

Eurípides

Ifigenia en Áulide  
Electra  
Orestes

Introducción, traducción y notas  
de Luis M. Macía Aparicio



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 2002  
Segunda edición: 2019

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción, introducción y notas: Luis M. Macía Aparicio, 2002  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2002, 2019  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9181-399-6  
Depósito legal: M. 295-2019  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Introducción
- 35 Bibliografía selecta
  
- 39 Ifigenia en Áulide
  
- 121 Electra
  
- 193 Orestes
  
- 285 Índice de nombres propios



# Introducción

## 1. El autor y su obra<sup>1</sup>

En la isla de Salamina se mostraba a los visitantes una cueva con vistas al mar como el lugar en que Eurípides, retraído y huraño, misántropo incluso, se recluía para componer sus obras aislado del mundo. Algunos ponen en el demo ático de Flía, en la ladera oriental del Hime-to, el lugar de su nacimiento, pero generalmente se cree que el hecho tuvo lugar en aquella isla, probablemente por influencia de la tradición que lo relaciona con la famosa batalla de la segunda guerra Médica que se libró en ella el año 480. En efecto, según una antigua leyenda, exponente de la ingenua pretensión, muy común en el mundo antiguo, de relacionar entre sí a figuras señeras por medio de su implicación en un hecho memorable,

1. Todas las fechas históricas son antes de Cristo.

nuestro poeta había nacido el mismo día de la batalla, en la que Esquilo, el mayor de la tríada de los grandes trágicos, habría combatido esforzadamente; por su parte, Sófocles, apenas un efebo por entonces, habría danzado en el coro que celebró la victoria helénica ante el formidable enemigo persa. Sin embargo, el *Marmor Parium* fija en el 485/484, y así suelen aceptarlo los estudiosos, la fecha de nacimiento de nuestro poeta.

Semejantes dudas son habituales respecto a los autores antiguos. Las fuentes son escasas y no siempre fiables. En el caso de Eurípides, el influjo negativo de la imagen que de él aportan las comedias de Aristófanes, real o fingidamente enemigo acérrimo del poeta, se deja sentir de manera especial. Fuera de los datos del ya citado *Marmor Parium* y de otras menciones dispersas, la biografía de Eurípides se reconstruye mediante el testimonio de una *Vida* que transmiten los manuscritos, un capítulo (XV 20) que le dedica Aulo Gelio y la entrada que le dedica el léxico Suidas, cuyos datos proceden del atidógrafo Filócoro (siglos IV-III). Todos ellos se recogen en las páginas 1-8 del tomo I de los escolios, que editó Schwartz.

Además de esto, un papiro (*Ox. Pap.* 9 [1912], 1176) ha transmitido otra *Vida*, compuesta por el peripatético Sátiro (siglos III-II), muy influida por las maliciosas insidias de Aristófanes, que hizo de Eurípides su bestia negra en el campo de la literatura, al igual que había hecho de Cleón el paradigma de todo lo malo en el de la política. Su retrato del poeta en *Las Tesmoforias*, como un sofista en el peor sentido de la palabra, astuto y trapacero, la presentación ridícula y extravagante de él en *Los Acarnienses*, componiendo con los pies en alto y disfrazado

con las ropas de sus personajes, o la acerada y despiadada crítica de su modo de escribir que el cómico hace en *Las Ranas* configuraron una imagen muy definida del trágico que caló en la opinión general. El conservadurismo inherente a la crítica de la comedia, como género literario fustigador de excesos y novedades, chocó de frente con las innovaciones de un poeta aparentemente escéptico en materia religiosa y demasiado atrevido en su presentación de las mujeres como seres dotados de la misma capacidad de sentir, pensar y llevar a cabo las acciones más osadas y terribles, que siempre y exclusivamente había adornado a los hombres; a su vez, el comportamiento de muchas de sus heroínas le granjeó una fama de misógino que la comedia atribuyó a su desdichada experiencia personal de esposo de una mujer infiel. También le debe a Aristófanes la fama de ser hijo de una verdulera.

