

HELMANTICA

REVISTA DE HUMANIDADES CLASICAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD ECLESIASTICA.-SALAMANCA

AÑO VIII

ENERO-ABRIL DE 1957

NÚM. 25

STUDIA EURIPIDEA

I

OBSERVACIONES A LA TECNICA ESCENICA DE EURIPIDES ¹

A diferencia de lo que ocurre con Esquilo y Sófocles, la estructura general de los dramas de Eurípides ofrece una cierta regularidad. Sus dramas, en su mayor parte, pueden reducirse a un esquema general, que a continuación señalamos ²: se presenta una situación determinada, casi siempre caracterizada por una amenaza o un peligro inminente. En el curso de la obra, el personaje central se ve en la precisión de superar este peligro. Ello constituye el tema central de la obra. Para ello, o bien acude a sus propios medios, o se presenta un personaje secundario que ayuda al protagonista a vencer los obstáculos que se oponen a su liberación. En algunos casos el sal-

¹ Este trabajo reproduce en su esencia una comunicación leída en la *Sociedad Española de Estudios Clásicos* (Secc. de Barcelona) el 28-2-55. Para su publicación hemos ampliado algunos conceptos y hemos añadido algunas notas.

² Cfr. SCHMID-STAEHLIN, *Geschichte der gr. Literatur*, Munich, I, 3, 1940. p. 780 y ss.

vador es una divinidad ³. Para ello se crea un verdadero complot entre estos personajes, que a veces da resultado, como en *Orestes*, *Medea*, *Electra*, y en otros casos falla, como ocurre en el *Hipólito* ⁴.

Por otra parte, hemos de señalar asimismo que la característica de los personajes euripídeos suele ser paradójica, apasionada, irracional. El poeta, para poner de relieve algunos de estos rasgos psicológicos de sus personajes, posee infinidad de procedimientos técnicos y artísticos, algunos de los cuales han sido estudiados con detalle ⁵.

Nos proponemos estudiar, en nuestro trabajo, algunos aspectos particulares de ciertas tragedias euripídeas, que presentan algunos rasgos especiales, que se han interpretado de diversa manera. En general podemos reducir estos aspectos a la aparición de personajes que hasta ahora se han venido considerando ajenos al drama, pero que, observados más de cerca, constituyen un verdadero procedimiento técnico para lograr determinados aspectos poéticos o psicológicos.

Veamos en primer lugar *Alcestis*, v. v. 614-740. Se trata de la famosa escena entre Admeto y Feres, quienes, como es sabido, se enzarzan en una larga discusión, por algunos críticos considerada intrusa en el conjunto de la obra, porque no ven ninguna finalidad poética en ella.

³ Sobre estos personajes «errantes» que se convierten en salvadores, tenemos ya un precedente en el Prometeo liberado, con el personaje de Heracles. Cfr. PETERSEN, *Gr. Tragödie*, p. 526 ss. En lo que se refiere al dios liberador —que constituye el núcleo esencial de lo que después será el «deus ex machina»— cfr. E. MUELLER, *De Graecorum deorum partibus tragicis* (RGVV, 8, 3, 1910, p. 62) y F. DORNSEIFF, en RE, III, col. 1212 ss.

⁴ No poseemos todavía una obra de conjunto sobre el arte dramático de Eurípides. Sobre la intriga, cfr. SOLMSEN, *Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und des Euripides*, *Phil.*, 88-1932, p. 1 y ss. La evolución de este elemento dramático —que es una creación euripídea— ha sido estudiada por Zielinski, en sus *Tragodoumena*, p. 313 ss.

⁵ Como señalábamos en la nota anterior, no existe un trabajo completo sobre la técnica euripídea. El trabajo de HOWALD, *Untersuchungen*

En realidad, todo el conjunto de la escena es imprescindible para poner de relieve, por contraste, la psicología de los dos personajes.

