

## Etapas en la visión trágica de Esquilo

El presente trabajo se propone plantear el problema de la evolución del arte esquiléo y, de rechazo, señalar, aunque sea con carácter hipotético dado el escaso material que manejamos, las fases por las que ha pasado la concepción trágica de Esquilo. Nuestro intento está tanto más justificado cuanto que, desde hace algunos años, una serie de creencias consideradas como firmemente establecidas se han visto destruidas por nuevos descubrimientos (como la cronología de las *Suplicantes*), al tiempo que nuestro conocimiento de la tragedia arcaica ha aumentado no sólo por algunos hallazgos literarios, sino por los nuevos estudios que se han consagrado a los precursores y contemporáneos de Esquilo.<sup>1</sup>

Que el autor de las *Orestía* sea el "creator of the tragedy", como en su día sostuvo brillantemente el profesor Murray en su clásico libro,<sup>2</sup> es un principio en el que hoy, tras los hallazgos papirológicos de los últimos años, no puede sostenerse seriamente. La inclusión del mito heroico dentro del marco dionisiaco de la tragedia parece un punto definitivamente demostrado para la tragedia preesquilea, y Lloyd-Jones lo ha puesto muy recientemente en claro en un trabajo sobre los rasgos generales de la poesía trágica arcaica.<sup>3</sup> Pero es que asimismo se está abriendo paso la tesis que ve en la organización trilogía no una innovación de Esquilo, sino un elemento que el poeta halló ya estructurado aunque éste lo modificara sustancialmente.<sup>4</sup> Sin embargo, es todavía aceptada por no

1. El intento no es, realmente nuevo, sobre todo para la teología de nuestro poeta, a propósito de la cual se han defendido dos posturas antagónicas, la que ve en Zeus un ser sometido a la ley del  $\pi\acute{\alpha}\theta\eta\iota\ \gamma\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$  y la de quienes ven en la divinidad esquiléa un ser inmóvil. Sostienen la postura evolucionista, entre otros, Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, II, 132 s.; Maddalena, *Interpretazioni eschilee*, Turín, 1951, 157 s.; Vian, *Le conflit entre Zeus et la Destinée dans Eschyle* (REG, 1947, 190 s.). El principal defensor de la tesis inmovilista es Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Basilea, 1949. Sobre la corriente exegética que tiende a ver en Esquilo un espíritu "primitivo", que no ha ido más allá de Hesíodo (representada en Inglaterra sobre todo por Lloyd-Jones y Page) cfr. las observaciones de Kitto en su reciente libro *Poiesis*, Berkeley, 1966, 33 s.

Algo parecido cabe decir del aspecto moral de la tragedia esquiléa: Pasquali intentó, hace ya bastante tiempo (*L'origine dei concetti morali nella Grecia antichissima*, Civiltà Moderna, I, 1929, 343) trazar una línea evolutiva que, partiendo de la irresponsabilidad del hombre tal como el crítico italiano la cree expresada en el fr. 156 N de la *Niobe*, nos llevaría a la visión plenamente responsable que hallamos en la *Orestía*.

2. Oxford, Univ. Press 1940, con varias reediciones.

3. *Problems of Early Greek Tragedy* (Cuadernos de la Fundación Pastor, n.º 13, Madrid, 1966, 11 s.).

4. Así, Blumenthal (*Sophokles*, 39 s.) del gran número de títulos de tragedias atribuidos a Quérilo, ha querido deducir la existencia, en este poeta, de una estructura trilogía. Dindorf fue más lejos, defendiendo que fue precisamente dicho poeta el inventor de la trilogía, invención que Cantarella (*Eschilo*, 68 s.) atribuye a Frínico. Sobre la trilogía en general cfr. P. Wiesmann,

pocos críticos la teoría del origen esquileo de la trilogía encadenada, si bien, como señala Flickinger,<sup>5</sup> no hay testimonios contundentes para tal aseveración. Es más: a juicio nuestro, la razón fundamental que ha llevado a los filólogos a sostener que la trilogía encadenada es una innovación esquilea fue la creencia en la cronología alta aplicada a las *Suplicantes*, ya que, en esta obra, parte de una trilogía encadenada que, con cierta aproximación se puede reconstruir, hallamos claramente estructurada la técnica que alcanzará su definitiva culminación en la *Orestía*. Sólo aceptando que en fecha muy temprana Esquilo estructura ya sus tragedias a base de un movimiento dialéctico cuyos momentos son culpa/nueva culpa/superación del conflicto, es posible entender frases como la de Méautis<sup>6</sup> cuando afirma que "el problema de la vida no termina con el individuo; éste debe siempre estudiarse en función de la familia o de la estirpe", o la tesis de Del Grande<sup>7</sup> para quien Esquilo habría entrevisto siempre, en todo mito, tres grandes momentos dialécticos.

