

TRAGEDIA GRIEGA Y PENSAMIENTO

J. A. López Férrez
UNED

1. La tragedia griega fue casi exclusivamente ática, al menos en el siglo v a. de J.C. y a la luz de los testimonios que nos han llegado. Por otra parte las obras trágicas conservadas son manifestaciones literarias de un momento dado, pero comportan muchas huellas del pasado literario, político y social. El pensamiento de los poetas anteriores, desde Homero hasta los líricos corales, y, asimismo, teorías sostenidas por diversos filósofos presocráticos, se manifiestan aquí y allá en las tragedias transmitidas. Pero, además, cada uno de los tres grandes trágicos fue a su vez un pensador, un sabio, que manifestaba por boca de sus personajes no pocas teorías filosóficas, sociales, religiosas y políticas.

Nuestro propósito es limitarnos a ciertos aspectos relevantes del pensamiento de cada autor trágico, a la luz de sus obras y de los estudios actuales sobre tal punto, sin entrar, en cambio, en aspectos religiosos ni míticos que merecen estudios aparte.

Desde la 61.^a Olimpiada (536-5/533-2 a. de J.C.) se representaban tragedias en Atenas con ocasión de las llamadas Grandes Dionisias y Dionisias Urbanas, precisamente en los días 11, 12 y 13 del mes de Elafebolión, que abarcaba parte de nuestros marzo y abril. A partir del 502-501 a. de J.C., en cada uno de esos tres días se ponían en escena tres tragedias y un drama satírico de un autor previamente seleccionado. Formaban esas tres obras lo que luego sería llamado una tetralogía.

De los tres grandes trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, nos han llegado relativamente completas 7, 7 y 18 obras, respectivamente. Contamos entre las del último el drama satírico *Cíclope*. En total, pues, 32 obras trágicas, más un considerable número de fragmentos. Esto es poquísimo en comparación con los más de 250 títulos que la Antigüedad atribuye en con-

junto a esos tres poetas. Cronológicamente, las tragedias conservadas se reparten entre el 472 a. de J.C. (*Persas* de Esquilo) y el 406 a. de J.C. (*Edipo en Colono* de Sófocles, representado como obra póstuma en 401 a. C.). Es decir un periodo de 66 años. En este relativamente corto lapso de tiempo, acontecieron hechos de enorme trascendencia para Atenas: la constitución de un imperio, el establecimiento de la democracia, la guerra del Peloponeso, los sucesivos reveses militares de Atenas, la sangría económica y de vidas humanas, el hundimiento del Imperio ateniente, la derrota y rendición de Atenas en el 404 a. de J.C.

2. El pensamiento, la intención, al menos, es una de las seis partes constitutivas de la tragedia, según Aristóteles: «En tercer lugar está el pensamiento (*diánoia*). Es la capacidad de decir lo que es posible y apropiado, y es consecuencia de las palabras de la política y de la retórica. Pues si los antiguos hacen hablar (a los personajes) al modo político (*politikós*), los actuales, en cambio, de forma retórica (**rhētorikós**)». *Poética* 6,22.1450 b.

Propio del pensamiento, a juicio de Aristóteles, es demostrar, rebatir, excitar emociones como la compasión, el temor, la cólera y todas las pasiones de mismo tipo, y además, engrandecer o atenuar». *Poética* 19,4.1456 b.

3. Cuando hablamos de la tragedia (y también de la comedia) hemos de tener en cuenta, al menos, dos planos diferentes: lo que se dice y se hace en escena, y, de otro lado, el efecto causado sobre los espectadores. Ya Aristóteles, en su definición de la tragedia, insiste en esos dos puntos: «la tragedia es la representación de una acción seria y completa que tiene cierta extensión..., propia de hombres que actúan..., y, que, mediante la compasión y el temor, logran la purificación de tales emociones». *Poética* 6,1.1449 b.

La acción de los personajes, la libre decisión sobre sus actos, es punto esencial en la tragedia griega. Pero antes de resolverse a actuar, el héroe, por lo general, penetra en su propio interior, reflexiona sobre las circunstancias, se debate en medio de angustia y miedo, expresa sus dudas, y, finalmente, toma una decisión irrevocable. La importancia del pensamiento en la acción dramática subsiguiente ha sido destacada por los estudiosos del género. Se ha visto¹ que en las *Suplicantes* de Esquilo, cuando las Danaides, perseguidas y acosadas por sus primos, piden protección a Pelasgo, rey de Argos, éste dice: «Preciso es un profundo pensamiento (*batheias phrontídos*) que nos salve, que llegue como un buceador hasta el abismo con el ojo bien abierto, no embriagado en exceso, para que, ante todo, esto

¹ B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, trad. esp., Madrid, 1965, págs. 157 y ss.

sea sin daño para la ciudad, y, luego, termine bien para nosotros mismos... ¿No te parece necesario un pensamiento que nos salve?». A lo que el Coro replica: «Piensa (*phrónison*) y llega a ser, según es justo, (*pandikōs*) un muy piadoso (*eusebēs*) huésped». *Suplicantes*, 407-419.

Lo nuevo de esta situación es que, por primera vez en la literatura griega, un hombre, el héroe, baja hasta el fondo de su ser antes de decidirse a actuar. Pues se trata de un contexto relevante, donde lo que importa es ser piadoso y actuar con justicia. En torno a estos dos pilares va a girar buena parte de la tragedia griega. En efecto, el rey Pelasgo se debate entre la seguridad y el bien de su ciudad, por un lado, y la justa petición de las suplicantes, por otro.

En Homero, en los líricos, es corriente que los hombres reflexionen sobre lo que van a hacer, pero toman la decisión más ventajosa en cada momento. En Esquilo, en cambio, son la piedad y la justicia los factores impulsores de la acción dramática.

4. Nos hemos referido a esos 66 años, decisivos para la Historia de Grecia, en que se escriben las tragedias conservadas. Son años plétóricos de sucesos importantes, de evolución política y social. La tragedia refleja, en cierta medida, teorías, ideas, pensamientos, sentimientos del momento. Ello es especialmente transparente en Esquilo y Eurípides; algo menos, en Sófocles.

En la primera pieza transmitida, los *Persas* (472 a. de J.C.), las guerras médicas resultan ser una prueba evidente del castigo del hombre que busca un poder excesivo, que ultraja a los dioses y saquea sus templos. El orgullo desmedido de Jerjes le lleva a la desmesura (*hýbris*), y, de ahí, al infortunio (*áté*). Efectivamente, las guerras médicas (490-480 a. de J.C.) consolidaron el sentimiento de la aristocracia y del pueblo atenienses en su lucha por la libertad. El triunfo obtenido sobre el enemigo invasor viene a corroborar la *areté* ateniense. Hay, además, una interpretación religiosa de la victoria: la divinidad protege la justicia, y los dioses envidian y castigan al demasiado orgulloso. Son aspectos esenciales de la obra citada, y lo van a ser asimismo en las demás tragedias esquileas.

Vinieron luego los años de Pericles al frente del partido popular: desde 461 hasta el 429, año éste en que muere a causa de la peste, gobernó Atenas con mente y mano firmes, salvo en los cortos periodos en que perdió el favor popular. De ello nos da cumplida noticia el *Epitafio* de Tucídides. Son los años en que han llegado a Atenas los sofistas de primera hora: Protágoras, Pródico, Gorgias, que arriba en el 427 a. de J.C. Son estudiosos de la gramática, la sinonimia y el lenguaje poético, respectivamente; plantean no pocas preguntas sobre la naturaleza humana, la justicia, la igualdad, la concordia, la autoridad, la razón.

Surge, entre tanto, la larga, feroz y cruenta guerra del Peloponeso (431-

404 a. de J.C.), las luchas políticas entre partidos, las guerras civiles, los agones retóricos e ideológicos, la doctrina del más fuerte que vendría a justificar el imperialismo más exacerbado, el inmoralismo, el sufrimiento sin límites, la miseria, la esclavitud a resultas de la guerra, las matanzas indiscriminadas. Eurípides recogió en sus obras muchos de esos aspectos de la realidad.

5. Al tratar la relación de la tragedia griega con el pensamiento de la época, hemos de referirnos obligadamente a la función educativa de las representaciones trágicas. Si la tragedia en su nacimiento tiene una función fundamentalmente religiosa, pues sirve para canalizar diversas manifestaciones de la religión dionisiaca, desde las primeras obras conservadas el Coro actúa como verdadero maestro de poesía y pensamiento entre los atenienses². Recordemos que el estado ateniense financiaba y premiaba precisamente al coro.

