

## Estado actual de la investigación en tragedia clásica

Me toca hablarles de cuáles son los caminos por los que hoy en día discurre la investigación de los problemas concernientes a la tragedia griega y romana. Y de cuáles hombres caminan estos caminos. Es una labor que debo confesar me complace, pero que no osaría emprender si no fuera asegurando mis espaldas con las palabras que otros, que llevan más años que yo, más experiencia y sin duda también más saber, en estas lides, han dicho ya para sistematizar, en la medida de lo posible, el planteamiento de esta ponencia. No es un azar el que los estudios clásicos estén hoy en auge en España. Ni lo es tampoco el que en menos de un cuarto de siglo nos hayamos puesto a la altura — en algunos campos, al menos — del resto de la cultura europea, que nos llevaba honda ventaja. A menudo hemos debido sistematizar, condensar en unas páginas densamente elaboradas lo que investigadores extranjeros han estado meditando, aprendiendo y comunicando durante años. Y ya empezamos a no quedarnos atrás a la hora de las teorías, a la hora de partir de lo sabido para navegar el mar confuso y fluctuante de las nuevas aportaciones. Mar confuso, sí, y fluctuante, como nuestra propia época.

No osaría hacérselo recorrer a ustedes, digo, como un guía mal avezado, si no fuera por una serie de trabajos que me preceden y que hacen hoy posible mi presencia aquí; pienso en la labor meritoria del prof. Alsina, hace ya algunos años,<sup>1</sup> al confrontar y reelaborar, repensándolos, los datos y las tendencias de la crítica actual sobre Sófocles; me viene también a la memoria la ponencia que hace ahora dos años sostuvo en Madrid el prof. Fernández Galiano sobre las investigaciones modernas en torno a muchos problemas del teatro euripídeo.<sup>2</sup> Nos falta Esquilo, a cuya comprensión creo temerariamente haber aportado, grande o chico, mi grano de arena.<sup>3</sup> Y la tragedia latina en peso, problema, según veremos, nada despreciable, pero sistematizado, éste sí, por una aportación remarcable del prof. Mariner.<sup>4</sup> Cúmpleme aunar, pues, y completar, en la medida de lo posible, todos estos esfuerzos. Perdonarán ustedes, a lo que espero, si en algún momento se advierte en esta ponencia la no muy concordante proporción entre lo prolijo del tema encomendado y lo circunscrito del tiempo reco-

1. *Sófocles y nuestro tiempo*, Estudios escénicos, n.º 10, 1960.

2. Ponencia leída en el III Congreso Español de Estudios Clásicos: cf. *Actas*, tomo I, Madrid, 1968.

3. He discutido las tendencias actuales y

confrontado bibliografía abundante en mi libro *Tragedia y política en Esquilo*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1968.

4. *Sentido de la tragedia en Roma*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII, 51, 1964, pp. 463 ss.

mendado. Corren días de prisa, y a ella no logramos sustraer, a veces, ni las tareas del espíritu.

Quisiera rogarles, por otra parte — y entro ya de lleno en el tema que nos ocupa y reúne —, que no esperen de mí una definición general de la tragedia, una abstracción más o menos brillante que les sea propuesta a ustedes como casamiento espiritual o poco menos. Lo trágico, que yo sepa, no es algo definible en bloque, por más que ciertas tendencias contemporáneas (Lukács, Goldmann, Tokëi, entre otros, son sus más genuinos representantes) acudan frecuentemente a nuestra casa solicitando, en virtud de un pragmatismo extrañamente entendido, nuestro compromiso con una sola de las formas de aparición de esa variopinta realidad que llamamos género literario. Sólo voy a hablarles a ustedes de cómo estas diversas latitudes y formas mentales que constituyen la abarrocada cultura, tan sujeta a vericuetos y a veces a inoportunas simplificaciones, de nuestro tiempo vienen entendiendo, desde hace un cuarto de siglo, o poco más, la realidad imperecedera que el género trágico constituyó en la antigüedad greco-latina.

Sobre el origen de los géneros literarios — he tenido ocasión de insistir en ello, incluso de romper mi lanza en el asunto —<sup>5</sup> hoy se está algo de vuelta. Sobre su origen meramente formal, al menos: hoy sabemos que para que aparezca un género nuevo sólo hace falta que entren en crisis los elementos culturales — en su sentido más amplio — que posibilitaban el florecimiento de los anteriores. Éstos pueden subsistir, modificarse, tomar nuevos ánimos, incluso, en nuevos derroteros. Pero el nuevo aparece reclamado a gritos por las necesidades de la época. Si la nuestra prefiere el género novelístico, las profundas modificaciones en la estructura del género (desde la novela social a la nueva narrativa americana, pasando por el *nouveau roman* y sus consecuencias) son buena muestra de lo crítico de nuestra cultura.

Durante más de un siglo filólogos concienzudos y sapientísimos se han peleado intentando interpretar lo que Aristóteles, desde su *Poética*, nos dejó escrito sobre los orígenes de la tragedia. Ni Aristóteles, con todo, estaba lo demasiado cerca como para ser un testigo de excepción, ni su método, a las puertas ya de la época helenística, era, en este punto concreto, el que puede más satisfactoriamente convencernos. Una serie de críticos, desde mediados de nuestro siglo, han insistido en que los orígenes del género deben buscarse en la *polis* misma, en las transformaciones que, en la época preesquilea, marcan el paso — tan palpable en la escultura contemporánea — de lo arcaico a lo clásico. Así, los artículos de Weinstock y de Eberhardt,<sup>6</sup> antes de entrar en la década de los cincuenta. Pero media el problema de la interpretación de la obra de Téspis, de Frínico, de Prátinas. Pohlenz<sup>7</sup> adelantaba que el espíritu sintético ático había creado, a partir de elementos preexistentes, la tragedia. Sólo quedaba un paso, insistir no ya en los posibles elementos preexistentes, ditrambo, elemento satírico, etc., sino en el hecho mismo de la creación. Darse cuenta, ya, de que la creación había tenido lugar en Atenas, en la época de transición de las tiranías: esta localización era fundamental: "Drama y Democracia — ha escrito Alsina<sup>8</sup> — aparecen, en la his-

5. Cf. mi contribución a la definición de novela en el estudio que precede a mi edición y traducción catalana de Jenofonte de Éfeso, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1967.

6. WEINSTOCK, *Polis und Tragödie*, *Gymnasium*, LVI, 1949, pp. 157 ss.; EBERHARDT, *Die gr. Tragödie und der Staat*, *Die Antike*, 1944, pp. 87 ss.

7. *Die gr. Tragödie*, 2.<sup>a</sup> ed. de 1954, pp. 8 ss. En lo sucesivo sigo la versión italiana (Paideia, 1961), *La tragedia greca*, también en 2 vols.

8. *Orígenes de la tragedia y política*, *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII, 51, 1964, p. 313.

toria cultural del Ática, como dos elementos estrechamente vinculados". Nacen juntos y juntos mueren: la crisis de la *polis*<sup>9</sup> como estructura democrática es la muerte de la tragedia, que ha cambiado ya de sentido con Eurípides. Tespis colabora con Pisístrato: trabaja a su lado promocionando el progreso socio-cultural de Atenas;<sup>10</sup> Frínico, como quizás Esquilo<sup>11</sup> en sus primeras obras, puede culturalmente ponerse en relación con la política seguida por Temístocles. Es curioso cómo, últimamente, hombres que trabajan en geografías distantes, con metodologías no precisamente afines, se han puesto de acuerdo a la hora de emitir — hipótesis utilísimas de trabajo — teorías sobre la relación de lo trágico con la historia concreta que lo vio nacer. Vamos a verlo más detenidamente en relación con los poetas que conocemos mejor. Pero de momento constatemus que este tipo de dependencias sólo puede postularse a partir de un estudio del hecho literario rigurosamente sincrónico y que, desde cualquiera de sus posibles vertientes, responda a implicaciones sociológicas. Creo posible afirmar que, de momento, este camino de investigación es el único que puede sacarnos de la *aporía* a que nos había acostumbrado la crítica historicista; referente a los orígenes de la tragedia griega, no aporta nada nuevo el libro de Del Grande,<sup>12</sup> o casi nada, a pesar de sus intentos tan ambiciosos. Las tendencias más innovadoras — y a la vez más unidas al método filológico estricto — nos vienen de las latitudes de habla inglesa, o del *Dithyramb, Tragedy and Comedy* de Pickard-Cambridge, editado y reeditado (1962) en Oxford, o del útil librito (1965: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*) de Gerald Else, que niega los antecedentes peloponesios del género, que, a mi modo de ver, va demasiado lejos con su tesis sobre la laicidad de sus orígenes, pero que, a la vez, sabe insistir en que la tragedia, para llegar a ser lo que nosotros conocemos, desde Esquilo hasta Eurípides, ha pasado por las manos de dos genios, Tespis — sobre el que desgraciadamente sabemos tan poco<sup>13</sup> — y el propio Esquilo. Con todo, el libro de Else, desde Harvard, tiene aún una limitación: el profesor americano no se atreve a dar más que contados pasos hacia adelante, cada vez que se despegaba de la mano conductora de Aristóteles. Más antigua, una obra de Thomson,<sup>14</sup> de tendencia marxista — obra a la que tendremos ocasión de referirnos más de una vez, a propósito de Esquilo — ha dado, según pienso, un planteamiento revolucionario de la cuestión, al fijarse no tanto en los posibles antecedentes literarios cuanto en las formas culturales — y sobre todo religioso-culturales, Dioniso u Orfeo — que pueden haber llevado a la formación del drama trágico.<sup>15</sup> Su estudio paralelo de la evolución social griega desde los vínculos tribales hasta la *polis*, estudio elaboradísimo y pionero, arroja toda serie de puntos de vista nuevos y aún no suficientemente aplicados que demuestran, sin lugar a dudas, hasta qué punto los métodos de la moderna antropología — en parte ya utilizados por Dodds<sup>16</sup> — pueden ser especialmente útiles al trabajo del filólogo clásico.

9. Cf. TOVAR, *La decadencia de la polis griega*, en *Problemas del mundo helenístico*, Madrid, 1961.

10. Cf. ALSINA, *Orígenes... cit.*, pp. 319 ss.

11. Cf. ALSINA, *Orígenes... cit.*, pp. 322-323; y ahora cf. PODLECKI, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, 1966.

12. *Tragoidía*, Nápoles, 1952; v. *Intorno alle origini della tragedia*, Nápoles, 1936. Los puntos de vista del prof. Del Grande constituyen, con todo, una interesante síntesis de teorías, y un replanteamiento que quizá no aporta soluciones nuevas y a la par convincentes, pero que es, en todo caso, importante.

13. Nuestras fuentes básicas son: *Marmol de Paros*, 43; Temistio, *Or.*, 26, p. 316; y Dió-

genes Laercio, III, 56: fue el primero que representó una tragedia (año 534); introdujo, en la antigua estructura del género, al "hipocrités"; inventó el "prólogo" y las "rheseis".

14. *Aeschylus and Athens*, Londres, 1946. Leo la versión italiana, *Eschilo e Atene*, Turin, 1949.

15. La oposición Apolo-Dioniso fue en su día suficiente y excesivamente valorada por NIETZSCHE (*El origen de la tragedia*, Buenos Aires, 1943). No deja de ser curioso constatar que diversos planteamientos sociológicos — entre ellos el de ALSINA (*Orígenes... cit.*) —, aprovechan en la medida de lo posible el planteamiento nietzschiano.

16. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1960.