Ahora bien, es bien sabido que la publicación, en 1952, del Pap. Ox. 2256, fr. 3, ha modificado profundamente la visión que teníamos de la cronología esquilea y que, a partir de esta nueva consideración, debe plantearse sobre nuevas bases nuestra concepción de la evolución del arte del poeta. El texto del papiro reproduce, como se sabe, el de la *didascalia* de un concurso dramático en el que Esquilo obtuvo el primer premio, con las *Danaides*, en tanto que Sófocles fue proclamado en segundo lugar. Pero como, por otros conductos, nos consta que Sófocles obtuvo el galardón la primera vez que concurrió a un concurso, y ello aconteció el año 468, resulta que la trilogía de las *Danaides* es, por lo menos, posterior a esta fecha, y posiblemente haya que fecharla por lo menos hacia 464-63, como, aun antes de la publicación del citado papiro, y con argumentos bastante convincentes, había ya sostenido Walter Nestle.<sup>8</sup>

No es necesario insistir aquí en la polémica que se abrió, a partir de la publicación del papiro, entre los críticos que aceptaban la nueva cronología y los que se aferraban a la fecha tradicional.<sup>9</sup> Baste decir que los argumentos sostenidos por los defensores de la fecha tradicional no resisten el análisis más severo y que, para nosotros, es un hecho adquirido y definitivo que las *Suplicantes* pertenecen a una época bastante avanzada en la evolución del arte esquileo.

Pero hay más. Creemos que precisamente del análisis del material que tenemos a nuestra disposición para estudiar el problema de la evolución de la técnica trilogía esquilea, se deduce, con bastante probabilidad, la conclusión de que las *Suplicantes* deben, sencillamente, situarse en una fase bastante avanzada en la evolución del arte esquileo. O, en otras palabras, que el papiro en cuestión lo que ha hecho ha sido confirmar una sospecha que, como hemos dicho, había sido ya expresada por algún crítico aislado.

*Das Problem der tragischen Tetralogie*, Diss. Zurich, 1929; T. Krischer, *Das Problem der trilogischen Komposition und die dramaturgische Entwicklung der attischen Tragödie*, Diss. Frankfurt a.M. 1960. Para Esquilo en concreto, Fr. Stoessl, *Die Trilogie des Aischylos*, Viena, 1936; Méautis, *Eschyle et la trilogie*, Paris, 1936, y Blumenthal, RE s.v. *Tetralogie*.

5. *The Greek Theatre*, 133 y Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, 284 s.

6. *Eschyle et la trilogie*, 45.

7. *Hybris*, 85 y 120 s.

8. *Die Struktur des Eingangs in der att. Tragödie*, Stuttgart, 1930, 15. Del mismo autor cfr. *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart, 1934, 11, libro, que, por otra parte, intenta trazar la evolución religiosa del poeta.

9. Recordaremos que Pohlenz se ha mantenido siempre aferrado a la cronología alta, pero en la segunda edición de su *Gr. Trag.* renuncia ya a la fecha de 499.

Lo primero que debemos ensayar es la reconstrucción de la mencionada trilogía de la que formaba parte la tragedia titulada las *Suplicantes*. Para ello tenemos, en principio, la posibilidad de utilizar dos métodos distintos: o partir de un principio apriorístico, como el defendido por Stoessl,<sup>10</sup> según el cual la técnica empleada por el poeta de la *Orestía* debe considerarse como una norma general a seguir en la interpretación de las demás trilogías esquíleas, o acudir al mito y a los fragmentos, muy escasos por cierto, que de la trilogía conservamos. El primer método lo considero expuesto a graves objeciones y, sobre todo hay que decir de él que se presta a interpretaciones harto subjetivas.