Pero, al menos en este último extremo, el testimonio de la Comedia es falso. Filócoro estableció que tanto su padre Mnesarco (o Mnesárquides, dos variantes del mismo nombre) como su madre Clito fueron personas económicamente acomodadas y pertenecientes a ilustres linajes. Ellos le proporcionaron al joven Eurípides la educación tradicional propia de los jóvenes de buena familia, con la obligada participación en actividades religiosas y atléticas, y el disfrute de una situación económica desahogada, que le garantizaba el sustento y la posibilidad de dedicarse por entero a la actividad literaria. Nuestro poeta se casó dos veces, con Mélito y Quénila, y fue padre de tres hijos, uno de los cuales fue también poeta y se llamó también Eurípides. Este hijo hizo

representar a la muerte del padre alguna de sus obras, por ejemplo *Ifigenia en Áulide*. Con ella consiguió para aquél uno de los escasos triunfos que le concedió el público de Atenas, que acogió las obras de Eurípides con frialdad cuando no con abierta hostilidad y que apenas le premió en cuatro ocasiones y una más, a título póstumo; una cifra ridícula, comparada con los triunfos obtenidos por Esquilo y, sobre todo, por Sófocles, el favorito del público de entonces.

Probablemente semejante acogida de su obra por parte de sus contemporáneos fuera la respuesta de éstos a la actitud huraña e individualista de Eurípides, de la que dan cuenta anécdotas como la ya referida de la cueva de Salamina. Fue nuestro poeta un hombre voluntariamente desligado de la vida de su ciudad y que en el año 408 partió hacia un exilio voluntario en la corte de Arquelao de Macedonia en Pela, donde murió en circunstancias poco claras, devorado por los perros del rey, en el 406, próximo a los ochenta años de edad. Su gran rival Sófocles le rindió un homenaje póstumo en el festival dramático de las Grandes Dionisias de ese año al aparecer de luto él mismo y todo su coro en el *proagón* del concurso.

Ese alejamiento de su ciudad y esa falta de participación en la vida pública es una más entre las notas que caracterizan a Eurípides frente a Esquilo y Sófocles. Al parecer (cf. Aristóteles, *Retórica* 2, 4) formó parte de una embajada a Siracusa y compuso el epinicio que celebró el sonado triunfo olímpico de Alcibíades (cf. Plutarco, *Alcibíades* 20) y el epitafio de los atenienses caídos en la fracasada expedición a Sicilia (cf. Plutarco, *Nidos* 17). Además, en alguna de sus tragedias (*Andrómaca*, *Ores-*

tes) deja traslucir ocasionalmente los sentimientos anti-espartanos que, como es lógico suponer en plena guerra del Peloponeso, correrían por la ciudad, y es común interpretar sus *Troyanas* como un alegato admonitorio de los horrores de la guerra ante el proyecto de la expedición a Sicilia. Pero, a pesar de todo eso, su implicación en los asuntos de Atenas no es equiparable con la de Esquilo, auténtico portavoz de los ideales de la ciudad, o con la de Sófocles, amigo y colaborador de Pericles, por no hablar de los autores de la Comedia, con los que no sería justo comparar a nuestro poeta en ese sentido.

Eurípides fue un individualista, lo que le hace un adelantado del helenismo, un período durante el cual esa actitud fue algo generalizado. Él no se sintió obligado, como se sintieron los antiguos poetas, a ejercer su magisterio sobre el pueblo y por eso no resulta demasiado sorprendente que terminara por abandonar su ciudad y aceptara la invitación de Arquelaos, un mecenas *avant la lettre*, que en un intento de dar prestigio a su corte había reunido en ella a diversas figuras de la intelectualidad griega de la época. Allí acudió en el año 408. Pero su alejamiento moral de Atenas tenía raíces más antiguas. Estaba relacionado con la guerra del Peloponeso (431-404) y particularmente con la expedición a Sicilia (415-413): el poeta no pudo soportar que Atenas, que había sido paladín en el conflicto con los persas y libertadora de la Hélade con su sacrificio, se hubiera convertido en una potencia imperialista fría y cruel que había hecho una masacre entre los habitantes de la insignificante, pero muy valiosa estratégicamente, isla de Melos, y tampoco pudo asumir la guerra misma, un monstruo que se

autoalimentaba con empresas tan arriesgadas y descabelladas como la de Sicilia, fomentadas por demagogos sin escrúpulos que buscaban la gloria personal, apoyados por un  *demos*  empobrecido que encontraba en la guerra un medio de subsistencia.

