

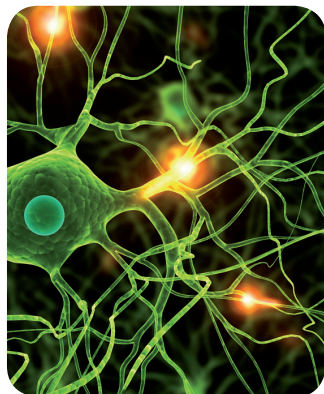
MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras /12-13

Máster
Interuniversitario
en Filología Clásica



**Ifigenia entre los Tauros, de Eurípi-
des, como obra trágica y antibelicis-
ta: una nueva interpretación**
Marina Solís de Ovando Donoso



*Por Friedrich Nietzsche,
que presentó la primera copia manuscrita de “El Nacimiento de la Tragedia”
el mismo día que yo elegí para nacer casi ciento veinte años más tarde.*

“ἔκανεσ ἔθανεσ, ὦ...”

Eur., *Orestes*, v. 196

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 4
HISTORIA DE LA CUESTIÓN	p. 11
PRIMERA PARTE: EL ESPECTÁCULO	p. 20
1.1. Argumento utilizado por Eurípides	p. 21
1.2. Sobre la estructura de <i>Ifigenia entre los Tauros</i>	p. 27
1.3. Tragedia dentro de la tragedia	p. 32
1.4. El marco meta-espectacular: la tragedia de Orestes	p. 39
1.5. El marco meta-espectacular: relato del boyero	p. 47
1.6. Por qué vivir la experiencia trágica (fin)	p. 54
SEGUNDA PARTE: EL MENSAJE	p. 55
2.1. Ifigenia en su contexto: público y teatro de la guerra	p. 56
2.2. El símbolo de la sangre derramada	p. 60
2.3. Los personajes como símbolos ante la guerra: lectura pacifista	p. 68
2.4. Función antibelicista del recurso del Deus Ex Machina	p. 75
2.5. Un trágico final feliz (fin)	p.83
CONCLUSIONES	p. 86
AGRADECIMIENTOS	p. 93
BIBLIOGRAFÍA	p. 96

INTRODUCCIÓN

Por qué Eurípides, por qué Ifigenia entre los Tauros, por qué este trabajo

Presentar un comentario, un estudio del tipo que sea, acerca de una de las grandes figuras de la literatura griega clásica como es Eurípides, sobre el que tanto se ha dicho y aportado a estas alturas del siglo XXI, podría no parecer, a simple vista, la estrategia más inteligente. En primer lugar, porque se trata de un autor de tragedia, género literario del que se ha ocupado, en mayor o menor medida, la práctica totalidad de los estudiosos de literatura griega: junto a Esquilo y a Sófocles, constituye la famosa y casi incontestable tríada trágica. A esto hay que sumar que de él se conserva el altísimo número de diecisiete piezas completas, con lo que, dentro de esta tríada, supone el autor con mayor espacio y material para ser estudiado. Su estilo de composición rara vez ha dejado indiferente a ningún investigador, ya que se considera un teatro de factura inmensamente particular e innovadora en cuanto a planteamientos dramaturgicos. Y además, está la constante polémica o controversia que ha rodeado siempre a su figura y a sus versos, en relación a su postura ideológica, al contenido social o rebelde de algunas de sus obras, situación que ha asegurado su presencia en gran parte del pensamiento moderno. Como dice G. Murray en su *Eurípides y su tiempo*, “hasta nuestros días lo vienen considerando como un enemigo los eruditos inclinados a la ortodoxia y a la conformidad; y, en cambio, lo han defendido, idealizado, y aun transformado hasta hacerlo irreconocible algunos campeones de la rebeldía y el libre pensamiento¹”.

¿Por qué entonces decidimos realizar aquí un estudio más sobre Eurípides? Los motivos son, afortunadamente, múltiples. Por otro lado, creemos que Eurípides es un trágico cuya obra siempre da espacio para la relectura. Sus versos tienen la magnífica cualidad, tan propia del género trágico por su parte, de resultar universales, de encerrar un significado mucho más amplio que los problemas concretos que buscaba presentar sobre el escenario. Por tanto, consideramos que las nuevas lecturas de su obra siempre dan la oportunidad de obtener algo nuevo, diferente e incluso revelador. Además, es

¹ 1949: 7.

destacable su valor como representación de un mundo concreto, de un grupo de individuos que formaron una sociedad cuya escala de valores y cuyos planteamientos se reflejaban, entre otras cosas, en cómo acudían al espectáculo ritual de la tragedia. Desde un punto de vista crítico, científico si se quiere, precisamente por haber sido tan estudiada desde los albores de la Filología Clásica, consideramos que en estos momentos la obra de Eurípides se encuentra, hasta cierto punto, sujeta al yugo de las ideas preconcebidas y de la cátedra sentada hace ya mucho tiempo. Se trata de estudios cuyo mérito es indiscutible, así como su vigencia en muchos aspectos. Pero refrescar la interpretación de algunos de sus elementos menos replanteados hasta la fecha parece también interesante, ya que podríamos alcanzar una comprensión mayor de los textos y de su repercusión. Esto es lo que, creemos, es posible aportar a los estudios realizados sobre esta importantísima figura: un nuevo planteamiento.

Es por este motivo por el que, además, pensamos que el estudio sobre *Ifigenia entre los Tauros* puede resultar especialmente atractivo. No estamos ante la tragedia más aplaudida, ni la que ha suscitado más interés para los estudiosos. Forma parte de ese pequeño grupo de obras de Eurípides que ha sido considerado por la crítica como su obra menos representativa y, por tanto, menos llamativa para los estudios sobre literatura o sobre tragedia. Ciertamente se le ha dedicado un cierto espacio y que algunos estudiosos sí la han querido destacar por encima de otras, sobre todo gracias a su escena de reconocimiento, cuya realización ha sido admirada de forma prácticamente unánime, y a la resolución de la peripecia. Se suele alabar como una obra redonda, con un final feliz que a nadie puede dejar insatisfecho, brillante en su estructura y hermosa en su atmósfera. Pero el problema llega cuando nos damos cuenta de que *Ifigenia entre los Tauros* no ha sido tan estudiada por lo que es, como por aquello que no es: a saber, una tragedia. Diversos elementos desconcertantes para la crítica (la situación en tierras lejanas y desconocidas, la versión secundaria del mito, la aventura vivida por los personajes, la repentina epifanía, el final feliz) han llevado a la afirmación de que nos encontramos ante un melodrama de intención evasiva y no ante una tragedia propiamente hablando. *Ifigenia entre los Tauros* no sería un espectáculo serio y completo que pretendiese mostrar a través de sus héroes la miseria y la grandeza del hombre, y no albergaría ningún mensaje universal, ningún intento de transmitir una verdad general por medio de la alegoría mítica. Se trataría solo de una buena historia. Eurípides habría pretendido crear exactamente eso, una ficción bien resuelta que se

acercaría al llamado “drama de tipo burgués” que más adelante daría lugar a la Comedia Nueva.

Los argumentos para defender esta tesis son, indudablemente, sólidos: así lo ha demostrado el tiempo y la enorme aceptación que han recibido. ¿Por qué dudar, entonces, de su validez? Para empezar, creemos firmemente que la duda es casi un deber en este momento de nuestra carrera. La revisión de la teoría explicada es un reclamo del espíritu crítico, valor que constituye uno de los más hermosos valores de la Filología como disciplina particular, y de las Humanidades como área de estudio general. Ya hemos comentado además que la investigación sobre literatura, sobre tragedia, sobre Eurípides, se torna especialmente interesante cuando se bucea en busca de cosas nuevas que decir. Pero, ante todo, dudamos de la interpretación más extendida acerca de *Ifigenia entre los Tauros* porque creemos que hay motivos para ello. Creemos que hay razones para pensar que *I.T.*² sí es una verdadera tragedia, un espectáculo trágico con todos los ingredientes para serlo, y, ante todo, a raíz de ello, una obra con un mensaje metafórico y simbólico latiendo en sus entrañas: un mensaje antibelicista, un clamor de protesta ante la situación de conflicto bélico que la Atenas del año 414 sufría en el momento del estreno.

A lo largo de este trabajo, nos proponemos aportar razones literarias, históricas, culturales, para sustentar esta nueva interpretación de la obra. Para ello, ofrecemos una nueva lectura de la tragedia, precedida de una rigurosa historia de la cuestión que creemos completamente necesaria: como ya hemos dicho, los estudios precedentes son de vital importancia para toda investigación, por innovadora que esta pretenda ser, y además esta línea de estudio ha sufrido también una evolución concreta que vale la pena comprender si pretendemos aportar algo nuevo. En este estado de la cuestión repasaremos los hitos más relevantes al respecto, tomando como punto de partida la división tripartita de Kitto (*Greek Tragedy*, 1939) como una de las clasificaciones más completas y aceptadas hasta el momento sobre las obras euripídeas. Tampoco olvidaremos en este apartado la presencia de ciertos precedentes que se acercan más a nuestra interpretación, como puede ser la del propio Murray (vid. supra) que ya comenta la complejidad del argumento de *I.T.* y la imposibilidad de tratarla simplemente como

² Se utilizará la sigla más comúnmente aceptada, *I.T.*, cuando se quiera abreviar el título de la obra.

una novela romántica escenificada, o la de U. Albin (‘L’Ifigenia in Tauride e la fine del mito’. *La Parola del Passato*), que destaca la importancia que en la tragedia se le da a la vida y a la muerte, al acto de matar como un error independiente incluso de la ley. A continuación, plantearé nuestro análisis en dos partes bien diferenciadas pero que constituyen a su vez un *continuum*. En primer lugar trataremos el plano del **espectáculo**. En esta primera parte examinaremos los elementos que permiten a *Ifigenia entre los Tauros* constituirse como una obra dramática, pensada para ser representada en un contexto y en un ritual determinados. Esto supone el estudio de su argumento mítico, un tanto especial ya que Eurípides se vale de una versión secundaria del mito del sacrificio de Ifigenia: buscaremos las fuentes del trágico (desde los *Cantos Ciprios* hasta la posibilidad de un precedente sofocleo, la tragedia perdida *Crises*), para descubrir qué posibilidades le daba la elección de ese argumento específico, e intentaremos dejar claras cuáles son las diferencias que él establece ante su espectador, así como qué función desempeñan esas distinciones. También haremos un planteamiento de la estructura de la tragedia, un planteamiento en el que nuestra prioridad será mostrar que todos los puntos importantes en el desarrollo de la trama, los momentos que suponen un cambio son aquellos que construyen una transición de la quietud al movimiento. Aquellas situaciones que parecían inamovibles, protagonizadas por personajes pasivos (Ifigenia) se retuercen en un momento determinado (a través de personajes en movimiento, como Orestes) y se convierten en elementos activos. La acción estática se transforma en una intriga dinámica y con ello se edifica la tragedia. Comprendiendo de esta forma el desenvolverse de la historia, podremos entender que la acción dramática se desdobra, se proyecta en más de un nivel de espectáculo. Y pasaremos a explorar esos niveles espectaculares para comprobar hasta qué punto se completan los procesos trágicos en los personajes, que como veremos, cumplen más de una función. Creemos que será posible descubrir entonces un planteamiento de “tragedia dentro de la tragedia” en *Ifigenia entre los Tauros*, de modo que no solo nos encontraríamos ante una tragedia propia, sino también ante una obra que ha explotado al máximo los recursos del género. Demostraremos la presencia de todos los procesos que hacen de una tragedia como fenómeno espectacular una experiencia importante desde el punto de vista humano según la concepción que de ella se tenía en el siglo V a.C. Buscaremos los elementos constitutivos que forman la famosa cadena aristotélica de *phóbos*, *éleos* y *kátharsis*, así como ciertos rasgos formales característicos del género. En definitiva, comprobaremos si con *Ifigenia entre los Tauros*, Eurípides buscaba realizar una tragedia profundamente

impactante para su espectador: porque, si es así, no podemos pensar que lo hiciera simplemente para exhibir virtuosismo dramático. Y así, podremos pasar al análisis del **mensaje**, que constituirá la segunda parte de nuestro trabajo; pues, una vez demostrado que sí se trata de una tragedia, resulta lógico pensar en su función didáctica y recordar que raro era el tragediógrafo que presentaba una de estas obras sin la intención de transmitir un mensaje de fuerza mayor a su público.

En esta segunda parte, trataremos el contexto histórico en que la obra se estrena, en un análisis de esa sociedad ateniense sumida en el período crítico de la Guerra del Peloponeso, para comprender qué sentido podía tener lanzar un mensaje y quién iba a recibir este mensaje. Será el primer momento de nuestro trabajo para fijar la mirada sobre otras obras de Eurípides, cercanas por criterio cronológico, para así observar la creación de un teatro condicionado de forma directa por el conflicto bélico: un teatro de la guerra, hecho para un público que vivía en guerra. De esa manera se hará posible definir los límites conceptuales en los que se inserta el tipo de mensaje que el tragediógrafo intenta enviar, y podremos pasar a definir los propios términos específicos de dicho mensaje. Todo mensaje contenido en el formato de una tragedia se sustentaba sobre el símbolo y la metáfora que guardaba relación con la realidad ante la cual se representaba. Observaremos entonces los elementos que podían jugar este papel simbólico en escena, haciendo especial hincapié en las representaciones y menciones del derramamiento de sangre (*miasma*) y en los discursos de violencia, para comprobar cuál es el significado que adoptan estos conceptos dentro del lenguaje de *Ifigenia entre los Tauros*. Y de los conceptos generales será posible pasar a las figuras particulares, para sumergirnos en la fuerza simbólica que encierran los personajes, en especial el trío fundamental que conforman Ifigenia, Orestes y Pílates. Para ello profundizaremos en las funciones que desempeña cada una de estas figuras en relación con la trama interna y con el público. Así llegaremos a la posibilidad de una auténtica lectura antibelicista, descubriremos que tiene sentido pensar en que ninguno de los hermanos puede perdonarse su condición de asesino, que nada los justifica. Y en que su huida a través de las tinieblas de la tierra desconocida y bárbara hasta la tierra de la que una vez fueron desterrados puede ser una huida hacia la paz, hacia el volver a empezar con la decisión de abandonar la violencia descarnada.

Queremos, además, abrir la siguiente puerta a la investigación futura: si esto sucediera efectivamente con *Ifigenia entre los Tauros*, cabría pensar que también fuera posible encontrar este mensaje, o realizar esta nueva interpretación, con el resto de obras tratadas como evasivas o melodramáticas de Eurípides cercanas cronológicamente a *I.T.* (*Electra*, *Ión*, *Helena*). Tal vez nos encontremos ante la oportunidad de observar el famoso grupo de las tragedias “poco trágicas” de Eurípides de una manera diferente, realizando su lectura desde un punto de vista más humano y menos basado en prejuicios modernos. Perseguimos así una nueva consideración y consiguiente revalorización del teatro euripídeo desde una nueva perspectiva o enfoque.

Es importante dejar claro el siguiente punto. No es nuestra intención defender que absolutamente todos los aspectos de las teorías hasta ahora aceptadas sobre la tragedia tardía de Eurípides estén enfocados desde una perspectiva errónea. No cabe duda de que la innovación que el autor quiso aplicar a su tragedia supuso un cambio en la concepción de estructuras narrativas y fue el primer paso para la aparición de un teatro distinto: tanto la Comedia Nueva como la novela deben una buena parte de su configuración a las técnicas empleadas por Eurípides. Lo único que pretendemos defender en esta nueva interpretación es que tal vez no formaba parte de las premisas del tragediógrafo crear melodrama evasivo. Eurípides intentaba transmitir un mensaje que la sociedad, como tantas otras veces ha hecho a lo largo de la historia de la literatura, adaptó a sus necesidades emocionales y reutilizó para fines diferentes. No creemos que el trasfondo de *Ifigenia entre los Tauros* fuera la búsqueda de evasión: pero sí podemos entender que el pueblo ateniense del año 414 encontrara, a pesar de todo, un refugio evasivo en ella.

Nuestro objetivo no es únicamente innovar con respecto a las teorías literarias anteriores a nuestro trabajo. Queremos aquí ofrecer un estudio de tipo filológico para arrojar luz sobre un hecho que, creemos, trasciende los límites de la Filología: la comprensión de una sociedad en guerra. El teatro griego en general y la tragedia en particular constituyeron un importante espejo en el que la sociedad del momento podía mirarse, un instrumento que los poetas utilizaban para llamar la atención sobre aspectos concretos que estaban sucediendo a su alrededor. Los conflictos de la tragedia son los conflictos de la sociedad frente a la que se representa.

Sabemos que en ningún caso estamos navegando por las aguas de la certidumbre. Somos conscientes al redactar estas líneas de que no es posible encontrar la verdad absoluta en un trabajo de estas características: no creemos tampoco que este deba ser el objetivo de la Filología. Creemos en cambio que es de vital importancia abrir nuevas puertas y plantear nuevas posibilidades en torno a las interpretaciones. Así pues, proponemos el siguiente y nuevo planteamiento: la tragedia *Ifigenia entre los Tauros*, de Eurípides es una tragedia diferente, llena de recursos llamativos y sorprendentes desde el punto de vista de la dramaturgia y del impacto sobre el espectador, basada en un símbolo pacifista y trascendental. Eurípides no escribió con *Ifigenia entre los Tauros* una obra prácticamente cómica que buscara escapar de las angustias de la guerra: Eurípides buscaba hablar sobre el horror de la guerra y sobre la opción de la paz.

HISTORIA DE LA CUESTIÓN Y MÉTODO PARA TRATARLA

La particular factura que las tragedias de Eurípides presentan ha sido objeto de estudio por parte de la teoría de la literatura y la filología clásica en general desde hace mucho tiempo. Ya Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*³ se refirió a Eurípides como el decadente que se oponía a la grandeza de la tragedia, encarnada en Sófocles. Para el filósofo alemán, la creación de tragedias en las que los héroes pierden su fuerza como símbolos y se convierten en seres “humanos, demasiado humanos”, suponía un intento de destrucción del género y de su sentido filosófico. Este intento tuvo, según Nietzsche, éxito y así lo demostró la aparición de la comedia nueva, en la que el hombre de la vida cotidiana pasaría a ser parte del espectáculo, eliminando con su presencia todo rasgo trágico del escenario. Aunque no en términos tan despectivos, ni tampoco con tanto afán de profundización filosófica, podemos decir que la idea básica de que ciertas obras de Eurípides no pueden considerarse tragedias, así como su carácter no simbólico sino meramente narrativo o novelesco, permaneció en los estudios sobre literatura y teatro. Así, Gilbert Murray, uno de los expertos en Eurípides más reconocidos si no el que más en el siglo XX, comenta en su *Euripides and his age* que la obra puede considerarse “novela fantástica” por su composición y la sitúa entre el grupo “de imaginación y romanticismo, en las que el poeta parece alejarse intencionadamente de la realidad” que opone a las “verdaderas tragedias”.

La división tripartita

Dentro de los numerosos estudiosos que han realizado trabajos de clasificación general sobre la obra euripídea, guiándose con criterios literarios o formales, tomaremos a H. D. F. Kitto como punto de referencia para analizar y comprender la teoría tradicional ya que ha sido uno de los más influyentes en cuanto a creación de terminología clasificatoria y división categórica⁴. En su ensayo de profundización sobre la tragedia griega *Greek Tragedy: A literary study*⁵, Kitto estudió los aspectos más significativos de cada uno de los tres grandes tragediógrafos. En el complicado caso de

³ En este trabajo remitimos a *El Nacimiento de la Tragedia* por la edición española de 2007 citada en la bibliografía.

⁴ Resulta también casi imprescindible nombrar a Conacher, *Euripidean Drama* (1967: 305).

⁵ Primera edición en 1939; revisiones en 1961, 1969.

Eurípides, reconoció las dificultades que presentaba la variedad temática y formal de su obra, y estableció una división que convirtió en canónica para los estudios dramaturgicos. Es la famosa **división tripartita**. Esta división reconoce tres grandes grupos en los que podemos clasificar la obra de Eurípides, diferenciados principalmente según su composición formal y en un nivel subsidiario según su relación con el público. Por un lado estarían las tragedias euripídeas propiamente hablando (“Euripidean tragedy”), por otro las nuevas tragicomedias (“new tragedy – tragicomedies”), y por último los melodramas burgueses (“new tragedy – melodramas”). El primer grupo englobaría las obras de Eurípides que pueden considerarse tragedias según los parámetros formales tradicionales. Son las obras que presentan una “imitación de una acción esforzada y completa que posee grandeza”⁶, obras que nos sitúan ante una situación dolorosa de principio a fin protagonizada por un héroe (o por una colectividad como es el caso de las *Troyanas*) que se precipita sobre el abismo de la fatalidad sufrida (*Heracles*) o ejecutada (*Medea*). Se trataría del “gran período trágico de Eurípides”. Parte de esta primera gran categoría son *Medea*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Troyanas*, *Suplicantes*, *Heraclidas*, *Andrómaca*, *Heracles* y también *Bacantes*, aunque Kitto concede una importancia distinta (y en consecuencia, un análisis aparte) a esta última. Los otros dos grupos constituyen lo que el estudioso decide denominar “Nueva Tragedia”. Con este término define las producciones euripídeas que, si bien fueron presentadas como tragedias a los certámenes religiosos, no deben ser consideradas como tal desde un punto de vista rigurosamente literario, sino como innovaciones dramáticas en las que Eurípides puso en marcha recursos externos al género. El tragediógrafo entonces explotaría posibilidades que el género trágico no le permitía explotar, dado que lo constreñían a crear, por ejemplo, un final desdichado y sangriento, personajes heroicos que al poeta no le terminaban de convencer o relaciones con los dioses que no conseguía defender. Se subdividiría a su vez este grupo en dos subgrupos lo suficientemente autónomos como para considerarse dos partes con igual valor que la primera (las tragedias euripídeas): las tragicomedias y los melodramas. Ambas tienen en común este distanciamiento de la tragedia pura, y se diferencian en la resolución del conflicto, que en las tragicomedias termina felizmente y en los melodramas de forma melancólica y a veces incluso igual de tremenda que en las tragedias, así como en el desarrollo de la intriga: en las tragicomedias nos encontramos ante un mecanismo

6 Aristóteles, *Poética* (1449b 25)

perfecto de aventura, mientras que en los melodramas la acción es prácticamente monótona y la diferencia entre lo ilusorio y lo real es un engaño zafio cuya función es solo acentuar el patetismo. Serían tragicomedias *Alcestis*, *Ión*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena*; el grupo de los melodramas lo formarían *Electra*, *Fenicias*, *Orestes*, e *Ifigenia en Áulide*.

En el estudio de la clasificación tripartita de Kitto, es interesante también plantear el *juicio de calidad* que realiza tomando como punto de partida la división. El estudioso considera que, en cuanto a la construcción dramática, las obras pertenecientes al período propiamente trágico son de muy baja calidad (con la única salvedad de *Hipólito*), frente al desarrollo de la acción completo y brillante que presentan las tragicomedias. Sin embargo, las primeras poseerían personajes de carácter potente y una fuerza de mensaje de la que la “nuevas tragedias” carecen, y por ello su interés resulta mayor y su impacto sobre el público también. La ironía de las tragicomedias resultaría, a ojos del estudioso, hasta grotesca en algunos momentos: “we find, in disturbing proximity, the gay and the grave”.

Sobre las “tragicomedias” (I): el asesino de la tragedia

Dentro de esta categoría, Kitto decide incluir como hemos dicho, solamente cuatro obras: *Alcestis*, *Ión*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena*. Él mismo reconoce que las cuatro son muy diferentes y que es complicado establecer un nexo que pueda unificarlas en un solo grupo. Sin embargo, finalmente formula el común denominador: en todos los casos se trata de acciones exentas de catástrofe, con una trama desenvuelta de modo elegante y armonioso⁷. Basando su análisis en estos dos criterios, esto es, el final que ofrece la historia y el desarrollo dinámico de la aventura o intriga, Kitto termina por concluir que estas cuatro tragicomedias se caracterizan por ser piezas meramente literarias: con ellas, Eurípides solo busca contar un relato concreto desarrollado en un espacio concreto, con un principio, un nudo y un desenlace. No existe un mensaje profundo (como en el caso de Sófocles) que el poeta quiera anteponer. Estas obras tendrían como peculiaridad especial el haberse ido alejando, formalmente, del género trágico, cosa que el público ateniense comprendería sin

7 1939: 311.

dificultad alguna nada más comenzar la representación. Esta particularidad sería fundamental para Eurípides por permitirle librarse de ciertas cadenas que el género le imponía (referentes sobre todo a la construcción de los personajes y a sus acciones trascendentes) y lograr así una composición más brillante (aunque exenta, no olvidemos, de mensaje).

Esta reflexión y teoría de Kitto ha sido, a lo largo de todo el siglo XX, la más aceptada como sustancialmente correcta⁸. Aunque muchos estudiosos hayan querido matizar algunos puntos, su interpretación se ha convertido en la más extendida. De esta manera se ha considerado que estas piezas de Eurípides lo hacen responsable del final de la tragedia como género, así como predecesor de géneros literarios nuevos como la novela o la comedia nueva, géneros de tipo burgués y amable, que perdieron el interés en un mensaje de mayor profundidad.