Se ha dicho³ que el gran desarrollo de los festivales religiosos griegos nació del deseo de los tiranos de apartar de la política a las masas inquietas, distrayéndolas sin peligro de ser derrocados. En verdad, los tiranos atenienses entendieron la cultura como un verdadero patrimonio de la aristocracia que convenía divulgar, y, mediante las representaciones teatrales, ofrecían al pueblo algo que antes era posesión exclusiva de la nobleza. Bajo los Pisistrátidas (561-510 a. de J.C.) se organizaron definitivamente las Grandes Panateneas en que se fomentó el culto de Atenea y donde había certámenes gimnásticos y rapsódicos. A tal fin, Pisístrato ordenó establecer un texto de la *Iliada* y de la *Odisea* que luego resultó canónico. Ese mismo tirano organizó las Grandes Dionisias en que se reservó un lugar especial al concurso trágico. A la caída de los tiranos, los gobernantes de Atenas, aristócratas ellos mismos, continuaron la política cultural anterior, viendo en la tragedia un medio de expresión social de la leyenda heroica que sublimaba en el pasado los grandes ideales políticos y religiosos de los atenienses.

La tragedia se convierte así en la gran poesía del siglo V a. de J.C., verdadera fusión de épica y lírica, dirigida al pueblo. Hay que insistir en que la tragedia es ante todo poesía religiosa, que procede de un ambiente religioso, y tiene una finalidad lúdica y también educativa. Bien vio esto último Aristófanes en sus *Ranas* (405 a. de J.C.), donde, entre otros temas, se discute si era Esquilo mejor que Eurípides como educador político. Triunfa el primero, por cierto. Pero lo que se desprende de esa comedia y de otras

² W. Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. esp., México, 1968², pág. 231.

³ W. Jaeger, *ob. cit.*, pág. 218.

aristofánicas es que el público se sabía de memoria largos párrafos trágicos, con lo que podía entender las continuas referencias cruzadas a obras trágicas ya llevadas a escena. En las *Tesmoforiantes* (411 a. de J.C.) Aristófanes parodió no menos de 72 versos de la *Helena* euripidea (412 a. de J.C.), lo que corrobora el enorme éxito popular de esta pieza. Por su parte, en las *Ranas* Aristófanes hace decir a Eurípides: «enseñe (*edidaxa*) a los espectadores a conversar, discurrir, ver, engañar, amar, intrigar, sospechar, ...» (*Ranas* 954-958). A la pregunta de Esquilo de qué se admira en un poeta, Eurípides contesta: «su habilidad y sus advertencias, ya que hacemos mejores a los ciudadanos» (*Ranas* 1009). El propio Esquilo dice en tal comedia lo siguiente: «si para los niños es el maestro quien les explica (*phrázei*), para los adultos, son los poetas» (*Ranas* 1054-1055).

Conviene hacer referencia a las reformas de Clístenes (501-500 a. de J.C.), de acuerdo con las cuales el Consejo resultaba un guardián contra la tiranía, mientras que el pueblo controlaba, en cierta medida, a los cargos públicos, mediante la elección de los mismos, y, además, gracias a la exigencia de rendición de cuentas y a la continua amenaza del ostracismo⁴.

Por otra parte, las guerras médicas confirmaron la fe de Atenas en la necesidad de unir la *areté* tradicional (valor, gloria, éxito y moderación) con la idea de justicia defendida por los dioses. Esa justicia es el asiento de la libertad y de la disciplina de los ciudadanos. Con ello, la democracia se asienta sobre firmes pilares religiosos.

6. Esquilo (525-4/456-455 a. de J.C.) viene a justificar en sus obras los resultados más sobresalientes de la constitución de Clístenes. Pero el pensamiento del poeta es difícil de encasillar a causa de su riqueza. Veamos los aspectos más destacados:

a) La *democracia* ateniense, gracias a Clístenes, quedaba asentada como un equilibrio entre el pueblo y la aristocracia, con un profundo respeto hacia la justicia defendida por los dioses. Tal equilibrio se manifiesta también entre el ideal heroico de la aristocracia y la crítica popular que sostiene la insuficiencia del héroe ante los dioses.

b) La *coexistencia de contrarios* es un tema bien conocido desde el pensamiento polar propio de la literatura griega arcaica. En los *Persas*⁵,

⁴ F. R. Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966, págs. 121-153, 155-194.

⁵ M. Gagarin, *Aeschylean drama*, Berkeley, 1976, págs. 54 y ss.

donde no hay agón, encontramos un diálogo constante entre dos perspectivas opuestas: persas frente a atenienses. Del examen de contrarios del tipo triunfo/derrota, alegría/lamentos, puede concluirse que son dos aspectos de la misma realidad humana, opuestos, es cierto, pero íntimamente relacionados entre sí e imposibles de deslindar. Lo ocurrido a los persas forma parte del comportamiento humano y del orden universal, ya que toda actividad humana viene a ser un continuo cambio entre riqueza y pobreza, triunfo y derrota, ofensa inferida y castigo recibido.

c) Nota dominante de la *justicia* en Esquilo es que está ligada inextricablemente a la piedad debida a los dioses, pues éstos protegen la justicia. Así, toda injusticia es una impiedad. En las *Suplicantes*, primera de una trilogía cuyas otras dos piezas eran *Egipcios* y *Danaides*, el motivo central es la justicia violada. Las Danaides son víctimas de la amenaza de sus primos los Egipcios; la libertad del débil, las mujeres, está conculcada por el fuerte, los varones. Las Danaides reclaman justicia (vv. 78, 343, 395, 406, 430, 437), pero es cierto que cometen también insolencia a su modo, pues no quieren someterse a la ley del amor y casarse con sus primos. No obstante, ellas se quejan de las insolencias de estos últimos (vv. 104, 426, 487, 528), y consiguen ganarse la simpatía del espectador. Pero está el otro lado de la realidad; la exigencia de que esas jóvenes acepten el matrimonio, y en este sentido reclama justicia el heraldo egipcio (vv. 916, 918, 934-937), insistiendo en que las mujeres deben rendirse a la voluntad de los varones. El dilema trágico sólo encontrará solución en la tercera pieza de la trilogía, aunque fue a un alto precio, ya que 49 Danaides acabaron con sus recién casados maridos y sólo una respetó al suyo.

En la *Orestía* (*Agamenón*, *Coéforos*, *Euménides*) el castigo de Agamenón no procede de la felicidad excesiva, del orgullo, sino de la impiedad, de la injusticia. Ambos aspectos van juntos a lo largo de la trilogía. Injusto, impío, son calificativos de la muerte de Ifigenia, del asesinato de Agamenón, del abuso de las normas de hospitalidad por parte de Paris, del abandono del marido tal como hiciera Helena, del ultraje del lecho de Agamenón cometido por Clitemnestra, de la ofensa inferida por Agamenón a su esposa al presentarse en su palacio con Casandra, su concubina.

Respecto a la justicia (*dikē*), encontramos en tal trilogía una situación semejante a la existente desde Homero. Es decir, *dikē* es el comportamiento adecuado, pero, además, la actitud acorde con la ley. Esquilo asocia el tema de la justicia a una saga familiar caracterizada por una actitud violenta, criminal, desde que Tiestes, padre de Egisto, cometiera adulterio con la esposa de su hermano Atreo, y éste, en venganza, matara a los hijos de Tiestes y se los sirviera en un banquete como si de suculento plato se tratara.

El tema de la justicia como venganza comienza ya en *Agamenón*. Cuando Clitemnestra dice que es justo llevar a Agamenón a su mansión (vv. 911-

913), hay que entender que tal justicia va a consistir en dar horrible muerte al rey. Así lo expresará la propia Clitemnestra (v. 1432), cuando afirma que ha tomado venganza por la inicua muerte de su hija Ifigenia. Egisto, asimismo, entiende por justicia su venganza por lo ocurrido a Tiestes, su padre (vv. 1577, 1604, 1607, 1611).

En *Euménides* abundan los usos de *dikē* y derivados, referidos a asuntos técnicos en lo pertinente al juicio y los jueces. Al lado de la justicia se colocan las Euménides desde el comienzo de la pieza, mientras que Apolo y Orestes se apoyan más bien en argumentos políticos y sexuales, así como en el poder de Zeus.