La reacción del poeta ante los acontecimientos de que era testigo y que afectaban a su ciudad, a la que, como paradójicamente demuestra su voluntario alejamiento, amó profundamente, se plasma en su producción dramática, para la que, dentro de su complejidad, es posible establecer unas líneas de pensamiento en torno a un momento crucial, el de la expedición a Sicilia. En términos generales, ya que en cada etapa podrían señalarse obras cuyo tenor es más propio de una etapa diferente, hasta el año 415 las obras de Eurípides (*Medea, Hipólito...*) son tragedias semejantes a las de sus colegas. Alguna de ellas (*Los Heraclidas, Las Troyanas*) muestra el compromiso del poeta con los ideales de su ciudad y su preocupación por el peligroso curso de los acontecimientos y por la política que aquélla seguía; pero después de esa fecha su producción incluye obras de simple evasión y fantasía (*Ion, Helena...*), dando pruebas de la misma actitud escapista que ya es apreciable en ciertas comedias utópicas de Aristófanes y convirtiéndose de nuevo en precedente de la actitud generalizada entre los griegos tras el triunfo de Filipo II en Queronea, unos setenta años después de la muerte del poeta. Incluye también otras que en ciertos aspectos, tales como la temática, la organización interna y el empleo de determinadas formas métricas, apuntan a una vuelta hacia los orígenes: *Orestes* y, sobre todo, *Las Bacantes* son buenos ejemplos de esa fase.

Su producción fue cuantiosa y se inició con unas *Pe-líades*, representadas según la *Vida* de los manuscritos el año 455. El primer triunfo lo obtuvo, nos informa el *Marmor Parium*, el 441, poco antes de la representación de *Alcestis*, su más antigua obra conservada, que es del 438, cuando el poeta estaba cerca de la cincuentena. Conservamos, pues, obras compuestas por el poeta en un momento en que había alcanzado su madurez. Se le atribuyen noventa y dos títulos; de ellos los alejandrinos conocieron setenta y cinco y a nosotros nos han llegado diecinueve, aunque muchos autores niegan que *Reso* sea obra de Eurípides. Dieciocho de ellos son tragedias y uno, *El Cíclope*, un drama satírico, aunque es posible que entre estos últimos haya que incluir a *Alcestis*, que tanto por su estructura como por el hecho de que es mencionada en último lugar de la tetralogía de que formaba parte, el lugar habitual del drama satírico que se añadía a la trilogía trágica con la que los poetas competían en el concurso, podría considerarse uno de ellos.

La cantidad de obras conservadas de los tres grandes trágicos –de Esquilo y Sófocles sólo poseemos siete tragedias completas– y el modo en que han llegado hasta nosotros son un nuevo punto de distinción entre ellos. A diferencia de lo que sucede con los otros autores, donde nuestras ediciones derivan de un único manuscrito con las variantes que sus diversas copias aportan, el texto de Eurípides procede de dos ramas y, como hemos dicho, su número se eleva a diecinueve, con dudas sobre el *Reso*. En la primera rama se incluyen diez piezas, dotadas en su mayoría de ricos escolios, alejandrinos y bizantinos. Se trata, por una parte, de *Hécuba*, *Orestes* y *Las*

*Fenicias*, la llamada «tríada bizantina», presente en muchos manuscritos entre los que destaca M, y de *Alcestris*, *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Las Troyanas*, *Las Bacantes* y *Reso*, por otra, transmitidas sólo por unos pocos manuscritos. La otra rama consta de nueve piezas, contenidas exclusivamente en dos códices, L y su apógrafo P, no tienen escolios y procederían de una edición en papiro de las obras del trágico, ordenadas alfabéticamente, de la que L habría tomado las correspondientes a las iniciales griegas E, H, I y K, a saber, *Electra*, *Heraclidas*, *Heracles*, *Helena*, *Suplicantes* (*Hiketídes*), *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia en Táuride*, *Ion* y *El Cíclope* (*Kúklops*). Los manuscritos de esta segunda rama, más recientes, contienen la totalidad de las piezas, a diferencia de los de la primera, que no transmiten más que las diez piezas citadas en primer lugar, y fueron la base de las ediciones críticas de Eurípides hasta la de Kirchhoff (1955), que otorgó a M y su familia la importancia que merecen.