No son menores los problemas que plantea todo intento de reconstrucción de la trilogía partiendo de los datos mitológicos, puesto que tenemos versiones muy distintas de la leyenda. Wilamowitz<sup>11</sup> sostuvo en su tiempo la existencia de un *epos* sobre las *Danaides*, tesis que hoy no comparte ya nadie. Y en cuanto a los datos míticos, la *Pítica* XI, la *Nemea* X de Píndaro y algunos pasajes de Pausanias (II, 19, 6; 20, 7; 21, 1) y Apolodoro ofrecen abundante material.<sup>12</sup>

Pero el verdadero escollo, y donde los puntos de vista de los críticos difieren, estriba en el contenido exacto de la tercera pieza de la trilogía, las *Danaides*; no son menos importantes las cuestiones que un intento de interpretación de la primera pieza plantea al crítico. Por lo pronto, las opiniones difieren cuando se trata de señalar la verdadera razón de que las hijas de Dánao rechacen a sus primos. ¿Se trata de que las Danaides son figuras "amazónicas" que odian todo contacto sexual con el hombre, o bien simplemente que rechazan la boda con miembros de su misma familia? Wilamowitz,<sup>13</sup> entre otros, ha sostenido el primer punto de vista, en tanto que Elisei<sup>14</sup> defendió la segunda alternativa. Uno de los pasajes claves de la obra para dilucidar la cuestión, es, según se sabe, el v. 4 y ss.

Δίαν δὲ λιποῦσαι

Υθόνα σύγχροτον Σοφία φερόμεν,  
οὔτιν' ἐστ' αἵματι δημηλασίαν  
ψήφω πάλεως γνοσθῆσαι,  
ἀλλ' αὐτογενεῖ φουζανορίᾳ...

¿Qué sentido concreto tiene la expresión αὐτογενεῖ φουζανορίᾳ? La interpretación según la cual la frase significa "innato odio al varón" procede de Wilamowitz, en tanto que Elisei propone "per fuggire uomini della medesima stirpe". K. von Fritz,<sup>15</sup> estudiando estilísticamente la contraposición que se halla en la base del pasaje antes citado, señala que la verdadera oposición a "no condenadas por un decreto del pueblo" debe ser "por la propia voluntad", con lo que pasa a defender el punto de vista de que las Danaides huyen de sus primos

10. *Die Trilogie des Aischylos*, ya citada.

11. *Aischylos. Interpretationen*, 15.

12. Para los datos mitográficos en general cfr. Nilsson, *The mycenaean origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1933, 66 s. Una interpretación sociológica puede verse en Thomson, *Orestie*, II, 341 s.

13. *Op. cit.*, 14.

14. *Le Danaïde nelle Supplici di Eschilo* (SIFC, n.s. VI, 1928, 197 s.)

15. *Die Danaïdentriologie des Aischylos (Antike und moderne Tragödie)*, Berlín, 1962, 160 ss.).

La lectura αὐτογενεῖ φουζανορίᾳ es, como se sabe, una corrección del texto αὐτογέννητον φουζάνοραν, debida a Bamberger. Elisei, *loc. cit.*, y Schadewalt (*Gnomon*, VIII, 10) prefieren leer αὐτογενῆ.

ante todo porque son miembros del mismo *genos* y que, secundariamente, este rechazo las ha llevado a oponerse al matrimonio en general. Pohlenz invierte, de un modo mucho más consecuente, a juicio nuestro, los términos.<sup>16</sup>

Evidentemente nos hallamos ante una verdadera aporía. Ahora bien, ¿cabe sostener, ciertamente, que las Danaides sean figuras de psicología “amazónica”? A nosotros nos parece que no. Mejor dicho, nosotros creemos que el calificativo está equivocado, porque el rasgo de las Amazonas no estriba en su rechazo del varón. Como ha visto bien von Fritz, “die Amazonen entziehen sich der Herrschaft des Mannes, aber von einer Scheu vor der geschlechtlichen Verbindung mit dem Mann fehlt in dem Amazonenmythus jede Spur”.<sup>17</sup> ¿Cómo resolver este problema?

Ante todo, conviene advertir que a lo largo de toda la pieza se insiste en que, de acuerdo con el pensamiento de las hijas de Dánao, su boda sería “impía” (ἀσεβής, v. 10); que su matrimonio con los hijos de Egipto es algo ὄν θεμίς εἶργει. Y, sobre todo: en el final de la pieza, el coro de las sirvientas se dirige a las Danaides recordándoles el poder de Cipris, lo que no es sino una réplica a las expresiones de las hijas de Dánao, unos versos antes, en los que invocan a Ártemis pura, para suplicarle que las libere de ellas la unión carnal. Si las Danaides rechazaron sólo la boda con sus primos, ¿tendría sentido tal admonición?