La justicia es la clave en el desarrollo y desenlace de la trilogía, como componente esencial de la retribución apropiada al error cometido, y, asimismo, como factor de equilibrio y orden social.

El caso de *Prometeo encadenado* es más complicado. Es primera pieza de una trilogía de la que conocemos los títulos de las dos obras siguientes: *Prometeo portador del fuego* y *Prometeo liberado*. Prometeo protege a los débiles humanos dándoles, entre otros bienes, el fuego, motivo por el que es castigado por Zeus, que actúa como verdadero tirano celoso de su poder. Prometeo es víctima de la injusticia de Zeus (vv. 976, 1093), pero al mismo tiempo comete insolencia, por cuanto no quiere someterse al soberano de dioses y hombres y se rebela ante la autoridad establecida, mostrándose carente de toda moderación.

La opinión común es ver en Zeus un aristócrata y en Prometeo un miembro del pueblo, pero últimamente, partiendo del examen lingüístico de los términos *týrannos*, *tyrannis*, se ha pensado⁶ que Zeus es un representante de los nuevos tiempos, mientras que Prometeo sería un portavoz de los usos antiguos. Zeus sería un reflejo del impulso creciente de los valores democráticos, en tanto que Prometeo sustentaría la ética tradicional aristocrática.

d) El *enfrentamiento entre los sexos* es otro motivo importante en el teatro de Esquilo. En la *Orestía* hallamos en boca de Apolo la afirmación de que el varón es superior a la mujer (*Euménides* 625-628, 657-666) pues se considera a ésta como mera nodriza de la semilla sembrada por el varón, que, según tal postulado, es quien en verdad engendra la vida. «Ella, como una extraña, para un extraño guarda el brote» (vv. 660-661). El Coro, por cierto, no se deja convencer tan fácilmente, pues en algún momento replica a Apolo así: «Zeus da preferencia, según tú, a la suerte del padre, pero él ató a su padre, al viejo Crono» (vv. 640-641). Las razones de Apolo, no obstante, vienen confirmadas por otra divinidad, por Atenea, que basándose en tal fundamento, otorga su voto de salvación a Orestes (vv. 736-740).

⁶ G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggi di semantica*, Roma, 1975.

El conflicto entre los sexos aparece otras veces en esta trilogía. En *Agamenón* leemos varias alusiones a la culpa de la mujer como punto de partida de la guerra contra Troya y sus terribles consecuencias (vv. 225-226, 402, 448, 823, 1453). Junto a eso, en esa misma pieza nos encontramos con una clara superioridad de la mujer sobre el hombre. Por ejemplo, Clitemnestra se muestra más astuta que su esposo en la célebre escena de la alfombra, pues logra convencerlo para que la pise, camine sobre ella y deje a un lado todos los reparos de mostrarse excesivamente rico y de ganarse con ello la envidia de dioses y hombres (vv. 931-943). Por su parte Casandra, que en sus delirios proféticos se refiere también al pasado aludiendo al adulterio de Tiestes con la mujer de Atreo, y a la matanza de los hijos del primero a manos del segundo, es llamada sabia (*sophé*) por el Corifeo (v. 1295). Los desafueros cometidos por los varones (muerte de los hijos de Tiestes; sacrificio de Ifigenia) van seguidos por otros excesos que favorecen la preponderancia del sexo femenino y acarrearán la muerte de Agamenón.

En *Coéforos*, en cambio, el predominio del varón sobre la mujer es evidente. Orestes pide a su padre muerto que le confiera el poder sobre la mansión (*Krátos tòn dómōn*. V. 480), y Clitemnestra considera a Egisto como jefe del palacio (*tois krátousi dōmátōn*. V. 716). En *Euménides*, el conflicto entre divinidades antiguas (las Erinis) y nuevas (Apolo) es profundo: las primeras sostienen que el crimen de Orestes es peor que el cometido por Clitemnestra, pues la sangre del marido no es igual que la propia, cosa que sí sucede en el caso de un matricidio (vv. 210-212); el segundo protege el compromiso matrimonial respaldado por Hera y Zeus (v. 214). Al final de la tragedia los elementos masculinos y femeninos, que habían estado en abierta pugna desde el comienzo de la trilogía, llegan a una mutua armonía en virtud de la cual las Euménides serán veneradas en lo sucesivo tanto por hombres como por mujeres (v. 856).

Es en *Suplicantes* donde el conflicto entre sexos desempeña una función más relevante. Las Danaides creen que el matrimonio sería una esclavitud (v. 335), rechazan de plano el predominio del varón («Jamás, nunca en verdad, llegue a estar sometida al poder de los hombres»). Vv. 392-393, y amenazan con ahorcarse antes que su piel fuera rozada por los odiosos varones (vv. 787-807). No puede ser puro quien se casa con una esposa que lo rechaza, recibéndola de manos de un padre que tampoco acepta de grado la unión matrimonial (v. 228).

e) La guerra ocupa un lugar señero en la tragedia esquila⁷. Su infernal estruendo resuena por todas partes. Los preparativos, desarrollo y consecuencias de los enfrentamientos bélicos son motivos dilectos de nuestro poe-

⁷ J. de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, 1970, págs. 69-74.

ta. Los *Persas* recogen diversos episodios de la derrota de los medos invasores: la escuadra persa es vencida en Maratón; los aristócratas persas resultan aniquilados en Psitalia; el rey Jerjes pierde parte de su ejército al hundirse la capa de hielo del Estrimón. Los versos nos hablan del horror de la lucha, de la carnicería, del mar lleno de sangre, de las riberas y escollos rebosantes de cadáveres (vv. 419-427). Los *Siete contra Tebas* son el drama de una ciudad sitiada, donde se refleja el terror y angustia de las mujeres ante la amenaza de los enemigos: humo, fuego, sangre, matanza de niños aún de pecho, esclavitud de mujeres de todas las edades, pillaje (vv. 320-353). *Agamenón* ofrece desde el principio el tema de la toma de Troya, pero, avanzada la obra, nos recuerda los preparativos militares, el largo asedio, las violaciones cometidas durante el saqueo, los castigos recibidos por todos los excesos llevados a cabo, las fatigas de la expedición por mar y tierra, los sufrimientos durante el día y la noche, los fríos y calores (vv. 555-566). Esta tragedia es un verdadero manifiesto contra los ideales guerreros de la *Iliada*: la victoria sobre el enemigo hasta las últimas consecuencias. En *Esquilo* se critica la victoria por lo que supone de atentado contra la vida; se habla de la ira del pueblo al ver llegar unas simples urnas con cenizas en vez de los guerreros que mandara a luchar contra Troya (v. 434); el Coro no desea ser un destructor de ciudades (v. 472), frente al glorioso título ostentado por los guerreros homéricos.

f) *Esquilo* no regatea elogios a *la ciudad*.⁸ Con frecuencia nos encontramos con referencias acerca del amor que le es debido, a la protección que precisa, al deber de consultarla. Eteocles quiere evitar la derrota y los sufrimientos de Tebas, convencido de que una ciudad próspera honra a sus dioses (*Siete* 69-77). El rey Pelasgo desea que la llegada de los extranjeros suplicantes sea sin daños para su ciudad (*Suplicantes* 354-358), y no se decide a tomar decisiones sin contar con el pueblo (vv. 399-401).

En las tragedias esquileas hay cierta relación entre las ciudades allí nombradas y la Atenas de la época. Así, la Tebas de los *Siete* ofrece semejanzas con la situación ateniense, especialmente en lo referente a ciertas medidas militares tomadas en el año 467 a. de J.C. Por su parte, las *Suplicantes* favorecen políticamente a Argos, en que se ha querido ver un agradecimiento a tal ciudad por haber acogido unos años antes a Temístocles cuando se encontraba exiliado.

Pero no conviene exagerar en este punto. Algunos, en efecto, han querido ver a Pericles y Protágoras tras las figuras de Zeus y Prometeo en

⁸ Romilly, *ob. cit.*, págs. 74-76.

