STUDIA EURIPIDEA

III

El problema de la mujer en Eurípides

1.—PROPOSITO DEL PRESENTE TRABAJO

En la sesión inaugural de la Sección barcelonesa de la Sociedad Española de Estudios Clásicos leímos un trabajo titulado *«Observaciones a la técnica teatral euripidea»* [1], en el que poníamos de relieve algunos aspectos del tratamiento de la mujer en el teatro euripideo. Aunque no planteábamos allí la cuestión de la misoginia euripídea, se habló de ella, pues el Doctor Fernández-Galiano observaba que, del análisis que realizábamos de algunos personajes masculinos, éstos quedaban bastante mal parados, en tanto que determinadas figuras femeninas —discutimos allí las de Alcestis, Medea, Ifigenia—, quedaban enfocadas bajo una luz mucho más simpática de lo que normalmente se consideraba. De la discusión en torno a este tema sacamos la conclusión de que el problema de la misoginia de Eurípides debía ser replanteado, pues se ha enfocado, a juicio nuestro, equivocadamente, debido, especialmente, a que la crítica aristofánea se ha aceptado con excesiva precipitación, aun reconociendo los esfuerzos que varios helenistas han realizado pa-

---

[1] Publicado ahora en HELMANTICA, 1957, con el título de STUDIA EURIPIDEA, I.

Universidad Pontificia de Salamanca

ra intentar explicar las contradicciones [2], que acerca de la mujer se hallan en la obra euripídea. Precisamente el error, de partida de estos esfuerzos estriba en que no se acepta, a veces con una absoluta falta de lógica, el juicio aristofáneo sobre el trágico ateniense. Se olvida que ideológicamente Aristófanes se halla al extremo opuesto de Eurípides, en una época en que se va endureciendo cada vez más la lucha entre la tradición y la vanguardia de las nuevas ideas, y que en este clima de polémica acerada y muchas veces injusta se puede —y de hecho así fué—, tergiversar las ideas en el afán por desprestigiar al adversario.

Es cierto, y absurdo sería negarlo, que hay en la obra de Eurípides un sin fin de frases que van directamente dirigidas contra la mujer. Pero ésto no es, creemos, un argumento esencial para apoyar la tesis de Aristófanes. Es más. Como creemos poder demostrar, esas acusaciones directas —que van siempre puestas en boca de personajes femeninos—, no son más que una cobertura para velar las intenciones esenciales del trágico, que van encaminadas a mostrar a los ojos de los Atenienses que esos seres, que tan escasa consideración merecen en su propia época, son seres que pueden llegar a superar en valor, en heroísmo, en fidelidad..., y también en odio a los privilegiados hombres.

Un ejemplo puede poner de manifiesto lo que hemos afirmado. Supongamos que no hubiera llegado hasta nosotros el *Hipólito*, en la forma en que nos ha transmitido la tradición. A través de algunos testimonios (escolios o noticias de gramáticos, o, en el peor de los casos, por alusiones de la Comedia), podríamos formarnos una idea aproximada del contenido de la obra. Supongamos que uno de los fragmentos que conserváramos lo constituyera la afirmación de Hipólitos (versos 616-627 de que nada hay peor que la mujer:

---

[2] Un resumen de las ideas que sobre Eurípides se han emitido por parte de los helenistas modernos lo hemos dado en nuestro trabajo Studia Euripidea, II (en prensa en HELMANTICA). Cf. asimismo nuestra comunicación al I Congreso de Estudios clásicos español («La posición de Eurípides ante la mujer», en prensa en Actas del Congreso).

Universidad Pontificia de Salamanca

Ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
γυναῖκας εἰς φῶς ἡλίου κατῴκισας;
εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε
ἀλλ' ἀντιθέντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοὺς
ἢ χρυσὸν ἢ σίδηρον ἢ χαλκοῦ βάρος
παίδων πρίασθαι σπέρμα, τοῦ τιμήματος
τῆς ἀξίας ἕκαστον· ἐν δὲ δώμασι
ναίειν ἐλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ.
[νῦν δ' εἰς δόμους μὲν πρῶτον ἄξεσθαι κακόν
μέλλοντες ὄλβον δωμάτων ἐκτίνυμεν].
τούτῳ δὲ δῆλον ὡς γυνὴ κακὸν μέγα

Los testimonios nos hablarían de una Fedra que se enamoró de su hijastro y que, al ser rechazada por él, se suicidó, acusando antes de morir a quien le había despreciado. El tema conocido de la mujer de Putifar, que probablemente se halla en la raíz del mito, pero que, sin duda, Eurípides ha llenado de un nuevo contenido psicológico.

¿Qué opinión nos merecería Fedra en este caso hipotético? Sin duda el de πόρνη como juzgó Aristófanes a la Fedra de la primera redacción de la tragedia. Pero si leemos con atención toda la pieza euripídea —y aun una lectura superficial basta para ello—, nuestro juicio será muy distinto. El *Hipólito* no es ni remotamente una condena de Fedra, como textos aislados podrían inducirnos a pensar, sino un apasionado estudio psicológico de un alma femenina, luchando contra una pasión devoradora, a la que sucumbe contra su voluntad.[1]

Cosas parecidas podríamos afirmar de Medea, Hécuba, Electra. Hay que juzgar, pues, a estos personajes euripídeos no por lo que se afirma en labios de personajes aislados, sino por el conjunto de sus actos. Sólo cuando se conocen las causas profundas de la conducta humana se puede juzgar a los hombres. Y eso es precisamente lo que ha venido a decir Eurípides.

Esas consideraciones nos obligan a dejar fuera de nuestro estudio aquellos personajes femeninos que conocemos por tragedias que no han llegado hasta nosotros. El error de perspectiva en que se podría incurrir en el caso hipotético de un *Hi-*

Universidad Pontificia de Salamanca

pólito perdido, podría darse al juzgar a una Melanipe, una Estenebea y otras figuras femeninas que tan mala fama alcanzaron.

Eurípides descubrió a la mujer como ser humano, con una psicología propia, que no puede medirse con los mismos principios que se emplean al juzgar la actitud masculina. Tal es lo que nos proponemos demostrar en el presente trabajo. No que fuera un defensor apasionado de la emancipación femenina, sino que descubrió en el alma femenina enormes posibilidades poéticas y trágicas, y que, sin duda, supo llevar magníficamente a escena.

Hemos dicho que la crítica moderna ha realizado grandes y loables esfuerzos por reivindicar a Eurípides de las acusaciones que en su día le lanzara Aristófanes. No obstante, todavía hoy Eurípides es uno de los grandes enigmas de la Literatura griega, y con clara conciencia del problema ha podido decir recientemente el Profesor ANTONIO TOVAR: «La polémica que se inició en sus días, dura todavía, y la discusión sobre Eurípides se mantiene sobre los mismos puntos que se inició: sobre su orientación política y religiosa, sobre sus ideas sociales, sobre sus conceptos artísticos y musicales, sobre sus procedimientos literarios...» [3].

Uno de esos eternos problemas en torno al último gran trágico de Atenas es el de su misoginia. Aun después de las páginas que los críticos modernos le han dedicado [3 bis]), el problema vuelve a resurgir, siempre viejo y siempre nuevo... De hecho la figura de Euripides parece querer resistirse al encasillaminto definitivo. Acaso no hay dos críticos que coincidan plenamente ai intentar definir la esencia de su ideología, de su persona, de su arte. De racionalista sistemático —como lo han visto Verrall y Greenwood entre otros —se ha querido hacer de él el campeón del irracionalismo —Dodds—; o bien es considerado como un realista a ultranza —Bates— o un místico con anticipaciones cristianas —Buonaiutti y Festugiere, Chapouthier—.

---

[3] *Euripides, Tragedias*, I, e. y trad. de A. TOVAR, Barcelona, 1955 p. **XXXI**.

[3 bis] Se han ocupado de esta cuestión, entre otros, especialmente: BRUNS, *Vorträge und Aufsätze*, Munich, 1905, 154 s. NESTLE, *Euripides, der Dichter der gr. Aufklärung*, p. 254, ss.; PETERSEN, *Gr. Trag.*, p. 314 ss.; BLOCH, *Njbb.* 7-1901, 39 ss.; MASQUERAY, *REA*, 5-1903, 101 ss., y 243 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

Platón —nos cuenta Olimpiodoro, *Vita Platonis*, p. 4, 29 y ss., ed. WESTERMANN—, tuvo antes de morir un sueño. Transformado en cisne, iba de árbol en árbol, dando enorme trabajo a los cazadores que querían atraparlo. El socrático Simias deducía de ello que sería imposible para quien lo intentara, llegar a una auténtica interpretación de su pensamiento.

Acaso no sea del todo exagerado aplicar estas mismas palabras a Eurípides. La misma riqueza de su vida espiritual impide llegar a formarse una idea clara de su auténtico pensamiento. No obstante, consideramos que un estudio de su figura en relación con los principales espíritus de su generación puede aportar mucha luz para comprender la esencia contradictoria de su genio. Hay que partir de la base de que hace años en que transcurrió la vida del gran trágico Grecia se hallaba desgarrada por dos luchas que terminaron por minar las bases mismas del espíritu de la época clásica: una lucha externa, las guerras del Peloponeso, y una lucha interna, espiritual, que —agravada por la propia guerra— adquirió caracteres verdaderamente monstruosos. Grecia se hallaba en un momento decisivo de su existencia. Desgarrada externa e internamente, los frutos que diera esta época están impregnados del acre sabor de la polémica, del sabor de lucha entre la tradición y el nuevo humanismo de tipo racionalista. Situado entre estas dos corrientes, Eurípides se halló durante toda su vida en una posición de duda y de indecisión. Convencido de la necesidad de aplicar nuevas normas a la interpretación del mito, luchó denodadamente contra la falsa visión que del pasado mítico defendía la actitud tradicionalista. Pero, moralista profundo y poeta que quiere analizar la vida en lo que tiene de anormal y de patológico, se daba profunda cuenta de las consecuencias que esta actitud podía traer [4].

---

[4] En general, cf. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, 1951, p. 186 y ss.; EHRENBERG, *Sophocles and Pericles*, 1954, p. 149 y ss.; NESTLE, *Griechische Geistesgeschichte*, 1956, p. 203 y ss. La actitud de Eurípides como racionalista sistemático ha sido defendida de un modo exagerado por algunos autores del siglo XIX: NESTLE, *E. der Dichter*, etc., 1901. VERRAL, *E. the rationalist*, Cambridge, 1905 (sus puntos de vista han sido proseguidos por GREENWOOD, *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge, 1953). La in-

Universidad Pontificia de Salamanca

Si se quiere comprender el pensamiento de Eurípides, no es posible partir de los moldes tradicionales de pensamiento que hallamos especialmente reflejados en la comedia de Aristófanes, sino que es preciso analizar sus aportaciones de acuerdo con los ideales de su propia generación. *Sólo un estudio generacional de la obra euripídea nos permitirá superar este callejón sin salida a que ha llegado la crítica en torno a Eurípides* [5].

---

terpretación opuesta está especialmente representada por DODDS —el gran paladín del irracionalismo—: *E. the irrationalist*, ClR, 1929, 97 y ss. Una interpretación mística de su obra, interpretación que sólo cuadra para una parte de su producción, puede verse en FESTUGIERE, *L'enfant d'Agrigente*, 19-47, cap. I. Ha ampliado luego sus puntos de vista en *Personal religion among the Greeks*, 1954, cap. I. CHAPOUTHIER, *E. et l'accueil du divin* (en *La Notion du Divin*, Ginebra, 1954, 205 y ss.), cf. asimismo, G. SOURY: *Euripide rationaliste et mystique d'appres l'Hippolyte*, REG, 1943, 29 y ss.

Los modernos críticos de Eurípides tienden actualmente a valorar el aspecto dramático de su producción, que había sido olvidado en el pasado siglo, en que E. era estudiado más bien como pensador: cf. RIVIER: *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausana, 1944; GRUBE, *The Drama of Euripides*, Londres, 1941; ZUNTZ: *The Political Plays of Euripides*, Manchester, 1955.

Con todo no puede olvidarse el aspecto ideológico de la obra euripídea: cf. VAN LENNEP, *Euripides, ποιητὴς σοφός* 1935 y el trabajo antes citado de GREENWOOD.