Sobre las “tragicomedias” (II): la necesidad de evasión

Un aspecto característico de este grupo de tragicomedias que muchos estudiosos han querido destacar como parte de su esencia es su relación con la guerra⁹. Dado que las piezas incluidas en este grupo se desarrollan en parajes lejanos, que explotan variantes míticas asombrosas y ofrecen un final feliz a menudo propiciado por el reconocimiento, se considera que las obras muestran una casi desesperada necesidad de evasión de los desastres bélicos. Dentro de la crítica española, una de las mejores exposiciones de esta teoría la realiza García Gual¹⁰, quien habla de Eurípides como un poeta “bastante pesimista” con respecto a la visión del héroe de guerra. Dada esta posición rabiosa ante el conflicto, se produciría una fuerte dicotomía de influencia poética: “de un lado, los desastres de la guerra le habían empujado a escribir obras como *Las Troyanas* y *Hécuba*”; y por otra parte “tal vez como contrapunto a esa visión desesperada, compuso dramas «de evasión» y melodramas de final feliz”. Así, se postula que el conflicto bélico influyó a Eurípides de dos maneras bien diferenciadas: lo empujó por un lado a escribir tragedias que denunciaran las consecuencias de ese

⁸ Remitimos como ejemplo al estudioso español A. Guzmán Guerra, *Introducción al teatro griego* (2005: 129)

⁹ Obviamente es preciso dejar *Alceste* de lado para realizar una revisión desde esta perspectiva, dada la datación de esta última.

¹⁰ Introducción general a *Tragedias* de Eurípides, reeditadas en RBA (2008: XXI)

conflicto y por otro a desarrollar dramas evasivos con los que buscaría apartarse, a él mismo y a su público, de la problemática de la guerra. Podríamos decir entonces que se establece una división entre tragedias antibelicistas y tragedias simplemente 'no belicistas'. Estos últimos serían los que se ajustan a las tragicomedias en términos de Kitto, es decir, a *Ión*, *Helena* e *Ifigenia entre los Tauros*.

Sobre *Ifigenia entre los Tauros*: el triunfo de la *Tyché*

Centrándonos ahora en *Ifigenia entre los Tauros*, constituye casi un paradigma dentro de este subgrupo tragicómico establecido según la división tripartita. Como más adelante resumiría Platnauer¹¹, no se considera tragedia desde ningún punto de vista, dado que no hallamos violencia, ni crímenes, ni un final trágico en absoluto. La acción además se desarrolla en una tierra extraña y de corte casi fantástico. Por todos estos motivos, la crítica se reafirma en su planteamiento de que estamos ante una obra de evasión, que busca alejarse de los problemas del momento y también del propio género trágico. Kitto se refiere a ella casi en términos cómicos. Es interesante recordar ahora lo que comentábamos arriba sobre el juicio de calidad: la teoría más extendida considera el principio del carácter no trágico de la *Ifigenia* y el de su brillantez compositiva como inseparables. Gracias a su distanciamiento del género, Eurípides pudo crear una obra de muy alta calidad desde el punto de vista de su construcción literaria. Así dice J. L. Calvo¹²: “Nadie se atrevería a afirmar que esta es una verdadera tragedia, ni a negar que es una de las producciones más brillantes de Eurípides”.

Esta obra ha sido muy estudiada también como prueba de la desconfianza religiosa de Eurípides. En ella, lo inesperado cobra una fuerza superior que casi convierte al Azar (*Tυχή*) en un personaje, en una divinidad aparte que es la única en la que Eurípides parece creer. La intriga se resuelve de forma sorprendente: la salvación y la intervención *ex machina* de Atenea en el último instante serían muestras de que nada pueden los humanos controlar sobre sus vidas. Existen fuerzas contingentes mucho más poderosas que el hombre, y son esas fuerzas las que gobiernan, mostrando casi con sorna su insignificancia¹³.

11 1938: v.

12 1978: 341.

13 J. L. Calvo habla incluso de “chanza aristofánica” (1938: 346).

Problemas de las tesis hasta ahora aceptadas. Métodos para un nuevo planteamiento.

Estas conclusiones que, a día de hoy, se aceptan mayoritariamente en el ámbito de la teoría literaria euripídea, resultan desde luego interesantes desde un punto de vista de identificación de rasgos concretos. No cabe duda de que *Ifigenia entre los Tauros*, *Ión* o *Helena* marcan una distancia notable con respecto a los modelos trágicos más arquetípicos, que sí parecen encontrarse de forma más evidente en *Medea* o *Hipólito*. Sin embargo, como ya señala Cropp¹⁴, estas grandes sentencias clasificatorias traen consigo un problema de exceso de simplificación con respecto a un fenómeno que podría ser mucho más complejo. Partir de que aquellas obras euripídeas que no se ajusten a un modelo concreto (a menudo el sofocleo) lo hacen porque al poeta no le interesaba crear una tragedia sino poco menos que un divertimento nos obliga precisamente a quedarnos en la superficie, negando a los versos la posibilidad de significar algo más. En otras palabras, esta teoría resulta cómoda pero no por ello debe considerarse necesariamente suficiente. Examinemos ahora más de cerca cuáles son los problemas concretos que plantea y que invitan a replantearse las bases sentadas.

El imperio del final feliz

El factor de un final no desdichado ha resultado prácticamente definitorio para la decisión de la mayoría de estudiosos (con Kitto a la cabeza) de considerar que no podemos llamar a esta obra tragedia. De hecho, una observación atenta nos demuestra que Kitto se basa de forma casi exclusiva en el criterio del final feliz para diferenciar algunas de las obras de Eurípides de otras dentro del gran grupo del “nuevo teatro”: el final desgraciado de *Orestes*, *Ifigenia en Áulide* o *Electra* les otorga la categoría de melodramas frente al final feliz de *Ifigenia entre los Tauros* o *Helena*, que hace pensar en obras con aspectos cómicos. Los motivos de conceder tanta importancia a este factor son desde luego comprensibles. Se interpreta que la cadena de acontecimientos que mueve la tragedia debe conducir inexorablemente a la desgracia del protagonista, ya que solamente de esta manera nos encontraríamos ante la profundidad didáctica

14 2000: 42.

característica del género: el espectador observa la desdicha de un personaje con el que se identifica solo de modo simbólico, y de esa manera obtiene un aprendizaje. De ahí que la presencia de un final feliz haga pensar en la ausencia de un mensaje que intente ir más allá de la trama misma de la obra. El final feliz se interpreta como sinónimo de clausura absoluta: donde acaba el peligro o el sufrimiento, acaba también la trascendencia de lo que se ha contado.

Sin embargo, el juicio general de que un final exento de desgracia sangrienta anula el carácter trágico de una obra parece algo precipitado; en primer lugar porque no sería Eurípides el primero en componer tragedias puras cuyo final no es desgraciado. El propio Esquilo, portador de la solemnidad trágica por excelencia, dio una salvación a Orestes en su parte final de la *Orestía* (*Euménides*). La consideración de que la cualidad trágica de una pieza se pierde en caso de que tengamos un final feliz parece incluso tintada de juicios excesivamente modernos. Pues sabemos que para los espectadores griegos del siglo V a.C. el final no era lo más importante.

Motivos y métodos para un nuevo planteamiento

Antes de nada, hemos de dejar claro que no todos los estudiosos han opinado de forma unánime con respecto a los detalles de *Ifigenia entre los Tauros* tal y como hemos visto en esta historia de la cuestión. Ya Rodríguez Adrados, en su estudio sobre el perfil del héroe trágico, comentaba que el sufrimiento que caracteriza la esencia de la tragedia no tiene por qué darse siempre en el momento de la conclusión, sino que también es posible encontrarla en el desarrollo y su validez ante el efecto que causa en el público es la misma¹⁵. Garzya apuntó por su parte que no consideraba correcto creer que todo pudiera limitarse a un “juego gratuito e inconsistente”¹⁶. Y Umberto Albini, en un artículo redactado en el año 1999, destacaba la relevancia fundamental que podía tener un mensaje acerca de la violencia en esta tragedia: “uccidere non è più un obbligo, è uno sbaglio”.

Volviendo al núcleo de nuestro trabajo, en vista de todos estos argumentos, el problema esencial de las teorías hasta ahora planteadas parece haber sido que se ha

15 *El héroe trágico* (1962: 18 y 19).

16 *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide* (1962: 76).

intentado comparar un grupo de tragedias de Eurípides, entre las que se encuentra *Ifigenia entre los Tauros*, con el resto de la obra eurípidea en un hercúleo esfuerzo por crear categorías que casi pueden formularse como compartimentos cerrados. No se ha podido por tanto interpretar la obra de Eurípides como un continuo, en el que cada tragedia tenga sus particularidades y deba estudiarse de forma independiente en algunos aspectos. Por otra parte, los estudios internos siempre se han hecho partiendo de aspectos concretos que resultan llamativos. Se toma un factor específico, como el final feliz, la versión secundaria del mito, el uso del *deus ex machina* como recurso, y de ellos se deduce una conclusión que intenta aplicarse al conjunto de la obra. Esto quiere decir que a partir de un hecho aislado se obtiene una teoría general que luego obliga a estudiar el texto con ciertos prejuicios.

Por tanto, nuestro estudio procurará valerse de un nuevo enfoque con respecto a estos dos problemas de análisis. En primer lugar, propondremos una lectura de la tragedia cargada de la menor dosis posible de ideas preconcebidas. Dicha lectura comenzará por centrarse en la propia obra, sin mirar a las demás e intentando analizar su valor en sí misma. Al fin y al cabo, no es objeto de nuestro interés en este estudio si *I.T.* es ‘más o menos tragedia’ que otras: nos interesa solamente si es o no es tragedia. El único criterio de comparación que nos permitiremos en cierto momento será el de la proximidad cronológica, a pesar de que la datación sea un tema espinoso y complicado. Y por otro lado, intentaremos por todos los medios buscar una *melodía común* en la obra, en vez de tomar un aspecto concreto para establecer una teoría. Procuraremos dejarnos llevar por el ritmo de la obra y comprenderla como un conjunto narrativo y poético, dado que así es como se concibió.

El gran desafío de este estudio es replantearnos estas ideas preconcebidas de las que antes hablábamos, partiendo de algunos aspectos que sí conocemos con seguridad y que nos hacen dudar con respecto a las conclusiones literarias hasta ahora defendidas. *Ifigenia entre los Tauros* fue presentada como tragedia. Por lo que sabemos de las representaciones y las fiestas teatrales de la Grecia antigua, la tragedia constituía un género profundo de por sí, que siempre tenía un carácter didáctico añadido. Por ello, la idea de que Eurípides compusiera una obra de cariz prácticamente cómico, un drama burgués completamente exento de mensaje y lo presentara al certamen como si fuera una tragedia, casi haciéndolo pasar por tragedia, resulta poco creíble. Por tanto, y

aunque resulte más difícil hacerlo desde el punto de vista literario, vamos a buscar un mensaje en *Ifigenia entre los Tauros*: he aquí la única idea preconcebida que nos permitimos.

Primera Parte

EL ESPECTÁCULO

1. EL ESPECTÁCULO

1.1. ARGUMENTO MÍTICO UTILIZADO POR EURÍPIDES: SOBRE IFIGENIA Y SU SACRIFICIO

Uno de los rasgos elementales de la tragedia como género literario y ante todo espectacular es su armazón mítico, es decir, el argumento, ya conocido por el público ante el que se representaba, extraído del mito. Todos los personajes son héroes mitológicos y el relato de aquello que les acontece, final incluido, forma parte del acervo cultural de la población. Este hecho choca en cierto modo con nuestra concepción moderna sobre la puesta en escena de una ficción. Según esa concepción, el conocimiento previo de cómo va a desarrollarse la trama frustraría toda posible expectativa de interés del espectador. Sin embargo, es preciso recordar que la tragedia griega funcionaba según criterios muy diferentes: lo que persigue la tragedia es la transmisión de una idea general, con pretensiones universales. El público ya conoce los nombres e incluso los destinos de cada personaje, porque lo importante no es la figura individual de ese personaje, lo que importa es que esa figura se pueda convertir en un *símbolo*. El background mitológico de la Grecia del siglo V es, sin embargo, vastísimo y daba a todo poeta la posibilidad de decantarse por una u otra variante según se ajustase en mayor o menor medida a las ideas que quisiera transmitir. El aspecto que nos interesa es, por tanto, cómo ha querido manejar Eurípides la materia mítica de que disponía.

El crimen y la salvación: Ifigenia

La historia del sacrificio de Ifigenia, perteneciente a la sección conocida como “antehomerica” dentro del ciclo troyano, tenía una larga tradición de variantes míticas cuyo repaso es muy complejo, que se remonta a los *Cantos Ciprios (Kypria)*. Agamenón, tras haber ofendido a la diosa Ártemis durante la caza de una cierva, habría sacrificado a su hija Ifigenia en Áulide para lograr vientos favorables en su empresa hacia Troya, aconsejado por el adivino Calcante. Esto provocaría la ira de Clitemnestra, que observaba impotente cómo ella y su hija eran engañadas por los griegos (habían aceptado ir a Áulide en la creencia de que la joven iba a contraer matrimonio con Aquiles); esta cólera sería la que la habría llevado, años después, a matar a su esposo con la ayuda de Egisto. Así se desencadenaba la archiconocida cadena de “sangre que

llama a la sangre”, y más tarde Orestes, el hijo varón, vengaba a su padre asesinando a Clitemnestra. Las Erinias lo persiguen, atormentando su conciencia por haber ejecutado a alguien de su misma sangre, hasta que finalmente, el Areópago lo absuelve. Por su parte, Ártemis habría salvado en el último momento a la muchacha sacrificada substituyéndola por una cierva, y transportándola a su vez a la tierra de los Tauros donde se convertiría en un ser inmortal.

Muchos aspectos del relato contenían matices problemáticos desde el punto de vista moral (Agamenón como víctima de las circunstancias o asesino soberbio y ambicioso de poder, la culpabilidad de Menelao y Aquiles como cómplices del engaño, la justicia o la impiedad de la venganza de Clitemnestra) y dieron lugar a múltiples versiones. En relación con Eurípides, que volvería a valerse del personaje legendario de Ifigenia unos pocos años más adelante en *Ifigenia en Áulide*, el asunto más relevante para nuestro estudio es el de la salvación de Ifigenia a través de la sustitución por una cierva y su traslado de mano de la diosa Ártemis hasta la inhóspita tierra de los Tauros. Uno de los mejores estudios al respecto es el que realizó Jouan en 1966, en su obra *Euripide et les legends des Chants Cypriens*. En él se destaca que Eurípides podría haber tomado las variantes del mito escogido de múltiples tradiciones además de los *Kypria* (fragmentos de Esquilo, Hesíodo...). Ante todo, parece importante tener claro que aquellos aspectos que no correspondan no deben llevarnos a pensar que Eurípides desconoce las fuentes en las que se encuentran. De hecho, algunos versos del prólogo demuestran precisamente lo contrario, ya que determinadas menciones y denominaciones evidencian un conocimiento sólido de dichas fuentes, como el uso del epíteto “φοσφόρωι” para la diosa, epíteto que habitualmente se aplica a Hécate¹⁷.

Así dice el texto del resumen de Proclo, *Crestomatía*, acerca de la salvación de Ifigenia:

καὶ τὸ δεύτερον ἠθροισέν οὐτοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θηρῶν βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. μὴνίσασα δὲ ἡ θεὸς ἐπέσχεεν αὐτοῦς τοῦ πλοῦ χειμῶνας ἐπιπέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν τῆς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἰφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι, ὡς ἐπὶ γάμον αὐτὴν Ἀχιλλεῖ μεταπεμψάμενοι θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαρπάσασα εἰς	Y, habiéndose concentrado por segunda vez la expedición en Áulide, Agamenón, que entre las fieras había abatido a una cierva, dijo haber superado a Ártemis. Furiosa, la diosa detuvo su navegación enviando tempestades. Como dijera Calcante de la ira de la diosa y ordenara sacrificar a Ifigenia para Ártemis, a ella la
--	---

¹⁷ Jouan, (1966: 268)

Ταύρους μετακομίζει καὶθάνατονποιεῖ, ἔλαφον δὲ ἄν τιτῆς κόρης παρίστησι τῷ βωμῷ.	enviaron como si fuera a casarse con Aquiles, y prepararon su sacrificio. Ártemis la salvó y la transportó a la tierra de los Tauros, y la hizo inmortal; y una cierva en el lugar de la muchacha colocó sobre la pira. (Procl, <i>Chr.</i> 135) ¹⁸
--	--

Es interesante el hecho de que Eurípides no trata la figura de Ifigenia como una figura inmortal. El traslado a la tierra de los Tauros ha sido una extraña circunstancia a la que se ha visto sometida por voluntad de la diosa, pero ella no ha perdido ninguno de sus rasgos esencialmente mortales. Es una persona viva. Sigue siendo humana, y la vida y la muerte siguen teniendo para ella la misma relevancia que para cualquier otro ser humano. Las semejanzas que podemos establecer con el prólogo de nuestra obra en algunos puntos muy concretos parecen demostrar que Eurípides conocía estas tradiciones¹⁹, por lo que toda diferenciación habría de ser una elección suya de manipular la “materia proteica” mítica de que dispone de una manera determinada.

Orestes: la originalidad de Eurípides

El rescate de Ifigenia por parte de la diosa Ártemis tiene, como vemos, su lugar en tradiciones anteriores. No ocurre lo mismo con el resto del argumento de nuestra tragedia. El viaje de Orestes junto a Pílates hasta la tierra taúrica con la misión de robar la estatua de la diosa para obtener por fin el alivio de sus tormentos no encuentra su “materia proteica” en ningún lugar de la tradición anterior de que dispongamos, con lo que se suele entender que se trata de una invención totalmente genuina de Eurípides. Sin embargo, existe un debate al que no se ha querido dar demasiada trascendencia alrededor de una obra de Sófocles que no se nos ha conservado, *Crises*. Sabemos, en efecto, que Sófocles escribió una tragedia con este nombre, pero los fragmentos no nos permiten deducir nada definitorio en cuanto al argumento general. Pero algunas corrientes de estudio que comienzan en Welcker consideran que los relatos posteriores de Higino en sus *Fabulae* (120-1) y de Pacuvio, autor de una tragedia del mismo nombre, se habrían basado en la obra sofoclea. Si damos esta idea por válida, la historia

18 Traducción de M. Solís de Ovando, siguiendo el texto editado por Jouan (1966: 18).

19 Así opina también Jouan, (1966: 269), que también remite al prólogo como prueba (“un mot du prologue d'Iphigénie en Tauride semble cependant montrer qu' Euripide en l'ignorait pas”).

contada por Higino, que reproducimos a continuación, debería haber sido la misma que la de la tragedia de Sófocles.

<p>Orestem furiae cum exagitarent, Delphos sciscitatum est profectus quis tandem modus esset aerumnarum. responsum est ut in terram Taurinam ad regem Thoantem patrem Hypsipyles iret indeque de templo Dianae signum Argos afferret; tunc finem fore malorum. (...)</p> <p>rex sacerdoti dicto audiens fuit; occasionem Iphigenia nacta, signo sublato cum fratre Oreste et Pylade in nauem ascendit uentoque secundo ad insulam Zminthen ad Chrysen sacerdotem Apollinis delati sunt. (...)</p> <p>postea, Chryses Thoanti eos cum reddere uellet, Chryses audiit senior Agamemnonis Iphigeniam et Orestem filios esse; qui Chrysi filio suo quid ueri esset patefecit, eos fratres esse et Chrysen Agamemnonis filium esse. tum Chryses re cognita cum Oreste fratre Thoantem interfecit et inde Mycenae cum signo Dianae incolumes peruenerunt.</p> <p>(<i>Fab. 120 – 1</i>)</p>	<p>Perseguido por las Furias, Orestes se encaminó a Delfos para consultar cómo podría poner fin a sus tormentos. Se le respondió que debía dirigirse a la Tierra Táurica, ante el rey Toante, padre de Hipsípila, y que desde allí debía llevar a Argos la imagen del templo de Diana: entonces llegarían a término sus males. (...)</p> <p>El rey fue obediente a la petición de la sacerdotisa. Ifigenia, hallada la ocasión propicia, se llevó la imagen y se embarcó con su hermano Orestes y con Pílates. Fueron llevados por un viento favorable a la isla de Esminte, ante Crises, sacerdote de Apolo. (...)</p> <p>Más tarde, cuando Crises quiso devolver a Ifigenia y Orestes a Toante, Crises abuelo oyó que estos eran hijos de Agamenón y descubrió a su nieto Crises la verdad: que aquellos eran hermanos suyos y que Crises era hijo de Agamenón. Entonces Crises, conocido el hecho, mató a Toante ayudado por su hermano Orestes, y desde allí llegaron incólumes a Micenas con la imagen de Diana²⁰.</p>
--	--

Como argumentos a favor de que fuera esta pieza y no la de Eurípides la que inspirase estos relatos tardíos, podría decirse que Eurípides no menciona siquiera a este hermanastro de Orestes e Ifigenia, Crises. Además, Pacuvio tituló su tragedia exactamente como la de Sófocles: cabe pensar que, de haberse inspirado en Eurípides, habría escrito otra *Ifigenia Táurica* y no otro *Crises*. El estreno de la tragedia puede situarse en fechas cercanas a la *Ifigenia entre los Tauros* (415 / 414). Así, en caso de que el argumento de esta tragedia hubiera sido el que hemos visto, se reconocería una fuente directa de la aventura de reencuentro entre Orestes e Ifigenia. El debate filológico al respecto halla su motivación en descubrir hasta dónde se puede hablar de la originalidad de Eurípides.

Sin embargo, en este trabajo creemos que este es un aspecto sobre el que podemos reflexionar de una manera diferente. No consideramos que la originalidad de Eurípides resida en la invención del argumento, sino en la aplicación de ciertos matices sobre ese argumento. No es de nuestro interés particular si toda la historia del viaje hasta una tierra extraña y la huida de la misma fue producto del genio del poeta y no de

²⁰ Traducción de J. del Hoyo y J.M. García Ruiz (2009).

la tradición anterior. Nos interesa saber dónde están los aspectos que Eurípides quiere destacar dentro de ese argumento, porque creemos que cada uno de esos aspectos destacados y diferenciados de la generalidad tendrán una motivación específica. Así, aun en caso de que la fuente sofoclea hubiera existido, démonos cuenta de que seguiría habiendo diferencias importantes. El argumento relatado por Higino y supuestamente escenificado por Sófocles culmina con el enfrentamiento abierto entre los hermanos y Toante, y con la muerte de este último y la “victoria de los buenos”. Eurípides en cambio cierra su historia con la llegada de Atenea *ex machina* y la huida de los hermanos sin que Toante se interponga en su camino.

Después del Areópago

El último aspecto innovador con respecto al argumento que queremos tratar es de tipo cronológico. Eurípides sitúa la acción de *I.T.* después de que se haya celebrado el mencionado juicio del Areópago, después de que se lo haya absuelto. El orden de la comunidad ha dado la razón al hijo menor de Agamenón, ha sido perdonado públicamente. Pero él sigue huyendo, sigue atormentado, sigue castigado, ya que algunas de las Erinias no han asumido ese veredicto, y han elegido seguir la persecución de Orestes. Así lo narra el propio Orestes de forma explícita en los siguientes versos:

<p>ὡς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἦκον, ἐς δίκην ἔστην, ἐγὼ μὲν θάτερον λαβὼν βάθρον, τὸ δ' ἄλλο πρέσβειρ' ἤπερ ἦν Ἐρινύων. εἰπὼν <δ' > ἀκούσας θ' αἵματος μητρὸς πέρι, Φοῖβός μ' ἔσωσε μαρτυρῶν, ἴσας δέ μοι ψήφους διηρίθησε Παλλὰς ὠλένη· νικῶν δ' ἀπῆρα φόνια πειρατήρια. ὄσαι μὲν οὖν ἔζοντο πεισθεῖσαι δίκη, ψῆφον παρ' αὐτὴν ἱερὸν ὠρίσαντ' ἔχειν· ὄσαι δ' Ἐρινύων οὐκ ἐπέισθησαν νόμῳ, δρόμοις ἀνιδρύτοισιν ἠλάστρουν μ' αἰεὶ, ἕως ἐς ἀγνὸν ἦλθον αὖ Φοῖβου πέδον, καὶ πρόσθεν ἀδύτων ἐκταθείς, νῆστις βορᾶς, ἐπώμοσ' αὐτοῦ βίον ἀπορρήξειν θανῶν, εἰ μὴ με σώσει Φοῖβος, ὅς μ' ἀπώλεσεν.</p> <p>(vv. 915)</p>	<p>Cuando llegué a la colina de Ares, y a juicio me presenté, asumiendo yo uno de los asientos, el otro tomó frente a mí la mayor de las Erinias. Y tras hablar y escuchar acerca de la sangre de mi madre, Febo me salvó dando testimonio, e iguales votos para mí contó <i>con su brazo</i> Palas Atenea. Y salí habiendo vencido la acusación de homicidio. Pues bien, aquellas a las que convenció la sentencia erigieron un santuario <i>cerca del lugar</i> del proceso. Pero aquellas de las Erinias que no fueron convencidas por la ley, en inquietas carreras con me persiguieron, hasta que al suelo sagrado para Febo de nuevo llegué, y frente al templo postrado, en ayunas de todo alimento, le juré que arruinaría mi vida, moriría, si no me salvaba Febo, el que me perdió.</p>
---	---

¿Cuál ha sido el motivo de que Eurípides maneje este argumento de tan aparentemente retorcida manera? En ningún caso creemos que sea azaroso. Es posible

planteárnoslo desde la siguiente perspectiva: de la misma manera que Eurípides no ha permitido que su Ifigenia sea inmortal porque quiere un personaje humano, situando la aventura después del juicio del Areópago demuestra que para él no es especialmente relevante lo decidido por las instituciones o el orden establecido. No quiere poner en escena un problema de estado, sino un problema de hombres. El conflicto que supone el crimen de Orestes adquiere así una dimensión íntima y profunda. No es ya una cuestión de condena social: sus demonios no han dejado de perseguirlo. Como iremos viendo a lo largo de nuestro estudio sobre la metáfora y el mensaje en *Ifigenia entre los Tauros*, para Eurípides la verdadera libertad del hijo de Agamenón no depende de nadie más que de él mismo.