Prometeo. En realidad, temas como tiranía y rebelión frente a la misma eran motivos comunes en la época de Esquilo⁹. Tampoco conviene empeñarse en que la figura de Agamenón quiere ser un correlato de Cimón; ni Eteocles un reflejo de Pericles; ni las Danaides un vivo trasunto de Temístocles¹⁰.

g) Se ha insistido hace unos años¹¹ en que el verdadero *aspecto político* de las tragedias esquileas no consiste en la mención de hechos contemporáneos (reforma del Areópago, alianza de Atenas y Argos, etc.) sino en plantear los límites de la condición humana, así como la relación entre el hombre y la divinidad, y, además, en ocuparse de todo lo referente al trabajo humano. En tal sentido, Esquilo se muestra más didáctico que los otros trágicos. Así sucede especialmente en *Persas*, *Orestía* y *Prometeo*, donde, mediante una tensión continua y un razonamiento ético-religioso, se intenta comprender la realidad.

h) También se ha estudiado a Esquilo como *poeta cósmico*,¹² pues en su obra tiene gran importancia el universo visto en su orden, belleza y armonía. Son motivos relevantes el carácter espiritual y divino del mundo, así como la creación del propio mundo. Si en Píndaro, por ejemplo, estamos ante un orden cósmico fijo e inmutable, en Esquilo el orden es resultado final de tensiones, oposiciones, luchas y actitudes contrapuestas.

7. Sófocles (496-406 a. de J.C.) vivió, como adulto ya, los años del apogeo de Atenas bajo Pericles, sobrevivió a Eurípides, y poco le faltó para ver el desastre final de la guerra del Peloponeso. A diferencia de los otros dos grandes trágicos, no quiso abandonar Atenas ni siquiera en los peores momentos. Se vio coronado en el agón trágico desde los 28 años de edad hasta los 87 (*Filoctetes* es del 409 a. de J.C.). Treinta años más joven que Esquilo, sigue no obstante en la línea tradicional de la democracia religiosa postulada por su predecesor. Muy diferente de Eurípides, a quien le llevaba 12 años, se mostró bastante al margen de los debates ideológicos de sus días, aunque no pudo abstraerse del todo al influjo de ciertos postulados sofisticos. Revisemos algunos puntos destacados de su pensamiento.

⁹ Gagarin, *ob. cit.*, págs. 132-136.

¹⁰ S. Ireland, *Aeschylus*, Oxford, 1986, pág. 6.

¹¹ V. di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Turin, 1978.

¹² B. Deforge, *Eschyle, poète cosmique*, Paris, 1986.

a) La *ciudad*¹³ tiene una importancia capital en cinco de las siete tragedias sofocleas. En tres piezas (*Ayax*, *Antígona* y *Edipo rey*) la acción del protagonista supone su exclusión de la comunidad cívica. En las dos primeras obras a causa del desafío y clara oposición a los poderes establecidos; en la tercera por respeto y obediencia a las leyes patrias. En otras tragedias el héroe se muestra apartado de las normas cívicas y sociales, y tras un largo proceso, acaba integrándose en las mismas: Edipo, en la ciudad (*Edipo en Colono*); Filoctetes, en el ejército aqueo (*Filoctetes*). Hay, por así decirlo, una vuelta del individuo a la sociedad, una reinserción en el seno de la ciudad.

b) Un tema de enorme interés en la Atenas de la segunda mitad del siglo v a. de J.C. es el de la *naturaleza humana*, parte integrante de todas las teorías sobre la naturaleza universal. En los círculos ilustrados del siglo v (Protágoras, Anaxágoras, Demócrito, Hipócrates) se mantiene la tesis de una relativa separación del hombre con respecto a la naturaleza: la costumbre, la enseñanza, son factores que pueden alterar la naturaleza. Sófocles, en cambio, continúa la línea más tradicional del pensamiento aristocrático. Así, en *Filoctetes*, se plantea la cuestión de la naturaleza (*phýsis*) individual como algo indestructible. Neoptólemo sostiene que todo es abominable cuando uno abandona la propia naturaleza y actúa contra ella (v. 902). Filoctetes le responderá más adelante: «revelaste la índole natural en que te has criado» (v. 1310). Sófocles no entró en el debate sofístico de si lo importante es la educación o la naturaleza; simplemente, para él la naturaleza humana es una herencia que no puede perderse, que no sufre cambios. Con ello se suma a los ideales aristocráticos formulados por un Píndaro¹⁴.

c) En *Antígona* hay algo más que el choque violento entre la *ley de Estado* y el *derecho de familia*. Creonte defiende la razón de Estado, pero incurre en desmesura de modo evidente al afirmar que, ni aunque las águilas quisieran raptar el cadáver de Polinices y llevarlo hasta el trono de Zeus, consentiría en que dieran sepultura al muerto (vv. 1040-1041); ha ordenado que dejen insepulto el cadáver a fin de que sea comido y mutilado por aves y perros (vv. 205-206). Pero hay más: al final de la pieza, Creonte se queda absolutamente solo en su terquedad; no representa el sentir de los ciudadanos, ni la voluntad de los dioses; tampoco defiende los intereses familiares, pues se encierra en sí mismo frente a todo consejo. Antígona, por el con-

¹³ B. Knox, «Sophocles and the polis», en *Sophocle*, Vandoeuvres-Ginebra, 1983, págs. 1-27.

¹⁴ C. E. Hajistephanou, *The use of phýsis and its cognates in Greek Tragedy*, Nicosia, 1975, págs. 131-137.

trario; aparte de encarnar los valores familiares, protege otros de tipo universal, como son los sentimientos humanitarios y los lazos religiosos. En manos de Creonte el Estado va camino de convertirse en tiránico, al invadir competencias propias del individuo, de la familia y de la religión¹⁵.

d) El héroe sofocleo aparece dotado de las virtudes tradicionales (nobleza, valor y sentido del honor). Pero, a diferencia del antiguo heroico y agonal, se aconseja ahora la medida, la moderación, de acuerdo con la nueva moralidad. Los héroes de Sófocles son inmutables, incapaces de ceder, inasequibles al desaliento. El comportamiento individual supone para el héroe tener un destino aparte de los demás hombres y sufrir un aislamiento peligroso, fatal, con respecto a la comunidad social y a sus valores firmes y comúnmente adoptados. Pero sólo si admite y cumple su destino el héroe se realiza. Una tarea importante para él es descubrir y aceptar su vida como parte de un destino más amplio. En tal sentido, la naturaleza del héroe y el carácter divino del lote o hado, vienen a ser la misma cosa¹⁶. Sófocles presenta en escena numerosos héroes rebeldes: Áyax, Antígona, Hemón, Electra, Orestes, Filoctetes, Polinices; muestra predilección por Neoptólemo, que, junto a las virtudes tradicionales, se caracteriza por la ausencia de desmesura, por su humanidad y su odio hacia la mentira. Héroes favoritos son también el Ulises de *Áyax*, y el Teseo de *Edipo en Colono*, dotados de sentimientos humanitarios.

e) Un rasgo pertinente del héroe sofocleo es su soledad¹⁷. Es bien conocido el elevado empleo de adjetivos que recalcan el aislamiento del héroe: solo (*mónos*), aislado (*érēmos*), sin amigos (*áphilos*) son algunos de ellos. Antígona está sola cuando ha de recorrer su trágico destino. Al comienzo pide ayuda a Ismene, pero ante la negativa razonada de ésta, replica con altanería: «ni te lo pediría ya, ni, si quisieras después hacerlo, me agradarías» (*Antígona* 69-72). Cuando Ismene se presenta ante Creonte y se declara culpable, Antígona la rechaza por completo y no permite, en modo alguno, que se la tenga por coautora de algo que sólo ella hizo (vv. 536-560). La soledad de héroe es un efecto buscado por nuestro trágico para dar más relieve y perfiles más definidos a la figura central.

Áyax está solo, no quiere ni siquiera hablar con nadie: «apacienta su corazón en soledad», nos recuerda el Coro (*Áyax* 614). Llegado el momento,

¹⁵ G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca*, Nápoles, 1979.

¹⁶ H. Rohdich, *Antigone. Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden*, Heidelberg, 1980.

¹⁷ Romilly, *ob. cit.*, págs. 91-97.

se despide de las fuentes y ríos, de los llanos (vv. 862-863), queda solo en escena y de tal modo morirá. Incluso el Coro se ha marchado (vv. 813-814).