[5] Sobre la íntima contradicción en que se movía Eurípides, cf. GRANERO, *Euripides, el hombre que no supo creer* (Revista de Estudios clásicos, 6-1955, 137 ss.). No obstante, es un evidente peligro querer juzgar la actitud espiritual de E. tal como juzgaríamos, por ejemplo, a Pascal o a Unamuno; y esa es la tendencia que apunta en la obra citada. Las «contradicciones», de muchos personajes euripídeos, han sido explicadas recientemente (ZÜRCHER, *Die Darstellung des Menschen in den Dramen des Euripides*, Basilea, 1947), partiendo del principio que en Eurípides no se da consecuencia lógica en la psicología de sus personajes, sino que éstos obran de acuerdo con la situación del momento: tesis, como se sabe, que había ya publicado *Tycho von Wilamowitz* al análisis de la técnica escénica sofóclea (*Die Dramatische Technik des Sophokles*, 1917). Otras veces —por ejemplo en el caso de Ifigenia, Polixena, etc.—, se pretende justificar el «salto» psicológico que dan los personajes por el deseo del poeta en lograr un mayor efecto teatral —por ejemplo, SCHMID, *Geschichte der gr. Litetatur*, I, 3, p. 466, ss.—. Por nuestra parte, hemos demostrado —creemos—, en otra parte (*Studia euripidea*, I), que muchas escenas que se han considerado generalmente como pensadas para crear efectos dramáticos,

Universidad Pontificia de Salamanca

Es siguiendo estas directrices como nos proponemos abordar el problema de la posición de la mujer en el teatro euripídeo. Tras haber estudiado las figuras femeninas en los principales dramas del trágico, sacamos las principales consecuencias que se derivan de su actitud ante la mujer, lo cual nos llevará a tratar una serie de problemas particulares, pero íntimamente relacionados con la ideología del poeta y con las ideas que determinan el «speculum mentis», de su propia generación: concretamente la cuestión del pretendido inmoralismo de Euripides y de su realismo.

Pero antes de continuar, queremos dejar bien sentada la idea que intentaremos defender a propósito de la mujer: que Eurípides ha «*descubierto*» el alma femenina como problema. Que muchas veces se pone, contra lo que la tradición ha sostenido, a favor de ese ser desvalido y llevado a la desesperación por la crueldad y el egoismo de los hombres. Pero que en ningún momento ha querido presentarse como el defensor acérrimo de la emancipación femenina —como sostuvo, por ejemplo, BLOCH (NJbb. 7-1901, p. 39 ss.)—. Estudió a la mujer con apasionamiento de artista, y si bien nos ha dejado en una serie de dramas figuras inmortales de mujeres, tampoco ha dejado de señalar los extremos a que puede conducirla su desesperación y su dolor.

Acaso pueda aclarar la actitud de Eurípides, ante el misterio femenino, un pasaje de una mujer moderna sobre la mujer eterna. Nos permitimos insertar un recorte de periódico (*La Vanguardia,* 28-4-1955), en el que Julia Maura define así el alma femenina:

«Cuando llega a asimilar la idea de lo que significa el deber, heroica en su cumplimiento. Capaz de los mayores sacrificios por amor y de las mayores barbaridades por odio. Extremista,

---

tienen una explicación más profunda y el poeta las ha creado para poner de relieve el contraste psicológico entre los personajes.

No existe un trabajo que aborde seriamente el problema de las relaciones entre Eurípids y los principales espíritus de su generación: un libro como el que EHRENBERG ha dedicado a Sófocles (*Sophocles and Pericles,* Oxford, 1954), sería de desear se escribiera.

Universidad Pontificia de Salamanca

impulsiva, irrazonable, a veces, y otras fría, calculadora y reflexiva».

A juicio nuestro, sin quererlo, la autora nos ha descrito a la mujer que Eurípides creó, a la mujer que descubrió para siempre gracias a sus profundas dotes de buceador del alma humana.

Abordamos inicialmente este problema en una comunicación presentada al I Congreso Español de Estudios Clásicos. Pero las pocas páginas que dedicábamos allí a esta cuestión no bastaban para aportar una solución definitiva, como intentamos dar aquí.

2.—INTRODUCCION AL PROBLEMA

Es bien conocida la afirmación del Sócrates platónico, según la cual, la causa remota de la acusación y de la condena de que fué objeto, debe buscarse en el ambiente hostil que le granjeó la comedia aristofánea [6]. Salvadas las debidas proporciones, lo mismo podríamos decir de Eurípides. Eurípides no fué ciertamente condenado, pero los mayores ataques contra su persona y su teatro proceden de la pluma del gran comediógrafo, quien le acusaba nada menos que de haber dado a muerte a la tragedia. Incapaz de comprender las nuevas exigencias espirituales, aferrada a una tradición secular, moribunda ya, pero que todavía intentaría resurgir, Aristófanes fué incapaz de penetrar en la verdadera entraña del teatro de Eurípides. Sus personajes, eminentemente trágicos, pero profundamente reales, fueron objeto de su burla más cruel. A ello debe añadirse que Aristófanes fué el primer autor griego que midió el arte según medidas morales, el primero que de un modo consciente postuló la necesidad de que el arte fuera un medio de educación del pueblo [7]. De aquí que critique tan furiosamente

---

[6] PLATON, *Apología*, 19, c.

[7] ARISTOF. *Ranas*, 1050, ss. SNELL (*Aristophanes und die Aesthetik*, en *Die Entstehung des Geistes*, 3.ª ed., 1955, p. 161 ss.), considera al poeta cómico como el primero que ha postulado una valoración moral de la poesía: de él dependería la actitud de un Platón. Contra la tesis de

Universidad Pontificia de Salamanca

los personajes euripídeos: que le acuse de haber introducido en el teatro adulterios y seducciones [8], de haber presentado en harapos a figuras de reyes y príncipes, con menoscabo de su heroica grandeza [9]. Le hace el responsable de que en Atenas haya tantos lectores y tan pocos atletas [10] —en todo lo cual, es evidente, tiene Eurípides grandes y numerosos precursores—. En una palabra: le acusa de haber robado a la Tragedia la grandeza y la majestad de la época de Esquilo y de haberla rebajado a ser una simple representación de la vida cotidiana.

Pero la crítica literaria no bastaba. Tuvo que atacar incluso a la persona de Eurípides. De Aristófanes deriva, sin duda, la leyenda de que su padre era un κάπηλος [11]. Está además atestiguado [12], por palabras del propio Aristófanes, que éste lo llamó hijo de una verdulera, y que procedía de un nivel social muy bajo. Todos esos testimonios —que la crítica moderna ha deshecho en gran parte— son demasiado elocuentes para que podamos aceptar con G. MURRAY [13] que no estaba en el ánimo de Aristófanes denigrar la persona de Eurípides, que en ningún momento llega a la burla personal, tesis que defiende asimismo en la cuestión de la crítica aristofánica de Sócrates [14]. Mucho más cerca de la verdad se halla SNELL, a juicio nuestro, así como aquellos autores que ven en Aristófanes el portavoz de los ideales de la reacción frente a los representantes de las

---

POHLENZ (*Gött. Nachr.*, 1920, p. 141 y ss.), que considera que los postulados estéticos de Aristófanes proceden de Gorgias, SNELL, op. cit., p. 163, afirma: «Ich selbest bin geneigt, den Anteil des Aristophanes dabei sehr einzuschätzen». Sobre la crítica aristofánea de Eurípides, cf. J. VAN LEEUWEN: *De Aristophane Euripidis defensore*, Diss. Amsterdam, 1876. PRATO: *Euripide nella critica di Aristofane*, 1955.

[8] ARISTOF. *Ranas*, 1059, ss.

[9] *Acarnanios*, 418 ss.

[10] *Ranas*, 1014 y ss.

[11] *Vita*, 1.

[12] *Acarnanios*, 457; *Tesm.* 456.

[13] *Aristophanes*, Oxford, 1933, p. 108: «Considering the extreme generosity with which Aristophanes distributes personal abuse when so disposed, it is interesting to note that there is no attack on the personal character or honour of Euripides».

[14] Op. cit., p. 85 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

nuevas ideas, aunque a veces estos mismos espíritus hayan atacado postulados extremos de las nuevas tendencias, como el caso de Sócrates y Eurípides, precisamente los más atacados por el cómico. Pero de todo ello tendremos que hablar más adelante.

Pero ni siquiera la actitud aristofánica pudo evitar que Eurípides se convirtiera para la época inmediatamente posterior en el poeta ideal. Atraía especialmente el encanto de su lengua, y ni siquiera el propio Aristófanes podía sustraerse al poderoso encanto de su arte. Como observa agudamente MURRAY [15], Aristófanes se sentía como fascinado por el arte de Eurípides. Sólo así puede explicarse que se preocupara con tanta frecuencia e insistencia de la producción euripídea, que lo citara a cada momento, que escenas enteras no fueran sino parodias de obras euripídeas. Y por si ello fuera poco, el mismo Aristófanes nos ha dejado un precioso testimonio de su actitud ante la lengua euripídea:

χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στροggύλῳ
τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κείνου ποιῶ [16]

Pero ello es sólo el comienzo. Si su mismo enemigo no podía dejar de afirmar su atracción por el arte euripídea, ¿qué tenía que ocurrir en la generación siguiente, cuando el resultado de la lucha de Eurípides por sus principios poéticos se habían impuesto ya como algo evidente? Platón [17], equipara a Eurípides con Sófocles en autoridad, y sobre todo, lo respeta porque ha visto en él al precursor de la vida «contemplativa» que Platón propugnaba como norma de vida [18]: Ión hace más: ya es evidente que Eurípides es el mayor trágico de su propia

---

15 Op. cit., p. 120 y ss.

16 Frgmto. 471, K., cf. el escolio a PLATON, *Alopogia*, 19, c:
'Αριστοφάνης ἐκωμῳδεῖτο ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμεῖσθα, δ' αὐτόν.

17 PLATON. *Fedro*, 268 c.

18 Cf. *Gorgias*, 484 e. *Ion*, 533. Sobre el ideal de la vida contemplativa, cf. JAEGER, *Aristóteles*, trad., española, México, 1946, pp. 467 y ss. FESTUGIERE, *Personal Religion among the Greeks*, Los Angeles, 1954, 53 y ss., y 122 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

época. Ahora se le equipara a Homero [19]. Aristóteles, pese a que ha dejado de comprender muchos aspectos de la tragedia euripídea, reconoce que en fuerza emotiva ningún otro trágico le supera [20]. La Comedia nueva no se nutre de nadie más que de Eurípides [21]. Y las antologías helenísticas llenan sus páginas más leídas con versos del poeta de Fedra y Medea. Es más: ni siquiera el príncipe del teatro de su propia época, el olímpico Sófocles pudo sustraerse al influjo euripídeo: las *Traquinias* señalan una fuerte influencia de Eurípides, y es bien sabido que el poeta de Colono compuso su Fedra bajo los efectos de la presentación del primer *Hipólito* [22].

«Au fond de toutes ces critiques —escribía CROISET a propósito de los ataques de Eurípides a la mujer [23]— il y a moins de malignité que de tristesse». «Eurípides —dirá asimismo VON ARNIM [24]—, poseía como dialéctico demasiada práctica en el arte de ver las dos caras de una misma cosa para considerar a la mujer con la unilateralidad del misógino».

Pero hay algo más que merece considerarse. Nos referimos a los innumerables tipos masculinos que aparecen en el teatro euripídeo y que son la encarnación de las más repulsivas pa-

---

19 *Antologia Palatina*, VII, 43, 4.

20 Cfr. SCHMID, *G. der gr. Lit.*, I, 2, 160, n. 8. SCHWABE: *Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides*, Progr. Crefeld 1878, p. 29 y ss.

21 Cf. sobre este tema: SEHRT, *De Menandro Euripidis imitatore*, Diss. Giessen, 1912, p. 34 y ss. (estudia los elementos que M. ha tomado de la poesía de E.); FÜRST, LF, 1920, p. 1-10 y 76-83; LUCAS, *Euripides and his influence*, Londres, 1924; ANDREWS, C1Q, 1924, 1 y ss. FRIEDRICH: *Euripides und Diphilos*, Munich, 1953, aborda el problema del influjo euripídeo en la comedia del siglo IV en general. Sobre ésto, cf. lo que dice SCHMID, I, 3, 823; «Die Komödie des vierten Jahrhunderts hat nur Lob für Euripides». Los descubrimientos papirológicos dan prueba del gran número de imitaciones que de *Medea* se dieron en la época helenística (cf. *Fifty years of class. Schoolarship*, editado por PLATNAUER, Oxford, 1954, p. 76): una de ellas fué la de Neofrón, que hasta hace poco se consideraba el modelo de la obra euripídea.

22 Sobre las antologías helenísticas de Eurípides, HORNA, RE, Suppl. 6, col. 84, 1 y ss. Acerca del influjo euripídeo sobre Sófocles, SCHMID, I, 2, p. 375 y ss.

