, Schwabe. 1945 pp. 87-107.

Bowra, C. M. The Greek experience. History of civilization. Weldenfeld & Nicolson. Londres 1961.

Chapman, D. Euripides' interest in popular rituala. En Proceedings of the Classical Association. XLIX, Londres 1952. p. 25.

Décharme, P. Euripide et l'esprit de son theatre. trad. inglesa de J. Loeb. Macmillan, Londres. 1906.

Délebecque, F. Euripide et la guerre du Peloponnese. Etudes et commentaires. Kliensieck, Paris. 1951.

Mindorf, W. Poetae scenici Graeci. Accedunt per-
ditarum fabularum fragmenta. Weidman, Lipsiae.
1830.

Durand, William J. La vida de Grecia. Tomo II
Editorial Sudamericana. Buenos Aires s/f.

Eliade, Mircea. Tratado de la historia de las
religiones. Trad. de A. Medinaveitia. Instituto
de Estudios Políticos. Madrid. 1954.

Flikinger, R. Greek theatre and its drama. Uni-
versity of Chicago. 1946.

Frazer, J. G. The Golden Bough. Abridged edition
Macmillan, New York. 1940.

Goosens, R. La campagne électorale d'Agamemnon
En Revue Belge de Philologie et d'Histoire. Bruxelles,
Lamertin - Paris Champion 1942, p. 51.

Grégoire, H. Le catalogue des navires dans la
parodos de l'Iphigénie en Aulide. En Bulletin de
la Classe des Lettres de l'Académie Royale de
Belgique. Lamertin, Bruxelles. 1948, pp. 16-31.

Grube, G. M. A. The Drama of Eurípidēs. Barnes
Noble, New York. 1960.

Happian, J. V. Literary aesthetics and Euripides:
The Bacchae. En The Classical Journal. Boulder
Colorado. 1954 pp. 67-71.

Harsch, P. Handbook of Classical drama. Stanford.
1958.

Jackson, J. Marginalia scaenica. (sic) Oxford.
1955.

Jaeger, W. Paideia: los ideales de la cultura
griega. Trad. J. Xirau y W. Roces F. C. E. Méxi-
co-Buenos Aires. 1957.

Jepsen, L. Ethical aspects of tragedy. Florida,
1953.

Jones, J. On Aristotle and Greek tragedy. Chatto
& Windus, Londres, 1961.

Kamerbeek, J. C. De loco euripideo. En Mnemosyne
Bibliotheca Classica Batava. Leiden-Brill, X -
1941. pp. 48-53.

Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide. ~~En~~
Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique.
Tomo VI. Vandoeuvres-Geneve. 1960.

Kannich, R. Das erste Stasimon der Iphigenie bei
den Taurern. In Festschrift O. Regenbogen zum 65
Geburstage. Heidelberg. 1956.

Keseling, P. Homerische Anklänge bei Euripides.
En Philologische Wochenschrift. Reisland, Leipzig.
1943 pp. 262-4.

Kitto, H. D. F. Form and Meaning in drama. Methuen,
Londres - Barnes & Noble, New York. 1960.

Greek tragedy. Methuen, Londres. 1961

Lachapelle, E. Euripide vu par Aristophane. En Revue Belge de Philologie et d'Histoire. Bruxelles-Lamartin, Paris-Champion. 1942 p. 535.

Lesky, A. Forschungsbericht über Euripides. En Anzeiger für die Altertumswissenschaft. hrsg.von der Oesterreichischen Humanistischen Gesellschaft.

Sextl, Wien. 1949. 1-11, 34-35.

Lever, Katherine. Art of Greek comedy. Methuen, Londres, 1956.

Macurdy, Grace Harriet. The chronology of the extant plays of Euripides. The New Era Printing Co. Lancaster, Pa. 1905.

Martinazzoli, F. L'Ifigenia Taurica di Euripides. En La Parola del Passato. Rivista di Studi Classici. Macchiaroli, Napoli. I-1946, pp. 69-83.

Mathieu, G. Peut on dater l'Iphigénie en Tauride.
En L'Antiquité Classique. De Meester. Wetteren,
1941. pp. 77-82.

Ménestret, L. Un chef d'oeuvre d'Euripide. L'Iphi-
génie a Aulis. En Revue Belge de Philologie et
d'Histoire. Van Campenhout, Bruxelles. XXV - 1946.
pp. 47-493.