Parece evidente que en esta primera pieza de la trilogía nos hallamos en presencia de un típico acto de “hybris” que destruye el orden cósmico natural, como es la negación de unos derechos indiscutibles de Cipris. Y parece asimismo claro — como creemos que resultará del análisis de las dos piezas restantes — que en el curso de la acción se restablecerá el roto equilibrio.<sup>18</sup> No hay, pues, rasgos amazónicos en la psicología de las Danaides. Más bien su actitud es la típica de la mujer indefensa.

¿De dónde procede, pues, la actitud, la negativa de las Danaides a aceptar la boda? Este problema lo ha visto muy bien, a juicio nuestro, Hiltbrunner en un trabajo dedicado a estudiar la técnica del *leitmotiv* en la tragedia esquilea.<sup>19</sup> Señala dicho autor que la razón del rechazo del matrimonio por parte de las descendientes de Épafo se halla en la interpretación que hacen las Danaides del nacimiento milagroso, sin contacto sexual, de este antepasado suyo, hijo de la unión — del “contacto” sin mácula — de Io con Zeus. La expresión ἀστοργεῖ φροξανορία es interpretada, pues, como “rechazo del matrimonio de acuerdo con un impulso andrómiso tradicional en nuestro propio linaje”.<sup>20</sup> La idea nos parece excelente. Engañadas por su propia interpretación de las relaciones entre Io y Zeus, las Danaides quieren mantenerse puras, cayendo, sin saberlo, en un acto de hybris, motivado a su vez por una ignorancia, muy esquilea, de los “designios de Zeus”. Toda la trilogía será una muestra de cómo la voluntad de Zeus se consigue a través del sufrimiento. La oposición “sabiduría humana/sabi-

16. *Gr. Tragödie*, II, 24. Adrados, en su reciente traducción (*Esquilo, Tragedias*, Madrid, 1966) se ha decidido por la interpretación tradicional: “No por un crimen al destierro por voto del pueblo sentenciadas, sino por miedo ingénito al varón”.

17. *Op. cit.*, 183.

18. *Leitmotiv* de la primera pieza del conjunto es que  
la voluntad de Zeus no es fácil de abarcar;  
mas por doquier resplandece  
aun en plena tiniebla (Supl. 87 ss.)

19. *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berna, 1950.

20. *Op. cit.*, 8 s.

duría divina”, tan propia de la tragedia, halla pues aquí una magnífica ilustración. La verdad de Zeus se impondría al final de la trilogía.

Sabemos de la segunda pieza de la trilogía, que su título era los *Egipcios*. El hecho es importante. Si los hijos de Egipto daban el título a la pieza, con toda seguridad formaban el coro. Lo cual arrastra a otra consecuencia: dadas las leyes de la tragedia, la muerte de los Egipcios no puede tener lugar en el transcurso de la pieza. Ahora bien, no queda excluida la posibilidad de que, como en las *Suplicantes*, tuviéramos un coro principal — formado por las hijas de Dánao — y otro secundario — constituido por los Egipcios —. Tal es la tesis, bastante verosímil, de Lesky. Y si ello es así, en el curso de la pieza podría, por lo menos, tramarse la muerte de los hijos de Egipto.

¿Qué otras peripecias comprendía la obra? Parece probable que en el transcurso de la tragedia había una lucha en la que moría el rey Pelasgo, que se había ofrecido, junto con su pueblo, a dar protección a las Danaides. La tesis resulta tentadora si atribuimos a esta pieza, como ha hecho Cunningham, el fragmento del Pap. Ox. 20, n.º 2251, que contendría, según dicho filólogo, un lamento fúnebre por el rey muerto.

Las causas de esa lucha, que, por supuesto, no tendría lugar en escena, es clara: los Egipcios imponen su fuerza consiguiendo, al final, forzar su boda con las hijas de Dánao. Típico caso de *hybris*, con que se cerraría la segunda pieza de la trilogía.