23 *Histoire de la Lit. grecque*, III, p. 343.

24 *Zwölf Tragödien des Euripides*, Einleitung, XI.

Universidad Pontificia de Salamanca

siones. He aquí un primer problema que se nos presenta. El poeta que nos ha dado —frente a la figura tradicional— un Agamenón ambicioso y cobarde, indeciso y mediocre; que nos ha pintado a un Menelao hipócrita y fanfarrón, pérfido y cruel ante las indefensas mujeres, pero cobarde tan pronto se le opone un simple anciano; o bien un Ulises contra el que el espíritu del poeta se halla siempre y constantemente prevenido [25], astuto y hábil, pero ingrato y frío, calculador e incapaz de hacerse amar. Finalmente, la repulsiva figura de un Polimestor, el hipócrita y pérfido aliado, que no duda un instante en asesinar al hijo de su amigo y aliado para apoderarse de su oro: el artista que nos ha ofrecido esta galería de tipos masculinos y al mismo tiempo ha creado figuras tan delicadas como Alcestis e Ifigenia, Macaria y Polixena; tan desgraciadas y apasionadas como Hécuba o Medea, Fedra o Andrómaca..., ¿puede seriamente ser calificado de poeta «misógino»? [26].

3.—LA OBRA EURIPIDEA

Vamos a analizar algunas de las más importantes tragedias euripideas desde el punto de vista del papel que en ellas desempeña la mujer, y, al mismo tiempo, por contraste, conside-

---

[25] Sobre los caracteres masculinos de Eurípides, BLAICKLOCK, *The male characters of Euripides,* Wellington, 1952. Juicios sobre Agamenón en Eur., cf. MASQUERAY, *Euripide et ses idées,* p. 211. Sobre Menelao, BLAICKLOCK, op. cit., cap. V, y MASQUERAY, p. 227.

[26] Cf. GIUSTI, *Euripide e le donne, Mondo classico,* 1935, p. 111 ss. Una de las causas del origen de la leyenda de la misoginia del poeta estriba en que la mayor parte de los materiales, con que trabajan los biógrafos de Eurípides, están tomados de frases y expresiones de sus personajes. Pero, como señaló ya PETERSEN (*Gr. Traçödie,* p. 321), las expresiones de los personajes no pueden siempre atribuirse al autor. Un ejemplo que ilustra muy bien el modo de formarse esta leyenda, se halla en el hecho de que se creyera que E. pereció destrozado por una jauría de perros, o por un grupo de mujeres, furiosas por los denuestos que contra ellas lanzaba el poeta: como señaló ya NESTLE, (*Die Legende vom Tode des Euripides, Philologus,* 57-1898, p. 134 ss.), tenemos aquí una clara trasposición a la vida del autor del tema de las Bacantes.

Universidad Pontificia de Salamanca

rando las figuras masculinas de esta misma obra. Aunque no nos interesa aquí la consideración cronológica, seguimos el orden que generalmente se considera como el más probable, es decir: *Alcestis, Medea, Heráclidas, Hécuba, Andrómaca, Troyanas, Electra e Ifigenia en Aulide* [27]. Dejamos fuera de nuestro estudio las restantes tragedias, pues poco o nada aportan para el estudio de la mujer en Eurípides, aunque en determinados momentos podamos hacer alusión a algunos pasajes de las mismas, por considerarlo de interés.

a) ALCESTIS.

Casi nadie ha dudado de la autenticidad de esta tragedia. Que sepamos, tan sólo O. Engelhardt [28], ha considerado espúrea esta pieza. Frente a él, todos los críticos se hallan conformes en afirmar que es una pieza típicamente euripídea, con los caracteres propios de la técnica y el arte del gran trágico ateniense [29].

De hecho, un somero análisis de la obra permite descubrir una serie de rasgos que más tarde hallaremos en los principales obras de nuestro autor: el interés por la psicología de los personajes es sin duda el más característico.

En efecto: se acepta generalmente [30] que el tema de *Alcestis* lo tomó Eurípides de Frínico, pero, por lo poco que hemos podido saber de esta obra, E. ha introducido importantes cambios en la trama. Según noticias de Suidas [31], en la tragedia de Frínico tenía lugar una lucha entre Heracles y Thánatos [32]:

---

[27] Seguimos la cronología de DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Peloponnese*, Paris, 1952, p. 470.

[28] *Zur Würdigung der eurip. Alkestis* (JPhV, 1915, 238, ss., cf. Sócrates, 3-1915, 270 ss.

[29] Sobre la pieza, cf., la bibliografía que da TOVAR, en la introducción a su edición, Barcelona, 1955, p. 26. Añadir GRUBE, *The Drama of Euripides*, Londres, 1941 129 ss.; SCHMID, I, 3, 339 ss.; POHLENZ, *Gr. Trag.*, 240 ss.; LESKY, *S.-B. W. Akad. Wiss., Phil., Hist. Klasse*, 203, 2, 1925. EBELING, TAPhA, 1898, 65 ss.

[30] Cf., L. WEBER. *RhMus*, 1930, p. 35 y ss.

[31] S. v. Φρύνιχος

[32] Cf. fragtos., 2 y 3 Nauck.

Universidad Pontificia de Salamanca

éste avanzaba, espada en mano, hacia Alcestis, dispuesto a quitarle la vida, mientras Heracles le impedía realizar su intención, evitando la muerte de la heroína. Eurípides ha eludido con gran tacto esta lucha externa, concentrando la atención en la lucha interna que tiene lugar en el alma de los protagonistas: en Alcestis, para poner de manifiesto la debilidad final de la heroína, que se despide con lágrimas en los ojos, que sostiene una lucha tremenda en su interior por el dolor de la partida. En Admeto, cuya transformación moral es acaso lo más importante del drama [33].

Es ya de por sí muy significativo que la primera obra que cronológicamente conservamos de Eurípides conceda un papel tan importante a la mujer. Una mujer que ya en el comienzo del drama es elegida como la mujer ideal:

> πῶς δ' οὐχ ἀρίστη; τίς δ' ἐναντιώσεται;
> τί χρὴ γενέσθαι τὴν ὑπερβεβλημένην
> γυναῖκα; πῶς δ' ἂν μᾶλλον ἐνδείξαιτό τις
> πόσιν προτιμῶσ' ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν;
> (v. 152 ss.).

Alcestis ha sido generalmente interpretada como la esposa que acepta el máximo sacrificio, el de la vida, para salvar la de su esposo [34]. Como contraste, Admeto es considerado, con escasas excepciones, como el egoísta esposo que sacrifica la vida de su inocente esposa para librarse él de morir, llegando incluso a inculpar a su propio padre por no haber querido morir en su lugar [35].

---

[33] En ese sentido, SHEPPARD, JHS, 1919, 37 ss.

[34] Cf. SCHOENE, *Ueber die Alkestis des Euripides*, Kiel, 1895, p. 12: «auf der Seite der Frau ist... wahre Liebe...; Admet dagegen zeigt nichts als unmännliche Schwäche... seine Liebe zum Leben ist stärker als seine wortreich beteuerte Liebe zur Alkestis». VERRALL critica asimismo en su *Euripides the rationalist*, la acepción por parte de Admeto del sacrificio. Cf. MYRES, JHS, 1917, 195 ss., que pone objeciones a la tesis de Verrall.

[35] Defienden a Admeto del reproche de egoísmo, entre otros, SIEBURG, *Die Motivierung in der Alkestis* (NJbb., 1956, 305, s), que ataca la tesis de WILAMOWITZ, de que Alcestis había aceptado el sacrificio al prometerse a Admeto. M. CROISET, *Le rôle d'Admete dans l'Alceste d'Euripide* (REG, 1912, 1 s.).

Universidad Pontificia de Salamanca

Discutamos brevemente el problema:

Se ha observado repetidas veces [36] que hay en esta tragedia una innegable incongruencia, debida a la superporsición que Eurípides ha realizado de dos temas aparemente contradictorios: el tema del sacrificio y el del descenso al Hades. De ello resultan los rasgos cómicos que muchos críticos han visto en la pieza [37]. ¿Cuáles son estos rasgos? Schmid señala especialmente «vor allem der als Reter funktionierende Herakles, aber auch der fragwürdige Admetos sowie die Märchenfigur des Thanatos und ihr halbdrolliger Agon mit Apollo» [38].

Esta «Fragwürdigkeit» la ve el mismo crítico en su tardio arrepentimiento, en su exagerado dolor ante la pérdida de su esposa que le lleva a concebir la intención de hacerse esculpir una estatua de Alcestis para convivir en ella. Pero, como ha visto certeramente Rose [39], hay aquí un rasgo típicamente euripídeo: su innegable interés por la psicología mórbida, tal como lo hallaremos en la *Andrómaca* —psicología de la mujer histérica—, en Heracles loco —accesos de frenesí y locura— y otras piezas posteriores.

Por otra parte, hay un hecho que no puede pasarse en silencio, so pena de desconocer el verdadero sentido de la obra: por más que se acepten los rasgos cómicos arriba señalados, es evidente que *Alcestis es el único personaje que queda libre de comicidad.* Cómico podrá parecer el papel de Heracles, con su glotonería, con sus rasgos grotescos; cómico Admeto en su exageración ridícula de algo que él no ha querido impedir. Cómico el ideal filosófico de egoísmo que traza Feres en la escena

---

[36] Cf. TOVAR, *Euripides*, Tragedias, I, p. 20; MOMIGLIANO, *Il mito di Alcesti d'Euripide* (Cultura, X, 1931, 201, ss.).

[37] CUCUEL, *Pheres, Admete et Hercule dans l'Alceste d'Euripide* (RPh, 1887, 17 ss.), califica la pieza de tragicomedia; J. SCHMID, *Euripides Verhältnis zur Komik und Komödie* Progr., Grima, 1905, 12 ss., ha señalado rasgos cómicos en la obra. Cf. WEBER, PhW, 1930, p. 1037, SCHMID, *G. der gr. Lit.*, I, 3, 339 ss. LESKY, en cambio (*Die gr. Trag.*, p. 340, n. 2. —citado por TOVAR, op. cit., p. 20, nota 4), siguiendo a BLOCH, quiere ver en la obra una pieza seria. TOVAR, *loco cit.*, disiente de la interpretación cómica que algunos autores ven en el final de la pieza.

[38] I, 3, 339.

[39] *Euripides' Alcestis*, 340 (JHS, 1927, 58 ss.).

Universidad Pontificia de Salamanca

entre él y su hijo (vv. 614 y ss.): Alcestis en ningún momento pierde en dignidad, en grandeza, en heroísmo.

¿Cómo logra Eurípides poner de manifiesto el contraste —ya evidente por sí mismo— entre el tipo de Alcestis y el de Admeto? A juicio nuestro por el procedimiento del claroscuro, que nuestro autor ha utilizado en otras ocasiones. Nos referimos a la dura discusión entre Admeto y su padre a que nos hemos referido.

Patin [40], ha atacado duramente esta escena, escena que K. O. Müller [41] consideraba llena de rasgos cómicos. No obstante, si consideramos atentamente la obra, notaremos que cumple una importante función dramática: poner de manifiesto la grandeza del sacrificio de Alcestis, al exponer desnudamente el egoísmo de los dos caracteres masculinos [42]. Y, al mismo tiempo, las duras palabras que Feres dirige a su hijo son el toque de clarín que le despiertan de su ceguera: ahora se da perfecta cuenta de la grandiosidad del acto de su esposa, al descubrir que, acaso inconscientemene, su propio egoísmo ha sido la causa de la pérdida del ser querido.

Resulta patente que el interés esencial de Eurípides en esta obra ha sido establecer una σύγκρισις entre el hombre y la mujer, y en la que el hombre sale perdiendo. En este sentido se ha establecido una interesante comparación entre la *Antígona* y Alcestis, donde el hombre aparece o bien cegado por su egoismo (Admeto), o por la pasión política (Creonte).

Sea como sea, los intentos por reivindicar a Admeto están condenados al fracaso. Todos los críticos que lo han intentado [43]

---

[40] *Les. trag. grec.*, III, 218, citado por CUCUEL, op. cit., p. 19.

[41] GR. LIT. (trad. francesa), III, p. 192, ss.