Otra diferencia respecto a Esquilo y Sófocles es la que afecta a la valoración de su obra, que no ha merecido un juicio unánime. Muchos lo consideran un racionalista, pero no puede negarse su capacidad para describir el lado irracional del comportamiento humano: Medea, una de sus heroínas más características, es plenamente consciente de lo horrendo de la acción que se propone: matar a sus propios hijos; pero se declara incapaz de sobreponerse a los impulsos de su corazón; y otro tanto puede decirse de Orestes, que obedece sumiso las instrucciones de cuantos le incitan a matar a su madre, aunque la acción le repugna en lo más profundo de su alma. Del mismo modo hay quienes ven en el poeta un perfecto

ateo, pero también hay otros que consideran sus *Bacantes* como prueba de un sentido misticismo. Ante esa situación, causa poca sorpresa que sus contemporáneos no lo entendieran o no se pusieran de acuerdo respecto a él y le dieran la espalda; pero el hecho es que al cabo del tiempo Eurípides ha resultado ser el trágico de más éxito y es, sin duda, el más «moderno» y el mejor representante de los valores que sustentan la cultura occidental. Su supremacía respecto a sus dos colegas es antigua: Aristóteles (*Poética* 1453 a 29) veía en él al «más trágico» de los tres grandes, y en época bizantina se compuso un *Christus Patiens*, reuniendo diversos fragmentos de sus tragedias, tres de las cuales, las antes señaladas bajo el nombre de «tríada bizantina», fueron las favoritas del público de la época y las que conservamos en mayor número de manuscritos.

Este autor, que no conoció casi el éxito en vida, era el más joven de los tres grandes trágicos y el que, por razones de edad y, sin duda, por predisposición personal a ello, se vio inmerso más de lleno en las nuevas corrientes de pensamiento de su época, la sofística principalmente, acusando muy claramente su influencia. Al viejo Esquilo no le alcanzaron y Sófocles era ya demasiado mayor y tendría completamente formada su concepción del mundo y de la vida, por lo que no se dejó influir por las nuevas ideas, que no han conseguido penetrar en el espíritu de sus obras, firmemente aferradas a la concepción tradicional; su actitud hacia ellos es recelosa, hostil incluso, si la afirmación de que nadie que sea justo es capaz de hablar bien de cualquier cosa, que el poeta pone en boca de Edipo aludiendo a Creonte (*Edipo en Colono*, 806-807), apunta en realidad, como muchos piensan, a aqué-

llos. Eurípides, en cambio, se empapó con entusiasmo de ellas y se convirtió en portavoz de las mismas. No es gratuito que la Comedia hiciera de él (como hizo con otros poetas de su estilo, como Agatón) el blanco de sus burlas, porque seguramente a ojos de la gente sencilla Eurípides tenía que parecer un personaje estafalario y ridículo, la caricatura perfecta, aunque de trazo grueso, sin matices, del intelectual, una imagen que, desde luego, él mismo fomentaba con sus obras, que en aquellos momentos debían de parecer una auténtica provocación: dueño de biblioteca propia, era amigo de Sócrates, que lo admiraba –y no está de más tener presente que éste pasa en *Las Nubes* de Aristófanes por prototipo de aquéllos–, y de los principales sofistas, hasta el punto de que se decía que fue en casa del tragediógrafo donde Protágoras dio lectura a su tratado *Sobre los dioses*, que tanto escandalizó a la sociedad de la época porque sacudía los cimientos de la vieja religión.