Merecen una especial mención los trabajos del prof. Lloyd-Jones, últimamente resumidos y enriquecidos<sup>17</sup> en el curso de una conferencia publicada en la "Fundación Pastor" madrileña. Entiendo que el prof. Lloyd-Jones desestima los datos aportados por la crítica para la comprensión de lo preesquileo. Se acerca con exagerado celo filológico a Téspis o a Quérilo, pero, a la vez, intenta demostrar, sin una base firme, que el fragmento de *Gíges* — de época helenística según la casi *communis opinio* — debe ser atribuido a Frínico: sus razones métrico-estilísticas son más bien débiles; la comparación con la antigua poesía yámbica opino que es inadecuada.<sup>18</sup> Queda todavía un problema, que suele abordarse desde Esquilo, pero que quizá sea anterior, el de la organización tetralógica: tres tragedias (¿encadenadas o no?, ¿desde cuándo?) y un drama satírico, género sobre el que desgraciadamente<sup>19</sup> apenas si sabemos nada generalizable. Aparte alguna aportación sobre la estructura trilogía en Esquilo,<sup>20</sup> la obra fundamental sigue siendo la de Wiesmann, *Das Problem der tragischen Tetralogie*, publicada en 1922 en Zurich.

Y estamos ya ante Esquilo. Me parece posible — superada la etapa de interpretación religiosa de su teatro, representada sobre todo por la escuela italiana<sup>21</sup> —, me parece posible, digo, distinguir dos tendencias primordiales en la interpretación moderna del trágico, la una, continental europea, se debate entre el concepto de evolución<sup>22</sup> y el de estatismo,<sup>23</sup> y tiene la ventaja de no olvidar las aportaciones — por lo común — de los intérpretes anteriores, aunque sepa ya que Esquilo no es, como pretendía, dentro de la mejor tradición wilamowitziana,<sup>24</sup> el libro ya clásico de Gilbert Murray,<sup>25</sup> el creador de la tragedia. La otra tendencia valora mejor los nuevos descubrimientos papiroológicos, se preocupa especialmente por problemas de cronología — aunque sea relativa —,<sup>26</sup>

17. *Problems of Early Greek Tragedy*, Cuadernos Fundación Pastor, Madrid, 1966.

18. Cf., para más detalle, la reseña de LASERRE (*Antiquité Classique*, XXXVI, fasc. I, 1967: "A-t-il vraiment acquis à l'histoire de cette période mal connue un nouveau document? J'avoue m'en convaincre difficilement, les arguments tirés de la comparaison avec l'ancienne poésie iambique me paraissent inadéquats et même plus favorables à une date hellénistique à cause de l'abîme qui sépare l'iambe "lyrique", celui des iambographes, de l'iambe du dialogue tragique. Mais on fera prudemment en attendant une démonstration plus détaillée").

19. Algunos fragmentos papiroológicos importantes, los *Ikhneutai* de Esquilo; algunos versos comentados hoy por los especialistas, transmitidos por algún autor tardío; ni dos monografías dedicadas seriamente al tema; algún que otro estudio aislado (sobre el *Agen* en SNELL, *Scenes from Greek Drama*, Universidad de California, 1964). Lo poco que sabemos, por ejemplo, sobre la *Licurgia* ha sido recogido por el prof. CASORRAN en una comunicación que va a ser leída dentro de poco.

20. ALSINA, *Etapas en la evolución trágica esquilea*, BIEH, 2, 1968.

21. Especialmente, cf. MADDALENA, *Interpretazione eschilee*, Turín, 1951, libro bien concebido, cuidadosamente escrito, en conjunto nada desechable.

22. En general, la mayor parte de las interpretaciones políticas. La evolución de lo divino en las últimas obras entiendo que es incontestable (cf. LASSO DE LA VEGA, en *Coloquios sobre teoría política de la Antigüedad clásica*, Madrid, 1965, pp. 42 ss.). Cf., sobre esta problemática, mi libro, ya citado, sobre Esquilo, y la bibliografía contenida en la nota siguiente.

23. REINHART, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berna, 1949; ADRADOS, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966 (cf. mi nota crítica en BIEH, I, 1967). ADRADOS ha resumido y razonado polémicamente su actitud en *Coloquios*, cit., p. 48.

24. *Aischylos, Interpretationen*, Berlín, 1914.

25. *Esquilo*, Buenos Aires, 1954.

26. Los dos más graves problemas referentes a la cronología esquilea son la fecha de la trilogía de las *Danaides*, que, después del Ox. P. 2256, frag. 3, entiendo zanjado, pero que es aún discutido por POHLENZ, ob. cit., II; LESKY (*La tragedia griega*, Barcelona, 1966, p. 81) pro-

e intenta por lo general una interpretación política del teatro esquileo. Aparte algunos precursores de habla francesa, recientes como Méautis<sup>27</sup> o no, como Séchan,<sup>28</sup> cuyo estudio sobre el *Prometeo* me parece todavía hoy imprescindible, esta tendencia política viene representada por críticos de habla inglesa y halla su culminación, quizá un tanto extrema, en un libro de Podlecki últimamente aparecido: en su base están los trabajos de Forrest<sup>29</sup> y de Herington,<sup>30</sup> así como buena parte de la metodología de Dodds.<sup>31</sup> Los críticos de la escuela germana — algunos muy representativos, como Pohlenz<sup>32</sup> — son reacios a las interpretaciones cronológicas que los nuevos descubrimientos<sup>33</sup> conllevan, aunque algunos, como Lesky,<sup>34</sup> trabajen ya a partir de ellos: los distintos trabajos de Lesky están entre lo más interesante de la moderna bibliografía esquilea. También en España nos hallamos con los defensores de la interpretación estática<sup>35</sup> — y de la talla de Rodríguez Adrados, que sabe asimilar, sin embargo, las más diversas sugerencias de la corriente interpretativa política, aportando incluso tesis nuevas — y con los defensores de la evolución, entre los cuales Lasso de la Vega<sup>36</sup> y Alsina.<sup>37</sup> Entiendo — y he explicado en otro lugar — que esta escisión es salvable, y que, en última instancia, depende de la idea que uno tenga sobre la relación hombre-Dios en la antigua Grecia. Porque, en el fondo, religión y política no son claramente separables ni cómodamente marginables en la tragedia griega. Ello no impide que mis puntos de vista sobre Esquilo<sup>38</sup> partan de Thomson: su *Aeschylus and Athens*, por su metodología, y por su estudio de la *Orestía* y del *Prometeo*, es de consulta imprescindible, a la hora de enfrentarnos con el trágico: su interpretación de la trilogía del *Prometeo*, que presenta puntos de contacto con Séchan — en sentido opuesto se ha pronunciado Ruiz de Elvira<sup>39</sup> —, vacilantes la mayor parte de estudiosos y editores, creo que constituye un logro filológico de primer orden, en cuyo sustento hay que citar hoy las investigaciones ya citadas de Herington, Méautis y Podlecki.

Decir que el teatro de Esquilo “ha tenido éxito” en estos últimos decenios es una verdad a medias: cierto que los *Persas*, verbi gratia, han hallado un editor excelente, Broadhead,<sup>40</sup> y un crítico a mi modo de ver muy superior en un reciente trabajo de Kitto;<sup>41</sup> cierto que la *Orestía* ha hecho gastar a los filólogos

pone, como límites cronológicos, los años 467 y 458, y aduce una razón para concretar la fecha, 463. Y el problema del *Prometeo*, sobre el cual, véase la bibliografía contenida en las notas siguientes.

27. *L'autenticité et la date du Prométhée enchaîné d'Eschyle*, Neuchâtel, 1960.

28. *Le mythe de Prométhée*, PUF, 1951.

29. *Themistocles and Argos*, Cl. Q., 1955.

30. *A study in the "Prometheia"*: I, *The elements of the trilogy*; II, *Birds and Prometheia*, Phoenix, 17, 1963; *A unique technical feature of the "Prometheus Bound"*, Cl. R., 13, 1963.

31. *Moral and Politics in the "Oresteia"*, Pr. Cambridge Philol. Soc., 1960.

32, 33 y 34. Cf. nota 26. A lo cual, en provecho de la datación de las *Suplicantes* en 463, debe sumarse mi interpretación del mensaje político, en mi estudio citado sobre Esquilo. En otro sentido, cf. PODLECKI, *op. cit.*

35. Para todo lo que sigue, cf. *Coloquios*, *cit.*: ponencia de ADRADOS sobre *La teoría política de la democracia ateniense*, pp. 18 ss. Y discusión, pp. 31 ss.

36. Cf. nota 22.

37. Cf. nota 20.

38. Como síntesis, mi nota crítica sobre ADRADOS, *Ilustración*, *cit.* en BIEH. Y mi reseña en Emérita, 35, 1967, en donde toco sucintamente esta problemática.

39. *La tragedia como mitografía*, Revista de la Universidad de Madrid, XIII, 51, 1964, pp. 543 ss. Cf. mi nota crítica en BIEH, I, 1967, en donde opongo a la suya la reconstrucción de THOMSON, *op. cit.*

40. *The Persae of Aeschylus*, ed. y com. Cambridge, 1960.

41. *Aeschylus*, en *Poesis*, Universidad de California, 1966. Casi de consulta obligada, la reseña de LATTIMORE, en Phoenix, XXI, 1967.

un tanto por ciento considerable de su atención y de su tinta; cierto que los descubrimientos papirológicos lo han favorecido, desde fines del siglo pasado, que críticos de la talla de Mondolfo<sup>42</sup> o de Snell<sup>43</sup> se han preocupado de sus fragmentos, recientemente muy bien editados por Mette.<sup>44</sup> Todo ello es cierto, pero no lo es menos que los *Siete*, sin ir más lejos, este drama que tanto gustó en la Antigüedad,<sup>45</sup> es difícil para una mentalidad contemporánea — lo cual, sin embargo, no es óbice para que Espriu, por ejemplo, partiera de él a la hora de componer su *Antígona*<sup>46</sup> —; y, si los *Siete* son difícilmente comprensibles, ¿qué decir de las *Suplicantes*? El verso 9 de esta pieza, en donde se explica la razón del peregrinar de las hijas de Dánao, el ἀπογειεῖ τετρανορία (cuatro semantemas paratácticamente relacionados, apenas sintácticamente definidos por el morfema de dativo), ha roto la cabeza de más de tres filólogos y ha sido interpretado — hasta por Kurt von Fritz,<sup>47</sup> que creo ha dado la interpretación más viable — de las más diversas maneras. Y, según lo entendamos, así entenderemos la obra. A estas dificultades se suman las palabras de Afrodita en la última pieza, perdida, de la trilogía: el hermoso canto al amor de la diosa fue puesto en claro por Lesky,<sup>48</sup> que ha sido el más juicioso valorador de las aportaciones del P. Oxy 2256, fr. 3 a la cronología esquilea. Las *Suplicantes* no son ya la primera obra del trágico: su lugar está entre los *Siete* y la *Orestía*; los problemas de esta nueva datación, aceptada por el prof. Adrados<sup>49</sup> en su reciente traducción castellana, han sido puestos en duda por Pohlenz<sup>50</sup> (creo que sin ninguna razón) y discutidos en sentido favorable por Lloyd-Jones, en un artículo ejemplar.<sup>51</sup>

La *Orestía*, he apuntado, se ha llevado la palma: replanteada por la literatura rigurosamente contemporánea, desde Eliot<sup>52</sup> a Sartre,<sup>53</sup> ha sido objeto de estudios desde todos los puntos de vista y desde todas las latitudes y metodologías; diversos pasajes de la trilogía han sido especialmente afortunados; así, casi a la suerte, entre los muchos que podrían citarse, el *himno a Zeus del Agamenón*,<sup>54</sup> particularmente afortunado por la versión parcial y comentario del prof. Galiano;<sup>55</sup> el *kommós* de las *Coéforas*;<sup>56</sup> o, desde luego, el famoso debate y alusión al Areópago en las *Euménides*,<sup>57</sup> que, entre otras cosas, ha

42. *La conciencia moral de Homero a Demócrito y Epicuro*, EUDEBA, 1962.

43. *Shame and Guilt: Aeschylus' Achilles*, en *Scenes*, cit.

44. *Die fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlín, 1959; cf. la obra complementaria *Der verlorene Aischylos*, Berlín, 1963.

45. Cf., sobre este particular el *Esquilo*, cit., de MURRAY.

46. Cf. MIRALLES, 1939: *Grècia i la literatura catalana*, Convivium, 1967.

47. *Antike und Moderne Tragödie*, Berlín, 1962.