Sola se encuentra Electra. No la comprende ni el Coro ni Crisótemis; su madre la molesta y zahiere. No obstante, nuestra heroína se decide a actuar en solitario, contra todas las adversidades, y se resuelve a vengar la muerte de su padre. De toda ayuda carece Electra hasta el preciso momento en que reconoce a Orestes (*Electra* 1224).

f) En el teatro sofocleo sobresalen los *enfrentamientos dialécticos* entre personajes que sostienen puntos de vista contrarios. Son expresión viva del agón ritual con finalidad literaria concreta. Sirven para dar un contorno más preciso a los sentimientos del héroe, pero, al tiempo, contribuyen a aislarlo con respecto a los demás. Antígona, por ejemplo, desde sus primeras palabras intenta ganarse a Ismene para su causa, pero, en sucesivos encuentros dialécticos comprobamos que la heroína quiere actuar sola y está orgullosa de hacerlo (*Antígona* 69-72). En esta pieza hallamos varios enfrentamientos relevantes: Antígona/Ismene (vv. 1-98), Creonte/Antígona (vv. 441-525), Creonte/Hemón (vv. 631-765), Creonte/Tiresias (vv. 987-1090). Es decir, tenemos un conflicto central entre dos personajes principales y, además, otros debates secundarios que sirven para perfilar los motivos que rigen la acción del héroe.

Algo semejante leemos en *Electra*. La protagonista, a lo largo de tres enfrentamientos, respectivamente, con Crisótemis (vv. 328-471), Clitemnestra (vv. 516-659), y Crisótemis, de nuevo (vv. 871-1057), se resuelve a vengar ella sola el asesinato de su padre.

g) En Sófocles aparece la *mujer*, como protagonista trágico, al mismo nivel y con la misma profundidad que el hombre¹⁸. En seis tragedias contamos diez personajes femeninos de muy diversa índole. Dos son seres sumisos, Ismene y Crisótemis, que sirven de contrapunto a las heroínas respectivas, Antígona y Electra. Con todo, Ismene ofrece rasgos más interesantes que Crisótemis. Por su parte, Tecmesa en *Áyax* es un personaje atractivo, como esposa y sierva a un tiempo. Deyanira contrasta vivamente con Heracles en *Traquinias*: es la madre amorosa y la esposa paciente, tolerante y sumisa que trata de ganarse el amor de su marido aunque fracasa en su empeño.

Antígona y Electra actúan como auténticos héroes. A pesar de los casi treinta años que separan a ambas obras, parece seguro que el poeta tenía presente la primera cuando escribió la segunda. Ambas se ocupan de re-

¹⁸ R. P. Winnington-Ingram, «Sophocles and women», *Sophocle...*, págs. 233-249.

solventar un deber de familia: enterrar a un hermano; vengar la muerte del padre. Son funciones reservadas a los hombres en la saga heroica. Ambas poseen un valor sin límites.

h) Las *profecías*, a caballo entre el mundo divino y el destino del héroe, tienen decisiva importancia para aceptar los mandatos divinos. Desempeñan verdadera función dramática y suponen la negación de un mundo caótico e imprevisible. En casi todas las piezas sofocleas hay varios oráculos que se entrecruzan: son oscuros, imprecisos, engañosos a veces. Alientan la esperanza y hacen incurrir en el error. Un aspecto sobresaliente es el tema del oráculo mal interpretado, que sirve para subrayar la ignorancia humana. Lo tenemos en *Edipo rey*, *Traquinias* y *Filoctetes*¹⁹. El héroe ignora su destino al comienzo de la tragedia, pero luego se identifica con su yo, que es, exactamente, el que señalan los oráculos.

i) Una constante del teatro sofocleo es el *pesimismo*. Efectivamente, a diferencia de los personajes de Esquilo, en Sófocles no hay reconciliación final ni optimismo en la solución del dilema trágico. En cada drama sofocleo el dolor se concentra en un solo personaje que arrastra todas las penalidades con tal de cumplir su destino. El héroe se conoce a sí mismo, comprende su naturaleza humana y el designio divino. Sabe que no hay solución para su dolor. El héroe sofocleo carece de la esperanza del esquileo, y, asimismo, está lejos de la desesperación y abatimiento de ciertos héroes euripideos.

j) Otro aspecto digno de señalar es la *ironía trágica* en el teatro de Sófocles²⁰. No se trata de la ironía habitual que percibimos cuando un personaje dice algo que no es comprendido por quien acaba de entrar en escena, pero sí por el espectador, pues en este caso hay como un lazo de unión, una cierta complicidad, entre el público y el actor informado. En cambio, la ironía a que nos referimos se da cuando el hombre es engañado por los dioses. En *Traquinias*, Deyanira afirma que, según el centauro Neso, si ella utilizaba la sangre coagulada procedente de la herida que le fuera inferida al monstruo por Heracles, difundiría sobre el corazón del héroe un hechizo tal que ya no amaría a ninguna mujer más que a ella (vv. 568-577). El Coro expresa su alegría, y, justamente su última palabra (v. 662) es el nombre de la fiera que causará la ruina de Heracles. En este caso son las arteras palabras del centauro las que han engañado a Deyanira y al Coro.

¹⁹ R. W. Bushnell, *Prophesying Tragedy. Sing and voice in Sophocles' Theban plays*, Ithaca-Londres, 1988.

²⁰ Romilly, *ob. cit.*, págs. 105-106.

Más claro, y ya con intervención divina, es el caso de *Áyax*. El protagonista dice a Atenea: «esto te pido: que siempre como aliada me ayudes» (vv. 116-117). Ulises, presente en la escena, compadece al desgraciado y se percató de que ha enloquecido por designio de los dioses; sabe que Atenea engaña a *Áyax*, y lamenta la triste condición humana.

8. Eurípides (484-406 a. de J.C.) estuvo al tanto de las corrientes culturales e ideológicas de su tiempo. En su obra se refleja de forma asistemática, dispersa, la terrible convulsión experimentada por Atenas durante la terrible guerra del Peloponeso. En tal sentido se le considera típico representante de la crisis social de aquellos años; en sus tragedias se vislumbran los debates ideológicos, políticos, religiosos y filosóficos del momento. No obstante es imposible encasillar el pensamiento eurípideo bajo un rótulo más o menos llamativo. A comienzos de esta centuria se consideró a nuestro poeta como ejemplo de autor racionalista, pero a los pocos años se le tuvo, con fundadas razones, por estudioso profundo de lo irracional.

a) Los *héroes* eurípedes se parecen demasiado a los atenienses de la época. Se muestran en escena en actitudes sorprendentes, llamativas. No faltan los cuadros tragicómicos, grotescos, ridículos. Unas veces vemos a los personajes tirados en el suelo (*Hécuba*, en la tragedia homónima), o cubiertos de harapos (el rey *Télefo* en la obra así llamada), o dominados por la histeria (*Hermione* en *Andrómaca*) o la locura (*Orestes*, en el drama de su nombre). No faltan héroes egoístas (*Admeto* en *Alcestitis*) y cobardes (*Menelao* en *Andrómaca*). No son inmutables como los sofocleos, sino versátiles, vacilantes, inestables (recordemos a *Medea* y *Orestes* en sus tragedias, y a *Agamenón* en *Ifigenia en Áulide*).