[42] Así ha interpretado esta escena POHLENZ (*Gr. Trag.* 246): «Nicht aus der griechischen Freude an der Streitrede ist diese Szene geboren, sie erwächst unmittelbar aus dem, was dem Dichter innerster Gehalt seines Dramas war... Vor Admet und vor uns selber taucht plötzlich die neue Frage auf, ob er denn das Opfer annehmen durfte». Cf. asimismo SCHMID, I, 3, 343 y G. MURRAY, *Euripides y su época*, p. 56, ss.: «La escena resulta incómoda a los ojos del lector moderno, pero esto mismo da a la pieza una profundidad que le faltaba al asunto». Cf. nuestro *Studia euripidea*, I.

[43] SIEBURG, CROISET, SECHAN, entre otros. Cf. supra.

Universidad Pontificia de Salamanca

han partido de un supuesto falso evidentemente: que Eurípides no ha modificado la leyenda. Por ello sus intentos de reivindicación se basan en argumentos extradamáticos: así Séchan " quien considera que la muerte de Alcestis es justa, dado el carácter sagrado de la familia, cuyo jefe y elemento esencial es el padre; así Croiset [45], quien teniendo en cuenta los elogios que Apolo dirige a Admeto, sostiene que Alcestis se ha entregado a la muerte sin su consentimiento. A juicio nuestro estos elogios (v. 10), ponen todavía más de manifiesto la intención de Eurípides: el epíteto de ὅσιος que allí se le aplica, suena, sin duda, a ironía cuando se tiene en cuenta todo el conjunto de la obra, de cuya lectura se saca la impresión —para decirlo con Drew [46]— que Alcestis no es el drama sentimental que se imagina, sino una pintura cruel del egoísmo y la traición.

b) MEDEA.

Acaso no exista una tragedia de Eurípides que haya sido tan imitada como la *Medea*. Ya inmediatamente después de su muerte se realizaron imitaciones, y éstas no han cesado en el curso de los siglos. Séneca ha aprovechado muchos de los patéticos elementos de la pieza euripídea, aunque acaso ha tomado elementos de los inmediatos sucesores del trágico ateniense.

Ya antes de Eurípides había aparecido en escena la figura de Medea. Esquilo en sus *Nodrizas de Dionysos* [47] tocaba el tema de Medea, pero su figura era secundaria. Sófocles, según la tradición, y los fragmentos que poseemos, había dramatizado la leyenda de la búsqueda del vellocino [48]. Aunque no hay

---

[44] REG, 25-1912, p. 3, ss.

[45] Art. citado en nota 35.

[46] AJPh, 1931, p. 295 ss.

[47] NAUCK, TGF², p. 17. Cf. KAIBEL, *Hermes*, 30-1895, p. 88. En general, CASTELLANI, *Del mito di Medea nella tragedia greca*, Venecia, 1893.

[48] En dos obras especialmente: *Las mujeres de Colquis* (cf. PEARSON, *The Fragments of Sophocles*, II, 1917, p. 13 ss.), y los *Escitas* (PEARSON, II, p. 185 ss.). No obstante, hay poco acuerdo cuando se trata de la reconstrucción de estas obras: WELCKER (*Die gr., Trag.*, I, p. 337, ss.), consideraba que los

Universidad Pontificia de Salamanca

acuerdo en la reconstrucción de estas tragedias, el tono de los fragmentos invitan a la conclusión de que Medea, tanto en una como otra de las tragedias citadas de Sófocles, aparecía como una asesina de su pequeño hermano.

El *Alcestis* hemos podido ver con qué maestría transformaba Eurípides un tema folklórico en un cuadro de profunda psicología y de hondo patetismo. En la *Medea* realiza el autor una transformación parecida. Ya no se tratará de una obra en que Medea aparezca como la hechicera que logra salvar todas las dificultades merced a sus dotes mágicas, sino en una mujer llevada a la desesperación por la crueldad de dos hombres ambiciosos y sin escrúpulos. Es cierto que aprovecha sus conocimientos mágicos para vengarse de la hija del rey de Corinto. Pero, como certeramente ha señalado Schmid [49] «ihre sonst seelenlose Künste stehen hier nicht als Selbstzweck verblüffender Theaterwirkung in Vordergrund eines buntfarbigen Intrigenstückes, sondern ordnen sich als Mittel der gerechten Rache des durch die kaltherzige Brutalität Jasons zur Verzweiflung getriebenes Weibes unter».

Toda la pieza está encaminada a seguir el paulatino proceso psicológico de Medea hasta llegar a un momento en que la tensión psíquica es tan fuerte, que la heroína no puede resistir ya más y llega a realizar una venganza tan terrible como terrible es la situación a que ha sido llevada.

Para ello, el poeta ha tenido que introducir importantes innovaciones en la leyenda —o por lo menos aceptar aquellas versiones que se separaban de la forma tradicional y corriente.

En la *Medea* la heroína no es aquella reina de Corinto por derecho de herencia [50] que algunas tradiciones nos han presentado: es una simple mujer bárbara que se halla a merced de las decisiones de Creonte y de sus allegados.

Una segunda innovación euripídea, es, según el escoliasta

Escitas responden al contenido de *Argonaútica* de Apolonio, IV. Pero NAUCK (p. 252), y PEARSON (II, 185), combaten las ideas de WELCKE, Cf. SECHAN, *REG.*, 40-1927, p. 234 ss.

49 *G. der gr. Lit.*, I, 3, 356.

50 Cf. LESKY, RE, XV, col. 29 ss. SECHAN, REG, 40-1927, p. 234 ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

a *Medea,* 9, el de la muerte de los hijos de Jasón a manos de la heroína. El hecho es ciertamente importante: en la tradición anterior, que se basa en Eumelo [51], consideraba como las causas de las desaveniencias entre los esposos era el intento de Medea por encerrar a sus hijos en el santuario de Hera, para concederles la inmortalidad. El cambio introducido por el poeta es, pues, de consideración, y pone de relieve el interés de Eurípides por motivar psicológicamente las reacciones de los personajes.

Que la mujer, cuando llega a sus extremos de pasión, es capaz de cometer las mayores barbaridades, se expresa claramente en los versos 262 ss.:

γυνὴ γὰρ τἄλλα μὲν φόβου πλέα,
κακὴ δ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν
ὅταν δ' ἐς εὐνὴν ἠδικημένη κυρῇ.
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μιαιρονωτέρα.

Pero toda la obra debe motivar esta acción. Por ello la *Medea* es una obra tan densa, tan directamente dirigida hacia su fin. Tres estadios podemos distinguir en este proceso:

En el primero, al principio de la tragedia, Medea se encuentra en una situación confusa. Ha sabido que Jasón acaba de concebir la idea de deshacerse de ella y casarse con la hija del rey. La nodriza, en el Prólogo, expresa ya los temores que la llenan de que su señora, traicionada y abandonada (v. 17 y ss.), no cometa una venganza terrible [52]. El estado espiritual de Medea es el de una tremenda confusión: siente un odio mortal contra Creonte, contra Glauca, contra Jasón e incluso

---

[51] HELANICO, fr. 133 Jacoby desconoce el hecho del parricidio. En el argumento primero de *Medea* se indica que Eurípides ha tomado de Neofrón el tema de la *Medea,* aduciendo como testimonios a Dicearco y las *Apomnemoneumata* de Aristóteles, pero como señala MERIDIER, (Notice a su ed. de Medea, y SECHAN, *REG,* 40-1927, p. 256), los testimonios carecen de autoridad, ya que Dicearco carece de valor y la obra segunda citada es espúrea.

[52] No obstante la clarividencia de la nodriza, no puede llegar a tal grado que pueda predecir la muerte de los hijos, v. 36. La idea aparece por vez primera en la mente de Medea en 111 y ss. Por ello creemos que a los versos 40-43, que atestigua NAUCK, hay que añadir el v. 36.

Universidad Pontificia de Salamanca

contra sus propios hijos. Sus planes oscilan entre matar a Jasón y a sus hijos (v. 111), suicidarse (96 ss.), o matar sólo a Jasón.

El segundo estadio se halla representado por la situación espiritual en que ha quedado Medea tras la disputa con Creonte, quien le ha ordenado salir del país inmediatamente. Que Creonte está pintado con los rasgos de una figura antipática y odiosa se ha puesto repetidas veces de relieve, aunque no siempre por los mismos motivos [53]. Lo que sí importa señalar que con esta entrevista «el drama llega a su nudo crucial» [54]. Ahora Medea necesita vengarse de este tirano que con tanta crueldad y cálculo quiere privarla de todo cuanto puede esperar. Suplica y se humilla logrando que se difiera tan sólo un día su destierro: ello le bastará para realizar su venganza.

El estadio definitivo corresponde asimismo al más fuerte insulto, el insulto que parte de la persona más querida y por la que Medea ha realizado los mayores sacrificios: Jasón.

Medea puede comprender que Creonte intente alejarla por consideración a su propia hija [55]. Lo que no puede llegar a concebir es que su propio amante, el ser por el cual había cometido tantos sacrificios, la abandone por simple ambición, por el deseo de lograr una posición y unas riquezas [56]. Por ello ya las primeras palabras que le dirige son un reproche de «impudicia»:

ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γὰρ σ' εἰπεῖν ἔχω
γλώσσῃ μέγιστον εἰς ἀνανδρίαν κακόν.

---

[53] Por ejemplo: DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Peloponnèse*, p. 63, quien ve en Creonte una alusión a Corinto, enemiga de Atenas en el momento de componerse la tragedia. Pero, como estamos viendo, la brutalidad de Creonte cae dentro del plan del poeta de presentar a Medea rodeada de enemigos, que la empujan paulatinamente al abismo de la desesperación.

[54] SECHAN, art. cit., p. 277.

[55] Del mismo modo que Hécuba, en la tragedia de su nombre —que contiene importantes analogías de Medea—, puede comprender que los vencedores cometan actos de crueldad contra sus esclavas y vencidas, pero no concibe que un amigo y aliado mate a un inocente, hijo de su aliado, para apoderarse de sus tesoros.

[56] Como es el caso de Polimestor y Hécuba.

Universidad Pontificia de Salamanca

ἦλθες πρὸς ἡμᾶς, ἦλθες ἔχθιστος γεγὼς;
οὗτοι θράσος τόδ' ἐστίν οὐδ' εὐτολμία,
φίλους κακῶς δράσαντ' ἐναντίον βλέπειν,
ἀλλ' ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων
πασῶν' ἀναιδεί'..

(v. 465 y ss.).

Bethe [57] considera que la escena entre Medea y Jasón no tiene ninguna dificultad dramática, que es simplemente un tiempo de pausa. Petersen, por el contrario [58] y con él Sófocles [59] opinan —y en parte nos adherimos a esta opinión— que la entrevista es decisiva, pues en ella Medea decide matar a sus propios hijos, visto que Jasón ha expresado afecto por ellos.

Jasón invoca, para ocultar sus verdaderas intenciones, el derecho de escoger una esposa griega. No puede negarse —como certeramente ha visto Snell [60]—. «Jason begeht kein Unrecht in konventionellen oder juristischen Sinne; aber ein höheres, natürlicheres, menschlicheres Recht ist durchaus auf Seiten der Medea». Es verdaderamente impresionante el cinismo con que Jasón enumera los beneficios que ha proporcionado a Medea, entre los que se encuentra el que, gracias a él, Medea ha podido conocer la civilización helénica: v. 536 ss.:

πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος κράτος.

¡Hermosa manera de conocer a la Hélada! El pasaje nos trae a las mientes aquellos reproches que Ulises echa en cara a las mujeres troyanas, aquellos mismos defectos que él está poniendo en práctica [61].

No. Jasón acaba de condenarse a sí mismo. Como, mentalmente, lo condena asimismo el lector. Con su profundo despre-

---

57 *Medeaprobleme*, p. 17.
58 *Att. Trag.*, p. 257.
59 Art. cit., p. 275.
60 *Die Entdeckung des Geistes*, p. 173.
61 *Hécuba*, v. 528 ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

cio de todo derecho natural, acaba de firmar la sentencia de muerte contra sí y contra sus propios hijos. Porque Medea ha llegado al final de su resistencia como ser humano. Ya no puede resistir tanta maldad y tanto dolor y tiene que estallar, con una reacción violenta, bárbara, salvaje, pero que para el que ha seguido con atención la progresiva transformación de la figura resulta harto comprensible.

Que Eurípides ha querido mitigar el horror del crimen de Medea salta a la vista si se tiene en cuenta la magnífica escena de la lucha interior entre la razón y la pasión de Medea (v. 1078, ss.):

> καὶ μανθάνω οἷα δρᾶν μέλλω κακὰ
> θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
> ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Si Eurípides hubiera querido condenar a la heroína, jamás habría dejado esta hermosa escena en que el amor de madre lucha desesperadamente contra su dignidad y su sed de venganza, que al final se impone [62]. Y, sobre todo, no habría insistido hasta la saciedad sobre los defectos, las infidelidades, el egoísmo y el cinismo de Jasón (cf. vv. 17. 160. 439. 997).