En efecto: Alcestis es la esposa abnegada, que entrega su propia vida para salvar la de su esposo ⁶: Habla Apolo:

zur Technik der euripideischen Tragödie, Leipzig, 1914, es sólo un intento por establecer la evolución de esta técnica, al estilo de la obra de MIETOW *Euripides' artistic development*, *AJPh*, 52-1931, 339 y ss. Que Eurípides con su técnica, ha intentado —frente a Sófocles— reivindicar el arte esquileno, es la base teórica de que parte O. KRAUSE, en su tesis: *De Euripide Aeschyli instauratore*, p. 47 y ss.

A falta de un trabajo de conjunto, tenemos una serie de importantes trabajos monográficos sobre cada uno de los puntos del arte de nuestro trágico. Cfr. SCHMID-STAEHLIN, I, 3, 754 ss.

PROLOGO: Es uno de los rasgos más característicos del arte de Eurípides. Debemos a Howald (Unters. p. 34 ss.) la explicación de que el prólogo debe su existencia a que Eurípides ha renunciado a la trilogía, y sirve para exponer la situación. No obstante se ha pretendido la existencia de composiciones trilogicas en Eurípides (entre otros, cfr. GIRARD, REG, 17-1904, 49 y ss). DALMEYDA, REG, 1919, p. 121 ss., ha señalado tres fases en el desarrollo del prólogo.

DEUS EX MACHINA: Es un uso frecuente en el poeta a partir de la *Electra*. DECHARME (*Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893), p. 387 y ss. presenta una discusión de cada uno de los casos. El *deus ex machina* no es simplemente un recurso artístico, como se ha pretendido, sino, como ha señalado MEWALT, *WSt.*, 54-1936, 11 s., que tiene un valor religioso.

CORO: el mejor estudio sobre el coro euripídeo lo debemos a PHOULRIDES, *The Chorus of Euripides*, *Cl. Ph.*, 27-1916, 76 ss. Las relaciones entre el coro y la acción dramática —mucho menor que en Sófocles, aunque no inexistentes— han sido trazadas por H. HOFMANN, *Ueber den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides*, Leipzig, 1916.

Sobre el modo especial de tratar al mensajero, RASSOW: *Quaestiones de euripideorum nuntiorum narrationibus*, Diss. Greifswald, 1883. Acerca del influjo del nuevo ditirambo en algunas partes de la lírica euripídea, SCHOENWOLF: *Der jungattische Dithyrambos*, Diss. Giessen, 1938, p. 37 siguientes.

⁶ No obstante se han emitido otras opiniones: PRELLER-ROBERT, *Gr. Myth.*, II, p. 31 ss., partiendo de que el tema de Alcestis es el sacrificio natural de la mujer por el marido, concluye que el acto de la esposa de Admeto no contiene ningún valor heroico (!). Por su parte, SECHAN (REG, 25-1911, p. 1 y ss. = *Le dévouement d'Alceste*), cree que el acto de Alcestis es justo, ya que se sacrifica por la familia, que poseía en Grecia

ἤνεσαν δέ μοι θεαί
 Ἄδμητον Ἄιδην τὸν παραυτίκ' ἐκφυγεῖν,
 ἄλλον διαλλάξαντα τοῖς κάτω νεκρόν.
 Πάντας δ' ἐλέγξας καὶ διεξελεθῶν φίλους,
 πατέρα γεραιάν θ' ἢ σφ' ἔτικτε μητέρα,
 οὐχ εὔρε πλὴν γυναικὸς ἣτις ἤθελε
 θανεῖν πρὸ κείνου μηδ' ἔτ' εἰσορᾶν φάος·
 ἣ νῦν κατ' οἴκους ἐν χεροῖν βαστάζεται
 φοχορραγοῦσα.⁷

La escena de la despedida de Alcestis es de las más emotivas que poseemos de Eurípides, aunque, sin duda, carece de aquella pasión, que más adelante se complacerá en poner en boca de sus personajes. Pero, a pesar de todo, no puede negarse, que la escena que sigue a la muerte de Alcestis, ofrece un consciente contraste por la brutalidad con que se atacan los personajes, descubriendo su profundo egoísmo.