1. EL ESPECTÁCULO

1.2 SOBRE LA ESTRUCTURA DE IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS

Como ya hemos dicho, nuestra misión en este trabajo es ofrecer una nueva lectura de *Ifigenia entre los Tauros* fundamentada en una revisión del texto desde cero, intentando obtener la mayor cantidad de información esencial posible a partir de la propia obra y sin basarnos en juicios previos. Para ello a continuación se realizará un repaso por el texto conservado para así trazar un esquema general de su estructura. En este esquema buscaremos comprender cómo está organizado el argumento en relación con el desarrollo de la trama pero también en relación con el público que lo observa. De esta forma, lograremos resumir los pilares esenciales del argumento de la obra así como de sus efectos dramáticos.

Las claves del espectáculo

Ante todo, hemos de recordar que leemos un texto dramático, una obra cuya finalidad era ser representada. Al buscar las claves de su estructura debemos entender que estamos buscando las claves de la obra como espectáculo. Este aspecto nos parece esencial para alcanzar una interpretación fiable, ya que en caso de olvidarlo cabe la posibilidad de que la aparición de determinados elementos nos haga dar pasos en falso y analizar la obra alejándonos del género en el que fue concebida.

Intentaremos por tanto diferenciar las partes de la pieza basándonos en el criterio de “tipo de acción en escena” y de “impacto sobre el público” en el momento de la representación. El primero de los criterios nos servirá para distinguir si se presenta sobre el escenario una acción más o menos movida, en la que sucedan más o menos hechos importantes que modifiquen el estado inicial en el que se nos han presentado las situaciones. El segundo criterio es igualmente importante ya que, al tratarse de teatro, es fundamental considerar al público prácticamente parte del texto. La acción que se desarrolla sobre el escenario cobra sentido gracias a la recepción del espectador, que lo convierte en una experiencia compleja y completa. Por tanto, las escenas están pensadas y realizadas en su forma dramática para impactar de un modo u otro sobre los

espectadores.

Estructura narrativa

Utilizando el criterio del “tipo de acción en escena”, podemos establecer una primera parte en la que esta acción se caracteriza por ser relativamente *estática*. Nos encontramos en una situación concreta, en un espacio y en un tiempo concretos y sometidos a unas circunstancias concretas, que nos especifica Ifigenia en su monólogo inicial. Los personajes nuevos (Orestes, Pílates) hacen su aparición de forma prácticamente inmediata, y solo explican cuál ha sido su historia y qué es lo que se disponen a hacer ahora. El coro de mujeres argivas acompaña con sus palabras esta situación y apoya el cambio en los momentos clave. Se respira la melancolía en su primera intervención junto a una Ifigenia acorralada y sin esperanza en los versos 127 – 140 y 180 – 190²¹. Después de que ellos desaparezcan e Ifigenia vuelva a cantar sus desgracias, junto al coro, hacia el público, llega un boyero que nos relata un momento crucial: la captura de los dos extranjeros y el ataque de locura sufrido por Orestes. Pero este hecho claramente revulsivo y dinámico, como ya hemos dicho, se nos relata por medio de un personaje intermedio, no lo vemos. La acción permanece estática. El encuentro final entre Orestes, Pílates e Ifigenia cuando aún nadie sabe quién es el otro, más bien, lo que cada uno significa para el otro, es ante todo lento. Pero entonces, cuando se comienza a desarrollar la discusión acerca de la posible salvación de uno de ellos, cuando se decide que este último sea Pílates, y cuando Ifigenia solicita al superviviente que lleve noticias suyas a la Hélade, el ritmo de la acción comienza a cambiar de tono.

Entramos entonces en la gran escena de reconocimiento, en el momento destinado a que los dos hermanos que se creían muertos se reconozcan entre sí y descubran que viven. Como tipo de acción constituiría una segunda parte ya que no podríamos seguir hablando de acción estática, sino de acción *cambiante*. Nos enfrentamos a una *μεταβολή* trágica. Esta escena nos presenta un cambio de fortuna en el desarrollo de la acción, en este caso de la desgracia a la prosperidad, ya que dos

21 Dado que se trata de un análisis de la implicación que un pasaje concreto tiene sobre el argumento preferimos no abundar en los versos siguientes que el coro pronuncia, debido al estado corrupto del texto.

personajes que estaban sumidos en la miseria parecen vislumbrar una salvación. Se trata del momento central de la obra y también lo identificamos con el clímax de la acción. El hecho de reconocerse sitúa a Ifigenia y a Orestes en una situación totalmente distinta para ambos, por lo que la acción ya no puede ser estática (sus vidas han dejado de ser inamovibles). Por ello no solo asistimos al regocijo de los personajes sino también a la decisión de huir, y al diseño de un plan de fuga.

Una vez se cierra esta escena de reconocimiento, nos encontramos ante un tipo de acción completamente diferente: del estatismo hemos pasado a la acción *dinámica* y vertiginosa. Así se constituiría la parte final de la tragedia en la que el movimiento ha sustituido a la quietud angustiosa del principio. Esta última parte a su vez se podría dividir en dos secciones diferentes, una primera en la que asistimos al engaño a Toante por parte de Ifigenia y que terminaría con el relato del mensajero acerca de cómo los hermanos han conseguido junto a Pílates huir por mar de vuelta a su patria. Finalmente llegamos a la conclusión, en la que la sed de venganza y de persecución de Toante es detenida por la diosa Atenea que aparece *ex machina*.

Impacto en el público

Fijémonos ahora en cómo afectaría cada una de las partes que hemos señalado en la estructura de *Ifigenia entre los Tauros* al público. La primera parte correspondiente a la acción estática corresponde también a una atmósfera de crueldad y profunda melancolía, en la que por tanto se esperaría que el público se hundiera, tal y como los personajes se sienten hundidos. Así pues, la reacción del auditorio en esta primera parte es de desasosiego, de sufrimiento compartido con los dos personajes. Lo interesante es que al llegar a la escena de reconocimiento, larga y en claro *crescendo*, el espectador se podría decir que “despierta” del desesperado sueño en el que antes se veía encerrado. De pronto se activa ante un cambio drástico en el desarrollo lógico de los acontecimientos. Y ya activo, en la última parte de la obra se encuentra en condiciones de implicarse, de involucrarse y participar de la acción. De hecho, el espectador conoce los planes de los protagonistas y asiste al engaño de Ifigenia a Toante siendo perfectamente consciente de que se trata de un engaño; el público es ahora cómplice de la historia que observa.

De esta manera, el estatismo de la trama se correspondería con un estatismo emocional por parte del público; junto con el cambio de fortuna de los personajes aparecería el cambio de disposición en los espectadores, y finalmente, el movimiento y la lucha activa de los protagonistas de la acción dramática llevarían a una implicación dinámica en el auditorio. El siguiente cuadro resumiría los elementos que hemos comentado acerca de la estructura de la obra:

PARTES / SECCIONES	VERSOS	SUCESOS EN LA TRAMA	TIPO DE ACCIÓN	PÚBLICO
I	1 – 66	Ifigenia declara cuál ha sido su historia, su sufrimiento y la brutalidad de sus “tareas” en la tierra de los Tauros.	ESTÁTICA (los personajes se encuentran atrapados en sus propios destinos y no saben hacia dónde mirar ni qué hacer)	Sumido en la atmósfera trágica, sufre con Ifigenia y por Orestes
	67 – 466	Aparición, presentación y dilema de Orestes y Pílates. Relato del boyero sobre su captura a Ifigenia y decisión de preparar el rito.		
	467 – 787	Encuentro entre Orestes, Pílates e Ifigenia. Decisión de salvar a uno. Entrega de la tablilla.		
II	788 – 1055	Reconocimiento entre Ifigenia y Orestes por medio de Pílates: decisión de buscar una salvación juntos, diseño del plan de fuga.	METABOLÉ (transición, cambio; clímax en la acción teatral)	Impresionado, <i>despierta</i> , es consciente de que va a pasar a otro tipo de acción
III	1056 – 1282	Coro. Engaño a Toante (diálogo con Ifigenia); relato del mensajero.	DINÁMICA (los personajes se mueven y pelean por conseguir un objetivo)	Involucrado, participa
	1283 – final	Inicio de la persecución de Toante. Aparición de Atenea <i>ex machina</i> .		

Así se consigue crear una armazón compacta dentro de la tragedia, fluida y compleja. Se establece un clarísimo punto de inflexión en el reconocimiento, una escena considerablemente larga (más que la mayoría de escenas de reconocimiento a las que asistimos en las tragedias conservadas) que ofrece de esta manera el tiempo necesario

para que el espectador sienta como suyo el cambio fundamental que hemos comentado desde la pasividad sin apenas movimiento al dinamismo activo y casi nervioso, dominado por el hilo motor de la incertidumbre.

1. EL ESPECTÁCULO

1.3. TRAGEDIA DENTRO DE LA TRAGEDIA

Nos toca ahora dar un paso más en el estudio de la complejidad espectacular de *Ifigenia entre los Tauros*. Analizando su estructura, hemos comprendido que la obra se articula alrededor del proceso que implica el paso de la quietud al movimiento. Los cambios de estatismo a dinamismo en la acción, definen el avance del argumento y la intensidad de la historia que se cuenta, así como el nivel de implicación del público. Pero es preciso ahora comprender por qué Eurípides quiere sustentar una historia sobre el cambio. O dicho de otra forma, hacia dónde quiere llevar el tragediógrafo a aquel sujeto que frente a la posibilidad del estatismo elija el movimiento. ¿Cuáles son las posibilidades que este contraste nos ofrecerá? ¿Cómo se verá afectado el espacio dramático ante esta dicotomía y esta elección?

El personaje pasivo frente al personaje activo: la lucha por el movimiento

Podríamos decir que los dos hermanos se encuentran en situaciones desesperadas pero muy diferentes: la primera parte de la tragedia nos los ha presentado como centros de situaciones independientes. Sin embargo, su punto en común es que ninguno de los dos se siente feliz por vivir lo que vive. Así lo manifiesta Ifigenia refiriéndose al rito que preside (“solo el nombre es hermoso / y el resto lo callo por miedo a la diosa). Tomando como criterio principal su nivel de implicación en la historia, podemos decir que la diferencia básica entre los dos hermanos es que Ifigenia se nos presenta como un ‘sujeto pasivo’. Se encuentra ligada a un destino del que no ha participado activamente, realizando una función que no ha elegido. Ifigenia ya ha vivido su aventura, y en este momento se encuentra fuera de la historia. Su monólogo inicial narra una historia protagonizada por otros personajes (Agamenón, los dioses, la propia flota), en la que ella es poco más que un objeto, un problema, una circunstancia.

ἦν χρή σε θῦσαι. καί μ' Ὀδυσσεώς τέχνηαις
μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως.
ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἢ τάλαιν' ὑπὲρ πυρᾶς
μεταρσία ληφθεῖς' ἐκαινόμην ξίφει·
ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφρον ἀντιδοῦσά μου
Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα

“Y a ella es preciso que la sacrifiques”: y con intrigas de Odiseo lejos de mi madre me llevaron como para el matrimonio con Aquiles. Mas al llegar a Áulide, yo desdichada, sobre la pira, en suspenso fui colocada para morir por la espada, pero me arrebató ofreciendo un ciervo por

<p><u>πέμψασά μ'</u> ἐς τήνδ' ὄρκισεν Ταύρων χθόνα, οὗ γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος Θόας. (vv. 25 – 31)</p>	<p>mí a los Aqueos Ártemis, y a través del éter brillante me llevó a vivir a esta tierra de los Tauros, donde a los bárbaros gobierna el bárbaro Toante.</p>
---	--

Orestes, en cambio, contrasta y destaca porque es un sufridor, pero ante todo es un personaje 'activo'. Su aparición en escena desestabiliza lo que hemos presenciado hasta el momento, agita los acontecimientos y ofrece la primera descarga de tensión narrativa. Sus padecimientos son enteramente suyos, él participa de toda su condena y, lo que es más importante, se encuentra en esta situación terrible por algo que él ha hecho, cosa que deja clara nada más hacer su aparición.

<p>Op. <u>ἐπειδὴ πατρὸς αἵμ' ἔτεισάμην</u> <u>μητέρα κατάκτας</u>; διαδοχαῖς δ' Ἐρινύων ἠλαυνόμεσθαφυγάδες ἐξ ἑδροῖ χθονὸς δρόμουσ τε πολλοὺς ἐξέπλησα καμπίμου (vv. 80 – 83)</p>	<p>OR: Después de que la sangre de mi padre me cobré, matando a mi madre, con sus persecuciones las Erinias nos persiguen por turnos, huidos, exiliados de la patria, y ya muchos trayectos sinuosos he recorrido.</p>
--	--

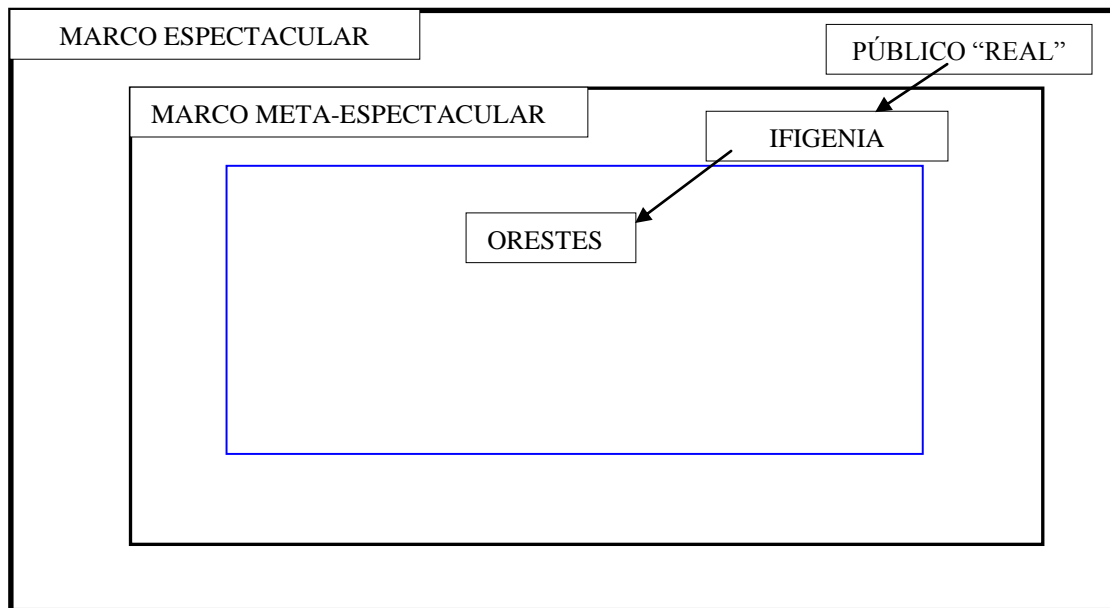
Es decir, Orestes declara su crimen y se declara autor del mismo, sabe por qué sucede lo que está sucediendo, aunque la situación le supere y lo abata. Pero recordemos que ambos personajes, activo y pasivo, se sienten condenados, forzados a ser partícipes de un destino cruel que los oprime. De esta manera, el cuadro que se nos plantea es el de una mujer condenada a la inamovible contemplación estática, y un hombre condenado a un inevitable movimiento sin fin. Orestes sufre por sí mismo y por sus propios actos, mientras que se podría decir que Ifigenia lo está viviendo desde fuera. Orestes es el protagonista de su propia historia (una historia terrible, pero suya al fin); Ifigenia solo es espectadora de esta cruel disposición divina.

Niveles de espectáculo

Desde el momento en que comprendemos esta relación de contraste entre las situaciones iniciales de ambos hermanos, podemos comprobar que nos encontramos ante una disposición muy similar, prácticamente exacta, a la que hemos visto que

presenta el espectáculo y la dramaturgia: observamos un conflicto trágico, que supone la inminencia de una catástrofe, un personaje central, Orestes y un espectador, Ifigenia (además de un espacio, la tierra de los Tauros, y un momento concreto en el que se desarrolla la acción).

Orestes vive y protagoniza una historia, es el artífice de la venganza y el ejecutor que carga sobre sus hombros la desgracia de una familia maldita, huyendo en busca de alivio, desesperado en su derrota e inmerso en el horror; y esta historia Ifigenia la ve y la experimenta desde un plano en el que no puede interactuar con los factores determinantes de esa historia (ella no puede cambiar lo que el desdichado ya ha hecho, no se le ha permitido ver el desastre ocurrido en la playa y no puede consolar a Orestes ni evitarle ni una parte de su sufrimiento), pero también la sufre y forma parte de ella gracias a un delgadísimo hilo de comunicación que también la hace imprescindible, ya que su presencia le confiere importancia a las aventuras de Orestes, le da trascendencia a sus padecimientos.



Si damos por válida esta forma de entender el desarrollo de la primera parte en la *Ifigenia entre los Tauros*, parece justo hablar de dos marcos dentro de esta obra. Por un lado, el marco del espectáculo grande, general, real si se prefiere: el marco espectacular, el que se está desarrollando sobre la escena, con la orquesta, con actores y espectadores atenienses. Y por otro, el marco que abarca este pequeño sistema de representación interna, aquel en el que se desarrolla un espectáculo que solo afecta a los que participan

actuando en el marco anterior: el ‘marco meta-espectacular’. Esto significa que el espectáculo se ha desdoblado en varios niveles, se ha disparado configurando un sistema de efectos miméticos dentro de otro. El siguiente cuadro resume las correspondencias de los niveles del espectáculo que se producirían según esta interpretación en la tragedia:

Niveles de Espectáculo en <i>Ifigenia entre los Tauros</i>				
<i>Marcos del espectáculo</i>	<i>Conflicto</i>	<i>Protagonista</i>	<i>Espectador</i>	<i>Espacio y tiempo</i>
Marco Espectacular	Enfrentamiento inesperado entre los dos hermanos (Ifigenia y Orestes) que no se conocen, en tierra extraña	Ifigenia	Ciudadano ateniense	CONCRETOS. Teatro (edificio reservado a la representación). Fiestas religiosas.
Marco Meta-Espectacular	El círculo de sangre de los Atridas. Asesinato de Clitemnestra por Orestes, locura a causa de las Furias (catástrofe).	Orestes	Ifigenia	IMPRECISOS La tierra de los Tauros. Tiempo después del conflicto troyano.

Multiplicidad de experiencias

Es importante definir en qué sentido creemos que se produce una representación trágica dentro de otra en *Ifigenia entre los Tauros* y cuál es el concepto de tragedia que Eurípides intenta reproducir en esta primera sección de su obra. Como señala Nietzsche en sus apuntes sobre la tragedia de Sófocles y Eurípides²², lo que importa es el efecto, se trata de una estética realizada por y para el espectador. Creemos que Eurípides busca ante todo crear un segundo campo de batalla sobre el que poder situar una serie de elementos cuya función es conmover al espectador de tragedias. Como más adelante veremos, esto también tiene su sentido: Eurípides pretende transmitir un mensaje demasiado profundo e importante como para conformarse con conmover a su público

22 “Introducción a la Tragedia de Sófocles” (1870), en *Obras Completas, vol II (Escritos Filológicos)*, p. 589: citamos según la edición española de 2003 mencionada en la Bibliografía.

una sola vez. Por tanto, buscaremos en la pequeña “tragedia de Orestes” mecanismos de fuerza simbólica e incluso ritual y que aporte a sus espectadores un cierto nivel de aprendizaje.

Así pues, si nos remitimos a los propios críticos de la antigüedad, descubriremos que tanto Gorgias, como Platón o Aristóteles reconocían en el discurso de la poesía trágica un revulsivo que afectaba a las pasiones y a las emociones. En uno u otro sentido (Gorgias lo consideraba un tipo de discurso, *lógos*, y por tanto un instrumento de control, Platón, una nociva influencia que no podía mejorar al hombre por no ocuparse de la parte más elevada de su alma, Aristóteles un recurso lleno de verdades generales precisamente por no olvidar la parte irracional, menos agradable del ser humano), pero parece que era una opinión común considerar que la tragedia era un género con el poder especial de revolver en las profundidades de los instintos. Esto implica por tanto el poder de transmitir un mensaje más general, como decía Aristóteles. Los personajes trágicos son, ante todo, *símbolos*. Y un espectador de tragedia es, ante todo, un receptor de *ese símbolo*. El camino que sigue el héroe a lo largo del argumento que se plantea sobre la escena es un camino irracional, construido sobre errores y que abraza una desgracia particularmente amplia y absoluta. En todos esos aspectos, el argumento es lo menos importante: el efecto sobre el público es el que debe ser prioritario. Un espectador ha de entenderse a sí mismo en el héroe que fracasa en su trayectoria, no porque deba entender que su destino es fracasar, sino para que sufra como si de él mismo se tratase con ese fracaso, y de esa manera comprenda de forma profunda y real la verdad que en ese personaje fatídico reside. La empatía construye la fuerza motriz de la tragedia como fenómeno en el mundo antiguo.

Por tanto, si creemos que se puede definir a Orestes como héroe trágico, necesitaremos probar que se trata de un personaje – símbolo para Ifigenia como espectadora y que en él se completa la experiencia trágica. Desde el comienzo no resulta un planteamiento del todo disparatado si tenemos en cuenta lo estudiado hasta ahora. Ya destacaba Rodríguez Adrados²³ como rasgos fundamentales del héroe trágico la decisión, la acción y el sufrimiento: en esta primera parte de *Ifigenia entre los Tauros*, como hemos visto, Orestes se nos ha demostrado como un ser humano capaz de decidir,

23 1962: 18.

hemos comprobado que su carácter activo es el que lo distingue del cuadro en el que se presenta, y el sufrimiento en el que se ve inmerso se ha reflejado ya de una forma asfixiante en las escenas previas. Es absurdo plantear, sin embargo, que podamos establecer un paralelo perfecto entre la relación de los espectadores del marco espectacular con la representación y la de Ifigenia y Orestes: se trata de un marco meta-espectacular, un espectáculo secundario cuya función es multiplicar los efectos que de una tragedia podían obtenerse. Como hemos comentado, buscamos la multiplicidad de experiencias trágicas, no de tragedias reglamentadas.

En busca del marco meta-espectacular

Lo más importante de cuanto hemos querido definir en este apartado es que nos encontramos ante un tratamiento sumamente rompedor de la ficción, que nos enfrenta con una máxima explotación de los recursos de imitación dramáticos. Ya Antonio Garzya, en su mencionado estudio *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*²⁴, destacaba como un rasgo fundamental de la acción dramática en *I.T.* el hecho de que presenta sucesos y situaciones independientes pero basados sobre una *apariencia*, sobre algo que se finge: es decir, sobre una mimesis. Tomando la teoría de la ficcionalidad de Ricoeur²⁵, podríamos definir el marco meta-espectacular como una “refiguración añadida” del mundo literario ofrecido sobre el escenario a un espectador. Todo mundo prefigurado, es decir, creado por el autor y configurado en escena está hecho para ser refigurado, es decir, interpretado por un receptor²⁶. Estableciendo a un personaje interno como receptor además de como participante, Eurípides está ofreciendo a sus espectadores una refiguración especial, fuera de lo común. Desde el marco espectacular, el público puede volver a crear su propia historia (refiguración) una vez que ya ha visto a otro receptor hacerlo desde dentro. Así es como descubre, a su vez, que el receptor puede ser también participante de la historia: la comunicación con el público se ha vuelto tan estrecha que este se ha convertido casi en un personaje.

Nos queda ahora sumergirnos en ese marco meta-espectacular para comprobar si

24 1962: 78.

25 *Temps et recit*, vol II, 1985. El estudio contenido en *Ficción y teoría de los géneros literarios* (1995), realizado por el profesor F.J. Rodríguez Pequeño, realiza una magnífica síntesis de los conceptos más importantes de esta teoría aplicados a los puntos que en este trabajo nos son más interesantes.

26 Rodríguez Pequeño (1995: 129).

esta mimesis secundaria es también una mimesis trágica. Si como hemos entendido hasta ahora, Eurípides busca multiplicar el impacto de una experiencia trágica a través de la duplicación de los niveles espectaculares, entonces tendremos que encontrar una esencia trágica en este nuevo nivel mimético que se nos está mostrando sobre el escenario. No basta con que tengamos un héroe trágico en potencia, con todos los requisitos esenciales para serlo, como hemos visto que le sucede a Orestes, ni con que un personaje aparentemente solo observe la situación que el otro protagoniza, como parece hacer Ifigenia; la experiencia debe producirse de una forma relativamente completa, para que así el público sufra el impacto concreto que la tragedia supone.

1. EL ESPECTÁCULO

1.4. EL MARCO META-ESPECTACULAR: LA TRAGEDIA DE ORESTES

Para continuar nuestra investigación sobre el subespectáculo creado dentro del gran marco espectacular, hemos de desentrañar todos los secretos de la historia trágica cuyo protagonista es el hijo de Agamenón. Para que ese argumento dramático pueda ser considerado como una pequeña suerte de tragedia, es preciso que su complejidad también alcance, aunque en menor medida, la de una tragedia. Debe cumplir una serie de requisitos para que el estímulo sobre la escena cause un efecto trágico sobre el público. Para que el espectáculo sea propiamente trágico debe llevarse a cabo mediante una serie de procesos dramáticos significativos que se aseguren de producir en los espectadores una respuesta concreta. Nos disponemos ahora a localizar esos procesos, procesos que definan a Orestes como protagonista, al drama de los Atridas como un conflicto trágico específico y autónomo, y a Ifigenia como espectadora de todo ello.