El tema de la tercera pieza no ha sido hasta ahora aclarado. Las distintas versiones del mitologema nos conducen a dos posibles argumentos: o bien se trataba de la historia de la purificación de las Danaides por obra de Apolo y Hermes, o bien de un proceso, iniciado por el propio Dánao, contra Hipermnestra, que había perdonado a su esposo Linceo a pesar de la consigna, dada por su padre, de asesinarlos en la noche de boda. Una buena parte de críticos, entre los que cabe citar a Pohlenz y Lesky, se deciden por el juicio de Hipermnestra. Por su parte, K. von Fritz ha sostenido, con buenas razones, la imposibilidad de tal solución, basándose especialmente en un análisis minucioso de los dos fragmentos más importantes de la pieza (fr. 124 y 125 Mette). Y al argumento negativo añade otras consideraciones de tipo positivo gracias a las cuales, y apoyándose en la tradición mitológica, llega a las siguientes conclusiones: a) la pieza comprendía la noticia de las bodas de sangre, que no tendrían lugar ni en la primera ni en la segunda pieza, sino en el intervalo entre las dos; b) entrega de las Danaides a nuevos pretendientes, punto que obtiene el crítico citado de una versión conservada en Píndaro (*Pit.* IX 111 s., y Apolodoro, *Bibl.* II, 1, 5, 11-12). El fragmento 125 Mette, en el que habla Afrodita pregonando la fuerza universal de Eros, cerraría la trilogía con el restablecimiento del orden cósmico roto en la primera parte de la trilogía.

La solución de von Fritz, pese a las dificultades que plantea, no deja de ser altamente seductora. Por lo pronto, situaría la trilogía en el mismo clima espiritual de la *Orestía*, con la superación del conflicto trágico cerrado tras la antítesis *hybris/hybris/conciliación*. Las *Suplicantes* terminan con un acto de *hybris*, la oposición al matrimonio. En los Egipcios tendríamos un nuevo acto de *hybris*, el matrimonio por la fuerza, en la que Dike queda lesionada. Sólo en la última pieza se armonizan las dos posiciones, armonía que pone de relieve la propia Afrodita con sus palabras. Su aparición en escena sería paralela a la de Atenea en las *Euménides*.

Hemos visto que es muy probable que la trilogía de las Danaides deba fecharse hacia 463. La *Orestía* es del 458. Tendríamos, pues, que en la etapa final el arte del poeta, la resolución del conflicto trágico cerrado se alcanza a través del sufrimiento. Ahora bien, ¿puede decirse que esta resolución del conflicto trágico es constante en toda la producción del poeta? Creemos que no. Un análisis de la trilogía tebana (*Layo*, *Edipo*, *Siete*) nos induce a aceptar, al menos de un modo hipotético, que en 467 Esquilo ha podido ofrecer a su público una obra en la que no se trata de la superación de un conflicto, sino de la aniquilación, sin más, de toda una estirpe. El final de la trilogía tebana nos lleva a un clima espiritual muy distinto del de la *Orestía* y las *Danaides*. No estamos en presencia del juego dialéctico *tesis/antítesis/síntesis*, sino de un proceso que no tiene salida, que aboca inevitablemente en un conflicto cerrado.<sup>21</sup>

Como es bien sabido, el *Prometeo encadenado* plantea una serie considerable de problemas algunos de los cuales no están resueltos todavía. Y no me refiero ya a la obra en sí, sino a la cuestión de si se representó conjuntamente con otras piezas temáticamente relacionadas. Pocos son los críticos que defienden hoy que la obra se representó aisladamente.<sup>22</sup> La tesis de una dilogía *Prometeo encadenado-Prometeo liberado*, sostenida por Focke,<sup>23</sup> se basa en la discutible identificación del *Pyrforos* y el *Pyrkaeus* (aprobado por Blementhal, RE s.v. *Tetralogie*).