Como ha afirmado acertadamente Del Grande [63], «il gesto di Medea rimane impunito, per quanto disperato, come di quella che è stata ferita a tal punto di averne distruta persino la dolcezza materna. Solo colpevole rimane Giasone, e cadrà con la nuova sposa, com Creonte, coi figli». Y más adelante: «Il figlio di Esone ha violato la sua parola sacra; alla donna sarà lecito tutto poi che tutto ha perduto» [64].

---

[62] ROUSSEL, *REA*, 20-1920, p. 158 ss.: VALSA, *Acropole*, 1929, p. 35 y ss. y 134 y ss. SNELL, op. cit., p. 176, ss.

[63] *Hybris*, 1947, p. 154.

[64] Op. cit., p. 155. Cf. las palabras de SNELL, p. 173: «*Jason mag* räsonieren, wie vernünftig und wie vorteilhaft für alle Beteiligten er gehandelt habe—vor diesem tieferen und, wie Euripides es verstanden wissen will, echteren Rechtsgefühl wird er zu einer kläglichen Figur».

Universidad Pontificia de Salamanca

c) HERACLIDAS.

En los *Heráclidas* nos hallamos nuevamente con el tema del sacrificio voluntario, como en *Alcestis*, pero mucho más patético [65], pues mientras en *Alcestis* se describe simplemente el dolor de la partida, en los *Heráclidas* se sigue paso a paso toda la trama que conduce a Macaria a su heroica decisión.

Perseguidos por la inquina de Euristeo, los hijos de Heracles, dirigidos por Yólao, sobrino y antiguo compañero de Heracles, van de ciudad en ciudad buscando refugio y defensa, pero ninguna puede ofrecérsele ante las amenazas de Euristeo, quien los amenaza con la destrucción caso de acoger a los descendientes de Heracles. Refugiados en Atenas, su rey Demofón, decide ayudarlos aunque tenga que luchar contra Micenas. Al presentarse el heraldo de Euristeo, Atenas se decide a luchar en defensa de los desamparados.

No obstante, la acción se interrumpe bruscamente: cuando todo parecía solucionado, se hace público un oráculo que motiva un cambio repentino en la trama de la obra (v. 427 y ss.): para lograr la salvación de Atenas en esta lucha emprendida en favor de los Heráclidas, hay que sacrificar una doncella a Démeter. Ello da ocasión a una momentánea «aporía», un momento de vacilación en el ánimo de Demofón (v. 405 y ss.), y el de Yólao (v. 427 y ss.). Pero he aquí que la hija de Heracles, Macaria, se adelanta y, ante los ojos atónitos de todos, se ofrece para morir: sus palabras son acaso lo mejor de la pieza, lo más notable, lo más inocente en medio de estas luchas egoístas y asesinas [66]:

μὴ νῦν τρέσῃς ἔτ' ἐχθρον ἀργεῖον δόρυ.
ἐγὼ γὰρ αὐτή, πρὶν κελευσθῆναι, γέρον,

---

[65] J. SCHMITT, *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, p. 84 y ss.

[66] Que los *Heráclidas* son una pieza de poca calidad literaria lo han sostenido la mayor parte de los comentaristas, que ven en ella una pieza de circunstancias: Cf. MERIDIER, en la Notice de su edición en la Col. Budé, p. 194 y ss.; DELCOURT, *Euripide et les évenements de* 431-404 (Bull, de la Fac. de Phil., et Lettres de l'Univers. Liege, 44-1930, p. 120 s.); DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Peloponnese*, p. 93 ss.; SPRANGER, C1Q. 1925, p. 177 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

θνήσκειν ἑτοίμη καὶ παρίστασθαι σφαγῇ
τί φήσομεν γὰρ εἰ πόλις μὲν ἀξιοῖ
κίνδυνον ἡμῶν εἵνεκ' αἵρεσθαι μέγαν,
αὐτοὶ δὲ προστιθέντες ἄλλοισι πόνους,
παρόν σφε σῶσαι, φευξιμεσθα μὴ θανεῖν;

(vv. 500 ss.).

Grube [67] ha dicho de este pasaje: «The language is beautifully simple and the argument quite incontrovertible».

Lo mismo que otras heroínas euripídeas, como Ifigenia, ha comprendido que la muerte no dejará de profanar su persona. Situada en un momento decisivo, ante la muerte [68], ha comprendido que su vida se halla irremediablemente perdida. Sólo le queda una solución: morir con honor:

εὕρημα γὰρ τοι μὴ φιλοψυχοῦσ' ἐγὼ
κάλλιστον ηὕρηκ' εὐκλεῶν λιπεῖν βίον.

(v. 533-534).

Estas palabras producen entre los que se hallan a su lado un movimiento de sorpresa. Yólao, para intentar disuadirla, propone echar a suertes quién de los hijos de Heracles debe morir, a lo que se opone violentamente Macaria:

οὐκ ἄν θάνοιμι τῇ τύχῃ λαχοῦσ' ἐγώ·
χάρις γὰρ οὐ πρόσεστι μὴ λέξῃς, γέρον.
ἀλλ' εἰ μὲν ἐνδέχεσθε καὶ βούλεσθέ μοι
χρῆσθαι προθύμῳ, τὴν ἐμὴν ψυχὴν ἐγώ
δίδωμ' ἑκοῦσα τοῖσδ' ἀναγκασθεῖσα δ' οὔ.

(vv. 547 y ss.).

Lo que produce una admiración todavía mayor de su heróica decisión.

Sin duda alguna, es los *Heráclidas* una de las piezas menos perfectas de Eurípides. Creada probablemente para una circuns-

---

67 *The Drama of Euripides*, p. 170 y ss.

68 Cf. BONNARD, *Mus. Helv.* 2-1945, p. 87 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

tancia especial, quizá política, como ha sugerido Delebecque, hay en el movimiento de la pieza, en las situaciones, en los mismos personajes aquella falta de maestría, propia de obras escritas precipitadamente. Como ha dicho Delebecque: «Si la piece est «baclée», la hâte de la rédaction n'est-elle pas due á la pression des circonstances, comme semble l'admettre Méridier, sans indiquer toutefois les circonstances?» [69].

Se ha señalado asimismo que la intervención de Macaria no es indispensable a la acción [70], lo cual es muy cierto desde el punto de vista puramente lógico, pero no del todo desde el punto de vista poético. Señalemos, de paso, que en esta pieza tenemos, por vez primera, un auténtico caso de «sacrificio voluntario», ya que lo que ocurre en Alcestis es sólo la segunda parte de este sacrificio. No sabemos cómo se dió en esta obra la decisión de la esposa.

El poeta nos presenta sólo la segunda parte, el momento de la muerte y de las despedidas. Añadamos que mientras en el *Alcestis* es una esposa la que se sacrifica, aquí tenemos una doncella, un ser inocente y frágil, que serán, hasta el final de la producción del poeta, los que realizarán tamaños sacrificios. Las personas maduras ya no. Figuras como Ifigenia, como Meneceo, Polixena, niños y doncellas, serán, desde ahora esas figuras radiantes y heroicas que se entregarán para defender una causa que apenas pueden comprender. Sólo los seres sencillos: no los hombres complicados y egoístas.

El hecho mismo de haber, por vez primera, introducido un ser de esta clase, casi a guisa de ensayo, exime al poeta de muchos de los reproches que se le podrán dirigir por las imperfecciones que contiene su personaje.No hay, en efecto, en Macaria, esa debilidad unida a la decisión que hallaremos después en los personajes femeninos del poeta, en una Medea, en Ifigenia, en Polixena; y, sobre todo, como acertadamente ha señalado Grube [71], es importante señalar que Macaria, des-

---

[69] DELEBECQUE, op. cit., p. 93; en que defiende para la fecha de la obra el año 430.

[70] MERIDIER, op. cit., p. 185.

[71] Op. cit., p. 171.

Universidad Pontificia de Salamanca

pués de su sacrificio, ya no es aludida en el resto de la obra, como si su acción hubiera sido puramente incidental, anecdótica.

No obstante, continúa aquí la tendencia que hemos visto en el poeta desde el principio: poner de relieve los resortes del alma femenina, dar una lección de heroísmo a los mismos hombres, a Demofón, a Yólao, al coro, como claramente queda patente en los vv. 535 y ss., y 553 y ss.

d) Ifigenia en Aulide.

Llegada incompleta a nuestras manos, representada probablemente por su sobrino [72], quien acaso la termina con su propia pluma, la *Ifigenia en Aulide* es una de las piezas más flojas de nuestro trágico [73]. No obstante, desde el punto de vista que nos interesa, ofrece esta tragedia un notable interés. Hallamos en ella a los héroes más famosos de la tradición legendaria profundamente modificados. En efecto: tanto Agamenón como Clitemnestra aparecen vistos bajo una perspectiva completamente «antiheroica». Aquí, acaso más que en otra obra de Eurípides, puede percibirse la gran transformación que el poeta realizó en la tragedia: el aburguesamiento de los problemas y de las figuras [74].

Con todo, lo que más importa poner de relieve a propósito de esta obra, es el papel que juegan en ella los caracteres masculinos, que, con la única excepción de Aquiles, resultan tratados con bastante dureza, en oposición a los personajes femeninos, quienes aparecen bajo un punto de vista completamente opuesto. Ifigenia, en primer lugar, según tendremos ocasión de ver, pero asimismo Clitemnestra, la cual posee aquí

---

[72] Pohlenz, *Gr. Trag.*, p. 495.

[73] Cf. Petersen, *Gr. Trag.*, p. 486 y ss.; Murray, *E. y su época*, p. 135; Patin, *Les tragiques grecs, Euripide*, I, p. 1 y ss.; Grube, op. cit., p. 421 y ss.; Schmid, I, 3, p. 632 y ss.; Delebecque, op. cit., p. 365 y ss.; Kitto., *Greek Tragedy*, p. 366 y ss.; Frey, *Mus. Helv.*, 4-1947, p. 39 y ss.

[74] Cf. Jaeger, *Paideia*, (trad. española), I, 347 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

unos rasgos que se oponen enteramente a los de la tradición mítica [75].

Que la figura de Agamenón aparece privada de su aureola heróica, con rasgos de cobarde e indeciso, es una tesis que se ha impuesto con contadísimas excepciones entre los críticos [76]. Y, en efecto, tanto Snell, como Pohlenz, Grube, Schmid, Boonard, etc. Agamenón es presentado como un ser egoísta y cobarde que llega a sacrificar a su propia hija para ver cumplidas sus ambiciones. Incluso un autor como Frey [76], que ha intentado reaccionar contra los juicios condenatorios de algunos de dichos críticos, tiene que reconocer «dass sich die Sympathien sowhol dem Helden (para dicho autor Agamenón) als auch der Gegenspielerin (Clitemnestra) zuwenden» [77]: extraña confesión ante un defensor de la figura del rey griego. Si se acepta que en esta tragedia se da, según veremos, una auténtica lucha entre Agamenón y su esposa, reconocer que las simpatías se reparten entre los dos es rebajar ya explícitamente la conducta del esposo.

Sin duda, Agamenón resulta más humano en esta tragedia que en Esquilo: sus debilidades e indecisiones explican psicológicamente el que haya permitido que se aprobara una decisión que directa y dolorosamente le atañe. En este sentido tendría razón Frey. Pero es que esta indecisión es llevada por Eurípides hasta un extremo tal, que, sin duda, resulta cómica su figura.

La abulia de Agamenón resulta ya clara en el comienzo mismo de la obra: tras haber aceptado en principio la decisión de la asamblea griega de sacrificar a su hija, manda a su esposa Clitemnestra que se presente a Aulis con su hija, con la excusa de que quiere casarla con Aquiles. Primer signo de debilidad, y en el que se reconoce ya el espíritu de la propia época del autor: el rey consciente de su acto, no se atreve a declarar la verdad a su esposa. Como veremos, este temor a

---

[75] Cf. *Studia Euripidea*, IV.

[76] Cf. SNELL, *Aischylus*, Leipzig, 1928, p. 148 y ss.; POHLENZ, op. cit., p. 502; GRUBE, p. 423 y ss.; SCHMID, p. 632 y ss.

[77] FREY, *Mus. Hev.*, 4-1947, p. 49 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

enfrentarse con Clitemnestra juega un papel importante como *leit-motiv* en toda la obra.