Un punto interesante en el tratamiento de los héroes eurípedes es el interés de nuestro poeta por los *ancianos*, a quienes ve en la fase más avanzada de la edad:²¹ doblados sobre sí mismos, apoyados en otros, caídos o echados por tierra. Ahora bien, Eurípides, verdadero maestro en ironía trágica, nos hace ver que esos seres decrepitos, humillados, postrados en la peor situación, débiles e indefensos, resultan con frecuencia vencedores sobre enemigos aparentemente muy superiores en fuerza y número. A veces estamos ante escenas cómicas de relativo interés. Así, en *Heraclidas* (vv. 602-604) el anciano *Yolao* pide que lo sostengan y lo sienten para no caerse por tierra; más tarde, lo vemos tendido en el puro suelo (v. 630). Este anciano desvalido y caduco decide irse con el mensajero a luchar al lado de

²¹ D. G. Harbsmeier, *Die alten Menschen bei Euripides mit einer Anhang über Menelaos und Helen bei Euripides*, Tesis, Gotinga, 1968.

los suyos, los hijos de Heracles; no puede apenas caminar, es incapaz de transportar la armadura, precisa de un servidor que le lleve del brazo para no caer; no obstante, habla de marchar con firmeza, de darse prisa, de herir a un enemigo a través del escudo; al final de la obra, para sorpresa nuestra, interviene en la pelea de modo espectacular, y, ayudado por la divinidad, recupera la juventud por un solo día y vence por propia mano al terrible Euristeo. En *Hécuba*, la anciana ex-reina de Troya, se nos muestra necesitada de apoyo, guía y ayuda. Luego aparece tendida en el suelo (vv. 486-487). Es evidente el gran atrevimiento escénico de nuestro autor al representar una reina recostada en el polvo. Pero tan débil mujer será autora de espantosa venganza en tal tragedia. Asimismo, en *Troyanas*, se mostrará vigorosa, lúcida y agresiva al final de la pieza, y, aun abrumada por el dolor, pronuncia 51 versos con el cadáver de su nieto Astianacte en brazos. En *Bacantes*, Tiresias y Cadmo se presentan revestidos con pieles de corzo, llevando el tirso, dispuestos a danzar y agitar la cabeza en la fiesta báquica (vv. 173-177). Se sienten jóvenes (vv. 184-190). Tales ancianos, aparentemente chalados, resultan ser los únicos lúcidos en toda la ciudad de Tebas.

b) La *retórica* alcanzó capital importancia en la Atenas de Pericles, tanto en los debates políticos como en el ámbito judicial²². Eurípides aprovechó los aspectos dramáticos de los discursos deliberativos y de los debates judiciales, llevando a escena los enfrentamientos retóricos de sus conciudadanos. Los estudiosos van demostrando que en nuestro trágico²³ la presencia de la retórica no es un lujo estéril e inorgánico, sino que cumple una función dramática: los debates suelen mostrar algún aspecto relevante del modo de ser de los contendientes y dan luz suficiente sobre la conducta individual y social. Los discursos, con frecuencia, resultan inútiles, por más que sean ingeniosos y brillantes; poseen argumentos bien dispuestos, se ajustan a las normas del género, provocan la piedad, indignación, temor, tienen notable carga patética, pero no consiguen convencer las más de las veces. Cuanto más se parecen a los discursos y temas entonces candentes, tanto más despiertan en el espectador la ilusión de actualidad. En Eurípides, como en Tucídides, el arte retórica comporta algo más que simple habilidad en el manejo del lenguaje y la argumentación, pues supone una capacidad ge-

²² Con respecto a Sófocles véase E. Schmalzriedt, «Sophokles und die Rhetorik», *Rhetorik* 1, 1980, págs. 89-110; J. S. Lasso de la Vega, «Retórica y tragedia en Sófocles: el discurso engañoso de Ayante», en *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, G. Morocho (ed.), León, 1987, págs. 57-72.

²³ F. Jouan, «Euripide et la rhétorique», *LEC* 52, 1984, págs. 3-13; Ch. Collard, «Formal debates in Euripides' drama», *G&R* 22, 1975, págs. 58-71; D. J. Conacher, «Rhetoric and relevance in Euripidean drama», *AJPh* 102, 1981, págs. 3-25; U. Albin, «Euripide a la pretese della retorica», *PP* 40, 1985, págs. 354-360; J. A. López Férez, «Retórica y tragedia en Eurípides», en *Retórica y lenguajes*. III Simp. int. Asoc. Esp. Semiótica, Madrid, 1988 (en prensa).

neral para comprender las leyes amplias que regulan la conducta individual y social. Por otra parte, en repetidas ocasiones, nuestro autor ridiculiza a los oradores profesionales, y adopta un tono sarcástico en los calificativos que les aplica, al tiempo que advierte de los excesos a que puede conducir el uso incorrecto e incontrolado de la retórica.

c) *La educación* y sus consecuencias es un tema dilecto de nuestro poeta. Realmente la pregunta acerca de quién debe educar (los padres, la ciudad, los maestros, los poetas) es muy antigua en la literatura griega, pues la encontramos ya planteada en Homero y Hesíodo. Todo viene a complicarse cuando los sofistas afirman que pueden enseñarlo todo y transformar en más fuerte el argumento más débil. En todo caso, en la Atenas de la segunda mitad del siglo V a. de J.C. los ciudadanos habían conseguido el derecho de expresar libremente sus ideas. La primera innovación eurípidea respecto a otros autores de su época es la riqueza y pluralidad de sujetos capaces de transmitir alguna educación: el tiempo (*Fr.* 291), la vida (*Hipólito* 252), la práctica (*Andrómaca* 684), la pobreza (*Electra* 376), la necesidad (*Fr.* 715), Eros (*Fr.* 663, 897), los dioses (*Íon* 451), el azar (*Medea* 1203), la ciudad (*Ciclope* 276), el corazón (*Troyanas* 652), los ojos (*Helena* 580). Puede enseñarse el arte, la ciencia (*Hipólito* 917, 920), el valor (*Suplicantes* 914-918). Aquí nuestro trágico se opone a las teorías aristocráticas tradicionales que sostenían que la valentía, la hombría, era algo heredado, recibido al nacer), la bondad (*Hécuba* 601), la demencia (*Bacantes* 345), los vicios (*Andrómaca* 946), la sensatez (*Hipólito* 920; *Heraclidas* 574); a ser casto (*Hipólito* 667), a amar a los amigos (*Helena* 1426). Nuestro trágico se manifiesta partidario de unir naturaleza y enseñanza (*Hipólito* 920 y ss; *Íon* 643; *Fr.* 812).

d) El azar (*týchē*) ocupa puesto relevante en el devenir personal y colectivo. Es un panorama bien distinto del visible en Esquilo y Sófocles: los dioses tradicionales pasan ahora a segundo término, y son los hombres quienes ocupan el centro de la tragedia. Ya en piezas de primera hora, azar y capricho divino van juntos (*Hipólito* 1105 y ss). En *Heraclides* la idea de azar se repite varias veces: Teseo recomienda a Heraclides que ceda ante los adversos golpes del destino (vv. 1314, 1321) y el gran héroe se siente víctima de la mala suerte (vv. 1357, 1393). En obras posteriores, escritas ya en un momento avanzado de la guerra del Peloponeso, la noción de azar resulta patente por doquier, normalmente combinada con la intriga (*mēchanē*) a que han de recurrir los personajes para resolver sus adversidades sin cuento. En dramas como *Electra*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena*, *Íon*, *Orestes*, la presencia del azar es una constante, lo que hace más chocante la sorpresa final y los golpes teatrales de varia índole. *Ifigenia (Ifigenia entre los tauros)*,

por poner un ejemplo, está a punto de matar a Orestes, cuando por un azar acontece el reconocimiento entre los dos hermanos.

e) El tema del *esclavo*, las relaciones entre amos y esclavos, son aspectos relevantes del pensamiento de Eurípides, siempre interesado por las capas más bajas y deprimidas de la sociedad de su tiempo. Sin duda, en unos momentos en que los esclavos eran considerados pieza fundamental de la economía doméstica y pública, resultaría sorprendente, cuando menos, una afirmación como ésta: «una sola cosa produce vergüenza a los esclavos: el nombre. Por lo demás, en nada es peor que los libres un esclavo que sea bueno» (*Ión* 854 y ss). Nos es dado leer con frecuencia el motivo del esclavo noble y bueno (*Helena* 728 y ss; 1624 y ss; *Fr.* 495, 511, 831). En *Andrómaca*²⁴ los términos relacionados con el amo (*despótēs*) ilustran acerca de la situación de la esclava, que ni acepta ni se resigna a su destino. El vocablo *doúlos* va acompañado de connotaciones negativas siempre que Andrómaca hace uso de él (vv. 30, 100), bien para recordarnos su antigua forma de vivir (v. 12), bien para enemistarnos con Menelao (v. 327), ora para comunicarnos el cruel trato de que ha sido objeto (401), ora para decirnos que no merece la pena vivir (v. 114). La protagonista teme que su condición de esclava le impida defenderse aun teniendo toda la razón (v. 186). Por su lado, Hermíone (vv. 927-928) y Menelao (vv. 433-434) se definen a sí mismos como libres por oposición a la condición de esclava de la protagonista, cuando ambos son esclavos de sus exigencias y envidias, mientras que ella manifiesta un espíritu libre y abierto. Algo así sucede en *Hécuba*²⁵ donde Hécuba-Polixena, las esclavas, son más libres que la pareja de amos Ulises-Agamenón. Una vez más, las cualidades internas del individuo prevalecen sobre las diferencias impuestas por la sociedad. Eurípides no pidió la abolición de la esclavitud²⁶, pero era consciente de que los libres viven gracias al trabajo de los esclavos (*Fr.* 1019), y que la oposición libre/esclavo no está bien establecida.

f) Eurípides se ocupó de la *mujer* como nadie antes lo había hecho. Estudia el alma femenina y sus sentimientos más íntimos. Es tradicional en preferir la mujer atenta a su casa (*Heracles* 1373; *Heraclidas* 476; *Troyanas*

²⁴ J. A. López Férrez, «El tema del amo y el esclavo en la *Andrómaca* de Eurípides», *CFC* 11, 1976, págs. 369-393.