Los procesos trágicos

Aristóteles establece en su *Poética*²⁷ que una tragedia bien construida consta de dos momentos cruciales en lo que podríamos llamar el clímax de la obra, el terror (*phóbos*) y la compasión (*éleos*). El primer momento correspondería al punto en que el héroe protagonista camina a ciegas hacia una fatalidad terrible: el público lo sabe y él no, por tanto el espectador teme. Cuando el protagonista cae por fin, presa de esta fatalidad inevitable, el espectador ve lo que tanto ha temido, observa a su héroe destruido perdiendo su última batalla: y se compadece. Como resultado de estos dos elementos, se obtiene la catarsis (*kátharsis*), que podría traducirse como 'purificación, purga', aunque toda traducción resultaría inevitablemente pobre²⁸. Este proceso implica que el protagonista, pasada ya su desesperación, comprende lo que le ha ocurrido, por qué le ha ocurrido y lo asume. Admite su desgracia con una dignidad asombrosa, que solo un personaje de su categoría puede permitirse. Y gracias a esa situación que se da en el escenario, el espectador consigue estar en paz después del horror que ha vivido. Cuando todo acaba siente alivio, a él no le ha sucedido nada de lo que vio: pero ha

27 1452b y 1453a

28 Los términos con los que Aristóteles define estos conceptos imprescindibles para el entendimiento de la tragedia como género son complejos y por consiguiente muy complicados de traducir. Un estudio profundo y acertado sobre estos términos, su definición e implicaciones y su aparición en las fuentes antiguas se encuentra en Fuhrmann (2011: 160 – 3).

aprendido y se siente, de alguna manera, mejor. El siguiente cuadro resumiría las relaciones establecidas según estos tres elementos aristotélicos.

	Phóbos	Éleos	Kátharsis
Personaje (Héroe)	Lucha	Pierde	Se “reafirma”
Espectador	Teme	Sufre / Se apiada	Aprende

La posibilidad de identificar estos elementos en el segundo nivel de espectáculo creado por Eurípides tiene sentido por varias razones. En primer lugar, la dinámica de terror, compasión y catarsis se constituye de procesos dramáticos significativos para el espectador por encima de todo, y podemos afirmar que la tragedia según la concepción aristotélica tiene ese importantísimo punto en común con los planteamientos dramáticos de Eurípides. Para ambos el espectador cuenta con un nivel de importancia prácticamente idéntico al de los personajes, la historia o el desarrollo del argumento. Además, no se trata de procesos referentes a cualquier aspecto de los muchos que la tragedia abarca. El hecho de que un personaje realice este camino trazado hacia la derrota y hacia la comprensión de un universo que lo supera y que por ello, a su vez, define su grandeza, asegura que el espectador reciba una experiencia trágica. Y hemos de tener en cuenta que el esquema de sensaciones e impactos del que estamos hablando tiene a Ifigenia como espectadora en primer término: así, la experiencia trágica sufrida por los espectadores del marco espectacular no se reduce a la suya propia. Tienen la oportunidad de ver cómo otro espectador (démos cuenta de hasta qué punto se refuerza la empatía, de la identificación entre el que está fuera y el que está dentro del escenario) experimenta su mismo terror, su misma compasión y, finalmente, su mismo aprendizaje. Solo entonces se darán cuenta de que ellos están siendo impactados de idéntica forma. De esta manera, Eurípides guía sutilmente a su público hasta dejarlo en una situación de extrema implicación.

Terror, compasión y catarsis en el marco meta-espectacular

Ya hemos visto que, basándonos en su función activa o pasiva dentro de la acción, podemos tomar a Orestes como personaje-protagonista, como figura de héroe trágico, y a Ifigenia como espectadora dentro de este marco meta-espectacular. Si

vamos al verso 115 observamos a Orestes dentro de su tragedia propia, *in medias res*; sus palabras demuestran que se encuentra en espera de la fatalidad que acontece a todo héroe trágico. Esto es especialmente interesante porque, ajustándonos a la teoría aristotélica, nos encontramos en el momento teatral reservado al primer elemento fundamental de la tragedia, el momento del *phóbos* ¿Se cumple esto dentro de nuestro marco meta-espectacular? Desde luego. Pues la semilla del miedo se encuentra en la incertidumbre que produce la situación del protagonista. Vemos al héroe caminar derecho hacia el precipicio, se intuye la desgracia o la ejecución de la catástrofe. El léxico de movimiento que utiliza muestra cómo se dirige voluntariamente hacia la situación en la que sufrirá el horror de la catástrofe (el ataque de las Furias) y la imposibilidad de la huida (ser atrapado por los guardias de la tierra táurica).

<p>Op. ἀλλ' εὐγάρειπας, πειστέον· χωρεῖν χρεὼν ὄποιχθονὸς κρύψ αντελήσομενδέμας. οὐ γὰρ τὸ τοῦ θεοῦ γ' αἴτιος γενήσομαι πεσεῖν ἄχρηστον θέσφατον· τολμητέον. (vv. 118 – 121)</p>	<p>OR: “Has hablado bien, he de confiar en ti. Hay que dirigirse adonde podamos ocultar nuestros cuerpos sin ser vistos. Pues no seré yo el culpable de que el oráculo del dios quede sin efecto. Tengamos valor”.</p>
---	--

Pero más que el discurso del mismo Orestes, el indicador más definitorio de la situación del protagonista en cuanto a la fatalidad sobre la que se abalanza se nos muestra a partir del verso 239. Orestes no está en escena. Es Ifigenia la que ocupa el escenario. Y hace su aparición el vaquero o boyero (βουκόλος) que llega, según advierte ya el corifeo, con el objetivo de “anunciarte alguna nueva” (dirigiéndose a Ifigenia). Tras un breve y precipitado diálogo con Ifigenia, en el que se limita a poner en situación (han llegado dos extranjeros, son griegos, solo sabe un nombre) ella le pide que explique pormenorizadamente los detalles de lo que ha visto y lo que tiene que contar. Y entonces comienza un largo monólogo del boyero, un relato que se extiende hasta el 340. En un análisis más exhaustivo de su estructura se puede observar que este pasaje presenta todos los rasgos básicos para ser considerado un relato del mensajero anunciador de la catástrofe²⁹. Además de los motivos estructurales, se puede comprobar

29 El monólogo del boyero en *I.T.* ya ha sido tratado como una *rhexis* de mensajero con anterioridad, pero no se ha interpretado como un mensajero de este tipo específico. Así, Quijada (1991: 37 y ss): “En cuanto a la primera *rhexis* de mensajero en *I.T.* vv. 260 – 339, relato del descubrimiento y la captura de unos extranjeros – los desconocidos Pílates y Orestes – por un grupo de pastores, se conforma como si de un *mechanema* se tratara”.

que el monólogo (el cuerpo básico, la parte narrativa pura) consta de 86 versos; en Eurípides, todos los relatos del mensajero de este tipo oscilan entre los 80 – 100 versos (así *Medea*, 90; *Heracles* - 92; *Electra* - 102; *Hipólito* - 80). Al final de este capítulo dedicaremos un apartado adjunto más extenso al análisis de este pasaje, ya que creemos que puede tratarse de un argumento formal particularmente interesante.

Este argumento nos lleva a interpretar la locura y los ataques de las Furias como la catástrofe concreta que sufre Orestes, esa catástrofe que el mensajero está encargado de comunicar. Siguiendo con el esquema aristotélico de elementos formales, en este momento el héroe ha caído por fin en la temible trampa y el espectador es consciente de ello. Sus peores temores (*phóbos*) se han cumplido; ahora es cuando el héroe sufre y él, como público, se apiada (*éleos*).

Pero no olvidemos que tanto el terror como la compasión en la representación teatral son fenómenos que llegan a desenvolverse gracias a la comunicación establecida entre lo que el protagonista sufre o hace y lo que el espectador experimenta. Donde Orestes es el héroe, Ifigenia es la espectadora ¿Cumple también ella su papel? En efecto, volvamos a fijar nuestra mirada sobre ella. Ifigenia, justo después de que Orestes salga de escena tras haber sembrado esa semilla del terror que antes comentábamos, llora precisamente a su hermano, del que nada sabe y a quien añora con gran intensidad. ¿Es esta una expresión más del *phóbos* de Ifigenia en su condición de espectadora? No parece inverosímil sostener esta hipótesis. Observemos qué sucede cuando el vaquero-ángelos abandona la escena e Ifigenia vuelve a quedar sola, pronunciando el siguiente monólogo:

τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέμφομαι σοφίσματα, ἧ τις βροτῶν μὲν ἦν τις ἄψηται φόνου (...) βωμῶν ἀπέιργει, μυσσὰρ δὲ νόσῃ γουμένη, αὐτὴ δὲ θεοῦ σίαις ἡδεται βροτοκτόνοις. (vv. 380 – 384)	“IF: Los principios de esta diosa censuro, ella que, si un mortal comete algún crimen (...) de sus altares lo aparta, como un ser contaminado, y en cambio ella se deleita en sacrificios humanos”
---	--

He aquí la compasión (*éleos*). Ifigenia siente lástima por esas dos personas a las que sabe que ahora tendrá que matar. La compasión va acompañada de la

desesperación, la congoja y la confusión: Ifigenia censura a la divinidad, porque no entiende esa catástrofe que ha caído sobre Orestes y no entiende por qué debe ser así. Todo esto es propio del espectador que sufre con el espectáculo, una vez que la fatalidad inevitable ha sobrevenido por fin a su héroe.

Los dos espectadores: cierre del marco meta-espectacular

Hemos observado hasta aquí el desarrollo de los elementos y los procesos propios de la tragedia dentro de este sub-espectáculo protagonizado por Orestes y experimentado por Ifigenia, hasta la llegada de la culminación de los mismos, la catarsis. Este último proceso, genuino del género trágico, será el que logre el impacto mayor y además funcionará como llave para salir de este nivel de representación. También veremos que es mucho más complejo de realizar y de completar. Todavía según la teoría aristotélica, en este punto necesitaríamos el reconocimiento propio, la reafirmación del héroe, y con ello el aprendizaje y la “purificación” introspectiva del espectador. Trasladando nuestra búsqueda al plano meta-espectacular en el que todavía nos encontramos (verso 482), debemos observar en primer lugar a Orestes. Curiosamente la escena a la que nos enfrentamos ahora es la primera en la que Ifigenia y Orestes coinciden en escena. Orestes se muestra finalmente derrotado (la catástrofe ya ha caído sobre él). Tras el brutal ataque de las Furias, se encuentra perdido, solo, sin nada que lo esconda de su terrible destino. Ifigenia lo observa sobrecogida. Lo que ve es la “desnudez del héroe trágico”. Con esta expresión definimos el instante de mayor indefensión del protagonista, en el que está, a efectos poéticos y simbólicos, desnudo: ni su estatus, ni su valor en combate, ni sus amigos ni su sabiduría pueden ya protegerlo. Solo es un hombre, solo es un ser humano. La desnudez del héroe trágico, a diferencia de la catástrofe violenta, sí se muestra en escena, con todo detalle y con todo patetismo. Y esto es un recurso de *didaskalía* trágica fundamental. El espectador debe encontrarse con su héroe derrotado, debe ver cuál ha sido el resultado de toda su enervada lucha. Solo así es posible que la compasión ante su desgracia sea completa y verdadera. La fuerza de la empatía es en este momento la gran fuerza motriz del espectáculo. De esta manera, el Orestes del marco meta-espectacular se enfrenta a una “verdad descarnada y simple que se le ha descubierto”. Protagonista y espectadora ya han pasado la parte más explosiva de su dolor, y ahora se enfrentan, exhaustos, a la verdad inevitable.

<p>τί ταῦτ' ὀδύρη, κάπῃ τοῖς μέλλουσι νῶν κακοῖσι λυπεῖς, ἥτις εἶ ποτ', ὦ γύναι; οὔτοι νομίζω σοφόν, ὃς ἂν μέλλων κτενεῖν οἴκτω τὸ δεῖμα τοῦλέθρου νικᾶν θέλη. οὐχ ὄστις Ἄιδην ἐγγύς ὄντ' οἰκτίζεται σωτηρίας ἄνελπις· ὡς δὴ ἔξ ἐνός κακῶ συνάπτει, μωρίαν τ' ὀφλισκάνει θνήσκει θ' ὁμοίως· τὴν τύχην δ' εἶναι χρεῶν. ἡμᾶς δὲ μὴ θρήνει σύ· τὰς γὰρ ἐνθάδε θυσίας ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν. (vv. 482 – 490)</p>	<p>¿Por qué te lamentas, y sobre los males que ocupan a nosotros dos te dueles, quien quiera que seas, oh mujer? No juzgo sabio a ese que está por matar y con un quejido pretende vencer el espanto de su gesto, ni a quien ante un Hades que cerca está se lamenta sin esperanza de salvación. Dos males a partir de uno solo reúne , y a la necedad se condena y muere igualmente. Hay que aceptar la suerte. Por nosotros no llores tú.</p>
---	---

Este pasaje nos muestra el último rasgo clave de Orestes como protagonista de esta pequeña tragedia. Se reafirma, se autorreconoce y asume la fatalidad que le espera: “hay que aceptar la suerte”. Durante toda la escena que sigue (versos 482 - 825) se producirá el contacto entre los dos marcos teatrales. Cuando se descubre que existe la posibilidad de que uno de los dos amigos, Orestes o Pílates, se salve, tanto Ifigenia (espectadora en el marco meta-espectacular) como el espectador general, sentado en la grada, quieren que sea Orestes, en su función de “héroe trágico” el que sobreviva. Esto significa que la compasión que Ifigenia, como público dentro de su marco correspondiente, sentía, también ha afectado al público general. El hecho de que Orestes reaccione negándose a admitir la posibilidad de ser él quien salve su vida le confiere un punto más a su condición de protagonista trágico, ya que es una expresión de su nobleza humana, característica existencial que solamente encuentra este tipo de personaje una vez culminado su viaje a través de la desgracia³⁰. De esta manera, ahora los dos espectadores (el interno y el externo) se encuentran en el mismo punto. El momento (verso 788) en que los dos hermanos se reconocen a través de Pílates como enlace argumental (la función de este último es, como veremos, más profunda de lo que pueda parecer superficialmente) será el momento en que los tres pilares narrativos de nuestra historia, Orestes, Pílates e Ifigenia, asuman sus papeles dramáticos dentro del marco meta-espectacular. Es hora de que Ifigenia complete su catarsis. Observemos el siguiente pasaje:

30 F. Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, (2007: 92).

<p>If: (...)θαυμάτων πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἀπέβα. Ορ. <u>τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖμεν ἀλλήλων μέτα.</u> If. ἄτοπον ἦδονὰν ἔλαβον, ὃ φίλαι δέδουκα δ' ἐκχερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα ἀμπτάμενος φύγηι. (vv. 838 – 841)</p>	<p>“IF: (...) Más allá de cualquier maravilla lejos de toda explicación ha resultado este encuentro. OR: De aquí en adelante, dichosos seamos el uno con el otro. IF: Un insospechado placer me ha hecho presa, amigas; temo que de mis brazos al éter volando de mí escape (...)”.</p>
---	---

Este pasaje corresponde al momento preciso del reconocimiento “puro”. Las palabras de Ifigenia son la llave para comprender que el proceso de aprendizaje que la catarsis supone completa dentro de ella. De repente y contra todo pronóstico, sacándola de su estado anterior, se siente bien: se siente feliz, ha obtenido lo que buscaba. Y un “*insólito placer*” se ha apoderado de ella. Deja así claro que su situación cambia. Esto se reafirma nuevamente cuando, apenas veinte versos más adelante, Ifigenia se espanta al pensar en todo lo que iba a hacer (cita de la tragedia). O lo que es lo mismo, todo lo que ya no hará. Esa es su verdadera salvación: ha descubierto algo, tiene ahora un conocimiento que antes no tenía y gracias a él puede avanzar. El aprendizaje (resultado efectivo en el espectador de la catarsis) ha hecho de ella algo mejor. De la violencia y el desastre, se obtiene por medio del héroe la tranquilidad y la paz. El destierro de la ira. Así lo cree la propia Ifigenia:

<p>νοσοῦντά τ' οἶκον, οὐχὶ τῶι κτανόντι με θυμουμένη, πατρῶι ον ὀρθῶσαι / θέλω / (vv. 993 – 4)</p>	<p>IF: Ya de vuelta, y contra quien iba a matarme sin rabia, restablecer la casa de mi padre quiero.</p>
--	--

Así ha terminado la tragedia de Ifigenia. Lo ha visto, lo ha sentido, lo ha sufrido y ha aprendido. Ahora puede levantarse, dejar de ser espectadora de esta historia y pasar a ser partícipe de la misma. En este momento Ifigenia ha elegido dejar de ser un sujeto pasivo dentro de una aventura que también le incumbe. Gracias a este proceso, Orestes también ha terminado esta parte de su viaje. Le espera una aventura nueva a la que está dispuesto a enfrentarse (τὸ λοιπόν) en la que no es el único héroe. Porque ahora los dos espectáculos se han fundido, se ha cerrado el marco meta-espectacular. Sólo quedamos nosotros como espectadores.

De este modo, creemos, queda demostrado que *Ifigenia entre los Tauros* encierra

más de una historia trágica en sus entrañas. Eurípides ha dibujado a través de la relación entre Orestes e Ifigenia una nueva secuencia creadora de experiencia trágica, compuesta por todos los elementos significativos y, si se quiere, revulsivos: una trayectoria hacia la desgracia que produzca terror, un mensajero que comunique la llegada de esa desgracia, un desolador instante preparado para la compasión, un héroe desnudo, indefenso, sobre el que el universo finalmente se ha abatido... y un espacio de comprensión y aprendizaje, de refuerzo del espectador sobre sí mismo gracias a la reafirmación, aun en la desdicha, del héroe con el que ha logrado identificarse. El siguiente cuadro resumiría las relaciones que se establecen dentro del marco meta-espectacular.

TRAGEDIA EN EL MARCO META-ESPECTACULAR		
RASGO TRÁGICO	REPRESENTACIÓN DENTRO DEL MARCO META-ESPECTACULAR	TEXTOS
<i>PHÓBOS</i>	Orestes – discurso de la decisión de avance hacia la catástrofe	Versos 117 – 124
RELATO DEL MENSAJERO	Boyero – relato de la locura sufrida por Orestes	Versos 235 – 342
<i>ÉLEOS</i>	Ifigenia – sentimiento empático de impotencia por un personaje desgraciado	Versos 320 – 390 / 475 – 482
DESNUDEZ DEL HÉROE TRÁGICO	Orestes – reafirmación y asunción final de la desgracia	Versos 483 – 491
<i>KÁTHARSIS</i>	Ifigenia – expresión de placer, alivio y aprendizaje	Versos 844 – 850

Por tanto, observándolo con esta nueva perspectiva, la posibilidad de que esta obra *no* sea una tragedia comienza a tornarse un poco más complicada de lo que pudiera parecer al principio.

1. EL ESPECTÁCULO

1.5. EL MARCO META-ESPECTACULAR: EL RELATO DEL BOYERO A IFIGENIA

La aparición del boyero (βουκόλος) en el verso 238 y el discurso que pronuncia a continuación ya ha sido analizada como rhesis de mensajero con anterioridad, pero no se ha profundizado en su función teatral en relación con la catástrofe³¹. Este es el rasgo de mayor interés para nuestro trabajo, ya que el análisis de esta rhesis es una de las pruebas que confirman el papel de Orestes como protagonista-condenado y el de Ifigenia como espectadora que precisa al mensajero para saber lo que ya se temía dentro del marco meta – espectacular.

A continuación, analizaremos la estructura del parlamento de este personaje para observar sus semejanzas con la estructura de un relato del mensajero anunciador de la catástrofe, desde un punto de vista tanto formal como narrativo. Utilizaremos para ello otras *rhesis* del mensajero pertenecientes a otras tragedias euripídeas, para así realizar un estudio comparativo que nos permita establecer algunos parámetros canónicos en la obra del autor.

Estructura del discurso del boyero

1. Introducción: Llegada y anuncio preliminar (vv. 238 – 259)

El personaje del boyero llega a escena en el verso 238. Ya el corifeo ha avisado de su venida, advirtiéndole a Ifigenia de que viene para anunciar alguna novedad (ἤκεισημανῶντίσοινέον.). De esta manera, otro personaje ya ha definido de antemano la función que el boyero tiene dentro de esta trama. Es un anunciador, alguien que debe relatar las noticias que el protagonista no sabe. Lo más interesante es que el propio boyero se reafirma dentro de esta función que el corifeo le ha conferido, reclamando la atención de Ifigenia sobre algo nuevo que él va a contar: ἄκουεκαινῶνἐξέμοῦκηρυγμάτων.

31 Véase nota 26.

A continuación se produce un rápido diálogo entre Ifigenia y el boyero. El boyero, impulsado por las preguntas de Ifigenia, da unos trazos, sencillos y superficiales, acerca de lo que ha venido a narrarle. Las preguntas de ella son cortas y concretas, y las respuestas de él terminan por requerir que Ifigenia le haga una petición en el verso 256: ἐκεῖσε δὴ πάνελθε, πῶς γινεῖλε τετρόποιθ' ὅποιωι τοῦτο γὰρ μαθεῖν θέλω. Esta petición es el pistoletazo de salida determinante para que el boyero realice su función de mensajero. El protagonista le solicita que cuente pormenorizadamente lo que ha sucedido, que se extienda y explique el cómo y el por qué. Así tendríamos esta primera parte breve y dialogada cuya función es presentar al mensajero y preparar al espectador para su intervención. Podemos observar que en otras tragedias de Eurípides los mensajeros se presentan a sí mismos de maneras similares. Por ejemplo, en *Heracles*, 910 ss., la llega del ἐξάγγελος no es anunciado por otro personaje, pero sí ejecuta el veloz diálogo presentativo, el resumen inicial de lo que va a contarse y se produce la solicitud de información por parte del otro personaje que se encuentran en escena, el coro.

2. *Comienzo del relato: Sentido de la intriga (260 – 267)*

En el verso 260 da comienzo el relato del **acontecimiento**, del hecho novedoso que el boyero está dispuesto a revelar. La presencia de la partícula ἐπεὶ... demuestra que se trata de un relato que contendrá un elemento que quien escucha desconoce, pero que hace referencia a una información ofrecida con anterioridad y que el mensajero ha presenciado, él ha tenido que estar en el mismo espacio que la escena que describirá.³² Estos siete versos constituyen un pasaje de transición entre los puntos esenciales de la rhesis. Como se comprobará a lo largo de este capítulo, el relato del mensajero contiene una información básica y de gran importancia situada en el centro del discurso, rodeada por pasajes de transición entre este centro y sus desenlaces o presentaciones.

3. El desafío a lo sobrenatural precede a la catástrofe (vv. 267 – 280)

32 Sobre los tipos de discurso de mensajero y sus marcas lingüísticas, véase Riksbaron, *Gramatical Observations on Euripides' Bacchae*, (1991: 136).

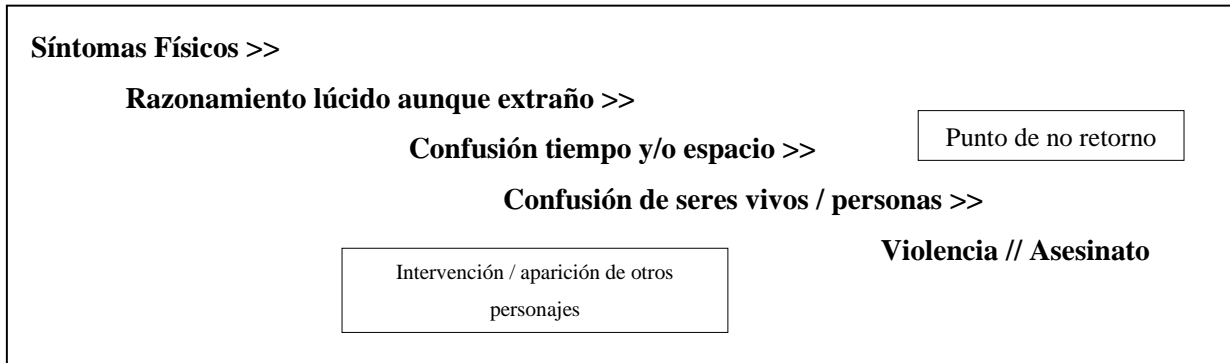
Este discurso del boyero tiene como centro de su información a Orestes. Sin embargo, poco antes tenemos el relato de una reunión aparte de este protagonista (que él no parece percibir sensorialmente) en la que el vaquero y sus otros compañeros de oficio y clase comentan su extrañamiento a causa de los dos extranjeros. Es entonces cuando asistimos a un episodio de apelación a la divinidad y posterior desafío mortal a la misma. Éste es un motivo que da un juego especial al clímax trágico, ya que la relación entre fatalidad (ἄτη) y soberbia para con el destino y los dioses (ὑβρις) se reafirma. En el relato del boyero de *I.T.* observamos un enfrentamiento, una oposición entre dos personajes: un vaquero piadoso y conocedor de la divinidad, y uno que no confía en nada y se burla de la situación. De esta manera, lo sobrenatural circunda la catástrofe. El personaje piadoso, aunque no interpreta correctamente la identidad de los dos extranjeros (δαίμονέςτινεςθάσσουσινοῖδε) actúa movido por cierta σωφροσύνη. De ahí deriva, a su vez, la plegaria que dirige a la divinidad como “medida preventiva”, en un intento de protegerse de aquello que no conoce (ἜποντίαςπαῖΛευκοθέας, νεῶνφύλαξ, δέσποταΠαλαῖμον, ἕλωσὴμῖνγενοῦ...). La entrada del personaje antagonico del que acaba de intervenir se anuncia con una acumulación de léxico despectivo en relación con el campo de la ὑβρις: una acumulación que deja clara la función trágica del personaje: ἄλλοςδέτιςμάταιος, ἀνομίαιθρασύς, ἐγέλασενεὐχαῖς.