Pero hay algo más, en la obra, que pone de relieve la falta de voluntad de Agamenón, y sobre lo que no se ha insistido lo suficiente:

Resulta, ciertamente, muy curioso, que en ningún momento de la pieza se atribuya a Artemis la orden de sacrificar a Ifigenia. Se habla de Calcas, del ejército, pero en pasaje alguno se alude directamente a la diosa (cf. vv. 358. 955-56. 879. 518. 1262., y especialmente 82 y ss.). Con ello el poeta quiere sugerirnos que la decisión es algo puramente humano y que si Agamenón hubiera tenido la suficiente firmeza, hubiera logrado, sin duda, la anulación de tal decisión. Pero hay más: en la escena de la terrible discusión con su hermano (que halla un paralelo estupendo con la escena entre Admeto y Feres) —escena en que se pintan claramente sus propios caracteres— Menelao acusa a Agamenón de haber recibido el oráculo de Calcas «con alegría» (v. 359). Si bien es cierto que Nauck ha desaprobado este verso y que Grube [78] considera que no es necesario imaginar tal crueldad por parte de Agamenón, hay que tener en cuenta, como ha señalado el crítico inglés que «he undertook to do so of his own free will», como él mismo, por lo demás admitirá. Por otra parte, la posibilidad de tal interpolación sólo se concibe teniendo en cuenta que Agamenón se halla libre de reproches en su actuación con respecto a su hija, lo cual se halla lejos de ser cierto. El interpolador —si admitimos con Nauck que hay tal— sólo pudo ser guiado por la idea general que se desprende del carácter de Agamenón: el de un ser ambicioso que todo lo sacrifica a su ambición.

Nos hallamos, por consiguiente, ante un tipo psicológico bastante complejo, pero en modo alguno irreal: un ser que desea con todo su corazón obtener y conservar el mando supremo de la flota griega; débil, no obstante, e indeciso, incapaz de imponer su voluntad cuando ello puede poner en peligro el logro de sus ambiciones, procura solucionarlo todo por medio de dilaciones, para que el tiempo se encargue de realizar lo que él

---

[78] Op. cit., p. 425.

Universidad Pontificia de Salamanca

no se atreve a hacer. Uno estaría, pues, tentado de pensar en Alcibíades —como ha hecho Delebecque [79]—. Pero mientras el autor francés interpreta la obra como un llamamiento de Alcibíades a la acción contra el bárbaro, nosotros más bien nos inclinaríamos a considerar la obra una indicación del poeta para que se pongan en guardia contra un ser que ya en otras ocasiones no ha vacilado en vender a su patria y que, incluso entonces, se ha servido de la democracia con fines puramente personales.

Esta indecisión del caudillo griego aumenta a medida que la acción de la obra sigue su curso. Hemos visto ya que en un principio no se ha atrevido a declarar la verdad abiertamente su esposa. Al llegar Clitemnestra continúa callado, y su esposa tiene que enterarse por otros de la realidad. Pero antes, realiza enormes esfuerzos para alejar del campo de acción a Clitemnestra, la cual logra, al fin, imponer su criterio, y permanece al lado de su hija para preparar el «casamiento engañoso» de Ifigenia con Aquiles. Otro rasgo de la debilidad de Agamenón: poco convencido él mismo, no logra, naturalmente, convencer a su esposa. E incluso cuando ya Clitemnestra se halla en posesión de la verdad, procura disimularla, hasta que ella misma le echa en cara su maldad. Agamenón se ve perdido (v. 1140 y ss.).

Cuando Agamenón ve amenazada de raíz su pretensión de conservar el mando de la flota —es decir, cuando parece que el sacrificio de Ifigenia no va a realizarse, por la actitud que adopta Aquiles—, esgrime su último argumento, pone en juego su última carta: la gloria de Grecia, (vv. 1255 y ss.). La mayor parte de los críticos consideran que realmente Agamenón se halla aquí todavía movido por sus sentimientos ambiciosos [80], aunque algunos de ellos ponen de manifiesto —como Grube, por ejemplo—, que en este momento sus intereses y su patriotismo se hallan aquí identificados, e incluso que «en sus palabras hay un auténtico acento de nobleza» [81].

---

[79] Op. cit., p. 375 y ss. No obstante, Delebecque cree que la obra es un llamamiento de Eurípides a Alcibíades para que entre en acción con la flota

[80] Cf. GRUBE, p. 435; SCHMID, p. 648 y ss.; SNELL, op. cit., 149 y ss.

[81] GRUBE, p. 435 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

Defender tal punto de vista es desconocer las verdaderas intenciones del poeta, y, por otro lado, olvidar lo que antes ha ocurrido en escena: recordemos que, en el mismo comienzo del drama, Menelao ha recordado a Agamenón sus propios deberes y ha esgrimido los mismos argumentos que pone sobre el tapete ahora Agamenón (cf. v. 308. 350. 370). ¿Cómo considerar que ahora se ha despertado su patriotismo?

«Von einem Bestreben des Dichters, den Agamemnon in sympathisches Licht zu setzen, kann keine Rede sein», ha dicho Schmid [82], resumiendo la actitud de la crítica sobre el héroe. De hecho, un análisis imparcial sobre su figura, como el que hemos realizado, no permite suponer que Eurípides haya querido justificar a Agamenón. Y los intentos de justificación que se han propuesto algunos autores, son absolutamente inconvincentes: Frey, por ejemplo, [83] no logra convencernos de que en la primera parte de la pieza habla el padre y en la segunda el caudillo. Por lo demás, ya hemos visto que dicho autor tiene que admitir que su esposa resulta tan simpática, por lo menos, como el mismo caudillo. En cuanto a la solución de Delebecque [84], ya hemos dicho lo que había que pensar.

No más simpático resulta en la pieza Menelao.

Para poner de manifiesto el carácter de los dos hermanos acude Eurípides, como en el caso de *Alcestis*, al típico procedimiento de enfrentar a los dos hermanos. La función de Menelao, aquí, es similar a la de Feres en *Alcestis*: poner de manifiesto la íntima contradicción del carácter de su oositor. Presentado, asimismo, con rasgos completamente despectivos —crueldad, perfidia y cinismo—, pretende obligar a su hermano a que sacrifique a su propia hija para que él logre rescatar a su esposa. Indignado por tal cinismo, Agamenón (v. 378 y ss.), le acusa de no haber sabido contener y dominar a Helena, su esposa. Acusación que suena bien mal en labios

---

[82] *Geschichte der gr. Lit.* I, 3, p. 635. Cf. FRIEDRICH, *Hermes*, 70-1935, p. 81 y ss., especialmente 88 y ss.; SCHADEWALT, *Monolog und Selbstgespräch*, p. 234 y ss.

[83] Art. cit., en nota 73.

[84] Cfr. nota 79.

[84] Cf. nota 79.

Universidad Pontificia de Salamanca

de quien, como aparece en toda la obra, tampoco se atreve a enfrentarse con la suya.

Pero al mismo tiempo, Menelao es presentado como un hipócrita repugnante, al mismo tiempo que cínico y ambicioso. Como ha puesto de manifiesto Parmentier [85], Menelao en esta obra realiza verdaderas acrobacias de hipocresía, con tal de salirse con la suya. Y, en efecto, cuando ve que por el camino de la violencia nada consigue de su hermano, acude a un recurso más expeditivo: conocedor de la íntima flaqueza de su hermano —él sabe muy bien con cuánto ahínco desea Agamenón ir a Troya— finge haberse dejado convencer por los argumentos de su hermano. Finge reconocer su egoísmo sin escrúpulos y le promete ayudarle para que el sacrificio no llegue a cumplirse.

Pero acaso —si su convencimiento hubiera sido auténtico— su tono hubiera sido más indeciso; su brusco cambio presentaría gradaciones, matices [86]. La rapidez con que cambia de modo de pensar —cosa poco corriente en Eurípides en estos casos, a excepción del caso de los niños y doncellas— nos confirma en la idea de que todo es una simple treta para lograr su deseo: en lo cual, naturalmente, no se equivoca.

La figura de Aquiles no ofrece el mismo interés para el problema que nos interesa, y podemos pasarla en silencio [87].

Nos quedan por estudiar las dos figuras femeninas de la tragedia: Clitemnestra e Ifigenia. Respecto a la primera tendremos ocasión de hablar en la parte II del presente trabajo. No obstante, pongamos de relieve algunos rasgos de su persona en la obra:

El poeta quiere poner de relieve el carácter sumiso de Clitemnestra. De ello no cabe duda alguna: ya al entrar en escena nos hace saber (v. 624 y ss.), que es una esposa sumisa y obediente, que ha acudido con presteza al llamamiento del marido. Por otra parte, el hecho de que Clitemnestra no esté al corriente

---

[85] **BAB**, 1926, p. 262 y ss. (*L'Iphigénie á Aulis d'Euripide*).

[86] **Cf.** GRUBE, p. 427; MEUNIER, *Mus. Belge*, 1927, p. 353, ss.

[87] **Cf.** ROUSSEL, *REG*, 28-1935, p. 234 y ss. (*Le role A'Achille dans l'Iphigénie a Aulis*).

Universidad Pontificia de Salamanca

de los nombres de los guerreros griegos ni de su genealogía es, a juicio nuestro, uno de los muchos rasgos en que Eurípides ha modificado respecto a la tradición. Este desconocimiento sugiere al lector el carácter de una mujer dedicada estrictamente a las labores de la casa, sin inmiscuirse en los asuntos del marido. Rasgo que contrasta con el carácter masculino que tiene Clitemnestra en Esquilo.

Con todo, hay un momento en la obra en que Clitemnestra abandona su actitud sumisa y estalla contra las decisiones de su esposo. Es el momento en que se ha descubierto la verdadera intención de Agamenón: Ifigenia debe ser sacrificada, para poder llevar a Troya el castigo merecido.

Es sabido que Schiller [88] desaprobaba el pasaje, señalando que en él aparece de modo demasiado brusco la otra Clitemnestra, la futura asesina de su esposo. Es posible que haya algo de verdad en la afirmación del gran poeta alemán. Pero unas observaciones se imponen a este respecto:

Según tendremos ocasión de comprobar [89], la Clitemnestra que nos ha dado Eurípides difiere mucho de la que nos ha legado la tradición preeuripídea: Eurípides ha mitigado mucho su carácter de νηλὴς γυνά que Píndaro le aplicara, e incluso ha dotado a este personaje de unos rasgos femeninos y maternales que sus predecesores le negarán.

Ahora bien: a juicio nuestro, la reacción de Clitemnestra aparece psicológica y lógicamente justificada, si tenemos en cuenta las circunstancias de que ha rodeado a Clitemnestra. En efecto: mientras en la tradición clásica Clitemnestra es la primera y única esposa de Agamenón, Eurípides ha introducido aquí algunas modificaciones que son de importancia: Clitemnestra era la esposa de Tántalo, a quien arrebató la vida y la espada:

πρῶτον μέν, ἵνα σοι πρῶτα τοῦτ' ὀνειδίσω
ἥγημας ἄκουσάν με κἄλαβες βίᾳ,
τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλον κατακτανών,

---

[88] En el prólogo de su traducción: Cf. SCHMID, I, 3, p. 637, n. 8.
[89] Véase la segunda parte del trabajo (*Studia Euripidea*, IV).

Universidad Pontificia de Salamanca

βρέφος τε τοὐμὸν σῷ προσούρισας πάλῳ
μαστῖν ῥιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας.
(v. 1149 ss.).

El hecho es demasiado importante para que sea pasado en silencio. Ello explica ya un rasgo de la psicología de Clitemnestra: unida a la fuerza con Agamenón, a quien no ama, pero al que se ha mostrado sumisa en todo momento, se ha refugiado en el amor de sus hijos. Recuérdese con qué fuerza pide asistir a la «boda» de su hija, con qué cuidados la rodea, cómo intenta persuadirla de que se defienda ante su padre.

Que entre los dos esposos reina más bien la frialdad, resulta por otra parte evidente en la forma de salutación con que recibe Agamenón a Clitemnestra, v. 1106, llamándola simplemente Λήδας γένεθλον, salutación y nombre que se repite a lo largo de la obra (cf. v. 686 y asimismo 631 y ss.). Es cierto que Agamenón llama así a su esposa en Esquilo (*Agam.* 914); pero en esta tragedia de Esquilo se respira ya un aire de hostilidad, de oposición, que está ajeno en la obra de Eurípides, por lo menos en su primera parte.