48. Cf. notas 26 y 51.

49. *Esquilo*, *Tragedias*, 2 vols., Madrid, 1966.

50. Cf. nota 26.

51. *The "Supplices" of Aeschylus: The New Date and Old Problems*, *Ant. Cl.*, XXXIII, 1964, pp. 356 ss.

52. Cf. PIQUÉ, *El tema de la Orestíada en la literatura contemporánea norteamericana*, *Convivium*, 19-20, 1965.

53. *Les mouches*, París, 1947.

54. FRAENKEL, *Der Zeushymnus im "Agamemnon" des Aischylos (Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie, I, Roma, 1964, pp. 353 ss.)*; GOLDEN, *Zeus, whoever he is...* *Trans. Proc. Am. Philolog. Soc.*, 92, 1961; LLOYD-JONES, *Zeus in Aeschylus*, *Journ. Hell. St.*, 76, 1956; etc.

55. *Los coros del "Agamenón"*, Cuadernos Fundación Pastor, Madrid, 1966.

56. LESKY, *Der Kommos in der "Chephoron"*, *Sitz. d. Ak. d. Wissensch. in Wien*, 221, 3, 1943; SCHADEWALT, *Der Kommos in Aischylos Coephoren*, *Hermes*, 67, 1938; etc.

57. LESKY, *Die Orestie des Aischylos*, *Hermes*, 66, 1931; MÉAUTIS, *Notes sur les Euménides d'Eschyle*, *Rev. et. an.*, 76, 1963; etc.

servido para dividir a los partidarios del Esquilo reaccionario y a los del Esquilo demócrata ya anciano<sup>58</sup> que no ve con buenos ojos las reformas de Efiálfes — o las ve, al menos, con temor. Méautis y Podlencki parten de este pasaje — y yo con ellos, en cierto modo — para defender la datación tardía del *Prometeo*; y buena parte de las ideas de Schmid sobre el *Prometeo*<sup>59</sup> son, si yo lo entiendo bien, consecuencia de su interpretación de la alusión esquilea al *Areópago*. Menos decisivas, pero importantes especialmente por lo referente a un nuevo fragmento papiráceo, son las aportaciones — hace poco reeditadas en un volumen póstumo<sup>60</sup> — de Nicola Terzaghi.

Y, en este Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, y concretamente de Barcelona, no pueden pasarse por alto dos aportaciones decisivas que responden a una de las tareas más perentorias, hoy, del filólogo clásico, la traducción. El prof. Lasso de la Vega<sup>61</sup> ha sabido notar, a propósito de los tres volúmenes de la obra esquilea editados y traducidos, en la "Fundació Bernat Metge", por Carles Riba<sup>62</sup> que "marcaban un hito" en la historia de las letras catalanas modernas. Carles Riba, que estaría hoy entre nosotros, alentando el esfuerzo de todos, si una muerte prematura no nos lo hubiera arrebatado, humanista excepcional doblado de filólogo y poeta, que conocía y amaba como nadie la lengua de este país, que conocía y amaba la lengua griega, nos dio — y hemos de estarle agradecidos — un *Esquil* y un *Sófocles*<sup>63</sup> que se levantan como jalones inevitables de una realidad, la nuestra, que él como nadie contribuyó a crear. A lo cual se suma, desde otro método de traducción, la aportación reciente del prof. Adrados, que ha vertido al castellano el total de la obra de Esquilo, labor meritoria y costosa que se ha enriquecido con la traducción, también, de los más importantes fragmentos de la edición Mette del trágico.

En un terreno más estrictamente filológico no puede ser olvidada la edición Fraenkel,<sup>64</sup> con comentario, del *Agamenón*. Ni el trabajo paciente — con algunos explicables descuidos — de Dawe<sup>65</sup> al brindarnos un repertorio de las principales conjeturas al texto de Esquilo. Sigue siendo básica la edición Murray,<sup>66</sup> en la Oxoniense, que debe completarse, para los fragmentos, con algunas sugerencias de Loyd-Jones en la edición Loeb.<sup>67</sup> El *Agamenón* también ha sido enriquecido por el comentario — ajustadísimo — de Denniston-Page.<sup>68</sup> Y para un comentario general, es siempre útil acudir a los dos tomos de Rose,<sup>69</sup> sólo sobre las tragedias conservadas. Los fragmentos, en la edición ya citada de Mette, con comentario.<sup>70</sup> Y el estudio que citaríamos como ejemplar, sobre un fragmento (el 225 M), el de Bruno Snell, que aporta muchísimo a la reconstrucción y comprensión de la perdida *Aquileida* esquilea.<sup>71</sup>

58. Cf. mi reseña a ADRADOS, *Ilustración*, cit., en BIEH, 1, 1967.

59. *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Tüb. Beiträge, 1929; cf *Gesch. der griech. Lit.*, I, 2, Munich, 1934, p. 289.

60. *Prometeo*, Florencia, 1966.

61. En *Traducciones españolas de las "Vidas" de Plutarco*, Estudios Clásicos, VI, 35, febrero 1962, al hablar de la traducción de Riba.

62. 3 vols., Barcelona, 1932-34.

63. 3 vols., Barcelona, 1951-1961. El último volumen, póstumo, contiene la *Electra* y el *Filoctetes*, ambas traducidas por Riba, pero prologadas y con notas de los profesores Petit — arrebatado también por una muerte prematura — y Balasch, respectivamente. La traducción, que

quizá no había sido revisada por el propio autor, parece a veces apresurada, participo difícilmente aplicable al resto de la obra ribiana: algunos versos no han sido traducidos. La *Electra* sobre todo presenta más de una incorrección.

64. 3 vols., Oxford, 1950.

65. *Repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden, 1965.

66. *Aeschyli Tragoediae*, 1937.

67. *Fragments* (ed. ΣΜΥΤΗ, vol. II), Londres, 1963.

68. Oxford, 1957.

69. *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Amsterdam, 1957-8.

70. Cf. nota 44; cf. nota 67.

71. Cf. nota 43.

Según vemos, pues, Esquilo ha sido estudiado incansablemente: algunas de sus obras gustan hoy poco — o menos —, pero esta gradación, por ejemplo, del temor y la angustia en sus tragedias, que Romilly ha sabido seguir y detallar en un librito magnífico;<sup>72</sup> o esta fuerza irresistible de la evolución social que los críticos marxistas — y especialmente Yarcho<sup>73</sup> — han visto detrás de los problemas que el trágico nos plantea; todo esto entra de lleno en una serie de preocupaciones que mortifican al hombre contemporáneo. Esquilo rompe, contra el tradicional espejo de perfección y grandeza que finge la época clásica, todos los temores, todas las preguntas, desde Hesíodo y pasando por Solón, que la época arcaica ha ido aglomerando: desde Maratón a Efilates y Pericles, él vivió la creación del edificio político que más mira a nuestra cultura occidental, la democracia ateniense; el interés por Esquilo es, pues, explicable. Y siempre sustentado por la viveza y por el abarrocado fluir<sup>74</sup> de su poesía, hasta puntos insospechados: si Norwood<sup>75</sup> ha podido escribir un discutible libro sobre el simbolismo de un contemporáneo de Esquilo, Píndaro, no sería difícil — sí también discutible — reunir los usos prácticamente surrealistas (el libro de Mme. Romilly, sin proponérselo, es una buena introducción a ello) en la poesía del trágico.

Esquilo, a pesar de todo, tiene una concepción optimista de la tragedia (si no otra obra, ahí está la *Orestía* que lo confirma). Concepción que no es precisamente la actual, ni, desde luego, tampoco la euripídea, que sin duda es, entre las griegas, la más cercana a nosotros. Lo que sí es discutible es si el teatro de Sófocles es optimista o pesimista. Pohlenz o Webster<sup>76</sup> por ejemplo, se adhieren — incluso después del libro de Perrotta,<sup>77</sup> que constituía un ataque directo “a los críticos que, como Pohlenz, quieren persuadirnos del optimismo sofócleo”, según sus palabras —, se adhieren, digo, a la teoría del optimismo, que no goza hoy de muchos partidarios: es sensato el juicio de Schmid sobre el particular,<sup>78</sup> pero la clave pienso que la había dado Bowra, en la página 67 (Oxford, 1944) de su *Sophoclean Tragedy*, cuando, estudiando la *Antígona*, notaba que el poeta, a cada paso, nos proporcionaba “false clues” que nos despidan;<sup>79</sup> así, el juicioso intento de Opstelten<sup>80</sup> por mediar, inclinando suavemente la balanza a favor de los partidarios del pesimismo, en los términos ya

72. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, París, 1958; cf. el trabajo *Ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle*, en *Le théâtre tragique*, París, 1957.

73. *Esjil* (en ruso), Moscú, 1958.

74. Cf. EARP, *The style of Aeschylus*, Oxford, 1948.

75. *Pindar*, 2.<sup>a</sup> ed., Universidad de California, 1956.

76. *An Introduction to Sophocles*, 1936, p. 33.

77. *Sofocle*, Messina, 1935, pp. 632 ss.; cf. *I tragici greci*, Bari, 1931.

78. *Geschichte der Griech. Lit.*, I, 2, 1934, p. 464, n. 11.

79. Estas “false clues”, en su aspecto es-

tilístico e ideológico, llevan al juicio de Musurillo, *The Light and the Darkness*, Leiden, 1967, p. 153: “Far more subtle is the way Sophocles employs imagery as a vehicle for his philosophical or theological ideas”. Las ideas del P. Musurillo son, con todo, algo extremas, y especialmente su conclusión sobre el teatro entero de Sófocles (p. 160), según la cual la tragedia del héroe, “as Calderón once suggested”, consiste en “*simply to be a man: in the words of Segismundo, ...*

el delito mayor del hombre es haber nacido.”

80. *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952.



ásperos de la disputa, debe ser acogido como una de las más importantes aportaciones de estos últimos años. Reconozcamos, con todo, que nuestra época busca muy especialmente los vastísimos dominios oscuros de la cultura griega: el interés por la época arcaica es buena muestra de ello. No es raro, pues, que se incline por lo interpretable como pesimista en el teatro sofócleo, aunque el prof. Alsina haya podido ver “un resto del «talante»” luterano de Weinstock<sup>81</sup> en la idea de este autor — que me parece particularmente definidora de lo trágico sofócleo — según la cual, para el trágico, el hombre es casi un animal ciego, condenado, a cada acto, cada día, a una *fatal* recaída en el pecado: lo único inexacto entiendo que es la idea de “pecado”, al menos si por tal no se entiende, simplemente, la distancia entre los medios humanos y el saber divino, distancia inconmensurable, insalvable, constitutivamente trágica en Sófocles.

También la crítica sofóclea sigue dos grandes caminos: el uno, por los altibajos de lo optimista y lo pesimista, es el que he medio bosquejado aquí arriba, y se fija especialmente en el aspecto religioso de su arte;<sup>82</sup> el otro, sociológico, intenta de nuevo relaciones “políticas” entre Sófocles y la democracia ateniense. Creo que el prof. Adrados ha brindado en su artículo *Religión y Política en la “Antígona”* una síntesis<sup>83</sup> importante y elaborada de ambas tendencias metodológicas; particularmente interesante el intento del propio Adrados por relacionar en la sociedad y en la cultura de su época el teatro entero de Sófocles.<sup>84</sup> Y creo que éste es el camino a seguir. Pionero en ese rumbo, un trabajo del prof. Tovar, que data de 1942, y en el que podríamos hallar hondas implicaciones con la realidad del investigador, *Antígona y el tirano o la inteligencia y la política*.<sup>85</sup> En lengua española se han escrito algunos de los trabajos más importantes sobre nuestro trágico: aparte las aportaciones del P. Errandonea,<sup>86</sup> que, a pesar de usar un método que no resiste demasiados embates críticos, ha marcado unas orientaciones, tenemos la *Introducción al teatro de Sófocles*, fruto magnífico de los primeros trabajos<sup>87</sup> de María Rosa Lida, obra de consulta obligada (en las cuestiones corales, que son las que más preocupan al P. Errandonea, es interesante confrontar sus conclusiones con algunas — de pasada — de María Rosa Lida).