Desde Welcker<sup>24</sup> es doctrina comúnmente aceptada que la tragedia conservada formaba parte de una trilogía. El problema que se plantea, y que divide a los críticos, es el orden de las piezas. Welcker mismo, seguido por Pohlenz<sup>25</sup> defiende que el *Prometeo* constituía la primera parte de la trilogía. Westphal<sup>26</sup> lanzó en su día la tesis de que el *Pyrforos* constituía la pieza final, y le han seguido, entre otros, Murray, Coman, Reinhardt. La verdad es que ambas posiciones pueden aducir sus buenos argumentos: los que creen que el *Prometeo portador de fuego* abría la trilogía aducen que Esquilo en su trilogía presentaba todo un proceso cósmico-mítico: entrega del fuego, castigo, liberación. Por otra parte, señalan que el contenido del *Pyrforos*, caso de aceptarse que constituya la pieza final, sería muy flojo. Obtenida ya la liberación de Prometeo, ¿qué tema podría formar el argumento de la última trilogía? La institución de las fiestas de la Prometeia y la incorporación de los Titanes en el orden de la polis sería un tema muy breve para abarcar el contenido de toda una pieza. Y el paralelismo con las *Euménides*, que se intenta aducir, habla más bien en contra la tesis del tercer lugar, pues, en esta tragedia, el nuevo orden de cosas no ocupa más de unos cincuenta versos. ¿Habría que aceptar la tesis de Stoessl (*Die Tril.* 151) según la cual en el *Pyrforos*, pieza final, se escenificaba la revelación del secreto, de mantener la boda de Peleo y Tetis, y la incorporación de los Titanes al culto de la polis?

21. El mismo Solmsen, que cree que siempre, en toda trilogía esquilea, impera una atmósfera de reconciliación, se expresa así hablando de los *Siete contra Tebas* (*Hesiod and Aeschylus*, 168): "En todo caso, la trilogía tebana no anuncia la aurora de una nueva era... La visión de la *Orestía* y la *Prometea* no entra en la concepción de los *Siete*".

22. Rose (*Eranos*, 45, 1947, 99) opina que fue representada en Sicilia poco antes de la muerte del poeta. En el mismo sentido se expresa Podlecki (*The political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, 1966, 147).

23. *Hermes*, 65, 1930, 259.

24. *Die aeschyleische Trilogie Prometheus*, Darmstadt, 1824.

25. *Gr. Trag.*, I, 78.

26. *Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien*, Leipzig, 1869, Anhang, 206 s.

La cuestión es, pues, difícil. A juicio nuestro, el *Encadenado* debe ser la primera pieza, a juzgar por los numerables paralelismos y simetrías existentes entre éste y el *Liberado*, hecho que se compadece mejor con la tesis de que se trata de las dos primeras piezas de la trilogía a juzgar por lo menos por el procedimiento de la *Orestía*: las descripciones geográficas que indudablemente contenía el *Liberado* (cfr. fr. 322, 323, 326 y 327 Mette) recuerdan las del *Encadenado*, y el comienzo mismo del *Liberado*, conocido parcialmente, presenta interesantes analogías con el *Encadenado*. El hecho, sin embargo, es indiferente para nuestro punto de vista. Tanto en uno como en otro caso, se trata de que la trilogía sería encadenada y con superación del conflicto trágico.

Más importancia reviste la cronología de esta obra. Estamos aquí en un terreno debatido y poco seguro. Pohlenz<sup>27</sup> la sitúa "con seguridad después de su viaje a Sicilia", con lo que coincide con Wilamowitz, que da la fecha aproximada de 468. Sin embargo, varios críticos actuales se inclinan por una fecha más reciente: Rose ha definido que la obra procede de una época muy cercana a la muerte del poeta, lo que nos llevaría al año 457. Davison y Yorke<sup>28</sup> hacen del *Prometeo* la última obra de Esquilo, punto de vista sostenido también por Thomson y Solmsen<sup>29</sup> por razones de tipo ideológico y político. Tendríamos, pues, que *Danaides*, *Prometeia* y *Orestía* responden a un mismo principio artístico, la superación del conflicto trágico cerrado, y cosa más importante, que las tres trilogías se habrán escrito, muy probablemente, entre 463 y 457.

¿Bastan los puntos de vista expuestos para poder defender, aunque sea de un modo hipotético, tres fases en el desarrollo de la tragedia esquiléa? Nosotros creemos que, provisionalmente, ello es defendible. Por lo pronto, del estudio de los fragmentos y de los títulos de la obra esquiléa puede observarse, que, en el estado actual de nuestros conocimientos, un grupo de obras se estructuran en trilogías relacionadas. Algunas de éstas, según hemos visto, con la superación del conflicto cerrado, y que son precisamente aquellas cuyas fechas hoy son aceptadas prácticamente por todo el mundo, que son las más tardías de la producción del poeta.