Nos enteramos, pues, aunque muy tarde en el curso de la obra, de que no existe la menor comprensión entre los dos esposos. Por consiguiente, la reacción de Clitemnestra resulta completamente justificada: a su espíritu acude la imagen de su primer esposo, de su hijo y el acto de Agamenón. E imagina lo que le espera. Sabe que nada dejará de realizar su esposo con tal de lograr su deseo. Y de aquí su justa reacción. Es ya la segunda vez que ve destrozada su vida por el mismo hombre, y tiene que estallar, e incluso concebir, en cuanto pueda, una ejemplar venganza. En este sentido la reacción de Clitemnestra es normal dentro de la psicología de la mujer euripídea (recuérdese a Medea, Hécuba, Fedra). No hay, por consiguiente, un cambio tan repentino ni tan brusco como Schiller creía. Al contrario, todo queda aclarado con estas observa- crecía. Al contrario, todo queda aclarado con estas observa- No son, pues, observaciones y explicaciones extradamáticas, sino que responden al verdadero espíritu del poeta.

Nos queda por estudiar la figura radiante de Ifigenia. También aquí se ha reprochado a Eurípides el tratamiento de su per-

Universidad Pontificia de Salamanca

sonaje. Aristóteles, según es bien sabido [90], consideraba una falta dramática el cambio de actitud de Ifigenia, suplicando primero a su padre que le perdonara la vida (v. 1211 ss.), y ofreciéndose más tarde voluntariamente al cuchillo del sacerdote (1368 ss.). También Shelegel, otro gran detractor de Eurípides [91], pensaba del mismo modo.

Ahora bien: es ilógico pensar que Eurípides haya caído en un error psicológico tan craso inconscientemente. Máxime teniendo en cuenta que, precisamente en este punto concreto, ha modificado la tradición: en Esquilo y Sófocles Ifigenia moría contra su voluntad. ¿Cómo, pues, creer que Eurípides ha realizado esta esencial innovación sin una causa suficiente?

Schiller [92], creía, por el contrario, frente a Aristóteles, que «der Uebergang von einem zum andern ist sanft und zureichend motiviert». Otros críticos [93] consideran que Ifigenia ha obrado impulsada por las bellas palabras de su padre, por falsas que éstas fueran en labios de Agamenón.

Sea como sea, tenemos aquí una situación que se repetirá en el curso de la obra entera de Eurípides; el acto heroico de una doncella, o de una esposa, frente al egoísmo y la crueldad del hombre. Tenemos el mismo motivo que en *Alcestis*, en *Hécuba*, en *Heráclidas*, en las *Fenicias*, las *Suplicantes*...

e) El Hipolito.

Sin duda alguna, el *Hipólito* es una de las más importantes tragedias de Eurípides. Y, para nuestro propósito, una de las más interesantes. Aparte el valor literario de la obra en sí, presenta una serie de problemas pues, según se sabe, tenemos en esta pieza una tragedia profundamente modificada respecto a otra anteriormente representada, y que el autor titulaba

---

[90] *Poética*, XV, p. 1454 a 30 y ss.

[91] Sobre el juicio de W. Schlegel, acerca de Eurípides, cf. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, 1955³, p. 161 y ss.

[92] Citado en Pohlez, *Gr. Tr.*, p. 499.

[93] Cf. Grube, p. 436.

Universidad Pontificia de Salamanca

Ἱππόλυτος καλυπτόμενος [94]. De esta primera pieza es probable que fuera una réplica la *Fedra* de Sófocles [95].

Desconocemos el desarrollo de la acción del primer *Hipólito* [96], pero, a base de algunas alusiones de Aristófanes, se ha intentado deducir que en dicha tragedia Fedra declaraba abiertamente su amor a Hipólito [97]. Aristófanes, es cierto, calificaba a la *Fedra* de la primera obra euripidea de πόρνη (cf. *Ranas*, 1043). Y Sófocles, al introducir en su réplica a la nodriza, probablemente estaba guiado por el interés de no enfrentar a ambos personajes, que se pondrían en contacto por medio de esa Celestina frustrada. Con todo, ya hemos hablado del peligro que implica el método de querer interpretar las figuras del teatro de Eurípides, cuando no se posee todo el contexto del drama.

En la segunda redacción de la obra Eurípides ha introducido una serie de innovaciones que —según los críticos— ha modificado profundamente el sentido de la obra, especialmente la figura de la heroína. En primer lugar, ha aceptado algunos cambios contenidos en la *Fedra* de Sófocles, tales como, por ejemplo, la figura de la nodriza. Pero Eurípides ha complicado mucho más la acción, de modo que el papel de la nodriza tiene un papel más importante que el de simple mediadora entre los dos protagonistas. En efecto: en el plano humano —pues la obra tiene dos planos, el divino y el terreno—, la presencia de la nodriza es la que determina todo el drama, pues, como ha señalado Schmid [98], al no encontrarse frente a frente Hipólito y Fedra se origina una verdadera serie de errores y equívocos: Hipólito, ante las palabras de la nodriza, se forma de Fedra una idea y lo mismo ocurre a Fedra, ya que no llega a comprender el verdadero sentido de la reacción de su hijastro, lo que determina su deseo de venganza.

Si en alguna de las obras de Eurípides es cierto que los

---

94 Cf. CROISET, *RPh*, 1910, p. 223 y ss.

95 SCHMID, I, 2, p. 434.

96 Cf. KALAMANN, *De Hippolytis euripideis quaestiones novae*, Bonn, 1882; SECHAN, *Etudes sur la tragédie*, 1926, p. 325 y ss.

97 Cf. MERIDIER, Notice, p. 13.

98 I, 3, p. 384.

Universidad Pontificia de Salamanca

dos antagonistas atraen hacia sí las simpatías del espectador, ello ocurre sin lugar a dudas en esta pieza. Tanto Hipólito como Fedra aparecen como dos seres inocentes, víctimas de la cólera de una divinidad. Ya en el Prólogo nos aclara Afrodita que su única finalidad es vengarse de Hipólito, sin preocuparse de la víctima inocente que es Fedra (v. 49 y ss.).

Por otra parte, Fedra está presentada por el poeta de tal modo que se atrae todas nuestras simpatías. Porque Fedra no es la mujer que se entrega a su pasión criminal. Por el contrario, el poeta insiste constantemente en el hecho de que la desgraciada mujer lucha denodadamente contra la pasión divina que la devora. Al darse cuenta de que ésta ha anidado en su corazón, procura callarla, esconderla, con la vana esperanza de que logrará al fin triunfar (cf. v. 392 y ss.). Naturalmente sabemos que ello es imposible, pues Afrodita lo ha indicado bien claramente. La heroína se pregunta angustiada por qué ha anidado en su pecho una pasión que ella misma siente como criminal: y no halla otra explicación que la creencia en una maldición hereditaria (v. 337 y ss.). Del Grande [99] ha querido ver en esta alusión a la maldición de su familia una indicación de un estadio anterior en el mito, en el que Fedra se oponía directamente a Afrodita. No vamos a discutir este punto —que presupone una concepción racionalista de la culpa trágica [100]—. Lo que sí haremos notar es que precisamente en la obra de Eurípides se da todo lo contrario. O mejor dicho: Fedra no lucha contra la diosa, sino contra sí misma. Y al no poder resistir más contra esta inclinación, decide morir v. 400 y siguientes).

Por desgracia, todo se confabula contra la pobre Fedra: la nodriza logra arrancarle la trágica confesión del mal que la consume. La nodriza habla de un filtro que calmará la pasión de Fedra. Y aquí radica el error trágico de Fedra. Esta interpreta las palabras de la nodriza en el sentido de que el filtro la librará de su pasión amorosa (cf. v. 682 y ss.), cuando en

---

[99] *Hybris*, p. 159 ss.

[100] Cf. EHRENBERG, *Sophocles and Pericles*, 1954, p. 23 y ss., y LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1956.

Universidad Pontificia de Salamanca

realidad la intención del aya es muy distinta, según se ve por lo que viene a continuación. Puesta al habla con Hipólito, éste arremete contra la osadía de las palabras que se le dirigen, y lanza una larga tirada contra la mujer (v. 615 y ss.).

Fedra está perdida: ella que había esperado el adormecimiento de sus pasiones, se ve ahora calumniada y deshonrada. La única solución estará en la muerte. Pero antes, escribe la tablilla fatal, que causará la muerte de Hipólito, al que acusa de haber querido seducirla. Reacción comprensible y muy de acuerdo con la psicología de la mujer euripídea.

De esta manera se cumple sin remisión la voluntad de Afrodita: Hipólito cae fulminado por las maldiciones de su padre, mientras Fedra se ha quitado la vida para evitar aparecer calumniada a la vista del esposo, al que ama, y al que deseaba ser fiel (cf. 321 y 720). Que ello es así, se deduce de todo el drama, e, incidentalmente de las palabras del mismo coro, es decir, con las mismas palabras que dirigen a Alcestis.

Lejos, pues, de ser denigrada y atacada, la figura de Fedra aparece, en la obra, presentada por el lado favorable. Ha sido la crueldad divina la que ha triunfado. Incluso puede decirse que el verdadero sentido del drama queda ya indicado en el verso 120, en el comienzo mismo del drama, al decir el criado de Hipólito:

σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς.

f) **Hecuba.**

Desde el punto de vista dramático presenta esta tragedia muchos problemas [101], siendo el más difícil el de la unidad de la pieza, unidad que Méridier [102] ha visto que residía en el dolor de la heroína.

De entre los personajes de la obra, hay dos, masculinos, en los que Eurípides ha querido insistir, presentándolos como ver-

---

[101] Cf. Petersen, *Gr. Tr.*, 45 y ss.; Pohlenz, *Gr. Tr.*, 287 y ss.; Schmid, I, 3, 463 y ss.; Grube, p. 214 y ss.

[102] Notice, a su ed., p. 175 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

daderos prototipos de maldad: Ulises y Polimestor. Por otro lado, dos figuras femeninas que el poeta ha pintado con toda simpatía e interés: Hécuba y Polixena.

En la figura de Hécuba nos ha querido ofrecer el poeta a la mujer llevada al colmo de la desesperación por culpa de la crueldad de los hombres. En ese sentido ofrece la obra interesantes analogías con la *Medea,* en la que asimismo la mujer es progresivamente acorrolada hasta que tiene que estallar con una reacción que puede parecer desproporcionada, pero que psicológicamente está justificada.

Para comprender la reacción final de Hécuba es preciso seguir paso a paso la obra: no basta aquí, como en ninguna pieza de Eurípides, conocer el simple contenido de la pieza.

Al iniciarse la obra, se nos presenta la anciana Hécuba, la antigua reina que ahora se ve reducida a la esclavitud, y que ha tenido que ver el asesinato del esposo y la muerte de los mejores de sus hijos.

Sabe que se halla en poder del vencedor, y, por lo tanto, vive llena de sobresaltos. Espera toda clase de malas noticias, pero —y ello es interesante— sólo se preocupa por Casandra. La dura realidad vendrá pronto a anunciarle males que ni siquiera ha soñado. En principio, una noticia inesperada: el ejército aqueo ha decidido sacrificar al espíritu de Aquiles su hija Polixena.

La noticia oficial viene a comunicársela Ulises (218 y ss.). Lleno de hipocresía, Ulises viene a enterarla de la decisión del ejército. Pero el poeta nos ha hecho saber que ha sido el propio Ulises el que ha hecho triunfar tal decisión (v. 331 y ss.).

Naturalmente, Hécuba intenta defenderse. Le recuerda que en cierta ocasión le salvó la vida, cuando entró en Troya como espía. Ulises no puede negarlo, y de hecho no lo niega. Pero, con una inconsecuencia que hemos visto en otros personajes masculinos de Eurípides (recuérdese a Jasón), para justificarse lanza contra los «bárbaros» una serie de ultrajes, acusándoles de que desconocen lo que son los deberes de la amistad. En cambio, nada dice para justificar su ingratitud.

Esa falta de tacto, de humanidad, ha sido notado por va-

Universidad Pontificia de Salamanca

rios comentaristas. Grube, por ejemplo [103], afirma que en Ulises tenemos «a complet lack of all sympathy, indeed, of all emotion».

Frente al cinismo y brutalidad de Ulises, y en contraste con la humilde súplica de su madre, se levanta la voz pura de Polixena [104]. En sus palabras «un héroisme tranquile s' y exprime fait de raison lumineuse, de pudeur et de dignité fiere si juste de ton et si natural, qu'on est supris de mesurer les hauteurs ou il monte» [105]. Con la dignidad de una auténtica princesa —lo que pone todavía más de relieve la brutalidad de Ulises— decide la muerte voluntariamente, antes que suplicar en vano al cruel vencedor.