Lo que más preocupa de Sófocles son las situaciones-límite, el enfrentamiento Antígona-Creonte, por ejemplo, replanteado por tantas obras actuales, desde Anouilh hasta Espriu.<sup>88</sup> Leo Aylan<sup>89</sup> lo ha estudiado sagazmente, y Adra-

81. *Sophocles*, 3.<sup>a</sup> ed., Wuppertal, 1948.

82. Es obra valiosa el libro de DILLER *Menschliches und göttliches Wissen bei Sophokles*, Kiel, 1950. Inapreciable la conferencia de KITTU, *The Idea of God in Aeschylus and Sophocles*, en *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*, Entretiens I, Fondation Hardt, Ginebra, 1952, pp. 169 ss.

83. En Revista de la Universidad de Madrid, XIII, 51, 1964, pp. 493 ss.

84. *Sófocles y el panorama ideológico de su época*, en *Estudios sobre la tragedia griega*, Ma-

drid, 1966 (Cuadernos de la Fundación Pastor, n.º 13).

85. En *Ensayos y peregrinaciones*, Madrid, 1960.

86. *Sófocles*, 1958.

87. Buenos Aires, Losada, 1944.

88. Cf. nota 46. Cf. LASSO DE LA VEGA, *Teatro griego y teatro contemporáneo*, Revista de la Universidad de Madrid, XIII, 51, 1964, pp. 443 y ss.

89. *Greek Tragedy and Modern World*, Londres, 1964.

dos<sup>90</sup> ha resumido la importante aportación de Schadewalt<sup>91</sup> al escribir: “es que el sufrimiento es consustancial con el hombre y la pintura de la vida no puede ser tergiversada mediante una moralización banal”. Por aquí lo político y lo ético se tocan, y lo ético tiene que ver con la particular religiosidad de Sófocles: libros tan distantes como el discutido *Sophokles und Perikles*<sup>92</sup> de Ehrenberg, o *De Idee van de menselijke Bepetheid bij Sophokles*, de van Pesch,<sup>93</sup> llegan, por distintos caminos, a conclusiones aproximadamente cercanas. Kitto ha estudiado en sucesivos trabajos<sup>94</sup> estas situaciones-límite y ha llegado a un equilibrio entre tesis extremas que se refleja sobre todo en el capítulo IV de su reciente *Poiesis*.<sup>95</sup> Pohlenz, por su parte — que siempre procura estar al margen —, ha discutido las ideas de Schadewalt. El libro de Knox, *Oedipus at Thebes*,<sup>96</sup> constituye una interesante aportación en este sentido. A lo cual debe sumarse el estudio de Lesky,<sup>97</sup> inteligente, como siempre, y mesurado, que cree que en estas situaciones-límite (Edipo, insiste él, o Áyax) no hay sólo hombres marginados por el destino — otra vez Weinstock — hasta extremos ya inhumanos, que desbordan el posible heroísmo de los personajes, sino, además, una purificación, la grandeza del hombre que, como puede, soporta, más que como un hombre, su propio destino. De ahí a afirmar, como Whitman,<sup>98</sup> que Sófocles es un optimista progresista, y que en su obra los valores están, más que en los dioses, en los héroes, hay un paso verdaderamente considerable.

El teatro de Esquilo decía ya algo sobre la infalibilidad de lo divino, pero lo divino descendía al fin, “gracia violenta” quizá, como en el coro del *Agamenón*, y los extremos — Prometeo y Zeus — quedaban acordados. En la base, quizás aquella máxima de Heráclito: <sup>99</sup> “de cosas distintas, la más bella armonía”. El teatro de Sófocles (y Kurt von Fritz lo ha visto con especial detalle<sup>100</sup>) sólo dice del abismo, inconmensurable, enorme, entre lo divino y lo humano: Atenea que salvaba el conflicto de Orestes, Apolo mediante, Atenea ahora enloquece a Áyax, pobre mortal aferrado a las antiguas ideas de *aidós*, en una obra cronológicamente<sup>101</sup> no muy distante de la esquílea homónima, hoy perdida. Adrados ha insistido, en los trabajos citados, en la relación de Sófocles con Esquilo, en la cual ha redundado recientemente Bates.<sup>102</sup> En general, la idea con la que el profesor de Madrid cierra su brillante conferencia sobre *Sófocles y el panorama ideológico de su época*, la de que el trágico “pertenece ya al pasado, tras el comienzo de la guerra del Peloponeso”<sup>103</sup> (en las antípodas de Whitman — religión y política —), y su intento por relacionar — no por vez

90. Cf. nota 84; y artículo cit. en nota 83, p. 498, con especial referencia a la interpretación de la *Antígona* en el opúsculo de SCHADEWALT, *Einleitung zur Antigone*, en *Hellas und Hesperien*, Zurich, 1960.

91. Especialmente, cf. *Sophokles und das Leid*, en *Hellas und Hesperien*, citado.

92. Munich, 1956.

93. Wegeningen, 1953.

94. *Greek Tragedy*, Londres, 1939; *Sophocles, Dramatist and Philosopher*, 1958.

95. Cf. nota 41.

96. New Haven, 1957.

97. *La tragedia griega*, cit.

98. *Sophocles. A Study on heroic Humanism*. Cambridge, Universidad de Harvard, 1951.

99. Cf. GLADIGOW, *Aischylos und Heraklit*, *Archiv für Gesch. der Philosophie*, 44, 1962. Cf. OWEN, *The Harmony of Aeschylus*, Toronto, 1952.

100. *Op. cit.*, nota 47.

101. *Op. cit.*, nota 3; cf. la edición de STANFORD del *Ajax* de Sófocles, Londres, 1963.

102. *Sophocles, Poet and Dramatist*, Nueva York, 1960.

103. Cf. nota 84.

primera, pero sí muy definitivamente<sup>104</sup> — la mentalidad de Heródoto y el “radical negativismo”<sup>105</sup> de Sófocles; estas dos ideas están en la base de nuestra comprensión del trágico, punto a la vez álgido y desarticulado — lo clásico, Pericles — de una evolución: no ya contemporáneo de Maratón, depasado por los sucesos del Peloponeso, Tucídides, Eurípides, Hipócrates, toda una nueva mentalidad. A caballo entre dos mundos, el clasicismo, al que tanto tiempo ha ido unido su nombre, Sófocles mismo, son un destello fugaz: la tragedia, la democracia, han llegado hasta aquí y aquí declinan. Compáren ustedes, por favor, la política de Atenas en Tucídides — la realidad política que vivió Sófocles — y estas palabras (*Filoctetes*, 94 y ss.) que el mismo Sófocles dejó escritas en boca de Neoptólemo: “preferiría, señor, obrar / bien y fracasar, más que triunfar con malas artes”. No corrían — imperialismo y grandeza a todo trance — vientos propicios a tales propósitos: el teatro de Eurípides nos informará de ello. Pero, antes, brevemente, algún dato sobre las ediciones, comentarios y traducciones de Sófocles.

El comentario más importante, el de Kamerbeek;<sup>106</sup> la edición de Pearson, un solo volumen en la Oxoniense,<sup>107</sup> reeditada muchas veces, sigue siendo modélica; puede confrontarse con la de Dain, en la “Guillaume Budé”,<sup>108</sup> con traducción excelente de Paul Mazon. De lectura obligada, literales y ajustadas, las traducciones del Padre Errandonea, editor de Sófocles<sup>109</sup> en el “Alma mater” barcelonense. A la versión en prosa de Carles Riba hay que sumar su magnífica traducción poética.<sup>110</sup>

Decir que la tragedia euripídea está muy cerca de nosotros, que quemamos nuestra propia conciencia actual, piezas rosas o negras, novelescas o no,<sup>111</sup> como se quiera; decir que el replanteamiento, por ejemplo, euripídeo de un tema esquileo en el *Orestes* está casi tan lejos de Esquilo como *Les Mouches* de Sartre; decir que las tragedias de guerra — siempre desde el punto de vista de los débiles — son tan inmediatas o tan humanas como una tragedia de Giraudoux. Todo eso, o más, no va a sorprender a nadie. Tampoco el que Eurípides sea — aunque muy desigualmente — el trágico que más bibliografía ha aglomerado hasta hace muy poco: yo dije algo, en una ocasión,<sup>112</sup> sobre el “existencialismo” de Eurípides, y creo que eso debe relacionarse con su “estar de moda”. De todas formas, Esquilo compite bien con él, y Sófocles, ya vimos cómo los filólogos contemporáneos se esfuerzan por mostrarnos los rincones oscuros de su fe.

Pocos estudios, desde principios de siglo, sobre el total de la obra euripídea;

104. *Ilustración y política*, cit. V, nota 23.

105. Opinión especialmente defendida por WEINSTOCK (nota 81) y por SCHADEWALT (nota 91), que ha repensado sus puntos de vista en un artículo reciente (Universitas, 8, 1953, pp. 591 ss.). En contra, EGERMANN, *Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot*, en *Von Menschen in der Antike*, Munich, 1957, pp. 6 ss.

106. Editados, hasta el momento (1953-1967) tres volúmenes, en Leiden.

107. Primera edición de 1924.

108. París, Les Belles Lettres, 1962 ss.

109. Sólo dos volúmenes hasta el presente: I, conteniendo los dos *Edipos*, Barcelona, Alma Mater, 1959; II, *Antígona, Electra*, ibidem, 1965.

110. Barcelona, 1951.

111. La terminología “rosas” o “negras” está deliberadamente montada a partir de la confrontación con Anouilh; sobre la novelesco, cf. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Losana, 1944.

112. En mi comunicación (cf. *Actas*, tomo II, 1968) sobre la *Evolución espiritual de Eurípides*, leída en el III Congreso Español de E. C.

las interpretaciones de este total, con todo, giran aún en torno a dos trabajos devenidos clásicos, uno de finales del siglo pasado, *Euripides the Rationalist*, de Verrall,<sup>113</sup> y un artículo posterior de Dodds,<sup>114</sup> claramente polémico, *Euripides the Irrationalist*. En la poco frecuentada línea de Verrall, con apreciaciones más matizadas, el libro más reciente de Greenwood, *Aspects of Euripidean Tragedy*.<sup>115</sup> Sigue siendo muy útil, para las cuestiones de conjunto, un buen artículo de Zielinski<sup>116</sup> sobre la evolución religiosa del trágico. En todo caso, es imprescindible la consulta de los dos libros básicos del último cuarto de siglo, el de Rivier, *Éssai sur le tragique d'Euripide*, Losana, 1944, y el más antiguo de Grube, *The Drama of Euripides*, reeditado en 1961 en Londres, que replantea polémicamente los puntos de vista de Verrall. Intenta una serie de relaciones entre su obra y la realidad histórica del trágico, el libro póstumo de Goossens, *Euripide et Athènes*, Bruselas, 1962. Muy en la línea de Jaeger,<sup>117</sup> cuya interpretación de Eurípides creo especialmente atinada, uno de los artículos dedicados por José Alsina a la figura del trágico: *Eurípides y la crisis de la conciencia helénica*.<sup>118</sup> Tres de estos trabajos — de entre los más breves —, muy diferentes, marcan, a mi modo de ver, distintos métodos en un único camino a seguir: el de Zielinski, que sienta las bases a partir de las cuales — desde el punto de vista religioso — trazar hoy las coordenadas de la evolución del trágico; el de Dodds, que, antes de Grube, reacciona frente al “racionalismo” insostenible de Eurípides — en el mismo sentido, es ineludible un excelente trabajo de Reinhardt<sup>119</sup> sobre la crisis de la razón —; y el de Alsina, cuyo estudio constituye hasta cierto punto una síntesis de ambos, pero que tiene la ventaja de colocarnos en el contexto espiritual exacto de la crisis euripídea y de intentar definirla con referencia a este contexto. Ninguno de ellos se plantea, sin embargo, con suficiente rigor, cuestiones cronológicas que juzgo necesarias para bosquejar — aunque sólo sea — el cuadro de la evolución euripídea. En este sentido creo que ha de sernos especialmente útil,<sup>120</sup> cuando se publique — esperamos que a no tardar mucho —, una tesis doctoral norteamericana, de Christian Wolff, *Aspects of the Later Plays of Euripides*, en la que se datan, por este orden, entre la expedición de Sicilia y el 405-6, las siguientes obras: *Ifigenia en Táuride*, *Ion*, *Fenicias*, *Helena*, *Orestes*, *Bacantes*, *Ifigenia en Aulide*. La *Electra* es, según este filólogo, anterior al 415, año en que empieza la campaña de Sicilia.