La función que juega este pasaje de transición entre la entrada presentativa del relato y el centro argumental del *páthos* de Orestes es la de sumir al espectador en la tranquilidad tenebrosa, en la calma que inevitablemente precede a la tempestad. La tensión aumenta en el silencio, en la risa del impío se dibuja la cuenta atrás y se comprende la llegada del estallido del hasta ahora pasivo y quieto protagonista (Orestes).

4. Clímax: Estallido, locura y *páthos* de Orestes (vv. 281 – 315)

Cuando Orestes sufre su ataque de demencia llegamos al clímax narrativo en este relato del mensajero. Se trata de la parte central de su pequeño discurso, una parte para la que, como hemos visto, nos ha ido preparando en los versos anteriores, hasta llegar a un nivel de tensión cuya única solución posible es el estallido, la llegada imprescindible de la fatalidad. El hecho de que la catástrofe del protagonista aparezca en forma de episodio de enajenación mental no es nuevo en el mundo de la tragedia. Si

analizamos detenidamente otros ejemplos podemos concluir que en la tragedia de Eurípides, un personaje protagonista encerrado en la catástrofe y preso de la locura sufre en mayor o menor medida la siguiente escala de efectos hasta alcanzar el clímax de su perdición.



Aplicemos ahora este esquema al *páthos* sufrido por Orestes y relatado por el boyero. Podemos observar los síntomas físicos (ἔσθηκάρατεδιετίναξ' ἄνωκάτωκάνεστέναξενώλέναστρέμωνἄκρας, **μανίαις** ἀλαίων, βοῶν). El propio uso de la palabra **μανίαις** muestra que nos encontramos ante un episodio de delirio, un acceso de locura. Cuando Orestes llama a Pílates, horrorizado, asistimos al 'razonamiento lúcido aunque extraño' que el protagonista sufre en el instante previo a su desgracia. Esto significa que el discurso está bien articulado pero el referente ya está fuera de la realidad³³. El objetivo es, por un lado, acentuar el sentido de progresión de la demencia sobre el personaje y con ello la credibilidad de la catástrofe, y por otro, demostrar que el personaje, aunque poseído, conserva sus capacidades humanas básicas (habla, se mueve y razona). Dentro del propio discurso de Orestes ya encontramos las confusiones del mundo real con la alucinación. Orestes ve serpientes, ve seres demoníacos que se lanzan sobre él y le imposibilitan la huida. El hecho de que una de las serpientes lleve entre los brazos a Clitemnestra casi a modo de arma desconcierta la percepción temporal de Orestes (él ha cometido el crimen hace ya mucho tiempo, pero el cadáver de la madre lo hace inevitablemente presente). En cuanto deja de hablar (nótese que a medida que avanza su parlamento, las construcciones son más cortas, siendo las dos últimas apenas simples quejidos y aullidos de dolor), es el boyero quien

33 Conviene comentar que en ocasiones, este razonamiento está además impregnado de una terrorífica dosis de ironía y/o de síntomas físicos como la risa histérica. Sin embargo, en este caso concreto sería incoherente que semejante elemento se produjera, porque el acceso de locura que ha aprisionado al protagonista no lo ha convertido en ejecutor sino en víctima.

nos revela que Orestes había alcanzado el punto de no retorno descrito en el esquema: φθογγάζετε μὸσχω καὶ κουνῶν ὑλάγματα, ἰᾶσφᾶσ' ἰ Ἐρινῶσι ἐναιμιμήματα.³⁴ Así, Orestes ya confunde elementos del mundo real con elementos pertenecientes a su delirio (en este caso, los mugidos y ladridos con gritos y risas de las Erinias). La locura se ha apoderado completamente de él: no sabe dónde está, ni qué ha pasado antes ni después aparte de su delito, y cree que todo cuanto le rodea pertenece a la atmósfera de su propio tormento. Llegados a este punto, otros personajes intervienen en la acción, sin posibilidad alguna de acceso al mundo propio de la alucinación del personaje. Así, cuenta el boyero que todos los vaqueros se juntan temerosos, ya conscientes de que todavía queda lo peor. Es entonces cuando Orestes se lanza desquiciado sobre unos bueyes, dispuesto a herirlos: es decir, ha confundido seres vivos y al atacarlos, ha alcanzado el punto máximo (el clímax) de la fatalidad, la violencia y el derramamiento de sangre (ὄσθ' αἵματηρὸν πέλαγος ἔξανθεῖν ἄλός).

5. Culminación del estallido: El momento del héroe (vv. 318 – 322)

Después del episodio de violencia incontrolada, el relato presenta un nuevo pasaje de transición antes de llegar al desenlace. El momento requiere que el personaje alcance un punto extremo de su demencia, un tope máximo, y tener así una motivación que lo detenga. También es preciso ahora un contacto con el mundo real, para mantener la coherencia dramática. Todos contemplan aterrados el ataque que ha poseído a Orestes. Cuando el enloquecido extranjero llega al punto de agredir al ganado e inunda de sangre la playa, entonces los que hasta ahora sólo miraban y se espantaban, entienden que tienen que hacer algo. Es decir, la violencia contra seres vivos es el signo de locura que desata la reacción. En cualquier caso, la reacción defensiva no se da como tal, porque Orestes cae de pronto rendido al suelo, todavía presa de los últimos síntomas físicos en relación con la locura (πίπτει δὲ μανίας πίτυλον ὀξένοσ μεθεῖς, στάζων ἀφρῶν ἰγένειον ὥσδ' ἔσειδομεν προύργου πεσόντα, πᾶσ ἀνὴρ εἶχεν πόνον βάλλων ἀράσσω). Píades se acerca a socorrerlo pero los boyeros espectadores no están dispuestos a dejarlo ir, ahora que han visto lo que es capaz de hacer. Los acorralan y atacan, preparados para apresarlos. Lo interesante de este pequeño pasaje, casi final, del relato del boyero, es que en este momento, en que

34 El texto en este punto está corrupto, lo cual complica un poco su análisis.

Orestes apenas sabe como recuperarse, asistimos a una prueba esencial de su categoría de “héroe” dentro de la tragedia. Orestes comprende que ha sufrido uno de sus episodios de locura y al ver figuras hostiles que se disponen a prenderlo, ve la muerte de cerca y la asume con cierto nivel de dignidad (Πυλάδη, θανούμεθ', ἀλλ' ὅπως θανούμεθα κάλλισθ').

6. Resolución del conflicto y conclusión (vv. 323 – 340)

El relato cierra con la resolución final del conflicto violento que se ha llevado a cabo y con una conclusión que dé a entender que aquí termina la función comunicativa del mensajero – boyero. Esta conclusión tiene en la mayoría de relatos del mensajero forma de máxima, carácter gnómico.

En nuestro caso concreto, el boyero concluye transmitiendo dos mensajes: la lucha y captura de los dos extranjeros, y un mensaje directo a Ifigenia, en el que el boyero la exhorta a realizar los ritos correspondientes. El primero de los dos objetivos se cumple con un relato bastante detallado del enfrentamiento entre Pílates y Orestes y el grupo de boyeros, o dicho de otro modo, entre “espadas y piedras”. En cuanto al segundo, ya Marcos Pérez comentó la similitud que es posible encontrar entre el relato del boyero en *I.T.* y el tremendo mensaje final de *Bacantes*³⁵. En ambos casos el mensajero concluye aconsejando al receptor que lleve a cabo acciones rituales concretas. Sin embargo, el boyero de *IT* no solamente aconseja a Ifigenia que realice lo que se espera de ella (“*la purificación y sacrificio*” son su deber como sacerdotisa). Es interesante la motivación que le presenta para que así lo haga: κἂν ἀνάλισκη ἰξένου στυοῦ σδε, τὸν σὸν Ἑλλὰς ἀποτεῖσει φόνον δίκαστίνου σατῆς ἐν Αὐλίδι σφαγῆς. El mensajero de esta manera apela a la necesidad de justicia, venganza y castigo por el intento de asesinato de Ifigenia. Se busca un equilibrio, tradicional en la tragedia griega (y mucho más en el mito de los Atridas y su círculo de sangre), entre el crimen y la compensación, como demuestra un léxico muy específico. Más adelante retomaremos este sutil mensaje que Eurípides hace pronunciar a su boyero en este momento crucial de la obra, ya que como veremos forma parte del innovador e impactante mensaje que la obra lleva escondido en sus profundidades.

35 *El Relato del Mensajero En Eurípides* (1994: 86).

Conclusión

Todos los datos aportados nos permitirían afirmar que el discurso narrativo pronunciado por el βουκόλος en los versos 260 – 340 tiene la misma función que la del mensajero anunciador de la catástrofe en toda tragedia prototípica, esto es, dar a conocer al espectador los detalles de la desgracia que por fin ha acontecido al protagonista a través de un personaje intermediario que impida mostrar los aspectos que son demasiado horribles como para que el público los asuma sin frustrarse. Su papel se torna mucho más importante que el de un simple transmisor de información que dinamice la acción dramática: su presencia y sus palabras, tal y como el tragediógrafo las ha estructurado, sitúan a Ifigenia como espectadora (ya que recibe el mensaje) y a Orestes como protagonista, ya que es el tema o tópico del discurso pronunciado.

1. EL ESPECTÁCULO (fin)

1.6. POR QUÉ VIVIR LA EXPERIENCIA TRÁGICA

El carácter trágico del espectáculo en *Ifigenia entre los Tauros* parece demostrado hasta aquí. Si hemos comprobado que los procedimientos trágicos sí se llevan a cabo en *Ifigenia entre los Tauros* y que, incluso, se producen de una manera increíblemente compleja, resulta interesante comprobar ahora qué es lo que Eurípides consigue con semejante entramado de tragedia. No parece plausible que el objetivo de Eurípides fuera exhibir virtuosismo dramático. Una opción como esta resultaría forzada en nuestra opinión, y poco coherente con su contexto cultural: no olvidemos que el teatro era un espectáculo público fundamental en la vida de la polis, especialmente en la Atenas del siglo V. Esta obra se pensó para ser representada antes que leída, y además, hemos de recordar que en principio solo se contaba con una representación de la obra. Es decir, Eurípides sabía que solo tendría una oportunidad de mostrar estos versos a sus compatriotas. Una vez más, hemos de fijarnos en el espectador para comprender el por qué de esta extraña e impresionante composición espectacular.

Esta compleja estrategia de recursos formales tiene como función doblar el impacto que el espectador sufre, activándolo y convirtiéndolo en una pieza más de la construcción de la tragedia. Haciendo que el terror, la compasión y la catarsis se produzcan en más de un nivel, Eurípides ha conseguido que su público se involucre. Su espectador es ahora inmensamente más sensible. Así, lejos de creer que esta tragedia sea una historia novelesca y evasiva, melodramática, poco trágica en definitiva, nos encontramos ante un relato que busca producir un impacto trascendental. El mensaje que subyace en *Ifigenia entre los Tauros* no es evasivo, sino existencial. Ha llegado el momento de sumergirnos en ese mensaje.

Segunda Parte

EL MENSAJE

2. EL MENSAJE

2.1. IFIGENIA EN SU CONTEXTO: PÚBLICO Y TEATRO DE LA GUERRA

Para sumergirnos en la búsqueda justificada de un mensaje determinado dentro de *Ifigenia entre los Tauros*, es importante dedicarle un momento a la importancia del fenómeno teatral y de la tragedia en particular en la Atenas del siglo V. No ahondaremos en ello más que para comprobar que, en este contexto, las representaciones teatrales, especialmente aquellas de tipo trágico, tenían un sentido ejemplar para los ciudadanos. No era puro entretenimiento: se trataba de “un espejo en el que la sociedad ateniense se miraba”³⁶. No quiere esto decir, en absoluto, que el único objetivo del tragediógrafo fuera transmitir un mensaje concreto. En primer lugar, porque se trataba de una competición que el poeta aspiraba a ganar, y en segundo lugar, porque nunca dejaba de ser poesía: con o sin mensaje, la prioridad era crear una obra de arte bella y completa, que, como decía Aristóteles “poseyera grandeza”. Sin embargo, el hecho de que se situara en un contexto religioso y excepcional en la vida de la ciudadanía, sus características especiales de libertad de expresión (*parresía*) y de diferencia con la cotidianeidad de la *polis*, todo ello otorgaba al tragediógrafo una oportunidad dorada para clamar ante su público por aquello que consideraba injusto, para invitar a sus compatriotas a una reflexión que creía necesaria, para llamarlos a hacer lo que él pensaba que era lo correcto: en definitiva, para posicionarse sin que ello supusiera un problema. Por tanto, si intentamos obtener una visión global del inmenso fenómeno del que la tragedia euripídea forma parte, comprobaremos que no parece un disparate pensar que sus versos fueron escritos con la intención de que el espectador obtuviera un determinado mensaje, o incluso si queremos, una determinada enseñanza, ya que el poeta se situaba en la posición de ‘educador de la ciudad’.

Volviendo a centrar nuestra atención en Eurípides, es preciso fijarnos ahora en el momento en el cual se ubica el estreno de su *Ifigenia entre los Tauros*. La datación de la obra es un aspecto complejísimo, increíblemente complicado de resolver y en el que otros estudiosos han profundizado muchísimo más³⁷. Fiándonos de estos estudiosos y de

36 Domínguez Monedero / Pascual. *Esparta y Atenas en el siglo V a.C.* (2007: 337)

37 Remitimos a Fernández Galiano, y al que tal vez sea el estudio más minucioso y acertado: *Estado actual de la Cronología de las Obras de Eurípides* (1966).

los argumentos que ofrecen (sobre todo de tipo métrico), situamos este estreno en el año 414. Y más allá de este dato, nos interesa llamar la atención sobre el siguiente aspecto: lo que sí parece bastante claro es que *Ifigenia entre los Tauros* se estrena en un período crítico para Grecia, como son los años del conflicto bélico entre atenienses y espartanos, y en concreto en un momento de tregua inestable (los años de la paz de Nicias). Sería absurdo plantear que una conmoción como la Guerra del Peloponeso, que removió cada rincón de Atenas, no afectó también a una manifestación tan importante para la cultura griega. El conflicto estaba poniendo en duda casi todo lo que para los atenienses estaba claro hasta el momento (la solidez de su sistema, la imperturbabilidad de su hegemonía...) El pueblo sufría los reveses de una guerra que no acababa nunca, de una peste cruenta y despiadada, y veía minada su moral al ser utilizado como arma para las estrategias de batalla psicológica. Y era el mismo pueblo que asistía durante las fiestas a estas representaciones teatrales. Se trataba, por tanto, de un público conmocionado, de unos espectadores especialmente sensibles a los aspectos bélicos. Como argumento añadido, hemos de tener en cuenta que sabemos que a Eurípides la guerra no pudo pasarle desapercibida: *Las Troyanas* demuestra su sensibilidad, convirtiéndose en una de tantas explosiones de rabia y lamento ante una situación insosteniblemente inhumana a su juicio.

Demos ahora un paso más. *Las Troyanas* es una obra claramente influida por los impactos negativos que el conflicto produjo en el poeta. Pero si echamos la vista atrás, y observamos detenidamente su obra estrenada en años de guerra (la práctica totalidad de las tragedias que nos quedan), nos será fácil comprobar que todas estas tragedias están fuertemente impregnadas con el sentido terrible de la sangre y las hostilidades. Ya el primer coro de *Medea* estrenada en el año 431, año del inicio de las hostilidades, expresaba su miedo con estas palabras (439 – 40) βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς / Ἑλλάδι τᾷ μεγάλοι μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα. (Se ha perdido el respeto por los juramentos, vergüenza / en la Hélade ya no permanece, voló hacia el cielo)³⁸. Algo no va a salir bien, parecen decir. No resulta difícil imaginar el desasosiego que inundaba los corazones de los atenienses al oír estas palabras retumbar en las paredes del teatro. Vuelan los juramentos, ya no hay respeto... ¿Qué nos espera? Avanzando a través de los años, a medida que la guerra se volvía más y más cruda, Eurípides hacía que las situaciones fueran más y más irresolubles, clamaba con más fervor y sus personajes (*Hécuba*, *Andrómaca*,

³⁸ Traducción de M. Solís de Ovando.

Suplicantes) caían en la desesperación más absoluta, rompiendo los moldes formales que fueran necesarios (como hemos visto, esto no era un problema para nuestro poeta). Ya en los años críticos, cercanos al estreno de *Ifigenia entre los Tauros*, los años en los que todos sabían que la paz acordada por Nicias iba a romperse, Anfitríon hablaba a su hijo de una “ἀπόλεμον, ὃ παῖ, πόλεμον” en el *Heracles* (1132): una guerra que no es ni guerra, una guerra absurda. El héroe más indiscutible para todos los griegos, el glorioso Heracles que ha llegado a escena para salvar a su familia de un tirano terrible, acaba matando a los suyos y mira desesperado sus manos manchadas de sangre. Eurípides suplicaba a su público que comprendiera, que entendiera que nada justifica la matanza y el horror: pide a los suyos que entiendan que no hay héroes donde hay asesinos. Si pensamos ahora en los espectadores atenienses del momento, será fácil entender que Eurípides no cosechara demasiados éxitos en los certámenes. El público es también un ‘público de la guerra’: la brutalidad del conflicto no puede llevarlo a mirar con buenos ojos una exhibición evidente de sus propios crímenes. Necesita creer que él es “el bueno”, no que esto es un círculo en el que nadie se salva y en el que no hay realmente ni buenos ni malos, como ocurre en *Medea*. Necesita pensar que lo que está ocurriendo acabará con su victoria, que todo habrá sido entonces un mal sueño y que, al despertar, no tendrá que enfrentarse con sus demonios, como a Heracles le sucede.

Todo este recorrido puede servirnos para considerar que, a partir del año 431, podamos hablar de un ‘teatro de la guerra’. Este término nos serviría para definir la parte de la producción eurípidea que se ve afectada, dramaturgicamente y literariamente, por el contexto bélico en el que se escribe y estrena³⁹. Obras en las que pesan, con fuerza y dolor, los terribles efectos del conflicto sobre Atenas en particular y sobre Grecia (visión colectiva del hombre para Eurípides) en general. Aparte, si observamos su tragedia tardía, estrenada más allá del fin del conflicto, como *Orestes* o *Ifigenia en Áulide*, comprobaremos que ninguna de esas obras tiene nada que ver con lo anterior: *Orestes* e *Ifigenia en Áulide* han sido también discutidas en su aspecto trágico, pero más allá de este aspecto, que trataremos más adelante, nos interesa el hecho de que son obras en las que el objetivo principal parece ser cuestionar lo establecido, dudar de la posibilidad de todo aquello en lo que los hombres creen, y, lo que es más importante,

39 Acerca de la influencia de la guerra sobre Eurípides, escribe F. R. Adrados cómo el trágico “se sintió cada vez más frustrado por el curso de la guerra del Peloponeso, que traía a Atenas la intolerancia” (1999: 211).

mostrar en escena una profunda melancolía, una amargura teñida de desconfianza en el mundo. Aquel enfrentamiento dejó una huella imborrable y Eurípides tenía muy claro que, a partir de aquello, ya nada volvería a ser lo mismo. Su teatro sería para siempre un teatro de la guerra⁴⁰.

Si admitimos por tanto que la obra de Eurípides estuvo profundamente influida por el conflicto, hasta el punto de llevarlo a forzar los aspectos técnicos del arte al que se dedicaba, no parece tan descabellado admitir también que *Ifigenia entre los Tauros*, estrenada en el 414, sea una obra perteneciente al ‘teatro de la guerra’, es decir, una tragedia escrita bajo los impactos del conflicto bélico. Sin embargo, como podremos recordar, la opinión más extendida hasta el momento en el estudio de nuestra tragedia no deja de admitir este punto de vista: *Ifigenia entre los Tauros* sería teatro de la guerra, pero su objetivo no sería demandarla ante el pueblo, sino evadir a este último del gran problema. Sin embargo, una vez más necesitamos librarnos de juicios preconcebidos y evitar que la presencia del final feliz nos lleve a dar por sentada una interpretación diferente de la que el tragediógrafo mostró a lo largo de los años de forma constante, sobre todo si tenemos en cuenta que no estaríamos hablando de un momento cualquiera del conflicto, sino del período más tenso del enfrentamiento, el año de la sonada expedición a Sicilia, en la que Atenas exhibiría una desmesura (*hybris*) muy propia del mundo trágico al atacar la isla, abocándose al fracaso y a un desastre del que no se recuperaría. No parece, en definitiva, el momento más indicado para escapar de la realidad: no es esto demasiado coherente con el carácter de Eurípides. Y no debería tampoco sorprendernos que, en caso de existir un mensaje puramente antibelicista, que no busca alejarse de las angustias de la guerra, sino traerlas al escenario y hablarle sobre ello a su público (que es público de la guerra igual que esto es teatro de la guerra). El hecho de que este mensaje se encuentre escondido en la metáfora y el símbolo no debería tampoco sorprendernos, ya que la tragedia griega como institución en el siglo V permitía “reflexionar sobre lo que sucedía en la *polis* no mediante la alusión directa, sino a través de la alegoría, utilizando el mito como base para inducir a la reflexión”⁴¹.

40 Consideramos importante llegados a este punto destacar que Eurípides no fue, en absoluto, el único de los dramaturgos cuya obra se vio afectada por el conflicto. Un personaje de *Acarnienses* (Aristófanes) clamaba por la venganza contra Esparta, que había destruido sus cosechas, en el 425.

41 Domínguez Monedero / Pascual (2007: 338).

2. EL MENSAJE

2.2. EL SÍMBOLO DE LA SANGRE DERRAMADA

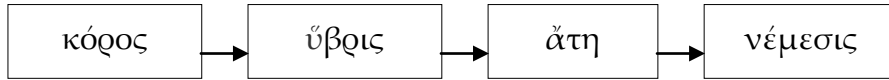
Para proseguir con esta nueva interpretación de la *Ifigenia entre los Tauros* en la que estamos procurando librarnos de determinados juicios teóricos hechos *a priori*, es preciso que nos detengamos para preguntarnos la motivación de la semilla trágica en el argumento. En otras palabras, toda tragedia sustenta su porqué en la existencia de un crimen por el que su ejecutor debe pagar. Por tanto, si estamos intentando descubrir el espíritu trágico que reside en esta obra, parece importante también descubrir cuál es ese crimen según el enfoque euripídeo. Un estudio exhaustivo nos demostrará que el mensaje de Eurípides plantea como eje central de su conflicto el derramamiento de sangre (μύασμα). Lo interesante del planteamiento de la tragedia es que Eurípides ofrece una posibilidad de salvación. El objetivo de sus personajes es hallar un medio de purificación de esta contaminación que la sangre les ha traído. Comprobaremos así que todo forma parte del mismo mensaje antibelicista.

La brutalidad como tema central de *Ifigenia entre los Tauros*

Conviene en este punto recordar las reflexiones de estudiosos como Kitto, que no consideraban que pudiéramos hablar de un mensaje más profundo (“something bigger”) detrás de la intriga narrativa existente en *Ifigenia entre los Tauros*. Creemos poder afirmar a estas alturas de nuestro estudio que este mensaje sí existe, que no estamos ante un drama bien construido pero solo significativo por sí mismo y sin intención alguna de trascender. Y creemos que el objeto de ese mensaje es la denuncia de la violencia feroz y el clamor por una alternativa. Para demostrar que ese es el verdadero objetivo de esta tragedia, mostraremos primero que la brutalidad humana es en realidad el motor de la acción trágica.

Empecemos por recordar el esqueleto conceptual y semántico que toda tragedia (a partir de Esquilo y encontrando sus precedentes en la épica) intenta seguir. Dicho esqueleto explica cuál es el objetivo de este tipo de representaciones. El poeta es διδάσκαλος. La elección de los personajes, su argumento mítico, el desarrollo del

mismo y su desenlace, todo forma parte de un determinado mensaje. Dentro de las diferencias de matices que entre los tragediógrafos se establecen, de forma generalizada se puede decir que asistimos a la siguiente cadena:



Dentro de la lógica trágica, la ἄτη corresponde a un momento de ceguera en el que no se puede volver atrás. La fatalidad es irreversible. Claro está que a esta situación solo puede llegarse llevando a cabo un crimen que viole las leyes más simples, viscerales y fundamentales de lo que se considera correcto. Los mundos posibles de la ficción trágica se construyen basándose en el concepto de límite: los personajes desafían los límites establecidos y con ello ponen a prueba el orden universal, del que también —quieran o no— forman parte; hasta que alcanzan un límite que no pueden traspasar, el orden universal que han desafiado se tambalea y en un movimiento brusco se reorganiza llevándose por delante el obstáculo que ha encontrado. El personaje entonces se deja caer en el abismo por el siguiente motivo: su desafío lo ha distanciado de su propia condición de mortal, de su categoría, ya que ha querido desempeñar unas funciones que no le están ni atribuidas ni permitidas. Por eso tiene que llevar su desafío hasta el final y convertirlo en una suerte de sacrificio.