En sus obras se refleja palmariamente la huella de esa influencia. Sabido es que, según Aristóteles (*Poética* 1460 b 23), Sófocles representó a los hombres tal como debían ser, y Eurípides, tal como son, con sus virtudes y defectos. Personajes euripídeos como Heracles en el drama de ese nombre reflejan perfectamente esa diferencia: al igual que Ayante, a quien Atenea ha enloquecido momentáneamente, Heracles ha tenido una actuación indigna, cegado por la inquina de otra diosa, Hera; pero cuando recupera la cordura opta por seguir viviendo, aunque sea lleno de amargura, y no por el suicidio, la única salida que considera aquel personaje de Sófocles, que está obligado a salvar su honor de héroe a cualquier

precio. Eurípides defiende en este caso una actitud práctica ante los sinsabores de la vida, la misma que, aunque sin éxito, le recomienda a Fedra su vieja nodriza cuando ha quedado al descubierto su nefanda pasión por Hipólito, una actitud que encuentra su formulación explícita en las palabras de nuestra Ifigenia (v. 1252), que afirma sin tapujos que es preferible una vida desgraciada a una muerte gloriosa.

Semejantes actitudes hacen de los personajes de Eurípides tipos auténticamente humanos, seres de carne y hueso, y permiten al poeta indagar por primera vez sobre las distintas fuerzas que mueven los hilos del comportamiento. Los personajes de Eurípides no son autómatas programados para actuar en un único sentido, sino personas. Frecuentemente los vemos reaccionando ante la situación en una forma que nos parece equivocada o, si le achacamos la responsabilidad al poeta, de un modo tan poco justificado que nos induce a pensar que éste no ha puesto todo el cuidado que le sería exigible en el diseño de aquéllos. Pero quizá no se trate de eso, sino de que demuestran su condición de seres humanos y que, como sucede con las personas reales, tienen un comportamiento no siempre lógico ni, mucho menos, acertado; sus reacciones son genuinas, responden a lo que el corazón les dicta ante cada novedad en la situación. Lo apreciamos nítidamente en los cambios de actitud de los personajes de *Ifigenia en Áulide*. Del mismo modo, podemos observar la diferente respuesta de dos individuos ante similares circunstancias en el Menelao de *Orestes*, taimado y egoísta ante el peligro que corren sus sobrinos, a diferencia de Pílates, desprendido y ge-

neroso hasta hacer suyo el destino de Orestes con todas sus consecuencias. Y es que todos los adjetivos que queramos usar: generoso, absurdo, taimado, iracundo, calculador... y tantos más merece el comportamiento humano, que actúa a impulsos de la razón, unas veces, y de la sinrazón, otras. El mito determina las líneas generales de la acción, el programa mínimo que hay que cumplir: Ifigenia ha de ser ofrecida en sacrificio y Clitemestra debe morir a manos de Orestes; pero fuera de esos mínimos (y hasta en éstos hemos de ver cómo nuestro poeta introduce cambios) nada es rígido y previsible en Eurípides: los personajes actúan por su cuenta y muestran toda su vileza y toda su grandeza y, dado que su actuación afronta constantemente las circunstancias del momento, la acción dramática se dinamiza hasta límites no alcanzados hasta entonces en la escena griega. El final de nuestro *Orestes* es un ejemplo acabado de estas afirmaciones.

Y es que Eurípides vivió en una época de crisis, de cambio en el sistema de valores, y su producción dramática da buena prueba de ello con su actitud escéptica y analítica, que se plasma en muchos ámbitos y de modo particular en su enfoque de lo religioso. En el teatro de Eurípides los dioses han perdido la identidad. Figuras como Afrodita y Ártemis, hipóstasis divinizada del amor y la castidad, cuya rivalidad está en la base del conflicto dramático de *Hipólito*, ceden enseguida el protagonismo a los propios personajes. Su verdadera influencia en el desenlace de la trama es incomparablemente menor que la que, en presencia o en ausencia, ejerce lo divino en Sófocles, por no hablar de Esquilo, en cuya obra la figura de Zeus como garante del orden divino pende sobre