En estos últimos años, la crítica concreta en torno a lo euripídeo ha seguido tres grandes caminos: el de interpretación psicológica — que en recientes trabajos de Snell<sup>121</sup> ha hallado una confirmación quizá discutible — así su interpretación de los dos *Hipólitos*, reconstruyendo más o menos el primero con la

113. 2.<sup>a</sup> edición de 1905.

114. En *Class. Rev.*, 1929.

115. Cambridge, 1953.

116. *Evolution religieuse d'Euripide*, Rev. ét. grs., 1923, pp. 459 ss.

117. *Paideia*, Buenos Aires, ed. en un solo volumen, 1962.

118. En *Perspectivas pedagógicas*, Universidad de Barcelona, 1965.

119. *Die Sinneskrise bei Euripides*, en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960.

120. Su resumen en *Harvard Studies in Classical Philology*, 69, 165, pp. 353 ss.

121. *Passion and Reason* (sobre los dos *Hipólitos*, el perdido y el conservado); *Vita activa and vita contemplativa in Euripides' Antiope*; ambos estudios en *Scenes*, cit.

ayuda de la *Phaedra* de Séneca —, pero en todo caso genial; el de la interpretación histórica — que yo mismo he intentado, brevemente, a propósito del *Heraclides*,<sup>122</sup> y que cuenta (menos, en todo caso, que en lo concerniente a Esquilo y a Sófocles) con algunos trabajos de críticos por lo común belgas o de lengua inglesa. El prof. Carrière ha llevado a cabo también algún que otro intento<sup>123</sup> por este camino. El de la interpretación psicológica, el de la interpretación histórica, pues, y el de la interpretación religiosa, que tal como la crítica suele plantearlo, hoy en día, tiene su origen, creo, en los trabajos del P. Festugière<sup>124</sup> y de Chapouthier.<sup>125</sup> Es remarcable lo que la técnica de Eurípides ha interesado: sobre el *deus ex machina* se han escrito páginas y más páginas — especialmente interesantes las dedicadas por Hourmouziades<sup>126</sup> al tema. Garzya ha dedicado un libro importante al estudio de *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*.<sup>127</sup> Strhom<sup>128</sup> ha realizado también una hábil síntesis en su *Euripides. Interpretationen zur Dramatischen Form*, y, en España, el prof. Pérez Iriarte se ha ocupado de los rasgos estilísticos de la *Hécuba*.<sup>129</sup> La cuestión de los coros ha sido especialmente debatida: el P. Errandonea<sup>130</sup> ha adoptado recientemente una posición extrema e insostenible, comparando la forma y la función coral de Sófocles y la de Eurípides.<sup>131</sup> Un capítulo del libro de Grube, *The function of the Chorus* (p. 120 ss.), plantea exactamente la cuestión al fijarse en la diferencia „essential”, entre las piezas de Esquilo y las de Eurípides; referente, en concreto, a las *Fenicias*, me parece decisivo el artículo de Parry,<sup>132</sup> en principio centrado sobre los versos 830-2 de esta obra.

La interpretación psicológica tiene sus dos polos, revolucionario y tradicional, en Snell, a cuyas aportaciones me he ya referido, y en Lesky, cuyo estudio *Psychologie bei Euripides*<sup>133</sup> es una verdadera obra maestra de atención y crítica filológica. Los críticos de lengua alemana han insistido, por lo general, en esta tendencia: es destacable el trabajo de Meissner.<sup>134</sup> En cuanto a la religiosidad de Eurípides, el P. Festugière le ha dedicado un agudo ensayo,<sup>135</sup> y Chapouthier un estudio (*Euripide et l'accueil du divin*).<sup>136</sup> Ha sido Jacqueline Duchemin la que, partiendo de los dos polos contradictorios perceptibles en Eurípides frente

122. Cf. nota 112.

123. Así su comunicación sobre la posible identificación de Penteo en las *Bacantes*, leída en el III Congreso y en vías de publicación en Estudios Clásicos. Cf. *Acta*, tomo II, 1968.

124. En el volumen *L'enfant d'Agrigente*, 1947.

125. *Euripide et l'accueil du divin*, en el volumen de la Fundación Hardt *La notion du divin*, cit. (cf. nota 82), pp. 205 ss. Particularmente interesante (pp. 226 ss.) la discusión de la conferencia de CHAPOUTHIER.

126. *Production and Imagination in Euripides*, Atenas, 1965.

127. Nápoles, 1962.

128. Munich, 1957.

129. *Estudio estilístico de Hécuba*, tesis de Licenciatura, inédita, Barcelona 1965; resumido en una comunicación leída en el III Congreso Español: cf. *Actas*, tomo II, Madrid, 1968.

130. *Dos escuelas dramáticas simultáneas en Grecia: Sófocles y Eurípides*, Revista de la Universidad de Madrid, XIII, 51, 1964, pp. 369 ss.

131. Cf., en todo caso, MÖLLER, *Vom Chorlied bei Euripides*, Diss. Gotinga, 1938.

132. *Lines 830-832 of Euripides' Phoenixae*, Phoenix, XXI, 1967.

133. En el vol. *Euripide de los Entretiens sur l'Ant. Class. de la Fundación Hardt*, Ginebra, 1958.

134. *Mythisches und Rationales in der Psychologie der euripideischen Tragödie*, Dss., Gotinga, 1951.

135. Cf. nota 124.

136. Cf. nota 125. Ambos estudiosos franceses (cf. ALSINA, *Eurípides*, FBM, Barcelona, 1966, p. 29 y nota 10) han iniciado una tendencia de investigación especialmente dirigida a detectar lo que hay de positivo en la actitud religiosa euripídea.

a lo divino, ha intentado una conciliación que, como resumen, traduzco acto seguido:<sup>137</sup> “Los dos aspectos contradictorios de la religión de Eurípides, cada uno de los cuales ha permitido una interpretación diferente de su obra, son en realidad complementarios. Ante lo que inquietaba su alma (“devant ce qui révoltait son âme”, dice el francés, y no sé ciertamente traducirlo), el poeta ha sufrido, y la violencia misma de su lenguaje es testigo de hasta qué punto ha sufrido. Un espíritu menos religioso se habría tomado las cosas más a la ligera, quizá a mofa. Pero el destino de Eurípides era dar testimonio, con sus gritos de dolor, con su actitud de revuelta, de los altos vuelos de su inquietud religiosa”. Con todo: Charles Moeller<sup>138</sup> ha podido escribir sobre Camus preguntándose hasta qué punto estaba lejos de una actitud religiosa el autor de *l'Homme révolté*, y un escolapio catalán, el P. Fullat, había adelantado, en este sentido,<sup>139</sup> puntos de vista que juzgo decisivos. Siempre hay estas dos caras (Verrall o Dodds) en lo trágico euripídeo.

Siempre, también como en el caso de Camus, condicionado por su época. Hemos hablado ya del libro de Gossens,<sup>140</sup> pero no nos hemos referido aún al *Eurípides y su época* de Gilbert Murray,<sup>141</sup> un excelente ensayo de colocación de la obra del trágico en una coyuntura espiritual. En el mismo camino, Jaeger y Alsina, ya citados. Pero una determinada crítica ha intentado — según antes apuntaba — una vinculación más estrecha con las circunstancias políticas contemporáneas; así Delebecque, que ha replanteado últimamente sus puntos de vista<sup>142</sup> sobre este problema, señalando además la especial afinidad de la época euripídea con la nuestra propia. En cambio Adrados parece haberse decidido, en su *Ilustración y política*<sup>143</sup> — y contrariamente a su metodología referente a los otros dos trágicos, quizá por el peso de la tradición germana, y dado el poco fervor con que la crítica anglosajona ha insistido en ello —, ha optado, digo, por quedarse con el “Eurípides intelectual retirado de la vida pública”, simplificación que parece más bien discutible. También aquí es perceptible la oscilación de la crítica entre dos extremos. Y, con todo, algunas obras, como las *Fenicias*,<sup>144</sup> responden a una motivación política evidenciada. El *Orestes*, antes del destierro del poeta, se cierra de modo muy significativo. Y las *Bacantes*, aunque me parece casi seguro que las intentadas identificaciones de Penteo con un personaje real son poco menos que elucubraciones,<sup>145</sup> lo cierto es que, al lado de un problema religioso, plantean un problema de indudable trascendencia política, tanto como las *Suplicantes*, pongo por caso, de Esquilo, o la *Antígona* o el *Edipo Rey*, pongo también por caso, de Sófocles. Ninguno de los dos extremos, tampoco aquí, parece aceptable.

137. *Euripide et la religion traditionnelle*, en *Le théâtre tragique*, citado, p. 48.

138. *¿En qué punto de su evolución está Albert Camus?*, *Convivium*, n.º 8, 1959, pp. 21 ss.

139. *La moral atea de Albert Camus*, Barcelona, 1962.

140. *Euripide et Athènes*, Bruselas, 1962, póstumo.

141. *Euripides and his Age*, 1913 (trad. cast. Breviario FCE, México, 1949, sobre la 2.ª ed. inglesa, 1946).

142. *Euripide et l'actualité de son temps*, en *Le théâtre tragique*, citado, pp. 49 ss.; cf. su *Euripide et la guerre du Peloponnèse*, París,

1951. Esta tendencia de interpretación, particularmente representada (cf. ALSINA, *Eurípides*, citado, p. 26 y nota 7) por la escuela “belga”, tiene su antecedente, muy remoto, en la tesis de WEIL, *De tragoediarum graecarum cum rebus publicis coniunctione*, París, 1844.

143. *Op. cit.*; cf. nota 23, y mi nota crítica allí citada.

144. Cf. PODLECKI, *Some Themes in Euripides' Phoenissae*, TAPA, 93, 1962. Y ZUNTZ (*The political Plays of Euripides*, Manchester, 1955) ha editado, con este título, los *Heráclidas*, el *Heraclides loco* y las *Suplicantes*.

145. Cf. nota 123.

Otro punto, su actitud ante la mujer. En esto las últimas generaciones suelen estar de acuerdo: a pesar de las apariencias, Eurípides no es antifeminista (el antifeminista es Aristófanes, que las aprovecha para reírse de los hombres). Son los hombres — como Admeto ante Alceste — los que salen perdiendo.<sup>146</sup> El prof. Alsina, entre nosotros, se ha constituido, en una serie larga de artículos, en defensor del feminismo euripídeo.<sup>147</sup> Y en este mismo sentido se pronuncia por lo general toda la crítica, cuando aborda de pasada el problema. Algo nuevo dice sobre el particular el curioso libro de Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, que aborda el problema de la contraposición Esquilo-Eurípides<sup>148</sup> en las *Ranas* del cómico, problema en su día tocado con singular juicio por Murray en su libro sobre Esquilo.<sup>149</sup>

Y vamos ya a pasar una breve revista a las obras que han acumulado mayor número de estudios. Las *Bacantes* se lleva uno de los primeros puestos: Verrall y Dodds<sup>150</sup> se han ocupado de ella, magníficamente editada por este último. Amén de los trabajos de Diller,<sup>151</sup> Romilly,<sup>152</sup> de los dos estudios<sup>153</sup> del P. Festugière. Muy recientemente, Carrière ha llegado a una conclusión sorprendente:<sup>154</sup> "pièce — ha dicho — faussement religieuse et pièce à thèse, pour ne dire pièce à clé, chargaient (las *Bacantes*) durement Dionysos". No es discutible que las simpatías del poeta estén contra el dios, a favor de Penteo, pero sí entiendo contestable lo de "pieza falsamente religiosa", porque, a mi entender, a remolque de las implicaciones políticas que, en la línea de Delebecque, he intentado exponer más arriba, se ha llegado aquí (aportando sin duda nuevos puntos, pero se ha llegado) a una deformación del sentido de la obra. Jacqueline Duchemin se basaba precisamente en esta obra<sup>155</sup> para llegar a la constatación a que antes aludíamos: "le poète a peint avec la même force les deux aspects les plus contradictoires offerts par les mythes et par la religion de son temps".