Meerwaldt, J. D. Ad Euripidis Iphigeniam Tauricam.
En Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava. Leiden-
Brill. IX-1943 pp. 228-232.

Mierow, H. E. The amazing modernity of Euripides.
En Notas y Estudios de Filosofía. Tucumán I, 54.
1949. pp. 269-275.

Michell, H. Economics of ancient Greece, Barnes & Noble, New York. 1958.

Murray, Gilbert. The literature of ancient Greece. Phoenix Books. University of Chicago Press. Chicago. 1957.

The rise of the Greek epic. Paperback edition. Lowe & Brydone O. U. P. 1960.

Eurípides y su tiempo. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1960.

La religión griega. Biblioteca Histórica. Editorial Nova, Buenos Aires. s/f.

Nietzsche, F. The birth of tragedy and the genealogy of morals. Trad. Francis Golffing. Doubleday, New York. 1956.

Nilsson, M. P. A history of Greek religion.
Trad. J. Fielden. Clarendon Press. Oxford. 1956.

Historia de la religiosidad griega. Trad. Martín
Sánchez Ruipérez. Editorial Gredos, Madrid, 1953.

Norwood G. Essays on Euripidean drama. Toronto
University Press, Canadá. 1952.

Page, Denys L. History of Greek tragedy. Cambridge
University Press, Mass. 1951.

Patin, M. Etudes sur les tragiques Grecs. Hachette,
Paris. 1879.

Pearson, A. C. The fragments of Sophocles. Cam-
bridge University Press, Mass. 1917. Tomo II.

Pernice, G. Cuestiones morales y religiosas en Eurípides. En Notas y Estudios de Filosofía. Tucumán I, 54. 1949 pp. 269-275.

Pfister, F. Greek Gods and Heroes. Trad. Mervyn Davill. Maggibon & Kee, Londres 1961.

Reyes, Alfonso. Ifigenia Cruel. Teatro Mexicano del siglo XX. Colección Letras Mexicanas. F. C. E. México. 1956.

Rohde, E. Psique. Trad. de Wenceslao Roces. F. C. E. Mexico-Buenos Aires. 1948.

Rome, A. La date de composition de l'Iphiénie a Aulis d'Euripide. En Miscelánea G. Mercati. IV Letteratura Classica e Umanistica: Studi & Testi. CXXIV - 1946. p. 473.

Rostovtsev, M. I. History of the ancient world.
Trad. J. D. Duff. Oxford University Press. 1945.

Social and economic history of the Hellenistic world. Clarendon Press, Oxford. 1959.

Scholtze, J. Der Character des Agamemnon von Homer bis Euripides. Diss, Wien. 1949.

Stella, L. A. Euripide lirico. En Atene e Roma.
Bolletino della Societa Italiana per la diffusione
degli Studi Classici. Firenze, Le Monnier. 1940.

Tender, F. De Inoonographie de l'Iphigénie en Au-
lide. En Revue Belge de Philologie et d'Histoire.
Bruxelles, Lamertin-Paris Champion. 1940. p. 274.

Terzghi, N. Finali e Prologhi euripidei. En Dioniso. Bolletino dell'Istituto del Drama Antico. Siracusa, VI. 1937. pp. 304-313.

Valviglio, E. L'Iphigenia en Aulide di Euripide. En Rivista di Studi Classici. Torino, IV. 1956. pp. 179-202.

Viljoen, H. J. Notes on Euripides' Iphigenia in Aulis once more. En Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava. Leiden, Brill. III, 1950. pp. 123-124.

Wassermann, F. M. Agamemnon in the Iphigenia in Aulis. A man in the age of crisis. En Transactions and proceedings of the American Philological Association, Lancaster, Pa. Lancaster Press &

Oxford, Blackwell LXXX, 1949 pp. 174-186.

Zuercher, W. Die Darstellung des Menschen in
Drama des Euripides. Reinhardt, Basel. 1947.

---oOo---

ESTA OBRA SE TERMINO DE IMPRIMIR EL
11 DE JUNIO DE 1963, POR EL SEÑOR
VICTOR H. GIL, -AV.25 ORIENTE # 216,
PUEBLA, PUE. MEXICO.

- 108 -



FILOSOFIA
Y LETRAS