toda la acción. Los dioses han quedado reducidos a servir de reflejo de las inquietudes de los hombres y se les exige que demuestren su superioridad respecto a éstos, si realmente la tienen, con un comportamiento superior. Las dudas acerca de su identidad y significación se encuentran por doquier en nuestras tragedias; las vemos, por ejemplo, en los vv. 1034 ss. de *Ifigenia en Áulide*, en las palabras de Clitemestra, que asegura a Aquiles una recompensa por su noble disposición, en el supuesto de que los dioses existan, y advierte al héroe y a quien quiera oírlo de la inutilidad de esforzarse por semejante comportamiento, si los dioses no existen. El azar, la *Tyche*, que gobierna la acción en la Comedia Nueva, empieza a abrirse camino.

Eurípides, como ya hemos señalado, comparado con Esquilo y Sófocles, es un autor completamente distinto y un innovador en todos los sentidos, materiales y morales. Respecto a la vieja tragedia, de la que generalizando se pueden considerar representantes los otros dos en conjunto, la obra de Eurípides, tan cercana en el tiempo a la de aquéllos, supone una mudanza comparable a la que experimenta el otro gran género dramático, la Comedia, que en la persona de un mismo autor, Aristófanes, evoluciona desde las rígidas formas de la Comedia Antigua a piezas (*La asamblea de las mujeres*, *Pluto*) que preludian no ya la Comedia Media, sino incluso la Nueva. Nuestro poeta se permite incluso criticar solapadamente a sus colegas: mencionemos, por ejemplo, los vv. 715 ss. de sus *Fenicias*, donde Eteocles rehúsa perder tiempo en la detallada descripción de los capitanes enemigos en un momento en que debe primar la acción, lo

que sin duda suscitara el recuerdo de la larga escena en que el mismo personaje describe hasta el último detalle a los argivos que han venido a conquistar Tebas en *Los siete contra Tebas* de Esquilo; o la escena de la *anagnórisis* entre Electra y Orestes en su *Electra*, que pone en tela de juicio la credibilidad de cada uno de los indicios de reconocimiento que sirvieron a los dos hermanos en *Las Coéforas* de aquél.

Encontramos innovaciones en la temática de las piezas, que se amplía incluyendo leyendas ajenas a los ciclos tebano y troyano, con frecuente alejamiento de la versión homérica de los mitos y admisión de las líneas argumentales de los poemas del *Ciclo*. Las hay también en la acción dramática, frecuentemente viva cuando no trepidante, aunque ello redunde en detrimento de la unidad de sus piezas, un problema que, al parecer, no preocupaba a nuestro poeta. Tampoco parece preocuparle la presencia de incoherencias o contradicciones entre sus obras o dentro incluso de una misma tragedia, un hecho que hemos de señalar en más de una ocasión a lo largo de este volumen y que posiblemente responda más a la consideración moderna de la obra literaria como algo cerrado y perfecto que a las convenciones estéticas de Eurípides y su época. El hecho es apreciable tanto en el empleo de versiones completa o parcialmente distintas de un mismo asunto en obras diferentes –algo perfectamente admisible y usual entre los antiguos– como en la simple y directa presencia de contradicciones flagrantes o en lo que nosotros consideraríamos una mala planificación del autor, que a veces abre expectativas sobre futuros desarrollos en obras compuestas con posterioridad a

aquellas en las que éstos habrían de tener lugar. Esto es algo que podemos apreciar en nuestras tres tragedias, cuyo orden de composición por parte de Eurípides no sigue el de la cronología de los hechos según el mito.

Las innovaciones afectan otras veces al mito, voluntariamente alterado para aumentar el *pathos*. Vemos así a Medea, y no a los habitantes de Corinto, dando muerte a sus propios hijos; a una Helena que no viajó a Troya (igual versión en Estesícoro y Heródoto), sino que se quedó en Egipto; a Electra convertida en pobrísima ama de casa esposa de un labrador, y a Clitemestra, autora material de la muerte de su esposo. En todo esto se aparta de versiones más tradicionales del mito y particularmente de Homero. De todo ello daremos cuenta en su momento y lugar.