Muerta Alcestis, Admeto se desespera. Se da cuenta de que, al perderla, le ha tocado un destino peor que la muerte:

Οἶμοι, τί δράσω δῆτα σοῦ μονούμενος; v. 380.
 Ἄγου με σὺν σοι, πρὸς θεῶν, ἄγου κάτω. v. 382.
 ὦ δαίμον, οἷας συζύγου μ' ἀποστερεῖς. v. 384.

Tras el intervalo de la llegada de Heracles, aparece en escena Feres, padre de Admeto. Sus primeras palabras son de consuelo para su hijo, y de semirreproche para sí, por reconocer que no ha tenido la valentía de morir por Admeto:

Ἦκω κακοῖσι σοῖσι συγάμων, τέκνον·
 ἐσθλῆς γάρ, οὐδεὶς ἀντερεῖ, καὶ σώφρονος
 γυναικὸς ἠμάρτηκας. Ἄλλὰ ταῦτα μὲν
 φέρειν ἀνάγκη, καίπερ ὄντα δύσφορα.

carácter sagrado. Naturalmente ninguna de estas interpretaciones tiene en cuenta las intenciones del propio poeta.

⁷ Alc. v. 12 ss.

Δέχου δὲ κόσμον τόνδε, καὶ κατὰ χθονός
 ἴτω' τὸ ταύτης σῶμα τιμᾶσθαι χρεών,
 ἥτις γε τῆς σῆς προὔθανε φυγῆς, τέκνον,
 καὶ μ' οὐκ ἄπαιδ' ἔθηκεν, οὐδ' εἴασε σοῦ
 στερέντα γῆρα πενθίμῳ καταφθίνειν. ⁸ v. 614 ss.

Admeto lo recibe friamente. Y, sin acordarse de que él debe la vida a Alcestis, echa en cara a su padre el no haber aceptado la muerte en lugar de su hijo:

Οὐτ' ἦλθες ἐς τόνδ' ἐξ ἐμοῦ κληθεὶς τάφον,
 οὐτ' ἐν φίλοισι σὴν παρουσίαν λέγω.
 ...Τότε ξυναλγεῖν χρῆν σ', ὅτ' ὠλλόμεν ἔγώ.
 Σὺ δ' ἐκποδῶν στάς καὶ παρῆς ἄλλῳ θανεῖν
 νέῳ, γέρον ὦν, τόνδ' ὑπομιώζεις νεκρόν;
 ...Ἐδειξας εἰς ἔλεγχον ἐξελθὼν ὅς εἶ,
 καὶ μ' οὐ νομίζω παῖδα σὸν πεφυκέναί.
 Ἢ τᾶρα πάντων διαπρέπεις ἀφυχία,
 ὅς τηλίκοσδ' ὦν κἀπὶ τέρμ' ἤκων βίου
 οὐκ ἠθέλησας οὐδ' ἐτόλμησας θανεῖν
 τοῦ σοῦ πρὸ παιδός, ἀλλὰ τήνδ' εἴασατε
 γυναῖκ' ὀθνεῖαν, ἣν ἐγὼ καὶ μητέρα
 πατέρα τ' ἂν ἐνδίκως ἂν ἠγοίμην μόνην.
 Καίτοι καλόν γ' ἂν τόνδ' ἀγῶν' ἠγωνίσω,
 τοῦ σοῦ πρὸ παιδός καταθανών... ⁹

Feres no acepta los insultos de su hijo, y le responde con unos argumentos que defieden una concepción egoísta de la vida ¹⁰:

⁸ v. v. 614-624.

⁹ v. 629 y ss.