Siguiendo esta cadena, lo que nos interesa es saber dónde está ese punto de no retorno, cuál es el crimen para Eurípides. En este sentido, podemos observar que la violencia física (que encuentra su expresión culminante en el asesinato) constituye según la concepción euripídea el límite que no debe traspasarse de ningún modo. Esto no es de por sí un elemento genuino del tragediógrafo; si recordamos aquel análisis de Platnauer en el que el estudioso explicaba el motivo de que no pudiéramos hablar de tragedia, recordaremos también la mención a la violencia como rasgo esencialmente trágico. Sin embargo, lo interesante es que para Eurípides tiene una importancia mayor: la violencia física, directa, explícita, llega a ser casi un personaje en la dinámica de *Ifigenia entre los Tauros*. La ejecución de un acto violento por parte de un mortal con intención consciente de hacer daño es el punto de no retorno. Un mortal puede cometer muchos errores, representar su *hybris* de muchas maneras: pero en el momento en que ejerce brutalidad se asemeja un poco más a una bestia, por lo que pierde algo de su

condición de humano; y demuestra con ello que para él no es posible huir de la fatalidad próxima. Es decir, para Eurípides la expresión de la violencia física consciente es el revulsivo del orden que antes comentábamos, y por tanto este elemento es el límite que implica la inexorable perdición y necesidad de sacrificio de quien lo comete.

Una vez hemos comprendido esto, es fácil observar que la brutalidad guía la acción de esta tragedia. El motivo de la infelicidad inicial de Ifigenia es que vive sometida a realizar sacrificios brutales, el sufrimiento de Orestes se debe a que es consciente de sí mismo como de un ser brutal. A su vez, es la historia de dos personas que intentan reafirmarse, reconocerse como personas antes que como bestias, y diferenciarse por el espanto que les provoca ejercer la brutalidad contra sus semejantes. Eurípides nos plantea por tanto la posibilidad de que dos mortales que ya han cruzado de una forma u otra el límite comprendan, mediante un reconocimiento íntimo y real, la gravedad de dicho crimen y aprovechen su situación aparte de lo establecido (ambos viven al margen de las leyes básicas, en la delgada línea que separa la vida y la muerte) para escapar conscientemente de esa cadena de odio.

El símbolo de la sangre derramada (I): descripción y connotación de la metáfora

Una vez que hemos comprendido que la brutalidad es el motivo básico de la intriga dramática, es preciso dar un paso más en la comprensión teatral y literaria de la obra. No podemos olvidar que se trata de una tragedia, pieza pensada para ser representada y por tanto vista, además de forma única. El tragediógrafo busca enseñar, quiere que su mensaje llegue: pero es ante todo un poeta que desea vencer la competición a la que se ha presentado, que quiere construir bien su obra y respetar por tanto los límites de coherencia que la misma requiere. En otras palabras, su denuncia es poesía, no un manifiesto. Por tanto necesita utilizar recursos poéticos para la transmisión de su mensaje. Y por esta razón, esta brutalidad que para él tiene máxima importancia precisa una representación, un elemento análogo que la evoque y que desempeñe su papel dentro de los límites del espectáculo. Este elemento es la sangre que un mortal derrama voluntariamente y con intención de hacer daño.

Así pues, la sangre derramada es un símbolo fundamental en *Ifigenia entre los Tauros*, porque constituye la representación física y lingüística de la violencia humana.

Al mostrar a sus personajes vertiendo la sangre de un oponente tras haber ejercido su fuerza contra él, Eurípides obliga a su espectador a interactuar con el problema de la brutalidad, así como a tomar una decisión al respecto. El significado va más allá de la acción concreta que se desarrolla: un personaje que baña sus manos en la sangre de un semejante o simplemente la menciona en *Ifigenia entre los Tauros* es símbolo de la violencia universal que debe rechazarse y jamás justificarse.

La metáfora tiene como base un elemento institucionalizado en el pensamiento griego antiguo⁴². El derramamiento de sangre supone una barrera que se alza entre mortales, un acto que desata relaciones de contaminación y que por tanto ha de ser purificado. Un mortal que ha derramado sangre posee una especie de categoría particular y diferenciadora, obviamente negativa. El padre que se encuentra dentro de esta categoría por causa de la sangre de un hijo no abraza a sus otros hijos, un hombre que ha vertido la sangre de otro hombre no vuelve a pisar el lugar donde está enterrado. Y en todos los casos se considera (esto es esencial para la comprensión del mensaje de nuestra tragedia) que si el μῦσμανο es purificado, el crimen persiste como una presencia animada que sigue haciendo daño en su afán contaminador, pudiendo adoptar diversas formas (como espíritus que representan la ira de la víctima o afecciones psíquicas que desequilibren las emociones del asesino). Todo esto es resumen y reflejo de que la sangre derramada era el signo de que algo estaba mal, desordenado y fuera de control o equilibrio. Nos interesa especialmente el hecho de que la purificación ocupa un papel de muchísima más relevancia con respecto al μῦσμανο que la venganza. Pues si un crimen de sangre es vengado con sangre, el vengador a su vez necesita purificarse si no quiere desatar las mismas reacciones de contaminación que aquel de quien se venga provocaba.

Podemos observar que una imagen lingüística de tipo sangriento en esta tragedia supone siempre un punto de inflexión con respecto al movimiento de los personajes o al cariz que toma la intriga.

42 Hay que tener en cuenta que, aun remontándonos a las formas más básicas y elementales de las concepciones socioculturales, la sangre del humano ha sido considerada como continente de su parte más “sacra”. Se entiende que la sangre es más sagrada que profana dentro del complejo que el ser humano constituye en su relación con lo divino. Cf Durkheim, (1968) *Las formas elementales de la vida religiosa* (2008: 224): citamos en lo sucesivo por la edición en español mencionada en la Bibliografía, cuyo referente de traducción fue la versión revisada de 1985.

El símbolo de la sangre derramada (II): seguimiento de pasajes

1. Clímax en la locura de Orestes: v. 300

<p>“(…) ὁ δὲ χερὶ σπάσας ξίφος, μόσχους ὀρούσας ἐς μέσας λέων ὄπως, παίει σιδήρω λαγόνας ἐς πλευράς θ’ ἰεῖς, δοκῶν Ἐρινῶς θεᾶς ἀμύνεσθαι τάδε, ὡς αἱματηρὸν πέλαγος ἐξανθεῖν ἄλός.”</p> <p>(vv. 295 – 300)</p>	<p>Pero el otro con la mano empuñando la espada, como en el medio de las salvajes montañas un león, golpea con el hierro en el pecho y los flancos, - que lo persiguen las Erinias, eso piensa – hasta que de sangre florece la espuma del mar.</p>
--	---

La primera referencia al derramamiento de sangre la encontramos en el discurso del boyero, que relata el momento correspondiente a la catástrofe de Orestes en su papel de héroe trágico, dentro del marco meta-espectacular. Cuando la locura de Orestes se materializa en violencia física (momento que, como hemos visto, corresponde a la culminación de su alucinación) se produce el ataque a los bueyes. Lo interesante es el detalle que ofrece el mensajero en el último verso: Orestes hace que la playa se llene de sangre, sangre que se confunde con el agua del mar. He aquí la primera aparición simbólica de la sangre que un mortal ha derramado como símbolo del error y la fatalidad. Este verso final no solo añade profundidad desde el punto de vista poético al relato del boyero. Con él queda claro que Orestes no puede volver atrás, se comprende lo terrible de su delirio y lo distante que se encuentra de los otros mortales que lo rodean. La sangre de esos animales (la cual ha sido vertida por motivos de violencia explícita y no por motivos religiosos) es la barrera que ahora separa a Orestes de los demás, porque está contaminado por ese delito. En pocas palabras: el símbolo que subyace en αἱματηρὸν πέλαγος [...] ἄλός confirma la caída de Orestes en la catástrofe, y lo confirma para los dos espectadores, para el general y para Ifigenia desde su marco meta-espectacular.

La relación que se establece entre el *miáσμα* y el desequilibrio mental en este pasaje no es azarosa. La locura es una de las consecuencias que puede suponer para un mortal la no purificación del derramamiento de sangre. Con respecto a la acción

sucesiva, como hemos dicho se ha producido un establecimiento de límite. Orestes se ha diferenciado a causa del μῖασμα.

2. Reconocimiento de Orestes con Ifigenia: v. 1008

<p>οὐκ ἂν γενοίμην σοῦ τε καὶ μητρὸς φονεύς· <u>ἄλις τὸ κείνης αἷμα·</u> (vv. 1007 – 8)</p>	<p>No voy a convertirme de ti y de la madre en asesino: suficiente ya fue su sangre.</p>
---	---

Ya se ha visto con anterioridad la importancia que tiene este pasaje. Orestes asegura su intención de no convertirse en un asesino, pero solo cuando nombra la sangre de su madre (su anterior víctima) sabemos que esa intención es definitiva. La confirmación de su nueva perspectiva, de su “vuelta a empezar”, se encuentra impresa en esas palabras. A su vez, dado que se trata de un pasaje situado en la escena de reconocimiento, el efecto es doble, ya que se siente como parte del reconocimiento íntimo del personaje: Orestes ahora entiende de forma completa su tragedia anterior, se reconoce como un asesino pasado y se reafirma como no-asesino futuro. Se comprende así dentro de la metáfora el reconocimiento personal de la propia identidad (cf cap anterior) como método de purificación del crimen. Con respecto a la acción sucesiva, pocos momentos resultan más cruciales para el desarrollo de la trama, ya que hemos de recordar que este verso corresponde de forma exacta al cierre del marco meta-espectacular. Gracias a esta sentencia de Orestes los dos hermanos (junto con Pílates y con el apoyo del espectador) tienen un nuevo objetivo, una esperanza de escapar del horror.

3. Plan de huida: v. 1178

<p>Ἴφιγένεια σεμνὸν γ' ὑπ' αἰθέρ', ὡς μεταστήσω φόνου. Θόας <u>μίασμα δ' ἔγνωσ τοῖν ξένοιν ποίω τρόπω·</u> Ἴφιγένεια ἤλεγχον, ὡς θεᾶς βρέτας ἀπεστράφη πάλιν.</p>	<p>Ifigenia Bajo el sacro éter, para alejarla del crimen. Toante ¿Y esa mancha de sangre de los extranjeros, la conociste en qué forma? Ifigenia Los examiné, cuando la imagen de la diosa se dio la</p>
---	---

(vv. 1177 – 1179)	vuelta.
-------------------	---------

No es casual que la manera que encuentren los protagonistas para huir de esa complicada (aparentemente imposible) situación sea precisamente un rito de purificación: Ifigenia alega ante Toante que es necesario limpiar del estigma a los dos prisioneros, así como la propia estatua de la diosa. La palabra utilizada en el diálogo que ambos, rey y sacerdotisa, mantienen es la del propio **μίασμα**, palabra técnica para referirse a esta barrera de sangre que se alza entre mortales antes comentada. Así, observamos que, una vez que los protagonistas han elegido no derramar más sangre, y se han purificado desde el punto de vista personal e íntimo con su reafirmación y reconocimiento previo, ahora se ven obligados a hacerlo también de forma práctica, aunque por así decirlo se trate de un juego.

4. Palabras de la diosa y la voluntad de no olvido:

<p>“νόμον τε θεῶν δ’ ὅταν ἐορτάζη λεώς, <u>τῆς σῆς σφαγῆς ἄποιν’ ἐπισχέτω ξίφος</u> <u>δέρηι πρὸς ἀνδρὸς αἷματ’ ἐξαιέτω</u> ὅσας ἔκατι θεᾶθ’ ὅπως τιμὰς ἔχη.”</p> <p>(vv. 1458 – 61)</p>	<p>E impón este rito: cuando celebre el pueblo fiesta por el rescate de tu inmolación, penda una espada sobre el cuello de un hombre, y sangre derrame, con motivo de aquel rito, y así la diosa sus honras obtenga.</p>
---	--

Con estas palabras que pone en boca de Atenea, Eurípides formula un *aition* ritual, concretamente la explicación de ciertos ritos del Ática que mantenían algunos aspectos sangrientos. La fundación de los ritos encomendados a la diosa queda así justificada, y además se incluye la explicación de algunas prácticas chocantes para los ciudadanos atenienses del siglo V, como la evocación de sacrificio humano. Sin duda, este es un objetivo básico. Sin embargo, es importante para sostener de forma coherente nuestra interpretación antibelicista que nos preguntemos también por la presencia simbólica del derramamiento de sangre en este discurso final de la diosa. Estudiando atentamente los versos, se puede observar que las palabras de Atenea ponen énfasis en la necesidad de recordar en sentido de homenaje (ἄποιν’) los sufrimientos de Orestes (τῆς σῆς σφαγῆς) por medio de este “simulacro de sacrificio”⁴³. La coherencia del mensaje antibelicista con este último νόμος de Atenea es sencilla de comprender y

43 Para una mayor profundización descriptiva, véase Oller Guzmán (2007: 237), y Cropp (2000: 263)

aporta un mayor nivel de profundidad a la reflexión que Eurípides propone: a cambio de huir, sanos y salvos, a cambio de escapar de la brutalidad, no pueden olvidar los hombres que la empresa costó sangre. La solución sin violencia es posible, pero es preciso recordar de aquí en adelante (nótese, un verso antes, la repetición del significativo y ya comentado con anterioridad *σινταγματὸλοιπὸν*) lo aprendido a lo largo del viaje.

Conclusión

De esta manera, podemos observar el conjunto de la estructura simbólica que se construye sobre la imagen de la sangre derramada y su influencia sobre la acción trágica. La primera aparición corresponde a la desgracia, a una condena desastrosa de la que no parece posible huir. En este primer pasaje la sangre vertida es invasora del espacio que pueblan los personajes, transmitiendo de esta manera una angustiada sensación de asfixia y de fatalidad definitiva. Cuando vuelve a nombrarse este elemento léxico, se utiliza para cerrar el reconocimiento entre los dos hermanos y de esa forma se confirma la salida de ese círculo de violencia inexorable en el que antes estaban apresados. La referencia a la sangre ya derramada como algo que ahí termina, algo que ahí debe terminar, supone un cambio del estatismo al dinamismo, un salto al movimiento. Para huir de la tierra bárbara y dejar atrás esa feroz violencia, Ifigenia fingirá un rito de purificación: se vuelve a nombrar lo terrible del *miásma*. La limpieza por la sangre que anteriormente ha contaminado al que la derramó se convierte en el único modo de escapar. El hecho de que sea un engaño, un ardid para lograr un fin práctico más importante, nos muestra cómo la imagen lingüística se vuelve más simbólica a medida que avanza la historia. Finalmente, cuando el plan se ha podido ejecutar y los protagonistas huyen, en el discurso de Atenea que asegura su victoria final, la mención a la sangre que se derrama aparece en los planteamientos del futuro. Salir de la espiral de matanza solo es posible si no se olvidan los errores cometidos.

El derramamiento de sangre es por tanto un motor simbólico de la acción trágica.

2. EL MENSAJE

2.3. LOS PERSONAJES COMO SÍMBOLOS ANTE LA GUERRA:

LECTURA PACIFISTA

Llegados a este punto del recorrido a través de los símbolos poéticos en la nueva lectura de la tragedia, daremos un paso más para estudiar cuál es la fuerza simbólica de los tres personajes principales, Ifigenia, Orestes y Píldes. Así como hemos comprobado que gracias al símbolo de la sangre derramada Eurípides deja claro que nos enfrentamos al problema de la violencia y la brutalidad como telón de fondo, veremos ahora que sus personajes también funcionan como ejes simbólicos ante ese problema general: son la articulación de la respuesta ante ese problema, y por tanto, son la representación del mensaje trascendental que subyace en el argumento. De esta manera podremos comprender la totalidad del mensaje antibelicista e indagar en los mecanismos que el trágico ha empleado para conseguir que todas las piezas encajen (los vehículos de la paz).

Funciones e impacto trascendental de los personajes

Cabe destacar el siguiente aspecto antes de nada: a menudo se ha dudado de que estos caracteres tengan realmente esta construcción tan compleja: J. L. Calvo comenta que “no están a gran altura” pero lo justifica precisamente en la consideración de que nos encontramos ante un melodrama y no ante una tragedia propiamente dicha: “¿por qué esperar de un melodrama unos caracteres bien contruidos, si *en este tipo de drama* la acción no depende de ellos?⁴⁴” El motivo es que un funcionamiento simbólico por parte de los personajes principales dentro de la acción de la obra es un rasgo profundamente propio de la tragedia pura. Es decir, el hecho de que tengamos unos caracteres cuya construcción forme parte de un mensaje que se intenta transmitir estableciendo un vínculo con el espectador es una característica esencial del género trágico y reafirma por tanto a *Ifigenia entre los Tauros*, una vez más, dentro de ese género.

44 1982: 345.

Nos disponemos entonces a observar los personajes y demás elementos teatrales que componen este gran edificio trágico. Centrándonos en estos tres resortes básicos del impacto que son los personajes principales, cada uno de ellos ha tenido una función individual, que si bien se completa dentro de sí misma y provoca su propio círculo de reacciones e impactos, alcanza su máxima plenitud dentro del clímax dramático cuando se une con las funciones que cumplen los otros dos personajes, creando así una unidad superior que posibilita la transmisión de un mensaje de fuerza mayor.

Ifigenia ha desempeñado la función de interconectar los planos dentro de la tragedia. Ha sido la encargada de llevar al espectador al escenario, rasgo esencial en el teatro de Eurípides. Ella es la que hace posible el paso del marco meta-espectacular al espectacular, y la que se asegura de que el público comprenda todo el desarrollo de la trama. Esto se refleja sobre todo en su función como espectadora durante el primero de los marcos y en su paso de sujeto pasivo (primera parte, marco meta-espectacular) a activo (segunda parte y final, marco espectacular). Orestes, por su parte, es el personaje más simbólico. Su función es la de representar todos los valores, convicciones, y situaciones que el espectador experimenta mientras dura la tragedia. De esta forma, su relación con el público (al contrario que Ifigenia), es indirecta. Prueba de ello es que en el marco meta-espectacular es el héroe y no el espectador, nunca cumple una función que lo ligue estrechamente con aquellos que están sentados.

En último lugar dentro de este trío tenemos a Pílates, personaje al que prestaremos mayor atención en este punto de nuestro estudio, ya que hasta ahora no ha sido tan relevante su funcionamiento. Pílates es un personaje sin el cual nada es posible, pero que no es activo en la medida en que los otros dos protagonistas lo son. Es un personaje instrumental. Ifigenia hila la intriga con el público, Orestes ejecuta la intriga para el público, y Pílates permite que tanto uno como otro consigan cumplir esas funciones. Tiene además una función de profundización narrativa. Pílates es el ingrediente literario que humaniza el sufrimiento de Orestes, mantiene su dignidad en los momentos difíciles y eleva espiritualmente el dolor y la desesperación de Ifigenia. Como amigo inseparable, valeroso combatiente e intrépido aventurero, al público le interesa menos, ya que se siente menos identificado con él (es un personaje mucho más plano). De hecho su relación con el respetable es solo a través de las representaciones

simbólicas de los valores que su participación en las situaciones implica. Sin embargo, también por estos motivos es amable en cuanto a la dramaturgia. Siempre tiene al público de su parte. Y su sufrimiento también le duele a este último.

La unión funcional de los tres personajes llega en la escena del reconocimiento. Hasta entonces se produce una especie de carrera hacia la culminación. Los tres evolucionan de forma progresiva hasta que llega el momento clave. Cuando sus tres funciones y esquemas internos se funden, es cuando el público recibe el verdadero impacto trágico: los tres personajes, por separado, son puntos extraviados en un mar de confusión, seres que pugnan por conseguir un objetivo que solo se logra cuando se unen... y cuando suman al público a ese conjunto. Esta alianza dramática es la que permite la transmisión de un mensaje simbólico, profundo y, como hemos dicho en más de una ocasión, trascendental. Porque en este punto la historia ha cobrado suficiente fuerza, el espectador ya forma parte de ella y está por tanto capacitado para comprender dicho mensaje. Observemos ahora la fuerza de la metáfora.

La lectura trágica antibelicista

Ifigenia, la hija de Agamenón, aparece en escena. Tendría que estar muerta. Y sin embargo no lo está. Ha sobrevivido... ¿pero a qué precio? Al precio de convertirse en una asesina. A cambio de no haber muerto, su destino consiste en matar a sus semejantes (“a todo hombre griego que llegue a esta tierra”). Morir por la mano de los griegos o matar a griegos. Esa es su encrucijada y a eso la ha condenado la divinidad. ¿Puede ella soportarlo? Para Ifigenia esto es motivo del máximo dolor. Cumplir la sangrienta función que le ha sido encomendada la destroza por dentro y carcome su existencia, es peor que la muerte.

Orestes, el menor, el hijo perdido de la familia, llega a una tierra extraña. Sufre, acosado por la locura. ¿Por qué? Porque ha cometido un crimen terrible. Ha matado a un miembro de su familia, ha matado a uno de los suyos. Y no se lo perdona, no puede perdonárselo. Está condenado a sufrir la constante y terrible presencia de sus propios remordimientos (encarnados en las Furias). Preferiría estar muerto, nada le vale la pena y así lo dice él sobre sí mismo (“vive, aunque infeliz, en todos sitios y en ninguno”).

Ambos están, de formas diferentes, desterrados de su patria. Ninguno tiene ya el derecho de pisar suelo griego, aunque los dos tienen, en principio, justificación para sus actos (moral en el caso de Orestes, divina en el de Ifigenia). Son hermanos. La sangre que se ha derramado en la historia de sus vidas ha hecho que lleguen a este punto en el que no se conocen el uno al otro, no saben quiénes son. La espiral de violencia amenaza con borrar su identidad.

Todo esto sucede en un contexto profundamente trágico. El cambio del contexto es imprescindible. Y ese cambio solo se produce cuando interviene Pílates, el único de los personajes fundamentales que no está manchado de sangre. Es el único puro y solo él propicia el reconocimiento entre Ifigenia y Orestes (entregando la tablilla y haciendo llegar con ello el mensaje que dará la clave definitiva), reconocimiento sin el cual no es posible salir del dolor inexorable y la asfixia trágica.

Entonces se hace la luz. Los tres personajes tienen ahora esperanza, porque creen que aún pueden escapar de esa prisión de odio. Así lo demuestra la afirmación de Orestes: “no me convertiré en tu asesino, y en el de mi madre: su sangre ya fue suficiente”. Es posible salir de la tragedia inmóvil para pasar a la intriga dinámica, porque ahora ellos tienen un objetivo que cumplir, una aventura de la que pueden y deben salir vivos. La diferencia entre el antes y el ahora es que en este momento los tres personajes creen que merecen la vida antes que la muerte. Por eso lucharán por ella, y por eso la conseguirán pese a todas sus dificultades. Por eso ni siquiera los dioses se pondrán en su contra. Por eso vencen.

Es así como se nos muestra el mensaje, de profunda significación pacífica y sentido antibelicista, que alberga la metáfora en *Ifigenia entre los Tauros*. Los hombres no estamos preparados para matarnos entre nosotros, entre semejantes. No es capaz el ser humano de destruir sin destruirse. Hacerlo supone una condena igual de dolorosa e insoportable que la muerte. Es preciso saber, recordar quiénes somos, y reconocernos entre nosotros. Solo cuando llevemos a cabo ese reconocimiento, cuando los hermanos entiendan que lo son, será posible tener una oportunidad. La sangre tiene que parar. Esto tiene que acabar. Solamente así podremos salvarnos.

Los vehículos de la paz

Esta lectura antibelicista es, como hemos visto, coherente con el contexto en que la obra se estrena. Además, hemos comprobado que para Eurípides es muy importante tener a su espectador completamente involucrado en la historia para hacerle llegar su mensaje: tanto es así que ha duplicado los niveles de la dramaturgia para así duplicar sus efectos como tragedia. Ha situado el tema de la violencia como un gran telón de fondo, como atmósfera sobre la que hacer fluir su argumento. Y ha planteado finalmente un conflicto en el que la paz es posible solo si los protagonistas se comprometen con su causa y luchan por ella como si no tuvieran nada que sopesar al respecto, convencidos de que la opción violenta es claramente un error. Esta lucha por una solución pacífica se muestra sobre el escenario en forma de pruebas específicas; Eurípides introduce algunos elementos en su gran edificio teatral cuya función dentro de este mensaje es permitir la salvación sin recurrir a la sangre. Es nuestra intención ahora encontrar cuáles han sido los mecanismos teatrales concretos que el poeta ha mostrado para hacer posible la paz dentro del argumento, sin perder la coherencia con su narración ni tampoco con su poesía.

Ifigenia frente al odio

Un aspecto de gran importancia para comprender la totalidad del mensaje antibelicista de la tragedia es cómo Eurípides decide obligar a su protagonista Ifigenia a lidiar con los sentimientos de odio que supuestamente deberían dominarla. Hemos comprobado que para que esta interpretación tenga un sentido completo y pueda transmitir un alegato de corte pacifista al espectador es necesario entender que es posible comenzar de nuevo y dejar esta “acumulación” de sentimientos hostiles; esto va profundamente unido a la idea de la inutilidad de la venganza. Es decir, el motivo trágico de “sangre llama a sangre” tiene que ser anulado en su razón de ser. Si no fuera así, el círculo de violencia jamás se cerraría, y la solución pacífica no sería posible de ninguna de las maneras.

Recordemos ahora las palabras finales del boyero en su relato como mensajero anunciador de la catástrofe (ver p. 47): τὸν σὸν Ἑλλάς ἀποτείσει φόνον δίκας τίνουσα τῆς ἐν Αὐλίδι σφαγῆς. “La Hélade pagará el castigo por el crimen de tu sacrificio en

Áulide”. El boyero con este cierre de su discurso pretende que las cosas continúen como hasta ahora se entiende que deben ser. Insta a que el círculo de sangre permanezca abierto, a que un crimen de sangre se pague con sangre. Estas palabras se pronuncian dentro del marco meta-espectacular. La lógica de que el odio sea utilizado por Ifigenia como herramienta para que se haga justicia responde a la escala de valores de la tragedia de Orestes, la tragedia que hemos vivido hasta este momento. Lo interesante es que después del reconocimiento ocurren dos cosas: se sale del sub-espectáculo trágico y se elige funcionar con otro tipo de justicia. De esta manera también desaparece la escala de valores tradicional y es posible buscar una alternativa. La máxima del boyero – mensajero en el final de su discurso es la esperable dentro de una tragedia desesperada, como es la de Orestes; pero no es una opción una vez hemos salido de ese marco. Así, Eurípides plantea que seguir permitiendo que el odio gobierne nuestras acciones es una posibilidad, de ahí que el mensajero la enuncie, pero no es la única posibilidad, y no es la que sus personajes van a elegir.