Al lado de las *Bacantes*, las *Fenicias*, una obra que me atrevería a calificar menor en la producción de Eurípides, pero que ha sido objeto de un atento estudio por parte de Friedrich,<sup>156</sup> de un magnífico replanteamiento en manos de Kitto<sup>157</sup> y de un libro (*Zu den Phoenissen des Euripides*) reciente<sup>158</sup> de Fraenkel. Parry,<sup>159</sup> Conacher<sup>160</sup> y Podlecki<sup>161</sup> se han preocupado por sus im-

146. Cf. BLAICKLOCK, *The Male Characters of Euripides*, Nueva Zelanda, U.P., Wellington, 1952.

147. *La posición de Eurípides ante la mujer*, en Actas I CEEC, Madrid, 1958; *Studia euripidea*, II, Helmántica, 26, mayo-agosto, 1957; *Studia euripidea*, III, Helmántica, enero-abril, 1958; *Observaciones sobre la figura de Clitemestra*, Emérita, XXVII, fasc. 2.º, 1959.

148. Lecce, 1955.

149. Cit. nota 25.

150. VERRALL, *The Bacchantes and other essays*; DODDS, *Euripides' Bacchae*, ed. y com.

151. *Die Bakchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides*, Ak. der Wissenschaften und der Lit., 1955.

152. *Le thème du bonheur dans les Bacchantes*, Rev. ét. grs., 76, 1963.

153. *Euripide et les Bacchantes*, Eranos, 55, 1957, pp. 127 ss.; *Le parodos des Bacchantes*, Eranos, 54, 1956, pp. 74 ss.

154. *Sur le message des Bacchantes*, Ant. Class., XXXV, 1966.

155. Cf. nota 137, loc. cit.

156. *Prolegomena zu den Phönissen*, Hermes, 74, 1939.

157. *The Final Scenes in Euripides' Phoenissae*, Class. Rev., 53, 1939.

158. Munich, 1963.

159. Cf. nota 132.

160. *Themes in the Exodus of Euripides' Phoenissae*, TAPA, 93, 1962.

161. Cf. nota 144.

plicaciones políticas, desde distintos ángulos. Y Meredith<sup>162</sup> ha dedicado unas interesantes páginas al final de la obra.

Y el *Heracles* — perdonen ustedes si no sigo un orden determinado, sino que improviso más bien a saltos —, que, como era previsible, ha captado el interés de los críticos. Kamerbeek, que es sin duda uno de los mejores conocedores de Sófocles,<sup>163</sup> se ha detenido<sup>164</sup> en la consideración de esta obra eurípídea, propugnando, contra Carrière, una unidad de composición. Entre Carrière<sup>165</sup> y Kamerbeek, un valioso trabajo de Chalk<sup>166</sup> que estudia las nociones de *areté* y *bía* en esta obra. Y muy recientemente, Carrière ha vuelto sobre ello<sup>167</sup> para confirmar, criticando las últimas aportaciones, sus puntos de vista. La *Helena* es, de entre las obras digamos novelescas, con su afán de evasión y su carácter casi romántico, la que ha interesado de formas más diversas, casi siempre, primariamente, por su técnica: en ella ha visto el prof. Tovar, recientemente, un primer paso hacia un nuevo tipo, absolutamente distinto,<sup>168</sup> de tragedia, la que dominará la escena en el siglo IV. Aunque Lasserre<sup>169</sup> haya atacado, en cuestiones de detalle, el planteamiento de Tovar, sus conclusiones son igualmente válidas, si bien parece que los nuevos descubrimientos papirológicos — el fragmento 40 Page, concretamente — son particularmente interesantes a este respecto. Todavía inédita, la tesis<sup>170</sup> que el prof. Lens ha dedicado a *Los fragmentos papirológicos de Eurípides*. Parece que podríamos tener aquí — si las instituciones de cultura del país se enterasen de ello, cosa que dudo — una buena edición, con traducción y comentario, de estos fragmentos, de capital importancia, hoy. Es remarcable el trabajo de Post *Menander and the Helen of Euripides*.<sup>171</sup> La influencia de Eurípides en la comedia nueva ha sido puesta de relieve — y resumida la cuestión y problemática — por un modélico estudio de Martin.<sup>172</sup> Del *Hipólito* se han ocupado Winnington-Ingram<sup>173</sup> y Snell:<sup>174</sup> nuestro absoluto desconocimiento de la *Fedra* de Sófocles, así como los reproches dedicados por Aristófanes a la obra eurípídea, obstaculizan cierto planteamiento filológico, que Snell ha pretendido marginar — no sabría decir si con razón — con ayuda de la *Phaedra* de Séneca, según ya había indicado. Distintos son los puntos de vista de Barrett,<sup>175</sup> en quien se basa Van Looy<sup>176</sup> para criticar a

162. *The End of the Phoenissae*, *Class. Rev.*, 51, 1937.

163. Antes no he citado su importante estudio *Individu et norme dans Sophocle*, en *Le théâtre tragique*, citado, pp. 29 ss. Cf. nota 106, sobre su comentario, parcial, al trágico.

164. *Unity and meaning of Euripides' Heracles*, *Mnemosyne*, XIX, 1966.

165. *La composition de l'Héraclès d'Euripide*, obra en la que postula que la tragedia fue compuesta en dos épocas: primero los 814 versos iniciales de la pieza, y luego los restantes. Kamerbeek no disimula (cf. nota 164) su tono de polémica respecto a las afirmaciones del profesor Carrière. Polémica (cf. nota 167) a la que tampoco renuncia Carrière.

166. *Arete and Bia in Euripides' Heracles*, *JHSt*, LXXXII, 1962, p. 7 ss.

167. *Autour des dernières réponses aux*

*problèmes de l'Héraclès d'Euripide*, en *Information littéraire*, n.º 2, 1967.

168. *Aspectos de la "Helena" de Eurípides*, en *Estudios sobre la tragedia griega*, Cuadernos Fundación Pastor, Madrid, 1966, pp. 107 ss.

169. En su reseña al vol. citado en nota 168; cf. nota 18.

170. Resumida en una publicación breve de la Universidad de Madrid, 1966.

171. *Harvard Studies in Class. Philol.*, 68, 1964.

172. *Euripide et Ménandre face à leur public*, volumen de *Entretiens* citado en nota 133.

173. *Hippolytus: A Study in Causation*, *Entretiens*, cit. nota 133.

174. *Op. cit.*, nota 19.

175. *Euripides. Hippolytos*, Oxford, 1964.

176. Reseña a la obra de SNELL (cf. nota 19) en *Antiquité Classique*, XXXVI, 1967, pp. 265 ss.



Snell. Con todo, el planteamiento de Snell, definible a partir de su originalidad y rigor filológico — circunstancias a menudo desgraciadamente incompatibles —; no carece, a mi modo de ver, de verosimilitud: en todo caso, el calificativo de “temerario”, dedicado por Van Looy a sus estudios, es más bien excesivo; o bien, por decirlo de otro modo, temeridades de este tipo servirían para desanquilosar un poco según qué tendencias de la moderna filología.

El mismo Snell se ha ocupado de Medea<sup>177</sup> y Patricia Neils Boulter,<sup>178</sup> en un interesante artículo, de los conceptos de *sophía* y *sophrosyne* en la *Andrómaca*. Se haría interminable una lista detallada. Y me temo que es ya hora de recapitular sobre Eurípides y su interpretación moderna. Quizás un poeta actual, que lo ha utilizado profusamente — sus tragedias de guerra — en un momento dado de su obra, Yorgos Seferis, nos ayudará, con este poema, a dar una visión de conjunto, muy nuestra, de lo trágico euripídeo:

Vivió entre el incendio de Troya  
y las canteras de Sicilia.  
Le gustaban las cuevas en la playa y las pinturas del mar.  
Imaginó las venas de los hombres  
como una redcilla de los dioses, que nos cogen como animales de caza;  
intentó disimularlo.  
Era áspero, tenía pocos amigos.  
Le llegó el momento y le despedazaron los perros.

Esta pincelada de poesía (*Diario de a bordo*, III) entre surrealista y postsurrealista, escrita, durante los difíciles años de la segunda guerra mundial, en la misma lengua — a pesar de todo — en que habló y que escribió Eurípides, tantos siglos más tarde, puede quizá mejor que muchos libros explicarnos qué del hombre Eurípides nos toca hoy más de lleno en nuestra conciencia occidental.

Quisiera, tras este breve bosquejo, y antes de referirme a la tragedia latina — parte de mi ponencia para la cual, de antemano, solicito la benevolencia de los latinistas —, quisiera digo, hacer mención de algunas obras generales sobre la tragedia griega. Hacer una síntesis comprensiva de ella sigue siendo un problema, pero no puedo pasar silenciando, sin más, el valor total de estudios como el tantas veces citado de Pohlenz, obras de la talla de *Die Tragische Dichtung der Hellenen* (Gotinga, 1964) de Lesky, que ha intentado una magistral vulgarización — uso esta palabra a falta de otra mejor — de sus teorías en una obrita recientemente traducida<sup>179</sup> al castellano. Muy interesante como introducción amplia y elaborada — aunque falla en algunos puntos, según tendremos ocasión de constatar —, *A Handbook of Classical Drama*, de Ph. Whaley Harsh, cuya primera edición, londinense, data de 1944. Sobre los factores digamos ambientales — descripción de teatros, máscaras, vestuario, geografía dramática, escenario, etc. —, cuestiones a menudo importantes, y por lo general marginadas, es imprescindible conocer el planteamiento de Webster;<sup>180</sup> puede servir de introducción, meramente descriptiva, y en algunos puntos, un artículo del prof. Balil.<sup>181</sup> Siguen siendo útiles, para la mayor parte de cuestiones formales, los *Studi sul teatro greco* de De Falco, no hace mucho (Nápoles, 1958) reeditados. A pesar del tiempo transcurrido desde

177. En *Scenes*, cit.

178. *Sophia and Sophrosyne in Euripides' Andromache*, Phoenix, XX, 1, 1966.

179. Cf. nota 26.

180. *Greek Theatre Production*, Methuen, 1956.