¹⁰ Que los personajes de Eurípides obran impulsados por sus propias pasiones y egoísmo lo señaló ya SCHMID STAEHLIN, *Geschichte der gr. Literatur*, I, 3, p. 768. Was die handelnden Gestalten des Euripides von denen der beiden älteren Tragiker am stärksten unterscheidet, ist ihre selbstische Gesamtorientierung. Sie werden nicht, wie jene, getrieben von einem über allen persönlichen Interessen stehenden dämonischen Drang... Vielmehr kämpfen sie mit Einsatz aller Kraft und List für ihre Existenz, ihre Pläne, ihre Vorteile».

οὐ γὰρ πατρῶον τόνδ' ἔδεξάμην νόμον,
 παίδων προθνήσκειν πατέρας οὐδ' Ἑλληνικόν.
 σαυτῷ γὰρ, εἴτε δυστυχῆς εἴτ' εὐτυχῆς,
 ἔφυς. ¹¹

Y, finalmente, le acusa, a su vez, de ser el verdadero asesino de su esposa:

σοὶ γοῶν ἀναιδῶς διεμάχου τὸ μὴ θανεῖν,
 καὶ ζῆς παρελθὼν τὴν πεπρωμένην τύχην,
 ταύτην κατακτάς· εἴτ' ἐμὴν ἀφυχίαν
 λέγεις, γυναικὸς, ὦ κάκισθ', ἡρσσεμένος,
 ἢ τοῦ καλοῦ σοῦ προὔθανεν νεανίου; ¹²

Sabido es que Eurípides representa la introducción de la Retórica en la tragedia ¹³ y que con ello se insertan en su obra debates y discusiones que algunas veces rebasan el marco de la acción. Este carácter del drama de Eurípides ¹⁴ le fué ya reprochado en la antigüedad ¹⁵.

Péro, sin duda, tenemos aquí algo más que una pura discusión sofística. Hay que reconocer, con Pohlenz ¹⁶, que «nicht aus der griechischen Freude an der Streiterede ist diese Szene geboren». Tampoco podemos aceptar la tesis de que la escena no tiene ninguna función dramática ¹⁷: en realidad, la escena sólo puede tener un fin. Poner de relieve el enorme egoísmo de los personajes masculinos —generalmente mal parados en nuestro trágico ¹⁸— y poner de relieve, por la ley del

¹¹ v. 683 ss.

¹² v. 694 y ss.

¹³ JAEGER, *Paideia*, I, p. 360 y ss.

¹⁴ MASQUERAY, *Euripide et ses idées*, p. 92 y ss.

¹⁵ Así por ejemplo, cfr. escolio a *Andr.* 779, que señala que sus personajes a veces filosofan *παρὰ καιρόν*

¹⁶ *Gr. Tragödie*, p. 246.

¹⁷ Cfr. SCHMID-STAEHLIN, I, 3, p. 342 ss.

¹⁸ En *Studia euripidea* II, que aparecerá brevemente, fundamentamos esta opinión, y discutimos la pretendida misoginia del poeta. En la sesión en que leímos esta comunicación, el Dr. Fernández-Galiano nos hizo ob-

contraste tan querida de Eurípides ¹⁹. Como veremos, el procedimiento reaparece años más tarde en las Fenicias.

Las palabras de Feres ponen a Admeto frente a sí mismo. Es otro ser el que le descubre los verdaderos móviles de su acción. Admeto se reconoce a sí mismo por un procedimiento indirecto de anagnorismós, que poco ha Bowra ha estudiado en Sófocles ²⁰.

Todo ello es, al mismo tiempo, un momento decisivo en la transformación moral que experimenta Admeto y que constituye, en opinión de Sheppard ²¹, la auténtica finalidad de la obra. «La escena —dice G. Murray ²²— resulta incómoda a los ojos de un lector romántico, pero esto mismo a la pieza una profundidad que le faltaba al asunto».