Estructuralmente hay también innovaciones de importancia. Por ejemplo, la presencia de un prólogo explicativo, un artificio desconocido en Esquilo y Sófocles pero presente en la Comedia. Y si en ésta su aparición se justifica por la necesidad de poner en antecedentes al público acerca de un argumento completamente inventado por el poeta, que no toma sus temas del acerbo mítico, aquí el autor encuentra un medio para anticipar los eventuales cambios en el mito y, sobre todo, le deja las manos libres para centrarse en los matices del desarrollo de la acción. También es una característica notabilísima en su teatro y otra novedad que añadir a esta lista la aparición al final de la pieza de algún ser divino, el *deus ex machina*, que desde fuera de la escena y en un plano superior a ella (desde el llamado *theologeion*, el lugar desde el que hablan los dioses) resume lo acaecido y predice el desti-

no futuro de los personajes, indicando con frecuencia lo que éstos han de hacer. Tan característica es la presencia de esta clase de intervenciones divinas que su ausencia en la versión que conservamos de *Ifigenia en Áulide* es uno de los argumentos que sustentan la idea de que esa pieza no la hemos recibido como la compuso Eurípides.

Igualmente es preciso reflejar la mengua en la importancia del papel del coro, que puede apreciarse tanto en la reducción del número de sus intervenciones como, sobre todo, en la relación del contenido de las mismas con la trama dramática. Sin duda sería exagerado afirmar que el coro de las tragedias de Eurípides es un elemento meramente ornamental, algo en lo que se fue convirtiendo paulatinamente hasta su completa desaparición, pero lo cierto es que en Eurípides, a diferencia de sus predecesores, el coro es muy pocas veces portavoz del pueblo o de la opinión general y que son muy raras aquellas en las que toma partido en la acción. Con frecuencia el canto coral es sustituido por monodias líricas a cargo de personajes individuales, que le dan al poeta ocasión de presentar sus innovaciones en materia de música y métrica y al actor encargado de representar al personaje la oportunidad de lucir sus dotes interpretativas.

En último término, y para acabar con este apartado, cabe mencionar brevemente como característicos de su teatro el frecuente equilibrio en las intervenciones de los antagonistas, subrayado por la atribución de un número de versos igual para cada uno de ellos, algo abusivamente utilizado por ciertos editores, dispuestos a suprimir versos en aras de ese paralelismo; el gusto por lo sentencioso, que, a veces, le hace caer –al menos a juicio de los edi-

tores, que condenan con frecuencia versos suyos de este tipo— en lo banal; la cuidadosa composición de los relatos de mensajeros; la frecuente presencia en escena de tres personajes que dialogan a la vez, lo que contribuye a lograr esa vivacidad a la que hacíamos referencia más arriba, y la decidida voluntad de subrayar los matices del estado de ánimo de los personajes con el empleo de las formas rítmicas más apropiadas para cada caso.

## 2. Los hijos de Agamenón

Las tres tragedias de este volumen e *Ifigenia en Táuride* tienen como protagonistas a tres de los hijos de Agamenón y Clitemestra, última generación de una antiquísima y desdichadísima familia marcada por horrendas acciones a las que explícita o tácitamente se alude en estas obras. Tántalo, origen de la estirpe, ofreció a los dioses en un banquete a su propio hijo, Pélope, que salió del paso con un hombro de marfil, porque Deméter, despistada, le dio un bocado. Pélope mató a Mírtilo pagándole de esa inicua manera la ayuda que de él había recibido para vencer a Enomao. Sus hijos, Atreo y Tiestes, dieron muerte a un tercero, Crisipo, y en sus ulteriores disputas dinásticas hubo adulterios y usurpación del trono, hasta que Atreo, repitiendo el proceder de su abuelo Tántalo, dio a comer a su hermano Tiestes la carne de sus hijos. Agamenón y Menelao, hijos de Atreo, acaudillaron la expedición contra Troya, pero el primero fue muerto por Egisto con la complacencia de Clitemestra, que no soportó el sacrificio de Ifigenia, inmolada para que pudiera