Naturalmente, habría que determinar la cronología de otras trilogías cuyo final sabemos que comportaba la superación del conflicto cerrado, así como de otras en las que eso no ocurría: así, la *Aquileida* y la *Licurgia*. Con respecto a la *Licurgia* hemos de decir lo siguiente: parece muy probable que los temas de las tres piezas no estaban ligados entre sí y solamente las unía el hecho de que se tratara de actos de oposición al culto de Dionisos. A priori, pues, cabría situarla en la primera o, todo lo más en la segunda época esquiléa, cosa que se corrobora por el hecho de que varios críticos crean que la *Licurgia* de Polifrasmon, representada en 467, se ha inspirado en la de Esquilo, lo que nos daría, como fecha posible, por lo menos el 466-468, o sea en el período comprendido entre la trilogía de los *Persas* y la tebana.

Quisiera aquí considerar algunas posibles objeciones a mi hipótesis: según ésta, la idea de ordenar las piezas en trilogías encadenadas sería una aportación de Esquilo, una creación de su genio. Sin embargo, se ha planteado la posibilidad de que ya Frínico hubiera escrito tragedias temáticamente relacionadas. Y, en

27. *Gr. Trag.*, II, 35.

28. Davison (*Proc. Am. Phil. Ass.*, 80, 1949, 60), Yorke (*Cl. Q.*, XXX, 1936, 273).

29. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, 124.

efecto, sabemos que Frínico compuso unos *Egipcios* y unas *Danaides*, así como una obra titulada *Δίκαιοι ἢ Πέρσαι* junto a unas *Fenicias*. Ahora bien, aparte la posibilidad de que Frínico adoptara las geniales innovaciones de Esquilo, hay que advertir que ya Howald<sup>30</sup> ha avanzado la conjetura según la cual en vez de *Δίκαιοι ἢ Πέρσαι* habría que leer *Δίκτος ἢ Περσεΐς*, y por otro lado, Schmid, y con él otros críticos, creen que *πέρσαι* es, cosa que ocurre con otros catálogos de obras, un nombre distinto para denominar a las *Fenicias*.

Para terminar; de mi punto de vista se deduciría que entre 464 y 457-6 Esquilo habría escrito mucho, pues las trilogías encadenadas, en su buena parte, deben caer, según mi hipótesis, en este período. Pero conviene tener en cuenta que los datos de la tradición confirman, precisamente, este punto de vista: Esquilo, en la etapa final de su vida, produjo muchísimo, como lo demuestra el texto de Suda, s.v. *Ἐσχυρίων*, al decir que este dramaturgo — el hijo de Esquilo — obtuvo cuatro veces la victoria con obras de su padre. Ello significa, y así lo ha defendido Solmsen,<sup>31</sup> una gran fecundidad en los postreros años de la vida de Esquilo. Aún antes de descubrirse el papiro que ha modificado nuestra visión de la cronología del poeta, señalaban los críticos la “evolución rectilínea” del arte esquiléo (así Pohlenz, *Gr. Tr.* I, 136). A raíz de la publicación de la famosa didascalia reflexionaba Lesky en el sentido de que el despliegue del arte de un poeta no puede concebirse en términos de un proceso lineal, sin ensayos y vueltas al arte primero para volver más tarde a un nuevo intento de progreso. Todo ello es muy cierto. Pero del análisis de la obra conservada y de parte de la perdida parece desprenderse por lo menos un hecho: que no es cierto, como sostenían muchos críticos (Solmsen, Méautis, etc.) que la trilogía encadenada y la superación del conflicto trágico cerrado sean la única forma en que ha elaborado Esquilo. Nuestro punto de vista sería mucho más matizado, y por ello, creemos, más de acuerdo con la realidad: tras una primera etapa en que el poeta adopta la técnica tradicional de piezas no encadenadas, realiza unos ensayos por encadenar los temas míticos, sin que todavía aflore la posibilidad de una superación del conflicto trágico. Finalmente, ya sea por su preocupación política, ya por su descubrimiento de Heráclito, Esquilo realiza su hallazgo final, la trilogía ordenada a base de *tesis/antítesis/síntesis*, forma que desarrolló de un modo tan perfecto, que llegó a considerarse, sin más, como lo esquiléo por esencia.

JOSÉ ALSINA

30. *Gr. Trag.*, 45.

31. Solmsen, *op. cit.*, 168.