En la *Medea* nos hallamos con un pasaje que presenta problemas semejantes. Nos referimos a la escena de Egeo. Aquí no se trata, como en *Alceste*, de poner de relieve la psicología de los personajes, mediante una escena que ponga en evidencia los auténticos móviles de cada uno, sino de presentar un personaje que, con su aparición y actitud, determina la decisión final de la heroína y con ello soluciona el final de la obra.

Esta escena (*Medea*, 663 y ss.) ha encontrado duros detractores ya desde la Antigüedad. Aristóteles ²³ decía de esta escena: φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς.

servar que esta tesis contradice la opinión común sobre el poeta. Pero nos pusimos de acuerdo en que, en el fondo, muchos personajes masculinos quedan inferiores, moralmente, a las mujeres euripideas.

¹⁹ Incluso hay algunas obras —como los *Heráclidas*— que dan la sensación de que lo único que buscan son estos contrastes.

²⁰ Cfr. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford Univ. Press., 1949, Conclusión.

²¹ JHS, 1919, página 37 y ss.

²² *Euripides and his Age*, trad. esp. Buenos Aires, 1951, p. 57.

²³ *Poética*, 1454, b 1. ROSTAGNI, en su edición comentada, Turin, 1945, p. 86 ss., interpreta así el texto aristotélico: «Probablemente Aristotele non allude soltanto al carro allato che Medea riceve da Elio per fuggire presso il suo protettore Egeo, ma anche all'intervento stesso di Egeo». En otro pasaje, el mismo Aristóteles (1461 b. 20-22) considera la escena que nos ocupa un *ἄλογον*.

En la edad moderna, Patin ²⁴ y Bethe ²⁵ han escrito fuertes páginas contra este personaje, que consideraban, era una simple concesión al público ateniense. Más comprensivo fué Séchan ²⁶, que considera a Egeo «habilment rattaché à l'action par des liens psychologiques». Delebecque ²⁷ sigue a Séchan; pero, de acuerdo con la tesis central de su libro, lo considera una simple alusión a Atenas: Egeo sirve simplemente para oponerse al tirano de Corinto, Creonte.

La tesis de Rostagni ²⁸ de que Egeo es inútil, ya que Medea hubiera podido servirse de sus simples medios mágicos para vengarse de Jasón, es, a primera vista, interesante. Pero no tiene en cuenta que fué precisamente Eurípides quien inventó esta escena, y que para ello tendría sus motivos.

Se han emitido dudas sobre la existencia de esta escena en la versión primera de la *Medea* de Eurípides ²⁹. Los que defienden esta tesis (junto a Wecklein está Bethe) consideran la figura de Egeo intercalada posteriormente a su representación.

Ahora bien: la *Medea* que se atribuye al poeta Neofrón, y que era una réplica a la obra de Eurípides, contenía una escena muy semejante, lo cual parece avalar la existencia en Eurípides de la escena correspondiente ³⁰. Señalemos, finalmente, que la tesis de la doble redacción de la *Medea*, tal como la

²⁴ *Études sur les Tragiques grecs*, Paris, 1879, I, 135 ss.

²⁵ *Medea, Probleme, Berichte über d. Verhandlungen d. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften*, His. Phil. Klasse, 1918, I, p. 1 ss.

²⁶ REG, 1927, p. 289 y ss.

²⁷ *Euripide et la guerre du Peloponnèse*, Paris, 1951, p. 69 ss.

²⁸ *Op. cit.* p 169.

²⁹ Así WECKLEIN, *Phil.* 1920, p. 359 ss.

³⁰ Cfr. ZIMCHEN, *ZföG*, LXIV, p. 20 ss. La tesis de que Neofrón es un predecesor de Eurípides ha sido emitida y defendida (sobre la cuestión, cfr. VALSA, *L'Acropole*, 1929, p. 134 ss.). En el primer argumento de la *Medea* se dice que Eurípides había tomado el tema de Neofrón, y aduce como testimonios Dicearco y las *Apomnemonemata* de Aristóteles, testimonios de tan escaso valor (la obra citada de Arist. es espúrea) que han sido rechazados por MERIDIER (ed. de la *Medea* en la Col. Budé, p. 114).

defienden los autores citados, carece de textos antiguos que la avalen.