²⁵ S. G. Daitz, «Concepts of Freedom and slavery in Eurípides 'Hecuba», *Hermes* 99, 1971, págs. 217-226.

²⁶ El primero en plantearlo fue el sofista Alcídamente en su *Meseniaco*. Según el escolio a Aristóteles, *Retórica* 1373b 18, dijo: «Dios los hizo libres a todos. A nadie hizo esclavo la naturaleza».

649; *Ifigenia en Áulide* 749) y complaciente con su esposo (*Andrómaca* 213; *Troyanas* 645; *Electra* 1052). Asimismo sigue los patrones usuales al opinar que la felicidad conyugal es más elogiada en la mujer que en el hombre (*Ión* 1092). Ahora bien, adopta una postura más moderna cuando pide fidelidad matrimonial también al hombre (*Electra* 1032). En *Medea* (230 y ss) tenemos un buen ejemplo de la mujer en diversas etapas de la vida: antes de casarse, problemas de la dote, relación con el esposo, etc. En Eurípides nos es dado examinar diversos aspectos de la vida de la mujer casada: la fiel y abnegada Alceste (*Alceste*), la rica, celosa y prepotente Hermione (*Andrómaca*), la fiel guardiana del hogar es ahora Clitemnestra (*Ifigenia en Áulide*), la coqueta Helena (*Orestes*) que otras veces aparece cual fiel esposa (*Helena*). En no pocas ocasiones Eurípides modifica el mito tradicional, como vemos. El tema de la mujer como madre proporciona abundantes recursos trágicos: *Medea* (*Medea*) se debate en un mar de dudas ante sus hijos, cambia hasta cinco veces de actitud y pensamiento. Es un texto precioso para saber de la psicología del alma femenina en una mujer tan especial; Hécuba (*Hécuba*), de ser madre doliente por la muerte de su hija Polixena, pasa a convertirse en madre vengativa por el asesinato inicuo de su hijo Polidoro. Recordemos que la infidelidad del esposo es el meollo de *Medea*, y la de la esposa, al menos en la intención, es el núcleo de *Hipólito*.

g) Eros, el amor, relacionado con Afrodita desde Homero (*Iliada* XIV 294), motivo bastante usado en los Líricos y algo en Esquilo y Sófocles, recibe un impulso decisivo en la tragedia eurípidea, donde cabe observar numerosas innovaciones literarias. En nuestro trágico encontramos *érōs* 76 veces, frente a los 13 casos de Esquilo y los 16 de Sófocles. Destaca el elevado número de apariciones en tragedias como *Hipólito* (16 usos) y *Medea* (7), así como en la fragmentaria *Estenebea* (5). En todas estas piezas observamos la pasión amorosa llevada al límite, bien la experimentada por mujeres casadas hacia hombres solteros, bien la sentida por una mujer bárbara (*Medea*) hacia su esposo. En bastantes ocasiones *érōs* (16) es simplemente el deseo fuerte e intenso, ajeno al terreno sexual. Pero Eurípides aporta abundantes innovaciones en el uso de tal motivo literario. Veamos algunas: Eros es también el deseo sexual concebido generalmente al margen del matrimonio (*Troyanas* 414; *Helena* 668); es definido como el más fuerte de los dioses y el más importante para los hombres (*Fr.* 269); es peligroso, poco de fiar y habita en la parte peor de nuestro corazón (*Fr.* 1054); es calificado como terrible, espantoso (*Ifigenia en Áulide* 808; *Fr.* 661, 21; 850; 1054); es cosa de ricos, no de quienes han de ganarse el sustento diario (*Fr.* 322); aparece dotado de alas y áurea cabellera; tiene doble arco de gracias (*Hipólito* 1274); tanto el hombre (*Ifigenia en Áulide* 586) como la mujer (*Hipólito* 32) dan amor; el amor es un tirano sobre los hombres (*Hipólito* 538), a todos hechiza (*Hipólito* 1274), y es una enfermedad involuntaria, pero

forzosa (*Hipólito* 764); perfora, hiere (*Hipólito* 39, 392); penetra en nuestro interior (*Hipólito* 1430); lanza sus flechas (*Troyanas* 255); destruye a los mortales (*Hipólito* 440); instila el deseo en los ojos (*Hipólito* 525); los amores son un mal para los hombres (*Medea* 330); pero, asimismo, producen también todo tipo de virtudes (*Medea* 844).

h) El tema de la guerra y sus consecuencias es dado encontrarlo en varios dramas euripídeos: *Andrómaca*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troyanas*. No le interesa al poeta el curso de la guerra, ni los catálogos de muertos, gestas y premios, al modo homérico, sino que se inclina por reflejar los terribles efectos bélicos en las personas más indefensas. Andrómaca, en tal pieza, ha visto la muerte de su esposo, ha presenciado el impío asesinato de su hijito Astianacte arrojado desde lo alto de las murallas troyanas, ha sido adjudicada como botín de guerra a Neoptólemo. En *Troyanas*, Hécuba, tirada en el suelo, con el pelo rapado, llena de polvo, desesperada, muestra la violencia que sigue a la guerra, la espantosa miseria y triste condición de los indefensos: mujeres, ancianos, niños huérfanos.

Eurípides condena sin paliativos la guerra: es una enfermedad para la ciudad (*Troyanas* 400 y ss); conviene buscar un acuerdo antes de acudir a las armas (*Suplicantes* 749; *Helena* 1155 y ss; *Fenicias* 515); el jefe militar ha de ser siempre sensato (*Suplicantes* 161 y ss) y seguro (*Fenicias* 599), debe evitar el pillaje de los soldados (*Suplicantes* 714 y ss; 723 y ss; 758 y ss) y proteger a los enemigos muertos en combate. *Helena* (1151 y ss) es una condena radical de la guerra troyana: tanta lucha, sangre y dolor, por sólo la sombra de la verdadera Helena. Modo irónico, cáustico de criticar la magna contienda que Homero inmortalizara.

9. No se agotan, ni mucho menos con lo que hemos dicho, las líneas maestras del pensamiento dentro de la tragedia griega. Hemos hecho una selección de lo más relevante, a nuestro entender, y nos hemos limitado a ofrecer ciertos enfoques actuales. Vista la cuestión desde otras perspectivas cabría añadir otros muchos apartados y modificar no pocos de los ahora expuestos. Aun así, con la bibliografía oportuna, le brindamos al lector interesado la posibilidad de profundizar en varios de los puntos tratados. En general nos limitamos a dar la bibliografía posterior a 1970 por simples razones de espacio.

BIBLIOGRAFÍA (SELECCIÓN 1970-1989)

1) GENERAL

- ADRADOS, F. R., *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972.
- *La democracia ateniense*, Madrid, 1975. (Cf. nota 4.)
- ALSINA, J., *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1970.
- AYLEN, L., *The Greek Theater*, Londres-Toronto, 1985.
- BALDRY, H. C., *The Greek Tragic Theater*, Londres, 1971.
- BEYE, C. R., *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Bari, 1974.
- BLUME, H. D., *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt, 1978.
- DONLAN, W. (ed.), *The classical world Bibliography of Greek drama and Poetry*, Nueva York, 1978.
- EASTERLING, P. E.-MUIR, J. W., *Greek religion and society*, Cambridge, 1987².
- EUBEN, J. P. (ed.), *Greek tragedy and political theory*, Berkeley-Los Angeles, 1986.
- FERGUSON, J., *A companion to Greek tragedy*, Texas, 1972.
- GOLDHILL, S., *Reading Greek tragedy*, Cambridge, 1986.
- HAIJSTEPHANOU, C. E., *The use of phýsis and its cognates in Greek tragedy with special reference to character drawing*, Nicosia, 1975.
- RACHET, G., *La tragédie grecque*, París, 1973.
- REDMOND, J. (ed.), *Themes in drama. I. Drama and society*, Cambridge, 1979; VII. *Drama, sex and politics*, Cambridge, 1985.
- ROMILLY, J. de, *La tragédie grecque*, París, 1970 (1982²)
- SEEK, G. A. (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 1979.
- SEGAL, E., *Greek tragedy. Modern essays in criticism*, Nueva York, 1983.
- SEGAL, E. (ed.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford, 1983.
- SEGAL, Ch., *Interpreting Greek tragedy*, Ithaca, 1986.
- VICKERS, B., *Towards Greek tragedy. Drama, myth, society*. Londres, Nueva York, 1973.