También el diálogo que sostiene Ifigenia con Toante para llevarlo a engaño y lograr de esa manera huir es interesante para esta parte de nuestro análisis.

<p>Ιφ. καὶ μὴν καθεῖσαν δ' ἔλεαρ ἠδύμοι φρενῶν. Θο. τῶν Ἀργόθεντι φίλτρον ἀγγέλλον τέσσοι; Ιφ. τὸν μόνον Ὀρέστην ἐμὸν ἀδελφὸν εὐτυχεῖν. Θο. ὡς δὴ σφε σώσαις ἠδοναῖς ἀγγελμάτων; Ιφ. καὶ πατέρ αγε ζῆν καὶ καλῶς πράσσειν ἐμόν. Θο. σὺδ' ἐς τὸς τῆς θεοῦγ' ἐξ ἐνευσας εἰκότως. Ιφ. πᾶσάν γε μισοῦς Ἑλλάδ' ἤμ' ἀπώλεσεν.</p> <p>(vv. 1181 – 1187)</p>	<p>IF: Y con todo pusieron un sueño dulce en mi corazón. TO: ¿Trayéndote noticias de Argos como un hechizo? IF: Que mi único hermano Orestes vive feliz. TO: Sin duda para que, por sus noticias, feliz los salvases. IF: Y que mi padre vive también y es dichoso. TO: Pero tú de parte de la diosa te habrás inclinado, lógicamente. IF: Y por odio a toda la Hélade, que me perdió.</p>
--	--

El diálogo es, en cierto modo, una mimesis en miniatura: Ifigenia sabe que debe representar un papel muy concreto para que el plan diseñado con Orestes tenga éxito. La ironía y el doble sentido impregnan así las palabras de Ifigenia, que establece por medio de ellas una complicidad superior con el público del gran marco. La hija de Agamenón mezcla verdades, como la referente a su hermano Orestes, con fantasías que tampoco carecen de sentido dentro del proceso que ha sufrido: la recomposición de su identidad, la vuelta a la dignidad le permite resucitar idealmente a su padre. Cuando Toante quiere

saber si Ifigenia ha elegido, como es de esperar (εικότως) sus deberes como sacerdotisa, si ha elegido someterse al orden establecido, Ifigenia responde afirmativamente y el espectador sabe que está mintiendo. Y, curiosamente, la respuesta y la mentira de Ifigenia se sustentan sobre este concepto de odio al que antes remitía el mensajero y que sería de esperar por un personaje ajeno a la aventura antibelicista como es Toante: Ifigenia justifica su elección en “el odio a toda la Hélade, que me perdió”. Pero el público sabe que esto solo es, una vez más, teatro. Pocos versos antes ha asistido a la purificación de los protagonistas, a la firme convicción y declaración de que a partir de ahora (τόλοιπον) la historia no correrá por el mismo río que la sangre discurra.

El otro gran vehículo de la paz presente en *Ifigenia entre los Tauros* es a nuestro parecer, precisamente, uno de los recursos que hasta el momento más se ha analizado como prueba del mecanicismo de Eurípides: la presencia del *deus ex machina* o epifanía final. Dado que este punto requiere un análisis de mayor complejidad, lo estudiaremos a continuación en un capítulo aparte.

2. EL MENSAJE

2.4. FUNCIÓN ANTIBELICISTA DEL RECURSO “DEUS EX MACHINA”

A menudo el uso del recurso *deus ex machina* en Eurípides ha sido entendido como uno de sus rasgos mecanicistas a la hora de escribir teatro, así como una forma de expresar su crítica con la divinidad y su racionalismo influido por la sofística. Según esta interpretación, la más extendida, en *Ifigenia entre los Tauros* el recurso supone la única forma de resolver una situación desesperada que el poeta quiere forzar a que encuentre un final feliz. Si así lo entendemos, la persecución de Toante solo hubiera podido acabar con la muerte de los dos hermanos de no haber sido por la aparición de Atenea *ex machina*, dispuesta a interrumpir la violencia y a detener al rey. A continuación proponemos un nuevo análisis de este pasaje en la línea de interpretación que hemos expuesto en este estudio para *Ifigenia entre los Tauros*, según el cual el recurso sería empleado por Eurípides con intención de reforzar y permitir dentro de la coherencia dramática que su mensaje antibelicista permanezca completo.

Conceptos generales y definiciones teóricas del recurso

El recurso es conocido como *epifanía* según la terminología del experto G. Murray. Consiste en que la resolución de la pieza culmina con la intervención de una figura divina (el actor encargado de su representación bajaría seguramente por medio de un aparato mecánico que semejara su capacidad para volar, y de ahí derivaría la terminología *ex machina*). La epifanía encuentra ya antecedentes en la poesía homérica, y ya desde ese momento parece poco probable que se tratara de un simple mecanismo literario⁴⁵: en la época y en el contexto de la tragedia esa posibilidad resulta aún menos plausible. Con respecto a la función de este dios repentino, Murray explica que “es incumbencia especial de este aparecido el traer la acción del drama a una postura final de serenidad y equilibrio y el ordenar el ritual en que está basada la tragedia”. Dentro de la tragedia euripídea se convierte en un recurso extremadamente frecuente en su obra tardía, casi siempre además con el mismo esquema, estudiado por Cropp.⁴⁶

45 De forma excelente lo estudia el profesor Lasso de la Vega en la *Introducción a Homero* (ed. L. Gil), (1963: 276 – 287).

46 2000: 260.

En general se considera que se trata de un personaje cuya función es acudir “cuando ya todo parece perdido, para dar una conclusión benévola al drama” como comenta Carlos García Gual en su Introducción a las *Tragedias*⁴⁷. También explica este estudioso otra consideración bastante aceptada, a saber, que el empleo de este recurso con relativa frecuencia por parte del autor demuestra su necesidad de encontrar una solución externa para un problema que se ha tornado demasiado complicado como para encontrar una forma interna de resolverlo⁴⁸. El completísimo estudio de Spira⁴⁹ realiza una distinción de funciones que el recurso tiene en el teatro de Eurípides, concluyendo que siempre se trata de una herramienta para aliviar la carga tan inmensa que el esquema trágico ha supuesto como espectáculo, una restitución de la normalidad o desproblematización. Muy a menudo se interpreta además una valoración crítica, negativa con respecto a los dioses y a la religión, ya que sus representaciones euripídeas son arbitrarias más que justas (“el *deus ex machina* indica el triunfo de lo inesperado y la resignación del hombre, por lo que su valoración es más negativa que positiva”⁵⁰).

La aparición de Atenea en la tierra de los Tauros: relación con el argumento e interpretación más extendida.

En consecuencia con todo lo anterior, en el caso concreto de *Ifigenia entre los Tauros*, tragedia que suele estudiarse, en este aspecto, en una línea semejante a *Helena*, es común considerar que el descenso de Atenea *ex machina* es la única manera que encuentra Eurípides, con su mecanicista manera de componer, para lograr su final feliz, y evitar que Toante alcance a los hermanos. Está claro que, si lo interpretamos de esta manera, nos encontramos ante uno de los argumentos más sólidos para defender la intención melodramática, evasiva y de “drama burgués” de la *Ifigenia Táurica*. Así, la aparición de Atenea en la parte final de la tragedia para detener a Toante se constituiría como uno de los argumentos de mayor relevancia para considerar que nos encontramos ante una de las que podemos llamar “tragedias del azar”: el descenso de Atenea implica que cualquier cosa puede ocurrir en cualquier momento, contra todo pronóstico, y darle la vuelta a situaciones que aparentemente podemos intuir. Así parece indicarlo el verso 1420, en el que la corifeo clama con cierto tono de augurio por la desgracia de Ifigenia y

⁴⁷ 2008, reedición de la versión publicada en 1978 para RBA.

⁴⁸ *Ibíd.*, XIX

⁴⁹ *Untersuchungen zum Deus Ex Machina bei Sophokles und Euripides*, (1960: 85).

⁵⁰ Muñoz V., *Ideas religiosas de Eurípides* (2002: 113).

su hermano: ὃ τλῆμον Ἰφιγένεια, συγγόνου μέτα / θανῆι πάλιν μολοῦσα δεσποτῶν χέρας. En efecto, estas palabras pueden prestarse para la interpretación de que Toante está prácticamente sobre los dos hijos de Agamenón y de que no hay salida posible. Entonces entraría en juego el ya sacralizado azar euripídeo (Τυχή), apareciendo una diosa de forma súbita y sorprendente para permitir la victoria de los ‘buenos’. Es también común asumir que el recurso demuestra cómo la prioridad del tragediógrafo era mostrar el mito fundacional (etiológico) de Atenas, entre ellos el propio Albin Lesky. Así lo reconoce como función última también Platnauer. Además se considera que el discurso también justifica otra etiología, a saber, la de los restos de rituales que incluyeran sacrificios humanos (en forma de homenaje simbólico) en el Ática. Dado que ya hemos dado espacio al comentario de Atenea sobre el ritual sangriento y ofrecido nuestra opinión al respecto (ver p. 66), en este apartado no profundizaremos en ese aspecto.

Sin embargo, cabe destacar que ya muchos otros comentaristas y estudiosos han dudado de esta interpretación y han hecho notar otras posibles motivaciones para la presencia de este recurso: Platnauer⁵¹ explica que si no hubiera sido por la intervención de la diosa, el destino del Coro habría resultado incierto y desasosegante, ya que Toante ha dicho expresamente que sabe de su complicidad y que se ocupará de su castigo más adelante y justo en ese preciso instante Atenea hace su aparición. La justificación más reciente de Quijada por su parte destaca la importancia que para el teatro tardío de Eurípides tienen el prólogo y el epílogo al constituir los espacios que definen los límites de la materia mítica y cuya presencia le dan al poeta la libertad de crear, dentro de esos límites, una historia con una “causalidad diferente”⁵².

Atenea antibelicista: sobre la auténtica funcionalidad del recurso

Una vez más, nos vemos obligados a dudar de la interpretación más extendida del recurso que estudiamos. En primer lugar, no parece tan evidente que la intervención divina haya sido imprescindible para resolver el conflicto. Ya comenta Lesky en su ensayo sobre la tragedia griega, que resulta más plausible considerar que “la obra habría

51 1967: xviii

52 1991: 246

llegado a buen término también sin la aparición de la diosa”⁵³. ¿Cómo podemos llegar a esta conclusión? Para empezar, si observamos la estructura que ha seguido hasta ahora la acción comprobaremos que la situación tampoco se ha vuelto imposible de resolver. Toante, el enemigo y posible obstáculo, acaba de darse cuenta del engaño por medio del segundo mensajero. En el momento preciso en que interviene Atenea, el ejército enemigo de la paz está comenzando una persecución que ni siquiera llega a producirse. Si eliminamos en una supuesta tragedia alternativa la aparición divina, el curso lógico de la narratología hasta ahora seguida no parece tan desesperado e imposible. Es decir, parece bastante más lógico pensar que, de no haber bajado la diosa, la tragedia habría podido terminar o bien con la huida de los hermanos a pesar del peligro de tener a Toante pisándoles los talones, o bien con un enfrentamiento abierto entre ambos. Y en caso de que Eurípides solo necesitara un final feliz, no hubiera sido preciso este *deus ex machina*: hubiera bastado con hacer que los hermanos vencieran en ese conflicto contra el rey de los Tauros. Es, de hecho, la opción que al parecer habría tomado Sófocles en su *Crises*, si damos por válida la hipótesis de que tal argumento hubiera existido.

El argumento sofocleo. Diferencias con Eurípides y sentido pacifista de la elección del *deus ex machina*.

El aspecto que más nos interesa en este estudio no es si la tragedia *Crises* de Sófocles realmente ofrecía el argumento reconstruido (tratado en la Primera Parte, capítulo 1) o no. Y el motivo es que no creemos que en caso de que así fuera la originalidad de Eurípides debiera ponerse en duda. Pues ¿son los dos argumentos idénticos? No lo son, [y de hecho difieren en un punto que reafirma la interpretación antibelicista de esta tragedia]. En ambos casos los hermanos se encuentran, se reconocen después de un primer momento de terror y huyen de la tierra bárbara hacia su patria perdida tiempo atrás. Pero en el caso de que el argumento de Sófocles hubiera existido, Toante se enfrentaría finalmente con Ifigenia, Orestes y un tercer hermano, por parte de Agamenón, *Crises*. Y lo que es más importante, en ese conflicto violento que se habría producido, ganarían los hermanos por el único medio posible en tal situación: matando a Toante. Este es el elemento que Eurípides omite, por medio del descenso de Atenea. La divinidad detiene a Toante en su ávido deseo de violencia contra todo lo que

53 2001: 326.

se ha puesto en su camino (los hermanos, Pílates, incluso el coro de mujeres “cómplices”). Así, si observamos las palabras del rey de los Tauros justo antes de la epifanía, comprobaremos que lo que vaticina es un mensaje de brutalidad extrema y despiadada:

<p>(To) λαβόντες αὐτοὺς ἠκατὰ στύφλου πέτρας <u>ρίψωμεν ἢ σκόλοπιπήξωμεν δέμας;</u> ὑμᾶς δὲτὰς τῶνδ' ἴστορας βουλευμάτων, γυναικες, αἴθις, ἠνίκ' ἂν σχολὴν λάβω <u>ποινασόμεσθα</u> (vv. 1427-32)</p>	<p>(To) ¡Y prendiéndolos, desde lo alto de las rocas <u>los arrojaremos, o los empalaremos!</u> Y en cuanto a vosotras, testigos de este engaño, mujeres, luego, cuando tenga el momento, <u>os castigaré.</u></p>
--	---

Y eso es lo que la diosa detiene. La aparición de Atenea no ofrece el final feliz como tal, su función es la de **impedir la violencia**. Sus palabras explican el largo viaje a través del horror al que hemos asistido, los sufrimientos de Orestes e Ifigenia y el aprendizaje que se ha podido obtener de los mismos. E instan a Toante a no llevar a cabo más actos violentos, recordándole a su vez lo absurdo de estas soluciones:

<p><u>ποῖ ποῖ</u> διωγμὸντόν δεπορθμεύεις, ἄναξ Θόας; ἄκουσον τῆς δ' Ἀθηναίας <u>λόγους.</u> παῦσαι διώκων ῥεῦμάτ' ἐξ ὀρμῶν στρατοῦ· (vv. 1435-1437)</p>	<p>¿Adónde, adónde llevarás esta persecución, rey Toante? Escucha este que es el discurso de Atenea. Deja de perseguirlos, deja de impulsar el río de tu ejército.</p>
---	---

Algunas cuestiones religiosas y su aplicación en la tragedia

A menudo se habla de “crítica religiosa” por parte de Eurípides, así como de racionalismo e influencia sofista en su pensamiento. Esta corriente de estudios teóricos basa su interpretación en la diferencia establecida entre los dioses poderosos por encima del nivel humano y los personajes mortales de Eurípides, que están sometidos a su voluntad de una forma incoherente y absurda. En estos argumentos se apoya también la teoría de que la aparición cada vez más frecuente del *deus ex machina* es una muestra de la desconfianza espiritual, rayana en el ateísmo, de Eurípides, ya que su repentina y en principio “innecesaria” aparición demostraría cierto nivel de incoherencia. En primer lugar con respecto a esta interpretación, creemos importante destacar una vez más las

palabras de G. Murray, quien recuerda que “la misma epifanía formaba parte del ritual”, es decir, se encontraba dentro de los parámetros religiosos de la tragedia.

Pero ante todo es importante resaltar que la concepción religiosa de la Antigüedad no es en absoluto la misma que la nuestra. La dicotomía entre lo sagrado y lo profano se encontraba en un estadio diferente. Aunque pueda resultar chocante pensarlo de esta manera, lo cierto es que aún no nos encontramos ante la concepción de un orden natural *opuesto* a un orden sobrenatural: se entiende que todo lo que existe, tanto lo que se comprende como lo que no, forma parte de un orden similar, de un *cósmos* igualmente organizado, porque todo ello es **concebible**. Las intervenciones de los dioses se interpretan como asombrosas, pero no milagrosas⁵⁴. Esto quiere decir que no podemos hablar de **fe religiosa** en la Grecia antigua, al menos no en el sentido moderno del término, porque se trataba de otro tipo de sistema religioso. Su función era darle nombre a una serie de fuerzas universales y contingentes, de cuya existencia no se dudaba porque estaban íntimamente relacionadas con el mundo sensible. Es una religión que exige ortopraxia frente a ortodoxia; en ella la dimensión íntima de las creencias personales no es la protagonista, porque la religión tiene una función cohesiva y eminentemente práctica. Esto significa que, si intentamos no salirnos de la dinámica de conceptos antiguos con respecto a la religión, la presencia de los dioses no implica una negación de lo racional y tampoco la postura racionalista ante la vida implica una negación de los dioses.

Si entendemos la tragedia, a la manera de Festugière, como la suma de dos factores que son las catástrofes humanas y la presencia de una Fatalidad sobrenatural que se abate sobre el “insecto humano”⁵⁵, creemos que sería más correcto hablar de Fatalidad universal, antes que sobrenatural. Lo importante no es que las fuerzas que pisan al hombre sean fuerzas sobrenaturales, no es necesario jugar con ese concepto: el misterio reside en que se trata de fuerzas universales, de fuerzas generales que pueden aplicarse a cualquiera que comparta especie con ese protagonista, es decir, a cualquier humano. A cualquiera de cuantos están sentados en la grada. En el campo del texto trágico que nos ocupa, esta explicación nos puede ayudar a comprender por qué los dioses y los hombres, aparentemente situados en planos tan distintos, están afectados en

54 Durkheim, E.; *Las formas elementales...* (2008: 63).

55 Festugière, *La esencia de la tragedia griega* (1986: 15).

los argumentos trágicos por una misma “ley natural”, ambos son lo que son por causa del *nomos* y no de la *fisis*. Esto significa a su vez que los dioses son en realidad representación de **lo establecido**, del orden lógico y necesario de las cosas que implica, entre otros aspectos, la diferenciación entre aquello que está bien y aquello que está mal. Cuando Eurípides pone en duda las decisiones de los dioses, lo que hace es desafiar a su público, es decir, a su pueblo, haciendo que se replantee la escala de valores que hasta entonces ha admitido como válida: hablar de ateísmo o racionalismo tiene menos sentido en un sistema religioso en el que la creencia no es el elemento primordial. De una manera similar, cuando la diosa Atenea desciende al nivel de espectáculo de los mortales, su intervención permite entender que lo que han hecho los hermanos es correcto “*nomoi*”: estar en paz con los dioses implica estar en paz con las leyes que los rigen como hombres. Igual que, anteriormente, la divinidad no justificaba según el enfoque euripídeo las acciones condenables (como el derramamiento de sangre), ahora la presencia de la diosa da a entender que no hay duda, que el final feliz es posible y justo.

Aplicemos esto a la situación ante la que se encuentran Orestes y su hermana Ifigenia. Ambos han cometido un crimen, pero lo interesante es que ambos tienen justificación para cometerlo. Ifigenia solo derrama sangre porque una diosa se lo ordena (*nómos* divino), y Orestes mató a su madre para vengar a su madre, es decir, llevado por el *nómos* que guía el honor familiar. ¿Qué es lo más interesante sin embargo? Que en el enfoque euripídeo del relato, ni uno ni otro orden justo de las cosas es justo en realidad. Porque para Eurípides el *miásma* es un crimen que nunca puede hallar justificación.

La diosa como vehículo de la paz

Así podemos entender el análisis de este *deus ex machina* de una forma muy poco artificiosa, poco mecanicista en definitiva. La diosa no es la única solución para escapar de una situación desesperada. La huida hubiera sido posible también sin ella: pero su presencia e intervención es una forma de hacerlo sin violencia. La intervención de Atenea actúa como instrumento de purificación efectivo para toda la sangre derramada por los protagonistas. De esta manera la tragedia se concluye con la irremediable solución del que ya hemos tratado como problema central para Eurípides en este argumento, la existencia del *μῆσμα*. Ni Orestes ni su hermana, ni tampoco

ninguno de los que se han visto envueltos en esta terrible espiral de horror (mujeres de la tierra de los Tauros, el propio Toante) están ya contaminados. El último verso del parlamento de la diosa resume la esencia de este alegato de paz que Eurípides, a través de Atenea, está pidiendo. Pues, ¿cuál es su última orden para el rey que buscaba la sangre? “καὶ σὸ μὴ θυμοῦ, Θόας” (v. 1474). Los dioses, que como ya hemos explicado, son una representación simbólica del orden justo de las cosas, exigen el destierro de la cólera. Si echamos la vista atrás en el largo viaje que esta tragedia ha supuesto, recordaremos otro momento crucial con el que es fácil establecer un paralelo. ¿Cuáles son las palabras de Ifigenia cuando se reafirma, después de haber reconocido a su hermano y entender que la violencia debe llegar a su fin? “οὐχὶ τῷ κτανόντι με θυμουμένη πατρῶιον ὀρθῶσαι θέλω”. No parece casual la coincidencia léxica. Es así como Eurípides verbaliza en boca de sus personajes el mensaje antibelicista, haciendo o buscando que renuncien a la furia que domina sus corazones, diluyendo las líneas que separan al amigo del enemigo.

2. EL MENSAJE (fin)

2.5. REFLEXIÓN SOBRE UN TRÁGICO FINAL FELIZ

Ifigenia entre los Tauros no es la única tragedia de cuantas conservamos que presenta un final feliz: también *Las Euménides*, de Esquilo, ofrece una solución dichosa (“*La paz para ventura / de sus casas hoy está / con los hijos de Palas*”) y, sin embargo, nadie duda de su carácter trágico. Nos gustaría ahora que nos acercamos al final profundizar en esta curiosa comparación entre los dos “finales felices”, así como entre las dos tragedias en general, ya que ambas tratan el mismo tema central. Ambas abordan el crimen de Orestes y enfrentan al público con la culpabilidad del hijo de Agamenón. Pero observamos algunas diferencias de notable interés. Por ejemplo, para Esquilo, la salvación de Orestes está ligada a su voluntad de sometimiento: Orestes debe arrodillarse y abandonarse a merced de divinidades superiores (Las Furias, Apolo, Atenea).

ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβῶν βρέτας.

“*Esta imagen antigua abraza arrodillado*”⁵⁶

(vv. 81)

En cambio, hemos visto que para Eurípides es importante que la purificación del crimen de sangre sea activa, él necesita que su personaje tome una decisión y actúe, voluntariamente, para que su salvación pueda darse. Para ambos poetas la sangre tiene además un papel fundamental en el desarrollo de su tragedia, tanto como símbolo de la violencia y su *terribilità* como en forma de idea motriz de la acción trágica.

ἐφεστίω δὲ μάντις ὦν μιάσματι

“*Mirad el trono ensangrentado (...)*
cargado con la mancha terrible de la sangre”

(v. 169)

56 Traducción de J. Alsina.

ἐγὼ δ' ἄγει γὰρ αἷμα μητρῶον, δίκας

“Me mueve la sangre de una madre”

(v. 230)

Pero la diferencia más evidente entre Esquilo y Eurípides es la siguiente: Esquilo nos presenta un problema social, le concede la misma importancia que Eurípides al crimen cometido por Orestes, pero asocia su salvación a la justificación de lo que ha hecho. Y sin embargo, hemos podido comprobar que Eurípides no plantea ninguna posible justificación para la matanza. Esquilo sitúa el centro argumental de su obra en el agón judicial que sostienen las Furias contra Orestes y su defensor divino Apolo. Y así debaten ambas partes; y finalmente se decide, y son las palabras de Atenea:

ἄνηρ ὅδ' ἐκπέφυγεν αἵματος δίκην:

Este hombre queda absuelto del delito de sangre.

(v. 752)

Recordemos ahora, en comparación con ésta, la sentencia que resulta igual de definitiva y tiene efectos similares en la obra de Eurípides: Orestes no reniega, sino que reafirma la sangre de su madre, la sangre ya derramada: esa sangre fue, de eso no cabe duda. Lo importante es que a partir de ahí trazamos un punto y aparte, es el final de una historia y el principio de otra. Mientras que Esquilo absuelve de forma completa a su protagonista de la mancha de la sangre, Eurípides obliga al suyo a reconocer esa mancha para que sea posible elegir no derramarla nunca más. El problema para Esquilo es si Orestes actuó justa o injustamente; el problema para Eurípides es si se pudo obtener un aprendizaje de un acto indudablemente injusto y seguir adelante, esta vez sin cometer los mismos errores. Porque cada uno de los poetas busca un objetivo diferente con su resolución exenta de catástrofe. La comparación entre las dos tragedias nos proporciona así un último argumento para confirmar algo que, solo mirando el texto euripídeo y analizando su relación con el contexto, ya parecía ser posible: Eurípides escribió *Ifigenia entre los Tauros* para sacudir a los ciudadanos de su pueblo con una tragedia mítica ante la tragedia que ellos mismos habían creado y estaban viviendo.

Quiso presentarles cómo el hombre podía verse condenado a la catástrofe primero y libre de ella después.