181. *Decorado y presentación escénica en el teatro griego*, Revista de la Universidad de Madrid, XIII, 51, 1964, pp. 325 ss.

su primera edición, en 1939, me parece remarcable — y una de las mejores obras que nuestra época ha dedicado al tema — el libro de Kitto<sup>182</sup> *Greek Tragedy*, que lleva el subtítulo de *literary study*: este ensayo se dedica de modo sistemático y crítico a estudiar la producción trágica entera de los tres grandes poetas atenienses, y su único problema es partir aún de la datación temprana de las *Suplicantes*; su división de tragedia *antigua* — la esquilea —, *media*, la sofóclea y buena parte de la eurípidea, hasta las tragicomedias y melodramas que marcan, *nueva* tragedia, una última etapa en la evolución de lo trágico griego. Todos los estudios de Kitto, que reposan sobre una tradición perfectamente asimilada, tienen un sello especial, definitivo, que les viene conferido por la independencia de criterio de este investigador; así también su *Form and Meaning in Drama*,<sup>183</sup> en donde, tras un estudio de la *Orestía*, del *Filoctetes*, la *Antígona* y el *Ajax*, Kitto dedica un capítulo interesantísimo a la confrontación de lo trágico griego (sobre todo sofócleo) y lo trágico inglés de la época de Shakespeare y preshakespeareana. En esta misma línea, un artículo periodístico extenso del profesor Alsina.<sup>184</sup>

Más deslabazados, pero interesantes, los diferentes capítulos de *Antike und Moderne Tragödie*, de Kurt von Fritz,<sup>185</sup> que, sin embargo, será difícil que nos lleve a una visión de conjunto. Entre los trabajos que se preocupan por ofrecer un panorama, aunque en puntos más concretos, me parecen destacables el ya clásico de Mme. Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, PUF, 1961, y el rigurosamente coetáneo, si bien no tan conocido, de Helen H. Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, publicado por la Universidad de Yale, útil de trabajo imprescindible que versa sobre puntos a menudo negligidos y que a veces arroja insospechada luz sobre fragmentos hasta entonces desestimados

Aunque el tiempo ha corrido bastante desde entonces, sin embargo me permito indicar que aún son interesantes los trabajos de Gennaro Perrotta,<sup>186</sup> especialmente por lo que tienen de estudio estrictamente literario. En España, diversos artículos<sup>187</sup> del prof. Adrados insisten en puntos concretos que sería largo enumerar aquí. Y el prof. Lasso de la Vega (*Teatro griego y teatro contemporáneo*<sup>188</sup>) ha intentado sistematizar, de modo ciertamente independiente, sus opiniones sobre lo trágico griego y su influencia en nuestro mundo; sus aportaciones son valiosas sobre todo por lo que hace referencia al teatro y a determinado cine francés. El P. Piqué ha seguido las rutas de la *Orestía*<sup>189</sup> en la literatura norteamericana de hoy. Pero el libro pionero y básico en estos caminos es, sin duda, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*<sup>190</sup> del prof. Díez del Corral, cuyo estudio, por ejemplo de *Les Mouches*, a la luz de las formas míticas griegas, es sencillamente modélico. Me parece haber aportado algo a la comprensión de la *Antígona* de Espriu<sup>191</sup> a partir de lo trágico griego, y me parece, dicho sea de pasada — y por si interesa a alguno de ustedes —, que no en vano se buscaría la impronta sobre todo esquilea en la *Primera historia d'Esther*. Y, rozando ya los límites del tema, la interpretación que de la tragedia unamuniana<sup>192</sup> nos brinda el prof. Aranguren demuestra

182. 3.ª ed. Londres, 1961.

183. Methuen, 1956.

184. Destino, 3-X-64.

185. Cf. nota 47.

186. Cf. nota 77.

187. Como modélico, *El héroe trágico y el filósofo platónico*, que constituye el Cuaderno 6 de la Fundación Pastor, Madrid, 1962.

188. Revista de la Universidad de Madrid, XIII, 51, 1964.

189. Cf. nota 52.

190. Madrid, Gredos, 1960.

191. Cf. nota 46.

192. En "Primer acto", n.º 58, nov. 1964, pp. 14 ss.

bien a las claras hasta qué punto subyacen una inspiración y un talante trágico euripídeos.

No puedo extenderme en ello: hemos empezado, hace ya un cierto tiempo, en un medio lacunoso y mal conocido, Téspis, Frínico, Práquinas, Quérilo, quién sabe si el fragmento del *Gíges*; y acabamos ahora lo griego en un medio no menos lacunoso. Apenas algo más que los fragmentos de Nauck<sup>193</sup> y el nombre de algunos trágicos menores — o que nosotros, concordes en todo caso con la tradición, consideramos menores —; de ellos ha dicho<sup>194</sup> Pierre Lévêque, que ha dedicado un importante estudio a Agatón, que “ils sont comme des statues dont l'inscription se lit ou se devine encore, mais dont le temps a effacé presque tous les traits”.

El mismo tiempo que ha casi borrado hoy nuestras fuentes de conocimiento de lo trágico latino. Es desalentador la cantidad de espacio que Bardón, en un libro que se titula *La littérature latine inconnue*,<sup>195</sup> dedica al tema. La tragedia latina, la que hoy podemos leer y gustar, empieza en Séneca y aquí mismo termina. Y, sin embargo, la tragedia del poeta cordobés tiene un regusto de obra madura, muy de tesis. Y Séneca es contemporáneo ya de Nerón y de Petronio mismo, al menos si hay que admitir la cronología alta del novelista, y se reconocerá que difícilmente vamos a captar lo trágico constitutivo de los romanos en sus tragedias. Tenemos que remontarnos a Accio. Pero Accio es para nosotros poco más que un nombre y algunos fragmentos.

A pesar de lo cual se han intentado diversas reconstrucciones y alguna visión de conjunto de lo trágico latino, antes de llegar a la decadencia que aqueja al género a partir de Accio y de la que se ha ocupado recientemente el prof. Mariner, en un artículo ya citado. Sobre Pacuvio es prácticamente nada lo que tenemos; sigue siendo fundamental la obra (Galatina Marra, 1930) de Faggiano, *Pacuvius. Ricostruzione dei drammi e traduzione dei frammenti*; si acaso, no sobra dar una ojeada a los trabajos de Patin<sup>196</sup> y a los de Lamarre,<sup>197</sup> quizás a este último — como en el caso, creo, de Accio — de un modo especial. Es interesante, para todo el período — y no puedo más que remitir a obras generales —, lo que Frank ha sistematizado en su *Life and Literature in the Roman Republic*,<sup>198</sup> así como los diversos puntos de vista que Paratore ha evidenciado y discutido en su *Storia del teatro latino*.<sup>199</sup> El teatro de Accio ha sido últimamente más estudiado; Ussani<sup>200</sup> ha podido definirle — traduzco — “como un verdadero poeta que, pasando por los esquemas de la retórica y la astuta habilidad (l'abilità scaltra) de la frase, conservó una enérgica capacidad de conmove y de conmover”, definición reconozco que un tanto vana, pero que ya es algo. Earp<sup>201</sup> ha estudiado también algunas de sus tragedias. Y, muy especialmente, Argenio se ha preocupado, en numerosos trabajos, de su obra, de su

193. *Tragicorum graecorum fragmenta*, 2.<sup>a</sup> ed., Leipzig, 1889.

194. Agathon, París, Les Belles Lettres, 1955.

195. Vol. I, París, 1952.

196. *Études sur la poésie latine*, I, París, 1914 (5.<sup>a</sup> ed.).

197. CAMARRE, *Histoire de la littérature*,

tomo I, París, 1901, pp. 186 ss.; tomo II, *ibidem*, pp. 209 ss.

198. Berkeley, 1930.

199. Milán, 1957.

200. *Storia della letteratura latina nelle età repubblicana e augustea*, Milán, 1929, p. 157.

201. *A study of the fragments of three related plays of Accius: Achilles, Myrmidones, Epi-nausimache*, Diss. Columbia Univ., 1939.

personalidad y de la posible reconstrucción de sus tragedias; primero con una edición y traducción italiana de sus fragmentos,<sup>202</sup> luego con un artículo importante ("Rivista di Studi Classici", fasc. II, 1961) sobre su digamos contexto espiritual, *Retorica e politica nelle tragedie di Accio*; y, por último ("Rivista di Studi Classici", fasc. I, 1966), con una serie de retoques y aportaciones, *Tragedie acciane*, a sus anteriores puntos de vista.

Sobre algún fragmento del poeta — y lamento recordárselo a ustedes en esta reunión digamos de fraternidad —, helenistas y latinistas se han peleado; es el fragmento transmitido por Cicerón (*Tusc.* II, 23), en el que se hace referencia a Prometeo: Klotz y Stoessl, que no es precisamente un latinista,<sup>203</sup> lo atribuyen a Accio; Prychocki,<sup>204</sup> y Mette,<sup>205</sup> entre otros, a Esquilo. No creo este momento oportuno para terciar en la disputa, en la que Accio es víctima de la visión que cada estudioso tenga de la *Prometia* esquiléa.

Después de Accio, una decadencia: Frank<sup>206</sup> la estudió en su día en un artículo titulado *The decline of roman tragedy*, utilizado y matizado por el profesor Mariner, que ha intentado encontrar la razón de esta decadencia en lo que la tragedia latina tenía de constitutivamente distinto con respecto a la griega, en un planteamiento que llega a soluciones según veremos muy importantes, pero que parte quizá demasiado de lo griego según la definición tan famosa de Aristóteles. Por esto, más que por la decadencia, Mariner se pregunta por *El sentido de la tragedia en Roma*.

Sobre el sentido de lo trágico latino querría yo decir alguna cosa: el prof. Alsina ha ciertamente demostrado<sup>207</sup> que lo trágico griego, independientemente de sus problemáticos orígenes formales, sólo podía darse, como de hecho se dio, en una sociedad en vías de democratización, Pisístrato y Tespis, en Atenas, a las puertas del siglo v; en esta sociedad la tragedia versaba, además — salvo contadas excepciones —, sobre temas míticos. Me parece que es en la particular manera que griegos y romanos tienen de no ya concebir, sino de vivir el mito, en donde hay que buscar las causas de la decadencia de la tragedia romana, después de Accio; antes de él, recordémoslo, aunque casi nada nos quede, toda una tradición que viene de Ennio y pasa por Pacuvio, cada vez más helenizada, que no se conforma con casi plagiar, según diríamos hoy, un modelo griego, sino que recurre con frecuencia a la técnica de la contaminación; en poquísimos fragmentos del *Atreus* de Accio, la huella de los *Cretenses* y de la *Hécuba* de Eurípides. El procedimiento no será extraño a la técnica dramática de Séneca. Y mucho antes, el modelo griego es siempre perceptible: así en los 16 fragmentos de la *Medea exul* de Ennio en cada uno de los cuales puede rastrearse el original euripídeo.

Dejando aparte el hecho, en todo caso evidente, de que la tragedia contemporánea es un espectáculo de minorías, de todas formas es obvio que, cuando una tragedia actual replantea un tema mítico, griego, se está dirigiendo a un público cultural, y por ende socialmente, determinado. El mito griego no es vivencialmente historia sagrada de Occidente; es vivencialmente reflejo de una concreta actitud cultural que sólo por lo que tiene de tal actitud — y gracias a

202. *Frammenti tragici scelti, tradotti e ricostruiti*, di L. Accio, Roma, 1962.

203. KLOTZ, *Tragicorum romanorum fragmenta*, Munich, 1953; STOESSL, *Die Trilogie des Aischylos*, 1937, p. 137.

204. *Eos*, 32, 1929.

205. Cf. nota 44. *Frag. 324 Mette*. Cf. mi *Tragedia y política en Esquilo*, citado.

206. *Classical Journal*, 12, 1916.