Tras esta discusión teórica, pasemos ya al examen de la escena: ya en los versos 390 ss. ha expresado su intención de matar a sus hijos ³¹. Sólo le falta el apoyo necesario para llevar a cabo tal empresa:

μείνας' οὖν ἔτι σμικρὸν χρόνον
ἦν μὲν τις ἡμῖν πύργος ἀσφαλῆς ἀνῆ
ὄλωφ μέτεμι τόνδε καὶ σιγῆ φόνον.

Porque Medea quiere una venganza ejemplar. Ha sido demasiado brutalmente insultada y humillada, y cada uno de sus enemigos debe sentir el peso de su cólera: Creonte, su hija, Jasón.

Es cierto que en determinados momentos se insinúa la idea de un posible suicidio ³² e incluso el asesinato de Jasón; pero ello debe tomarse simplemente como una manifestación aislada de cólera, sin intención ulterior de realización, como bien ha visto Pohlenz ³³. No hay que acudir, por tanto, a la cómoda explicación de indecisiones en el plan general de la obra. Son una serie de gradaciones psicológicas motivadas por los crecientes insultos a que se ve sometida Medea.

Ahora bien; para llevar a cabo su venganza completa, Medea debe vivir. Si se quitara la vida, o abandonara a sus hijos en Corinto, sería la burla de sus propios enemigos. No puede partir sin castigar los ultrajes recibidos:

³¹ En realidad ya en el v. 111 y ss. se ha expresado Medea en este sentido. Pero Medea cambia durante la obra de planes varias veces. En 111 quiere matar a Jasón y a sus hijos, después sólo debe morir Jasón; finalmente decide sólo matar a sus hijos. Sobre estas indecisiones —que no reflejan cambios de plan dentro de la obra como quiere GEFKEN, *Gr. Lit.* I, p. 183— tratamos con más detalle, y las justificamos en *Studia euripidea* II.

³² Cfr. v. 40 ss., donde la nodriza expresa estos temores. Pero Nauck considera espúreos estos versos. Cfr. asimismo v. 97 donde Medea expresa su deseo de morir.

³³ *Gr. Tragödie*, p. 261.

καίτοι, τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
 ἐχθροῦς μεθεῖσα τοῦς ἐμοῦς ἀζημίους; v. 1049 s.

Pero Medea necesita un πόροσ ἀσφαλῆσ. Y de pronto aparece. Sus planes, con él se hacen más fácilmente realizables:

ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἡλίου τε φῶσ,
 νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλαι,
 γενησόμεσθα, κείσ ὁδὸν βεβήκαμεν.
 νῦν ἐλπίσ ἐχθροῦς τοῦς ἐμοῦς τίσειν δίκην.
 οὗτος γὰρ ἀνὴρ ἤ μάλιστ' ἐκάμνομεν,
 λιμῆν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων v. 764 s.

Con la presencia de Egeo y la protección y ayuda que le promete, la heroína se decide a dar el último paso.

La presencia de Egeo, pues, determina la decisión de Medea desde un punto de vista psicológico: no es una figura innecesaria absolutamente hablando.

También la *Helena* presenta analogías con los pasajes estudiados de las otras tragedias. También aquí hallamos un personaje errante, que los críticos no saben cómo insertar en el conjunto de la obra. Grégoire-Goossens ³⁴ han creído poder identificar a Teucro con el rey Evágoras de Chipre, a la sazón aliado de Atenas. Delebecque, que ha escrito un interesante libro sobre las alusiones políticas de los dramas euripídeos, aunque, a nuestro juicio, ha exagerado y desorbitado el alcance de estas alusiones, se ha expresado en términos parecidos a Grégoire-Goossens, a quienes considera en parte sus precursores ³⁵. Naturalmente, tropezamos aquí con una dificultad: los críticos no están de acuerdo sobre el juicio definitivo de la

³⁴ *Les allusions politiques dans l'Helène d'Euripide*, CRAI, 1940, p. 206 ss. Para dichos autores, Alcibiades es Helena.