Por último, volveremos a robarle palabras a Esquilo, para recordar que el propio desarrollo de su trilogía, la monstruosamente trágica *Orestía*, demuestra que el final feliz no es en absoluto incompatible con la esencia trágica. Pues ya en *Agamenón*, el temeroso coro cantaba:

αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

“Entona el canto lúgubre, sí, lúgubre: pero que al final se imponga el bien”.

Conclusiones

PERSPECTIVAS DE ESTUDIO Y CONCLUSIONES

Versos de paz frente a hombres de guerra

La conclusión más importante que puede deducirse del trabajo que hemos realizado es que *Ifigenia entre los Tauros* sí es una tragedia completa con todos los rasgos esenciales para ser considerada como tal. Como espectáculo lleva a cabo todos los procesos trágicos fundamentales, realizándolos incluso de forma extrema, y alberga un mensaje que busca transmitir una verdad universal. Hemos observado cómo:

- Sus recursos teatrales alcanzan un nivel de complejidad mucho mayor que el de simples mecanismos de “novelización” del texto dramático. Para empezar, se trata de una pieza cuya fuerza motora reside en el **paso del estatismo al movimiento**, es decir, en el concepto de cambio decisivo en la acción para cambiar así la situación, e incluso el destino, todo cuanto se considerara inamovible en definitiva. (Páginas 25 – 30).
- Todos los recursos dramaturgicos se emplean con el objetivo de **hacer al público partícipe** de ese cambio decisivo, involucrándolo en la acción que sobre el escenario se desarrolla, y consiguiendo así que también el espectador experimente ese paso de la quietud a la acción dinámica, se reconozca a sí mismo como sujeto activo antes que pasivo. Por tanto, en *Ifigenia entre los Tauros* es una tragedia fundamentada en la comunicación e integración prácticamente total del espectador en la acción trágica. (Páginas 31 – 37).
- Esta diferenciación entre el sujeto pasivo y activo, este afán por conseguir que el público viva la metamorfosis, se logra con una duplicación de la mimesis: durante toda la primera parte de la tragedia, Orestes cumple la función de un héroe trágico en pleno momento climático, empapándose de la catástrofe inevitable, e Ifigenia funciona como una espectadora que debe atravesar el camino del terror y más tarde de la piedad. De esta manera, el horror y la **experiencia** de una tragedia se materializa en el sufrimiento y en la catarsis de

uno de los mismos personajes de la obra, Ifigenia; y el espectador general, real si se quiere, sufre con esto un impacto tan grande que no puede sino involucrarse. Acaba así sintiéndose parte ineludible de la propia historia que está presenciando. (Páginas 30 –46).

- La potencia del espectáculo es en el género trágico el vehículo conductor de un **mensaje** poderosamente universal, y no creemos que *Ifigenia entre los Tauros*, una obra, como hemos visto, tan potente desde el punto de vista del espectáculo, sea una excepción en este sentido. Es una obra estrenada en plena guerra del Peloponeso, en un momento crítico para Atenas, y Eurípides ya había demostrado con anterioridad lo implicada que veía su poesía en los efectos de aquella terrible guerra. Analizando la importancia que se le concede en *Ifigenia entre los Tauros* a la semiótica de la violencia y el derramamiento de sangre, no parece descabellado considerar que la tragedia buscara más llamar la atención a su público sobre sus delitos y desastres que alejarlo de esas angustias (como haría una obra que tuviera por objetivo la evasión). (Páginas 56 – 67).
- La **metáfora antibelicista** reside ante todo en las funciones que cumplen entre sí los tres personajes principales, ya que ambos hermanos se encuentran en un inicio en una situación que los obliga o los ha obligado a derramar la sangre de sus semejantes, y ambos sufren porque ese sea su destino, sintiéndose cada vez menos humanos y más distantes de su identidad. Solo el reconocimiento entre ellos los llevará a su reconocimiento individual, para reafirmarse como personas y por tanto como seres que no están preparados para destruirse. Ese reconocimiento les abrirá las puertas de la salvación, los convertirá en sujetos activos susceptibles de vivir una historia nueva de la que solo ellos sean los dueños, lejos del horror que la tierra y los ritos extraños representan. (Páginas 68 -71) Todos los cabos se atan desde un punto de vista narrativo para que se produzca una perfecta coherencia con el discurso pacifista: los propios dioses (encarnados en la figura de Atenea *ex machina*) avalan la decisión de vivir sin derramar la sangre de nadie más, sin olvidar el pasado para que pueda existir un futuro. (Páginas 75 – 79).

Si bien esta es solo una teoría entre muchas, y es como todas discutible, sí creemos estar en condiciones de afirmar lo siguiente: existe la posibilidad de replantearse lo que hasta ahora era incuestionable con respecto a un autor, como ya dijimos, tan estudiado y exprimido como es Eurípides. Estas son algunas de las vías que, pensamos, podrían haberse abierto a raíz de nuestras aportaciones en el estudio del teatro euripídeo.

La demanda por encima de la evasión: otra vez el teatro de la guerra

Aunque a primera vista o según cierto tipo de análisis pudiera parecer lo contrario, creemos haber demostrado que el objetivo del poeta al escribir *Ifigenia entre los Tauros* no es la evasión, sino la denuncia con respecto a un conflicto bélico concreto, conflicto que es el contexto sociohistórico en el cual se estrenó. Esta conclusión obtenida nos lleva nuevamente a la reflexión sobre el fenómeno que hemos querido bautizar 'teatro de la guerra'. No es ninguna novedad hablar de este fenómeno: la influencia de un enfrentamiento tan importante y traumático para Grecia en su manifestación artística más relevante desde el punto de vista social es perfectamente lógica y esperable. Sin embargo, existe otra motivación para que este tema nos resulte interesante. Ya se comentaba en la Historia de la Cuestión (capítulo II) que es lo más común encontrar una diferenciación realizada por los estudiosos entre aquellas obras que, afectadas por el conflicto, se mostraron como un grito de protesta, y aquellas que intentaron sacar al público y al propio autor (que en su obra siempre intenta redimirse de la realidad que lo asfixia) del espanto de la guerra, transportándose a espacios lejanos a vivir aventuras románticas, con un final feliz que permitiera respirar en medio del desastre. Aunque no descartamos que, en efecto, este final feliz tuviera en parte una función de este tipo, que podríamos llamar de “descanso” frente a lo desesperado de la situación, queremos proponer una nueva manera de plantear el estudio de este 'teatro de la guerra'. Porque tampoco creemos que Eurípides dejara, nunca, de pretender la demanda antes de la evasión. Y para ello, situamos nuestro estudio sobre *Ifigenia entre los Tauros* como punto de partida; pues la metáfora antibelicista que en ella se encuentra presente, nos lleva a considerar la posibilidad de que otras tragedias interpretadas como más evasivas antes que antibelicistas también muestren esa metáfora.

Las “tragedias contra la sangre”

Como hemos comentado, *Ifigenia entre los Tauros* no es la única pieza de Eurípides que ha sido interpretada por la crítica filológica tradicional como un “drama de intriga” más que como una tragedia auténtica. Forma parte de un extenso grupo de obras pertenecientes al último período de la producción del poeta, aquel que podríamos llamar “grupo maldito” desde la división tripartita de Kitto (véase Historia de la Cuestión). Pensamos que esta nueva interpretación sobre el teatro euripídeo puede, entre otras cosas, llevarnos a un replanteamiento de esa clasificación. No creemos que estas tragedias, por considerarse poco trágicas, deban estudiarse separadamente de otras muy cercanas en el aspecto cronológico. Teniendo en cuenta todos los datos que se han mencionado anteriormente respecto a la influencia de la Guerra del Peloponeso sobre el teatro de Eurípides, nos llama la atención que muchas de las “tragicomedias” en términos de Kitto (*Ión*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena*) o de los “melodramas” (*Electra*) se estrenaran durante algunos de los años más complejos de la Guerra, lo que nos gusta llamar el 'período crítico', entre el 420 y el 412. Pues, en el año 421 se firmaba la Paz de Nicias, una tregua entre Esparta y Atenas que dejaba la ciudad de los trágicos en una tensión inmensa. Durante esa tregua se producirían los conflictos internos en la política de la ciudad, enfrentando a líderes de uno y otro bando y sumiendo a los ciudadanos en la confusión. Alcibíades cobraba poder en medio del caos. Y en el año 415 se daba la expedición de Sicilia, que llevaría a la mayor de las catástrofes al pueblo ateniense. En este tramo de tiempo sabemos que se habrían estrenado otras dos obras, *Heracles* (416 / 5) y *Las Troyanas* (415), lejanas de las que hemos visto en la división de Kitto, aunque las dos se suelen estudiar también como tragedias especiales (*Heracles* presenta una brutal acumulación de *metabolai* que resultan un tanto artificiosas desde el punto de vista de la dramaturgia, y *Las Troyanas* es una tragedia, en términos de Murray, prácticamente estática, revestida de un patetismo considerado excesivo para muchos). A estas tendríamos que sumar aquellas que sabemos que se estrenaron aunque no conservamos, entre las que destacaremos aquí la *Andrómeda*, ya que por los fragmentos conservados y por los comentarios de numerosos escolios o historiadores, parece que también se trataría de una de las llamadas “tragicomedias”.

Este grupo de tragedias, comprendidas en el período crítico que supuso la paz de Nicias, constituyen el grupo de obras de nuestro interés: creemos que el análisis de *Ifigenia entre los Tauros* puede ser una base sólida para considerar la posibilidad de que

todas estas obras fueran concebidas con el objetivo, más o menos prioritario, de denunciar el espanto de la guerra ante el pueblo que la protagonizaba. Proponemos una clasificación de este grupo como un núcleo antibelicista, el clímax de la metáfora de Eurípides. Su análisis por tanto nos llevaría a plantear la siguiente línea:

Electra, Las Troyanas, Ión, Heracles, [Andrómeda], Ifigenia entre los Tauros, Helena

Para que pudiéramos defender esta tesis, necesitaríamos también un espacio para comprobar si los otros “dramas de intriga” pueden interpretarse también como auténticas tragedias, como ya hemos confirmado que ocurre con *I.T.* De ser así, tendría sentido ahondar en la posibilidad de su carácter antibelicista. Haciendo una vista panorámica, general, sobre la línea arriba trazada, para observar si en efecto nos podríamos encontrar ante un gran conjunto susceptible de ser estudiado de forma unida, *Ión* subió a escena el problema del enfrentamiento entre dos mundos que en principio deberían sentirse amigos; *Las Troyanas* expresaba el dolor y la desesperación de los vencidos, y dejaba patente la cobardía del vencedor; *Heracles* muestra mejor que ninguna otra la no justificación de la matanza y la violencia, negándole esa justificación incluso al héroe por antonomasia, Heracles; *Ifigenia entre los Tauros* constituiría entonces la presentación de la esperanza, la posibilidad de salvarnos si, como hemos visto, hacemos que pare la sangre (podemos creer que en esta misma línea estaría la *Andrómeda*, cuyo estudio se torna increíblemente atractivo desde esta perspectiva)⁵⁷; *Helena* se erige entonces como uno de los ejemplos más interesantes, ya que la guerra no está ausente en la construcción de la trama, pero el argumento y su desarrollo nos presentaría un futuro irreal, el mundo que podría darse si aceptásemos esos términos de paz. Nos encontraríamos entonces ante un gigantesco e impresionante edificio de tragedias con un mensaje trascendental y metafórico, planteado para conmover los instintos y las decisiones de un público inmerso en una guerra civil. Exigiéndose el empleo de recursos cada vez más sorprendentes, que en ocasiones supusieran una provocación tal a los afectos del espectador que produjeran incluso rechazo, Eurípides habría utilizado sus tragedias como la mejor arma posible para clamar ante su pueblo por el fin de las hostilidades.

57 Remitimos a algunos fragmentos particularmente sugerentes en su comparación con *Ifigenia entre los Tauros*, como 9 (124 Kn.) [174 M.] (Jouan – Van Looy, 1998)

Sobre guerra y paz

Nuestra reflexión solo puede concluir considerándose afortunadamente incompleta. Creemos que Eurípides merece ser reinterpretado y esa parte de su teatro considerado por muchos casi “menor” revalorizado. El estudio presentado sobre una posible nueva interpretación de *Ifgenia entre los Tauros* nos hace pensar en Eurípides, ante todo, como un espejo a través del cual podemos explorar las entrañas de aquella sociedad en guerra que fue la Atenas del siglo V, la parte más oscura de la Atenas de Pericles. Sus tragedias muestran una línea de pensamiento según la cual el hombre inmerso en el conflicto acabó por destruirse a sí mismo; y con ello pueden ser, estas obras, un magnífico instrumento para entender por qué se sitúa aquí el comienzo de la decadencia de la espléndida Grecia clásica. Tal vez hasta podríamos plantearnos cómo habría terminado sus días Eurípides al ver que, finalmente, sus peores temores se cumplían, y su pueblo se hundía en el desastre; tal vez sería posible pensar en la huella que la guerra dejó en el ánimo del poeta, llevándolo a crear obras tan misteriosas como tremendas; tal vez incluso nos diera esto para pensar en la melancolía, en la tristísima resignación y en el hondo patetismo que se respira en *Orestes*, o en la apoteosis de la destrucción que impregna el argumento de *Las Bacantes*.

En definitiva, consideramos que este nuevo estudio tiene cabida en la Filología Clásica de nuestros días. Tenemos la oportunidad de leer a Eurípides desde una nueva perspectiva, de utilizar este nuevo enfoque para comprender mejor otros aspectos del mundo antiguo y del propio ser humano. Tal vez tengamos incluso la oportunidad de observar los efectos de la guerra y los mensajes sobre la paz que se dieron en la Atenas del siglo V, en donde alguien gritaba por la no destrucción entre hombres. Tratándose de uno de los tres grandes trágicos, sobre el que tanto se ha escrito y dicho ya, la sola posibilidad resulta, por lo menos, interesante.

AGRADECIMIENTOS

Es preciso escribir tópicos en esta parte. Pero no por ello es menos cierto nada de lo que se diga. Ninguna de las líneas que componen este trabajo se habría podido redactar si no hubiera sido por una enorme cantidad de gente. Es su responsabilidad que nunca me haya siquiera planteado dejar de leer a Eurípides, que nunca me haya cansado, y que este viaje tan cansado haya sido a su vez tan feliz. Así que no tengo más remedio ni tampoco mayor honor que reconocerles, en este pequeño espacio, todo lo que han hecho por mí y por este proyecto.

En el primer e indiscutible lugar, sitúo a mis padres que han combatido conmigo evitando que se me echaran encima los elementos. A mi madre por comprender mis extrañísimos horarios de trabajo y por interesarse por todas y cada una de las cosas que yo aprendía y necesitaba expresar, por saber que esto era lo mío y por no permitir que yo lo dudase, por ser mi guardiana frente a los Imponderables. A mi padre por su paciencia infinita, por haber estado más seguro de mis éxitos de lo que yo jamás he estado y por no haber perdido nunca el buen humor ni las ganas de hacer planes para el futuro, por no dejarme tener miedo. Y a mi hermana mayor que es hasta ahora la persona a la que más he podido admirar en el mundo, que siempre tuvo tiempo para tomarse un café conmigo en esos terribles días de “página en blanco y el mundo en contra”. Gracias por un apoyo imposible de medir, por ser quienes sois aun cuando yo podía no tener muy claro quién era.

No hubiera podido escribir un trabajo tan largo sobre Eurípides si no me hubiera enamorado de su teatro cuando tenía quince años, y eso jamás me habría pasado de no haber conocido a mi magnífica profesora de Cultura Clásica en ese momento y Griego en mis dos años de Bachillerato, Encarna Pisonero. Ella es la responsable directa de que yo lea tragedia, de que me guste, de que supiera que me gustaba, y de que marcara “Filología Clásica” después de aprobar Selectividad: y es también la mejor docente de Secundaria con la que he tenido el gusto de hablar en muchísimo tiempo. No dejo tampoco de agradecer a muchos otros profesores del Instituto (Siro, David, Sonia) a los que reconozco su labor y su fuerza frente a tiempos difíciles con la mayor devoción.

Dudo mucho de que alguien pueda tener más que agradecer a sus amigos. Pocas personas pueden presumir de que, a pesar de su egoísmo y su poca atención, un amigo jamás haya fallado para el café de después de comer, convencido de que hoy sí acabarás el capítulo, de que no queda nada, de que puedes y lo harás (gracias, Ali); o de que cuando uno tiene la horrible manía de estallar de histeria aunque la situación no lo merezca y escupir la impotencia a horas que no son normales, alguien siga ahí dispuesto a escuchar otra vez el mismo atasco y el mismo problema, la misma línea que no sabes cómo traducir, el mismo párrafo que no sabes encajar (gracias, Ana). Pocos tienen a su alrededor a un grupo de amigos tan sólido que esté perfectamente preparado para arrojarte en cualquier momento sin inmutarse y con una confianza ciega, incomprensible pero inamovible, protegiéndote de tus propios demonios (gracias, Adrián, Casado, Iván, Javi). Y no conozco muchos que tengan como motivación extra para culminar una tarea de este tipo saber que alguien va a estar esperando con una noche entera por delante (gracias Vadim, Guillermo), una vida entera por delante, y todos los sueños del mundo dispuestos para ti, para aprender más y ser mejor a la mañana siguiente, para celebrar todo, (Andrea, Ali, Pedro, Chema...), para celebrar lo que sea: *gracias a la Alameda*. Aunque es imposible nombraros a todos (también en eso tengo muchísima suerte), sí espero que todos entendáis hasta qué punto habéis sido fundamentales, imprescindibles. Porque aparte de este apoyo incondicional, cursi de mencionar, magnífico de poseer, tengo el gusto de admitir que sois personas tan sabias en todos los campos de vuestras vidas que sin duda habéis ayudado a que esta tesis valga un poco más la pena. Sois mi fortuna, y mi grandeza.

Gracias a Ña, ese grupo maravilloso de gente increíblemente inteligente que ha cursado este año el Máster Interuniversitario en Filología Clásica, a los más antiguos que además compartieron conmigo la carrera (Sandra, Nico, Sara, no sé cómo habéis aguantado tantos nervios, no sé cómo pero lo habéis hecho y me habéis llevado hasta el final de esta historia), y a los nuevos que vinieron y vienen de todas partes, de todas las universidades, con especial cariño a los de la Complutense con los que injustamente tan poco contacto hemos tenido hasta ahora: gracias por darme la oportunidad de conocerlos, de conocer vuestro genio, de aprender de vosotros, gracias por compartir conmigo vuestros trabajos, vuestras esperanzas, vuestras noches.

Gracias al departamento de Filología Clásica de la UAM, particularmente a Helena Maquieira, M^a Eugenia Rodríguez y Luis Macía por sus lecturas de otros trabajos relacionados con el presente, y sus opiniones y cuidadosísima atención, aparte de por su particular demostración de afecto y de integridad como docentes y como personas. Y sobre todo, ante todo, gracias a Emilio Crespo Güemes, catedrático de Filología Clásica que aceptó apoyarme cuando, hace años, le dije que tal vez *Ifigenia entre los Tauros* no fuera una obra romántica de evasión. Gracias por estar ahí siempre, sin excepción alguna, por preocuparte hasta por el más mínimo detalle y corregir hasta la última coma o acento fuera de sitio. Gracias por confiar en mí independientemente de las circunstancias, por enseñarme tanto desde la máxima humildad imaginable. Gracias por tu tiempo, por haberlo compartido conmigo al igual que tu vastísimo conocimiento y experiencia. Por no haber permitido que desconectara jamás el chip de la curiosidad. Por haberme animado a acometer las empresas más brutales y haberme demostrado luego que podía con ellas, dándome de esa manera también algunas de las mayores alegrías de mi vida. Por alegrarte conmigo de las victorias. Por ser el filólogo más valiente que he conocido. Por no haber dejado nunca de ser mi profesor, alguien de quien puedo (y me encanta) aprender. Gracias por todo, por absolutamente todo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones, comentarios y traducciones de Eurípides

- CALVO, J.L. (1978). *Eurípides. Tragedias (vol. II): Suplicantes. Las Troyanas. Heracles. Las Fenicias. Ifigenia entre los Tauros*. Madrid. Gredos.
- CRESPO, E. (coord.) (2006). *Esquilo, Sófocles y Eurípides. Obras completas*. 2008 (2ª ed.). Madrid. Cátedra.
- CROPP, M. *Euripides*.(2000). *Iphigenia in Tauris. A commentary*. Westminster. Aris & Phillips.
- DIGGLE, J. (1994) *Euripidis Fabulae: Supplices, Ion, Hercules, Iphigenia in Tauris*. Oxford. Clarendon University Press.
- FERRARI, F. (2000). *Euripide. Ifigenia in Aulide / Ifigenia in Tauride*. Milán. B.U.R.
- JOUAN, F. – VAN LOOY, H. (1998). *Euripide (tome VII): Fragments 1 partie. Aigeus – Autolykos*. París. Les Belles Letres.
- PARMENIER – GREGOIRE. (1964) *Euripide. Les Troyennes, Iphigenie in Tauride, Electre*. París. Les. Belles Letres.
- PLATNAUER, M. (1938) (reimp. 1967) *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Londres. Clarendon University Press.
- SANTANA HENRÍQUEZ, G. (2006) *Eurípides. Hécuba, Helena, Ifigenia entre los Tauros*. Madrid. Alianza Editorial.

2. Ediciones y traducciones de otros textos de la Antigüedad

- AESCHYLUS.AGAMEMNON. (ed West, M.L.) (1991). Stuttgart. Teubner.
- AESCHYLUS. EUMENIDES. (ed. West, M.L.) (1991). Stuttgart. Teubner.
- POETAE EPICI, PARS II FASC I (ed. Bernabé, A.). (1987). Leipzig. Teubner.
- HYGINUS. *Fabulae*. (ed. Marshall). (2002). Munich & Leipzig. Teubner.
- DEL HOYO, J. – GARCÍA RUIZ, J.M. (2009). *Higino. Fábulas*. Madrid. Gredos.
- LUCAS DE DIOS, J. (1983). *Sófocles. Fragmentos*. Madrid. Gredos.

- A. LÓPEZ EIRE, A. (2001). *Aristóteles. Poética*. Madrid. Ariel.

3. Estudios

- ALBINI, U. (1986). “L’Ifigenia in Tauride e la fine del mito” *La Parola del Passato*, 38, 105 – 12.
- BERGSTON, H. (1968). *Historia de Grecia*. Madrid. Gredos. (=1965. Munich).
- DOODS, E., (1929). “Euripides, The Irrationalist”, *The Ancient Concept of Progress and Other Essays*, Oxford, 78 – 91.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. – PASCUAL, J. (2007). *Esparta y Atenas en el siglo V*. Madrid. Síntesis.
- DURKHEIM, E. (2008). *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid. Alianza. (=1985, París, 7ª ed.).
- FERNÁNDEZ – GALIANO, M. (1966). “Estado actual de los problemas de cronología euripídea” en *Actas del III Congreso de Estudios Clásicos*.
- FESTUGIÈRE, A. (1986). *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona. Ariel. (= 1986, París).
- FÜHRMANN, M. (2011). *La teoría poética en la Antigüedad*. Madrid. Dickinson. (=2003, Zúrich).
- GARCÍA GUAL, C. (2006). *Historia, novela y tragedia*. Madrid. Alianza Editorial.
 - (2008). “Introducción General” a *Eurípides. Tragedias (vol II)*. Barcelona. Gredos (reeditadas para RBA).
- GARZYA, A. (1962). *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*. Nápoles. Librería Scientifica.
- GIL, L. (ed.) (1963). *Introducción a Homero*. Madrid. Gredos.
- GUZMÁN GUERRA, A. (2005). *Introducción al teatro griego*. Madrid. Alianza.
- JOUAN, F. (1966). *Euripide et les legends des Chants Cypriens*. 1966. París. Societè d’Adition, Les Belles Letres.
- KITTO, H.D.F. (1961). *Greek Tragedy: A Literary Study*. Oxford. Routledge Classics.
- LESKY, A. (2001). *La tragedia griega*. Madrid. Gredos. (=1958, Stuttgart)

- MARCOS PÉREZ, J.M. (1994). “El relato del mensajero en Eurípides”
Minerva: Revista de filología clásica, 8, 77-98.
- MUÑOZ, V. (2002). “Ideas religiosas de Eurípides”, *Myrtia*, 17, 103-125.
- MURRAY, G. *Eurípides y su tiempo*. 1949. México DF. Fondo de Cultura Económica. (= 1946, Londres, edición).
- NIETZSCHE, F. (2013). *Obras completas (vol.II: Escritos Filológicos)*. Madrid. Tecnos.
 - (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza. (=1871,Leipzig).
- OLLER GUZMÁN, M. (2007). “Ifigenia ξενοκτόνος”, *Faventia* 30/1-2, 223-40.
- PARKER, R. (1983). *Miasma.Pollution and purification in early Greek religion*. Oxford. Clarendon Press.
- POWELL, A. (ed.), (1990). *Euripides: women & sexuality*. Londres. Routledge Classics.
- QUIJADA, M.(1991). *La composición de la tragedia tardía de Eurípides*. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes. Vitoria. Instituto de Ciencias de la Antigüedad.
- RIJKSBARON, A. (1991) *Grammatical Observations on Euripides' Bachhae*. Amsterdam. Gieben.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1962). *El héroe trágico*. Madrid. Cuadernos de la Fundación Pastor.
 - (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid. Alianza.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid. UAM Ediciones.
- ROSSI, L.E. (1995). *Letteratura greca*. Florencia. Le Monnier.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1975). *Mitología clásica*. Madrid. Gredos.
- SPIRAS, A. (1960). *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*. Kallmünz. Lassleben.