Se ha afirmado que Eurípides ha inventado el motivo de la muerte voluntaria de Polixena [106]: el hecho debe aceptarse, a juicio nuestro sin reservas, como cosa segura, visto el uso constante que hace el poeta de estos casos. El acto de Polixena pone todavía más de relieve la crueldad de estos vencedores, que en nombre de la cultura cometen las más viles arbitrariedades y asesinatos.

Hécuba acusa duramente el golpe (v. 431 ss.). Incluso se le ha negado morir junto a su hija, la única esperanza que le quedaba (v. 280)... Pero no. Todavía le queda una última esperanza: su hijo Polidoro, que, enviado secretamente por Príamo a la corte del tracio Polimestor, con un depósito de oro, la consolará en su vejez. Naturalmente el lector sabe ya a qué atenerse. El prólogo de la obra está a cargo precisamente del alma de este muchacho, asesinado bárbaramente por su propio huésped para apoderarse de las riquezas depositadas.

Inmediatamente después del sacrificio de Polixena, traen el cadáver de Polidoro a Hécuba (v. 670, ss.), quien .imagina que se trata del cuerpo de Polixena. Con horror descubre la verdad, y comprende inmediatamente lo sucedido. El pérfido Polimestor, que aparece con los rasgos de consumado hipócrita [107] y de

---

103 P. 215.

104 Cf. MERIDIER, p. 171.

105 MERIDIER, loco. cit.,

106 Cf. SCHMITT, *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen, 1921.

107 GRUBE, p. 225.

Universidad Pontificia de Salamanca

bárbaro obyecto [108], ha querido aprovechar la derrota de Troya, y, con el pretexto de favorecer a los griegos, ha asesinado al inocente niño, violando lo más sagrado de las normas de la hospitalidad.

Que los vencedores cometan actos de violación contra los vencidos, todavía, puede comprenderlo el corazón de Hécuba. Pero que un amigo, un aliado, haya cometido tal acto incalificable, eso sí que despierta en el corazón de la desgraciada madre los deseos más terribles de venganza. Por ello reacciona con tanta violencia, y por ello se venga tan duramente del pérfido aliado.

Pero, a pesar de la crueldad de la venganza, el poeta ha sabido justificar la desesperación casi animal de Hécuba. De modo que al final vemos casi con simpatía el triunfo de la mujer desamparada contra la violencia de los hombres [109]: Hécuba ha sido llevada a los extremos de la desesperación, y ésta le ha hecho perder incluso su humanidad [110].

g) ANDROMACA.

El interés psicológico del tema de Andrómaca, la dulce esposa de Héctor, debió atraer la atención del poeta, pues, sin duda, ofrecía materia para un importante drama. La tradición le ofrecía ya una serie de materiales, aunque probablemente poca atención mereció por parte de los autores trágicos: Eustacio [111] nos dice que Sófocles había escrito una *Hermione*, pero nada sabemos de esta tragedia. El escolio a *Andrómaca* 32 nos informa de que Filocles había dramatizado el destino de la esposa de Héctor, pero tampoco nada sabemos de esta tragedia del sobrino de Esquilo.

Lo cierto es que el tema del conflicto entre la concubina bárbara de Neoptólemo y la esposa legítima, Hermione, estéril, era

---

108 SCHMID, I, 3, p. 466.
109 Id. p. 464.
110 Cf. MURRAY, *Euripides y su época*, p. 70.
111 *In Odyss.*, p. 1479, 14.

Universidad Pontificia de Salamanca

muy apta para un drama psicológico, al estilo de los que nos ha dado Eurípides.

La obra se caracteriza por un profundo antilaconismo [112], lo que rebaja un tanto el carácter de Hermione y de Menelao, tal como aparecen en la tragedia. Pero juzgando la pieza desde el simple punto de vista dramático, resulta evidente que la figura de Menelao sale enormemente mal parada: cruel, fanfarrón, y cobarde, se ceba contra la debilidad de Andrómaca, que defiende desesperadamente la vida de su hijo y su derecho a ser escuchada.

Hermione es asimismo presentada con antipatía, con un profundo desprecio por los principios religiosos helénicos y atenta tan sólo a librarse de su rival. El mismo coro —formado por mujeres griegas—, la pinta con tonos desfavorables de modo que con razón puede decir Grube [113] que «antes de que ella aparezca en escena hemos ya sido desfavorablemente informados acerca de ella».

Pero, sin duda, el personaje más grotesco, y asimismo el más desfavorablemente presentado, es Menelao: Méridier [114] lo ha definido como «l'epoux ridicule, le fanfaron... qui, incapable d'agir en homme ne sait qu'exercer sa cruauté perfide contre une femme et un enfant désarmés». Y Grube [115] ha dicho de él que «sus primeras palabras denuncian su cínica brutalidad y su extremada, e incluso infantil, autosatisfacción».

El principio euripídeo de privar a los héroes homéricos de su aureola mítica —que hemos visto presidida toda su obra dramática— es aplicado aquí con la misma rigurosidad que en otras piezas. La misma Andrómaca ha sufrido en este sentido una profunda transformación. Ya no es la dulce mujer del canto V de la *Ilíada*. Parece —dice Méridier— que Eurípides se haya complacido en desvelar —en aras de la verdad psicológica— las realidades que transfiguran el idealismo homérico.

El interés por la psicología femenina morbosa, que es la ca-

---

112 Cf. DELEBECQUE, p. 192 y ss.

113 P. 200.

114 P. 99 y ss.

115 P. 198 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

racterística esencial de Eurípides, aparece aquí con toda su crudeza: el tema de la Andrómaca es un auténtico conflicto de harén, una lucha exacerbada entre una mujer estéril e incontinente —cf. v. 241 y ss.—, y una esclava, concubina, que defiende de la vida de su hija y su derecho a amar [116].

h) ELECTRA.

Aunque tendremos ocasión de abordar el estudio del papel de Clitemnestra en esta obra, en la segunda parte de este trabajo, queremos decir algo sobre la figura de Electra [117]. En primer lugar debemos poner de relieve el hecho de que en esta tragedia el papel activo corrsponde no a Orestes, como ocurre en toda la tradición, sino a Electra. El hecho es de por sí importante para comprender el interés de Eurípides por la psicología euripídea.

Pero, como buen psicólogo, el poeta debe justificar esta participación activa. Y para ello nada mejor que estudiar las innovaciones que ha introducido en la leyenda.

A los insultos que Clitemnestra y Egisto han inferido a Electra, Eurípides ha añadido uno que es esencial: no ha bastado tenerla postergada. Para evitar un posible peligro, Egisto —que en la obra tiene papel activo frente a Clitemnestra— ha decidido casarla con un pobre campesino. De este modo no hay peligro que nazca de Electra un heredero peligroso, que en su día tomara venganza de los ultrajes inferidos al abuelo y a la madre.

Naturalmente esta humillación ha ensombrecido más, si cabe, el alma de Electra. Como mujer y como hija se ha visto ultrajada hasta lo indecible. Por ello su odio exacerbado contra su

---

[116] Sobre el tema mítico de Andrómaca, cf. ZIELINSKI, *Eos*, 31-1928, p. 1 y ss.; WILAMOWITZ, *Hermes*, 60-1925, 284, ss., sobre la obra de Eurípides.

[117] Sobre el problema de la prioridad de las *Electras*, cf. WILAMOWITZ, *Die beiden Elektren* (*Hermes*, 1883, p. 214 y ss.), que sostenía que la obra de Eurípides es anterior a la de Sófocles. Después cambió de opinión (*Hermes*, 1899, p. 57 ss.). Cf. DECHARME, *Euripide et l'esprit de son théatre*, p. 345 ss.; STEIGER, *Phil.* 56, p. 561 y ss.; KAMERBEEK, *Studiën over Sophokles*, Amsterdam, 1934, 50 y ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

madre. Pero asimismo esos antecedentes nos hacen comprensible la actitud de la pobre muchacha contra el cadáver de Egisto, al que cubre de improperios. Este acto no debe, pues, considerarse como un indicio de degeneración, como bien ha señalado Schmid [118].

El hecho mismo de que Electra se cebe en el cadáver de Egisto, es ya un claro indicio —que confirma el resto de la obra— de que es él el verdadero malvado de la obra. Dentro de la obra asistimos —según tendremos ocasión de comprobar en la segunda parte— a una reivindación parcial, a una justificación de Clitemnestra.

CONCLUSIONES

Tras el análisis que hemos realizado, es hora de sacar algunas conclusiones que se desprenden. Resulta, creemos, evidente que la misoginia que se le ha achacado a Eurípides, está menos que justificada. *Los personajes femeninos, pese a que lleguen a cometer los más graves delitos, resultan casi siempre justificados por la maldad de los seres que les rodean. Y son los caracteres masculinos los que, a no dudarlo, resultan más antipáticos.*

Aristófanes se revolvió airado contra esta nueva visión del poeta trágico. La reacción se comprende en el marco conservador de la mentalidad del poeta cómico, ciego a los nuevos vientos que soplaban. De aquí que se volviera contra los más grandes representantes del nuevo ideal humano, que empezaba a imponerse.

Lo más característico del teatro de Eurípides, a este respecto, es la tendencia a despojar a los personajes legendarios de su aureola. Contra ello protestó asimismo Aristófanes, por ejem-

---

118 P. 489: «es ist nicht im Sinn des Euripides Elektra als ein degeneriertes Weib su verstehen... Hekabes Rache an Polymestor ist nicht menschliches als Elektras Beschimpfung des totem Aigisthos».

Universidad Pontificia de Salamanca

plo, en los *Acarnanios*. Pero el poeta cómico olvida que Eurípides ha encontrado precedentes en el mismo Sófocles, quien ha presentado a Edipo andrajoso y a Filoctetes despidiendo ayes de dolor. En realidad, la destrucción del mito es algo fundamental del siglo v, y, al obrar en este sentido, Eurípides no hacía sino seguir las tendencias de su propia época. Es simbólico, afirma JAEGER (*Paidea*, I, p. 356), el hecho de que el historiador Tucídides sostuviera que la investigación de la verdad significara la destrucción del mito. Al medir al hombre del pasado según los módulos contemporáneos— y a ello debía conducir la tesis del *homo mensura* de Protágoras— perdían necesariamente esa grandeza mítica en que aparecen todavía en un Esquilo. El mismo Tucídides propuso la necesidad de quitar de las narraciones legendarias todo elemento ornativo, para presentar la verdad escueta (cf. SCHMID, *Geschichte der gr. Lit.* I, 5, p. 154).

La generación de Eurípides desconfió profundamente de todo lo que olía a grandeza. Preocupados los espíritus por todo lo que había en la naturaleza humana de patológico (recuérdese a Tucídides, a la Medicina hipocrática), sabían demasiado bien que los hombres, tan pronto se ven arrastrados por la necesidad, pierden gran parte de su humanidad y obran salvajemente.

Por otra parte, hay en toda la época una pasión pro lo «real y cotidiano»; recuérdese a Sócrates, tan cerca de la vida sencilla del hombre del pueblo. Recuérdese a Antifonte y su «Verdad». Por ello, el interés enorme que siente Eurípides por las reacciones extremas de la naturaleza humana. Por ello ese carácter «realista» que Aristóteles veía en el teatro euripídeo.

Es siguiendo esas directrices del espíritu de la época de Pericles como Eurípides ha realizado ese profundo estudio de la mujer. Hemos visto que la mujer normal es un personaje raro en su teatro. El poeta, profundamente preocupado por conocer las reacciones extremas de esos seres hasta él tan desconocidos, nos ha dado un cuadro variado de psicología femenina. Que existiera en su propia época un movimiento feminista, ha sido considerado como cierto por NESTLE (*Griechische Geistesgeschichte*, p. 191). De hecho, Aspasia puede haber influído en este interés por la mujer. Lo que sí puede afirmarse es que después

Universidad Pontificia de Salamanca

de él, la mujer ha logrado un puesto de honor en la literatura: pensemos en Menandro. Recordemos a la esposa de Iscómaco, en el *Económico* de Jenofonte.

Eurípides, afirmó Aristófanes, ha matado a la Tragedia (cf. Snell, *Entdeckung des Geistes,* p. 162 ss.). Pero acaso la Tragedia estuviera ya agonizando cuando Eurípides apareció. La muerte de la religión de la Ciudad, del mito, debía traer como consecuencia la muerte de un teatro que se nutría de esta religión y este mito. *Por ello, más bien puede afirmarse que dió origen a un nuevo tipo de teatro: al teatro burgués en el que los personajes no son ya héroes y dioses, sino hombres de carne y hueso en la lucha con los problemas de vida cotidiana, en lucha consigo mismo y con sus propias pasiones.*

JOSE ALSINA CLOTA

Universidad Pontificia de Salamanca