³⁵ DELEBECQUE, *Euripide et la Guerre du Peloponnèse*, 1951, p. 343.

obra ³⁶. Kuiper ³⁷ la considera una obra cómica, Steiger ³⁸ una verdadera parodia, mientras otros críticos la consideran una verdadera y bella tragedia ³⁹. El juicio sobre la escena que nos interesa dependerá, pues, en última instancia, de la posición que se adopte sobre el carácter de la obra euripídea.

Que la Helena de Eurípides se presentaba, a los ojos de sus contemporáneos, como audaz y atrevida, lo prueba, entre otros, el testimonio de Aristóteles ⁴⁰, quien, como es sabido, la calificó de *καινή Ἑλένη*. Y si bien es cierto que no fué Eurípides el innovador, sino Estesicoro, seguido en parte por Heródoto ⁴¹, es cierto también que los intentos de modificar la leyenda, quedaron frustrados y, por consiguiente, el intento de Eurípides apareció como una nueva tentativa. Eurípides se propuso, pues, popularizar la versión llamémosla antihomérica de Helena. Quiere reivindicar a la heroína, presentarla bajo una luz distinta, que en parte halla su precedente en el libro IV de la Odisea.

Sentadas así las cosas, podemos entender mejor la escena de Teucro.

Recordemos que la primera reacción de Teucro ante Helena es de repulsión. La insulta y la llama causante de todas las

³⁶ En nuestra tesis doctoral (*El mito de Helena en la Literatura y el arte griegos*), todavía inédita, hemos estudiado con detalle las distintas interpretaciones de que ha sido objeto esta pieza.

³⁷ MNEMOSYNE, 1926, 180 ss. (*De Euripidis Helena*).

³⁸ *Warum schrieb Euripides seine Helena?*, Phil. 1907, 200 ss. Steiger ve en la Helena una parodia de la Odisea con elementos tomados de la Ifigenia en Tauride. Para él, la figura de Helena en la pieza es completamente irreal: «Theatralisch ist ihr Wesen, ihre Worte sind berechnet, ihre Bewegung studiert», p. 211.

³⁹ Así DECHARME, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893, quien, p. 230 y ss., llega a llamarla «un modèle de vertu»; POHLENZ, *Gr. Trag.*, 414 ss.; BECKER, *Helena*, Zürich, 1939, p. 87 ss., quien habla de «tragische Handlung».

⁴⁰ ARISTOFANES, *Tesmof.* 950.

⁴¹ Cfr. especialmente, PISANI, *Elena e l'eidolon*, RF, 1928, pág. 460 ss., que discute los trabajos anteriores.

desgracias de Grecia. Porque Teucro cree que la figura que tiene a sus ojos, es la mujer que había visto en Troya:

ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὀρώ
 γυναικὸς εἰκὼ φόνιον ἢ μ' ἀπόλεσε
 πάντας τ' ἀχαιούς. θεοί σ' ὅσον μίμημα' ἔχεις
 Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ ἴν' ξένη
 γαῖα πόδ' εἶχον, τῶδ' ἂν εὐστύχω πτερῶ
 ἀπόλαυσιν εἰχοῖς ἔθανες ἂν Διὸς κόρης. v. 72 ss.

Al mismo tiempo, le va enumerando las otras desgracias que de un modo indirecto Helena ha causado: su propia madre, Leda, no ha podido resistir el deshonor y se ha suicidado (v. 200); incluso sus hermanos, los Dioscuros, han caído víctimas del acto de Helena:

σφαγαῖς ἀδελφῆς εἶνεκ' ἐπνεῦσαι βίον. v. 142.