2) ESQUILO

- DI BENEDETTO, V., *L'ideologia del potere a la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Turin, 1978.
- BURIAN, P., «Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy», *WS* 87, 1974, págs. 5-14.
- BURNETT, A., «Curse and Dream in Aeschylus' Septem», *GRBS* 14, 1973, págs. 342-368.
- CALDWELL, R., «The misogyny of Eteocles», *Arethusa* 6, 1973, págs. 197-231.
- «The psychology of Aeschylus' Supplices», *Arethusa* 7, 1974, págs. 45-70.
- CAMERON, H. D., «Epigoni and the law of inheritance in Aeschylus' Septem», *GRBS* 9, 1968, págs. 247-257.
- *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, La Haya, 1971.
- CONACHER, D. J., *Aeschylus' Prometheus Bound. A literary commentary*, Toronto, 1980.
- DAWSON, C. M., *The seven against Thebes by Aeschylus*, Englewood Cliffs (N. J.), 1970.
- DEFORGE, B., *Eschyle, poète cosmique*, París, 1986.
- EDWARDS, M. W., «Agamemnon's decision: Freedom and Folly in Aeschylus», *CSCA* 10, 1977, págs. 17-38.

- FINLEY, M. I., «Alienability of land in ancient Greece», en *The use and abuse of History*, Nueva York, 1975, págs. 153-160.
- FOWLER, B. H., «The imagery of the seven against Thebes», *SO* 45, 1970, págs. 24-37.
- FRIIS JOHANSEN H.-WHITTLE, E. W., *Aeschylus. The Suppliants*, Copenhagen, 1980.
- GAGARIN, M., «Dike in archaic Greek thought», *CP* 69, 1974, págs. 186-197.
- «The vote of Athena», *AJPh* 96, 1975, págs. 121-127.
- *Aeschylean drama*, Berkeley, 1976.
- GANTZ, T. N., «Inherited guilt in Aeschylus», *CJ* 78, 1982-1983, págs. 1-23.
- GOLDHILL, S., *Language, sexuality, narrative. The Oresteia*, Cambridge, 1984.
- GRIFFITH, M., *The authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, 1977.
- GROSSMANN, G., *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, Heidelberg, 1970.
- HECHT, A.-BACON, H., *Seven against Thebes*, Oxford, 1973.
- HERINGTON, C. J., *The autor of the Prometheus Bound*, Austin, 1970.
- *Aeschylus*, New Haven-Londres, 1986.
- KITTO, H. D. F., «Political thought in Aeschylus», *Dioniso* 43, 1969, págs. 159-167.
- LEBECK, A., *The Oresteia. A study in language and structure*, Cambridge (Mass.) 1971.
- LLOYD-JONES, H., *The justice of Zeus*, Berkeley, 1971.
- *Aeschylus: Oresteia*, Londres, 1979.
- MICHELINI, A. N., *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus*, Leiden, 1982.
- MOREAU, A. M., *Violence et chaos. Le monde d'Eschyle à travers ses mythes et ses metaphores*, Paris, 1985.
- PETRE, Z., «Thèmes dominants et attitudes politiques dans les Sept contre Thèbes d'Eschyle», *StudClas* 13, 1971, págs. 15-28.
- PODLECKI, A. J., *The Persians*, Englewood Cliffs, 1970.
- ROESLER, W., *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aeschylus*, Meisenheim, 1970.
- ROSENMEYER, T. G., *The art of Aeschylus*, Berkeley, 1982.
- SAÏD, S., *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, 1985.
- SCHMIDT, E. G. (ed.), *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachrichtung*, Berlín, 1981.
- SCHWEIZER-KELLER, R., *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache. Interpretationen zu seinen Namensdeutungen*, Zurich, 1972.

3) SÓFOCLES

- BUXTON, R.G.A.; *Sophocles*, Oxford, 1984.
- CRAIK, E.M.; «Sophokles and the Sophists», *AC* 49, 1980, págs. 247-253.
- DRESDEN, S.; «Remarques sur l'ironie tragique», *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1976, págs. 55-69.
- EASTERLING, P.E.; «Character in Sophocles», *G&R* 24, 1977, págs. 121-129.
- ELSE, C.F.; *The Madness of Antigone*, Heidelberg, 1976.
- FLAGES, R.; *Sophocles. The three Theban plays*, Nueva York, 1982.
- GARDINER, M.M.; *Phýsis and nómos in the plays of Sophocles*, Tesis, Harvard, 1973.
- GELLIE, G.H.; *Sophocles, A reading*, Melbourne, 1972.
- KNOX, B.; «Sophocles and the polis», en *Sophocle*, Vandoeuvres —Ginebra, 1982, págs. 1-37.
- LONG, A.A.; *Language and thought in Sophocles: a study in abstract nouns and poetic technique*, Londres, 1969.
- MACHIN, A.; *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Aix-en-Provence, 1981.
- PATZER, H.; *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles' Antigone*, Francfort a. M., 1978.

- ROSE, P.W.; «Sophocles' Philoctetes and the teaching of the sophists», *HSPH* 80, 1976, págs. 49-105.
- SCHMIDT, J.U.; *Sophocles. Philoktet. Eine Strukturanalyse*, Heidelberg, 1973.
- SEALE, D.; *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Londres-Canberra, 1982.
- SEGAL, CH.; *Tragedy and civilization. An interpretation of Sophocles*, Cambridge, (Mass.), 1981.
- , *Sophocle. Vandoeuvres-Ginebra*, 1982.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., «Sophocles and the women», *Sophocle...*, págs. 233-257.
- , *Sophocles. An interpretation*, Cambridge, 1980.

4) EURÍPIDES

- AÉLION, R.; *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, 1983.
- BARLOW, S.A.; *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, Londres, 1970
- DI BENEDETTO, V.; *Euripide. Teatro e società*, Turin, 1971.
- BRANDT, H.; *Die Sklaven in den Rollen von Dienern und Vertrauten bei Euripides*, Hildesheim, 1973.
- BURIAN P. (ed.); *Directions in Euripidean Criticism. A collection of Essays*, Durham, 1985.
- BURNETT A.P.; *Catastrophe survived: Euripides Plays of mixed reversal*, Oxford, 1971.
- COLLARD, Ch.; *Euripides*, Oxford, 1981.
- GOREK, W.; *Herr und Sklave bei Euripides*, Munich, 1975.
- HALLERAN, M.R.; *Stagecraft in Euripides*, Londres-Sidney, 1985.
- KOVACS, P.D.; *The Andromaca of Euripides. An interpretation*, Chico, 1980.
- KUCH, H.; *Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides*, Berlin, 1974.
- LAPIDGE, S.; *Orestes and Iphigenia. An interpretation of Euripides' Iphigenia among the Taurians*, Princeton, 1976.
- LONGO, O.(ed); *Euripide. Letture critiche*, Milán, 1976.
- MCDONALD, M.; *Terms of happiness in Euripides*, Gotinga, 1978.
- MEREMANS, G.; *Les femmes, le destin, le siècle dans le théâtre d'Euripide*, Bruselas, 1972.
- ORANJE, H., *Euripides 'Bacchae. The play and its audience*, Leiden, 1984.
- REINHARDT, K.; *Eschyle. Euripide*, trad. fr., Paris, 1972.
- SCODEL, R.; *The Trojan Trilogy of Euripides*, Gotinga, 1980.
- SYNODINOU, E.; *On the concept of slavery in Euripides*, Ioannina, 1977.
- VELLACOT, P.; *Ironic drama. A study of Euripides' method and meaning*, Londres, 1975.