207. Cf. nota 8.

nuestro conocimiento de la coyuntura anterior — se dirige a cada uno de nosotros. Éste no era, en principio, el caso de los romanos, indoeuropeos, helenizados, que participaban, más o menos, en la misma mitología que los griegos. Pero no exactamente: se ha repetido que, para los griegos, el mito tiene un sentido abstracto, absoluto, pretérito, o, lo que viene a ser lo mismo, separado de la historia; mientras que, para los romanos, el mito tiene un sentido casi funcional exclusivamente: sirve para hacer historia. El mito tendría una vivencia *espiritual* en Grecia, cultural y culturalizante; en Roma constituiría una simple vivencia *ritual*, casi utilitaria con vistas a algo. De donde podría deducirse — y perdonen ustedes si lo breve ya del tiempo que me queda me impele a simplificar las cosas — que los griegos entienden el mito y lo repiten, mientras que los romanos se limitan a repetirlo, ritualmente, incluso cuando el mito en cuestión no les dice ya nada.<sup>208</sup> Los dioses en una tragedia griega son — otra vez generalizo — conceptos abstractos; en Roma los dioses, cada vez más, se hacen reflejo de las *mores*; paulatinamente, en un proceso de secularización, estas *mores* se van encarnando en personajes históricos o histórico-míticos romanos; así, al lado de las tragedias a la griega, el caso a menudo mal comprendido de las *praetexta*. Todo este razonamiento me parece una base imprescindible para llegar a comprender lo que ha podido escribir Paratore,<sup>209</sup> que “il teatro a Roma, pur essendo strettamente connesso come in Grecia, con feste religiose, fin dalle origini, non ha tuttavia l'enorme importanza di centro della vita religiosa, spirituale, politica, ch'esso ha, per esempio, nell'Atene del v secolo”. De donde, el problema de la decadencia, para cuya mejor comprensión, en todo caso, me permito remitir al citado trabajo del prof. Mariner. De él resumo ahora para ustedes lo que podríamos llamar, distintivamente, coordenadas básicas como género literario en Roma: <sup>210</sup> 1.º) La *concomitancia* de la tragedia latina con la épica, partiendo de una helenización de ambos géneros perceptible desde Livio Andrónico, y de un centrarse ambas en los argumentos del llamado ciclo troyano: “Troya — escribe Mariner —, que está presente en el alumbramiento a par de gemelas de la épica y la tragedia romana helenizantes, las seguirá enlazando a lo largo de su historia”, y épica y tragedia helenizantes acusarán su decadencia por la misma época. 2.º) La *connivencia* entre tragedia y oratoria: la tragedia era melodramática y magnilocuente, y “no rehuía ni siquiera algún que otro resabio de la retórica oficial”. 3.º) La tragedia *praetexta* no eludía, más bien al contrario, los asuntos de historia más o menos contemporánea, aunque la mayor parte de las veces (y es interesante la confrontación con los *Persas* de Esquilo, que también era historia, si bien ya historia sagrada, a los ojos de un griego), en estos asuntos, los héroes que eran sus protagonistas, resultaban tales como resultado de un mecenazgo (el *Paulus* de Pacuvio y los Escipiones).

Se comprende, pues, que en Roma la tragedia no gozó del sustento público que en Atenas; lo cual, sin embargo, como ha notado el prof. Valentí, en un breve pero sustancioso ensayo que antecede a su edición y traducción de la *Medea* y la *Phaedra* de Séneca,<sup>211</sup>

208. Cf., al respecto, el diálogo entre Georges DUMÉZIL y Pierre SAPIROT, en *Civilisation romaine*, La Table Ronde, núm. monográfico, enero de 1961.

209. *Op. cit.*, nota 199.

210. *Op. cit.*, nota 4.

211. Barcelona.

no quiere en modo alguno decir que los intelectuales dejaran de interesarse por el fenómeno trágico. Diversos nombres de poetas que cultivaron el género con anterioridad a Séneca informan sobre ello. Pero es Séneca, con casi absoluta seguridad<sup>212</sup> Séneca el filósofo, el trágico romano por excelencia, el único cuyas obras podemos leer, sustentados por una importante tradición de manuscritos de la que dentro de poco nos hablará el prof. Antonio Seva.<sup>213</sup> El teatro de Séneca ha sido bien estudiado en estos últimos decenios: podrán Uds. hallar un resumen de la bibliografía anterior al año 30 en el estudio citado del prof. Valentí. La obra de conjunto básica hasta aquel momento era el volumen de Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, París, Les Belles-Lettres, 1924; en 1932, en Palermo, apareció la obra de Cesareo *Le tragedie de Seneca*. En este mismo año, Marx<sup>214</sup> publicaba su fundamental obra sobre la importancia del coro; Braginton abordaba, en 1933, el tema de lo sobrenatural<sup>215</sup> en el teatro de Séneca; y también en 1933 Wolf-Hartmut se preocupaba,<sup>216</sup> de modo muy definitivo, por la técnica dramática de Séneca. Cuestiones de detalle, a menudo importantes, como la famosa discusión sobre si las tragedias senequianas habían sido escritas para ser representadas o para ser simplemente recitadas en público, habían sido ya discutidas.<sup>217</sup> La cuestión de la autenticidad de una de ellas, sin embargo, la *Octavia*, continúa preocupando a los críticos, que hoy en día más bien se deciden por la no paternidad de Séneca; Herrmann,<sup>218</sup> que estudió en detalle la obra, se decidió por atribuirle a un discípulo de Séneca que la habría escrito en época de Vespasiano, aproximadamente, cuando las referencias más o menos veladas a Nerón pudieran tener como sustento una cierta diferenciación histórica. Es una hipótesis que continúa siendo hoy válida, después de haber notado el padre jesuita Antonio Chetry<sup>219</sup> cómo el autor del códice que nos la ha transmitido formula su opinión y la de sus contemporáneos de que "hay que negar a Séneca la paternidad de la *Octavia*". Ello, no obstante, en una monografía reciente,<sup>220</sup> Giancotti, buen conocedor de la obra del filósofo, que ha dedicado su estudio de estos últimos años a la cronología de los *Diálogos*,<sup>221</sup> ha vuelto a replantear el problema de la atribución de la *Octavia* a Séneca, si bien, a lo que entiendo, de un modo más bien negativo, llegando a la conclusión de que, como no podemos atribuírsela, con más fundamento, a ningún otro, bien podemos seguir regalándole su paternidad a Séneca. El mismo Giancotti ha trazado una visión de conjunto de lo trágico en el filósofo, su volumen *Saggio sulle tragedie di Seneca*,<sup>222</sup> en donde hace gala de un método más objetivo y científicamente productivo. La cuestión de la importancia de los coros, que había llegado a una especie de punto muerto formal, con la constatación de que el proceso — tan discutible — que llevaba a la casi nulidad de los coros euripideos se había agravado en Séneca, ha sido replanteada por Aurèle Cattin al publicar su inteligente tesis doctoral *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*,<sup>223</sup> en la que se afirma y se prueba la suma trascendencia de los coros para edificar el puente ideológico de unión entre el Séneca trágico y el Séneca filósofo. Obra, la de Cattin, de suma importancia en el estado actual de la cuestión senequiana. A lo cual hay que sumar el inteligente artículo

212. Cf., más adelante, texto correspondiente a la nota 223.

213. *Sobre la tradición manuscrita de Séneca*, comunicación leída en el I Symposium de la SEEC, Sec. de Barcelona, abril 1968. Cfr. más adelante, pp. 70 ss.

214. *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, Diss. Heidelberg-Köln, Kappes, 1932.

215. *The supernatural in Seneca's tragedies*, Menasha, Banta, 1933.

216. *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Leipzig, 1933.

217. Ver, sobre este punto, HERRMANN, *Les*

*tragédies de Sénèque étaient-elles destinées au théâtre?*, Rev. belge de Philol., 1924.

218. *Octavie, "tragédie prétexte"*, París, Les Belles Lettres, 1924.

219. *Quid codex Vaticanus Latinus 1769 de "Octavia" praetexta ostendat*, Latinitas, 11, 1963.

220. *L'"Octavia" attribuita a Seneca*, Turín, 1954.

221. *Cronologia dei dialoghi di Seneca*, Turín, 1957.

222. Roma, 1953.

223. Neuchâtel, 1963.

de Pighi *Seneca tragico*,<sup>224</sup> en donde se compendia felizmente la relación entre su visión trágica del mundo y la realidad histórica, triste realidad de tiranos y demagogía, que le tocó vivir. Este artículo redunda en la fama que como senequista se había ya ganado su autor, poco antes, por sus trabajos<sup>225</sup> sobre la métrica del poeta trágico.

En el año 1964, Jean Jacquot reunía y presentaba en un volumen, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*,<sup>226</sup> una serie de trabajos de diversos especialistas sobre el influjo de lo trágico de Séneca en el Renacimiento europeo; trabajos precedidos por un bello estudio de Pierre Grimal (pp. 1 ss.) sobre el teatro del filósofo, y entre los cuales nos interesan especialmente los dedicados por Herbert E. Isar (pp. 47 ss.), J. L. Flecniakoska (pp. 61 ss.) y Raymond R. MacCurdy (pp. 73 ss.) a la influencia de Séneca en el Renacimiento español, y, muy concretamente, en la visión de lo trágico de algunos tratadistas y dramaturgos. Un interesante ensayo de síntesis (*Sénèque, la Renaissance et nous*, pp. 271 ss.), de Jean Jacquot, cierra este volumen, de consulta y de estudio ineludibles.

Con todo, Séneca filósofo interesa aún — un poco por inercia —, más que Séneca trágico, y es desalentador comprobar que, entre toda la bibliografía aglomerada aquí, en España, hace dos años,<sup>227</sup> con ocasión del XIX centenario del poeta, en vano buscaríamos algo que superara la mera alusión, de paso, a algún punto de su actividad dramática. Hay sólo dos trabajos, el uno, aunque realizado, inédito, y el otro en elaboración, pero no aún realizado, cuya importancia, aunque sea, respecto al segundo, un tanto profética, me parece oportuno realzar aquí: por una parte, la tesis doctoral del señor Urraca Gaztelu-Urrutia,<sup>227</sup> sobre un tema central, el de la relación hombre-Dios en el teatro de Séneca, que considero verdaderamente interesante; por otra parte, hacer mención de los trabajos del señor Seva, que esperamos que dentro de poco, superando las dificultades en los medios materiales que sustenten su labor, pueda darnos, desde la "Fundació Bernat Metge", su primer volumen del teatro de Séneca.

Y ya sólo resta una breve alusión a las obras que estos últimos años han sido profusamente estudiadas o editadas. Mentar los trabajos de Giomini, que, amén de publicar su *Saggio sulla Fedra di Seneca*,<sup>228</sup> ha editado el *Agamemón*;<sup>229</sup> Moraglia<sup>230</sup> ha estudiado el *Tiestes*, y Schetter ha mostrado un aspecto muy importante de la técnica del poeta trágico al comparar<sup>231</sup> las *Troyanas* de Eurípides y la obra homónima de Séneca. Ruch<sup>232</sup> ha estudiado de modo muy convincente *La langue de la psychologie amoureuse dans la "Phèdre" de Sénèque*. Giardina<sup>233</sup> se ha fijado en el aspecto formal de sus tragedias. Es muy interesante, como síntesis, el artículo de Pierre Wuilleumier *La Philosophie dans*

224. En "Convivium", 31, 1963.

225. *Seneca metrico*, Riv. di filol. e di istruzione class., 91, 1963.

226. París, 1964.

227. Cf. Estudios Clásicos, n.º 47, 1966, pp. 86 ss.; 48, 1966, pp. 221 ss.

228. Roma, 1955.

229. Roma, 1956.

230. *Analisi scenica del Tieste*, Dioniso, 37, 1963.

231. *Sulla struttura delle Troiane di Seneca*, Riv. di filol. e di istr. class., 93, 1965; cf., también, el artículo de MAZZOLI, *Umanità e poesia nelle Troiane di Seneca*, Maia, 13, 1961.

232. *Les études classiques*, 1964.

233. *Caratteri formali del teatro di Seneca*, Univ. de Bolonia, St. pubblicatti dall'Ist. di Filol. Classica, 10, 1962.

*le théâtre de Sénèque*,<sup>234</sup> breve resumen de lo más extensamente sostenido por su autor en el transcurso de una obra<sup>235</sup> sobre el teatro latino: "le théâtre de Sénèque reflète les qualités et les défauts d'une personnalité trop riche et d'une société trop raffiné. Il pousse le bien jusqu'au sublime et le mal jusqu'à l'horreur, l'analyse jusqu'à la subtilité, le trait jusqu'à l'éclat".

Con estas palabras, que son un resumen afortunado, quisiera cerrar la exposición de este "estado actual" que nos ha llevado a recorrer el mundo de lo trágico, con más o menos altibajos, mejor o peor, por Grecia y Roma, de Téspis a Séneca. Confío, en las postrimerías ya de esta ponencia, que sabrán ustedes perdonar lo ambicioso del tema y la ambición misma del ponente al confrontarla con el resultado, esta ponencia que les he leído.

CARLOS MIRALLES

Universidad de Barcelona

234. En *Le théâtre tragique*, op. cit.

235. *Le théâtre latin*, París, 1956.