Pero he aquí que en el transcurso de la escena cambian las ideas de Teucro. Al final de su conversación con Helena se ha podido dar cuenta del valor de esta mujer. Y aunque cree dirigirse a otra persona, es digno de notar el elogio que le dirige al despedirse:

Ἑλένη δ' ὅμοιον σῶμα' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας
 ἔχεις ὁμοίας, ἀλλὰ διαφόρους πολὺ. v. 160 s.

Probablemente este método es algo rebuscado, pero no por ello estamos autorizados para imponer al poeta nuestras propias ideas y métodos. Por otra parte, hemos podido comprobar que Eurípides emplea con cierta frecuencia este procedimiento, aunque no siempre con el mismo éxito.

En *Las Fenicias*, un procedimiento semejante al de *Alcestris*. Dos egoístas que luchan como fieras por el poder, y un ser inocente que se sacrifica por ellos.

Es evidente que el sacrificio de Meneceo no formaba parte de la leyenda originaria y que, además, el mismo personaje, desde el punto de vista lógico, es claramente superfluo. Esquilo, que tocó el mismo tema, no introdujo dicha figura.

Pero, por otra parte, hemos de reconocer que la obra gana en fuerza con esta escena. Los dos hermanos, Eteocles y Polinices están dominados por la violenta pasión del poder. Eteocles, incluso llega a pregonar a los cuatro vientos que haría cualquier cosa por lograrlo:

ἐγὼ γὰρ οὐδὲν, μήτερ, ἀποκρύψας ἔρω.
 ἄστρον ἂν ἔλθοιμ' ἡλίον πρὸς ἀντολὰς
 καὶ γῆς ἔνερθε δυνατὸς ὦν δρᾶσαι τάδε,
 τὴν θεῶν μεγίστην ὥστ' ἔχειν τυραννίδα. v. 503 s.

Frente a estos locos sedientos de poder, la figura, como Alcegis, pone de relieve su bondad, su inocencia. Meneceo sacrifica su propia vida por algo que casi ni siquiera entiende. Sólo sabe que el destino lo ha llamado para salvar, con su muerte, a su patria de la ruina y de la destrucción (911 ss.). Y considera vergonzoso no ir a este sacrificio:

αἰσχρὸν γὰρ, οἱ μὲν θεσφάτων ἐλεύθεροι
 κοῦκ εἰς ἀνάγκην δαιμόνων ἀφιγμένοι
 σπάντες παρ' ἀσπίδ' οὐκ ὀκνήσουσι θανεῖν,
 ...ἐγὼ δὲ πατέρα καὶ κασίγνητον προδοῦς
 πόλιντ' ἐμαυτοῦ δειλὸς ὡς ἔξω φθονός
 ἄπειμ' ὅπου δ' ἂν ζῶ κακὸς φανήσομαι. v. 999 ss.

En conclusión, pues, hay que aceptar que Eurípides utilizó, con plena conciencia, el procedimiento de introducir personajes ajenos a la acción para realzar los caracteres, por contraste, de los otros personajes o para decidirlos a la acción, cuando ésta está paralizada. Si el caso fuera aislado, se podría hablar de escenas intrusas. Pero hemos visto que durante su larga producción dramática, desde *Alcegis* a *Las Fenicias* por lo menos, emplea en varias ocasiones este método ¹².

JOSE ALSINA CLOTA

¹² Como se ve, hemos interpretado de otra manera algunos casos que normalmente caen dentro de la rúbrica de «héroes salvadores». Cfr. SCHMID-STAEHLIN, I, 3, 773 nota 8. Pero, de este tipo de salvador sólo hemos considerado, para nuestra tesis, aquel salvador que influye decisivamente en el personaje. Por ello no hemos considerado a Orestes en *Andrómaca*, ni Heracles en *Alcegis*.