

de aquella acción no para el rey, sino para el pueblo argivo, y si el coro en un bello canto (versos 625—709) invoca para el mismo el favor de los dioses, una y otra circunstancia tienen evidentemente su razón de ser en las buenas relaciones que existían entre Atenas y Argos en la época en que Esquilo compuso esta tragedia. Las alusiones del poeta trágico á los sucesos de su tiempo no parecen jamás como rebuscadas ó forzadas, sino que se derivan naturalmente de su manera de considerar la historia—manera muy semejante á la de Píndaro;—según ella, á los Estados griegos habíanse asignado sus respectivos futuros destinos en la edad mitológica primitiva, y desde entonces también habíase determinado el puesto que en el transcurso de los siglos ocuparía cada uno de aquellos. Los pasajes de las *Suplicantes* en que claramente se hace referencia á la implantación en Argos de un régimen democrático bien entendido, y á los tratados convenidos con pueblos extranjeros, que habían de evitar disensiones y guerras ¹⁾, no permiten dudar que dicha obra fué compuesta en una época en que ya se hallaba en vigor el tratado de alianza entre Atenas y Argos, probablemente hacia fines de la 79.^a Olimpiada, 461 a. Chr. ²⁾. De igual suerte, las amenazas de una guerra con Egipto, salpicadas en el drama, proporciona al poeta ocasión propicia para intercalar varias sentencias agudas y enérgicas que debían agradar mucho á los atenienses en los momentos que comenzaba la guerra de Egipto, año 3 de la 79.^a Olimpiada, 462 a. Chr. Entre otras encontramos allí, por ejemplo, la máxima siguiente: «El fruto del papiro—ordinario alimento de los egipcios—jamás podrá predominar sobre el grano de trigo» ³⁾.

El *Prometeo*, que incontestablemente debe contarse en el número de las más hermosas tragedias de Esquilo, fué probablemente uno de los últimos esfuerzos de su ingenio, pues el poeta

¹⁾ «Que el pueblo, que gobierna la ciudad, pueda mantener su honra... Que haga justicia á los extranjeros por medio de buenos tratados, antes de armar á Ares,» dice el coro en los versos 693—703.

²⁾ Esta alianza con Argos es celebrada más claramente algunos años después en las *Euménides*. [Véase O. Müller, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 123. Gilbert en el *Rhein. Museum*, vol. 28, p. 480 y ss., ha tratado de remontar la representación de esta tragedia á una época anterior al año 468 a. Chr. De entre todas las tragedias de Esquilo, las *Suplicantes* es indudablemente la que ofrece caracteres de más antigüedad; éstos se manifiestan así en la falta de movimiento como en el hecho de que el coro interviene directamente en la acción].

³⁾ Verso 761, véase 954. Versos 765 y ss.

hace ya en ella uso hasta cierto punto de la innovación del tercer actor (Cap. XXI) ¹⁾. No hay que buscar en este drama alusiones históricas, pues su asunto no está tomado de las vicisitudes de una tribu ó de un Estado, sino de la situación y condiciones de la humanidad en general ²⁾. Prometeo, como ya hemos tenido ocasión de saber por Heródoto (Cap. VIII), era la representación del entendimiento humano que investiga con ardor todos los medios de mejorar las condiciones de la existencia humana; y se le imaginaba como un Titán, porque los griegos que no veían en los dioses olímpicos más que simples reguladores (nunca creadores del género humano), colocaban el origen de la humanidad en una época remotísima, anterior al triunfo de las deidades del Olimpo. Así, Esquilo veía en Prometeo al amigo, al representante del hombre, «el genio más afecto á la humanidad», en la época en que comenzó el imperio de Zeus; mas no quiere esto decir que el poeta hiciese de él un ente puramente alegórico, un mero símbolo de la previsión y de la prudencia; pues en Esquilo la fe viva y verdadera en la existencia de los seres mitológicos, se armoniza perfectamente con la meditación en las ideas que los mismos simbolizan. Prometeo había enseñado á los hombres, con el uso del fuego, todas las artes que hacen la existencia terrena más soportable; y habíalos hecho en general más prudentes y más felices, sobre todo librándoles del presentimiento de la muerte. Mas como es cualidad inherente á todo genio enérgico y emprendedor que para realizar sus fines pone en juego cuantos medios halla á su alcance, la de no sujetarse á las limitaciones que las costumbres ó las leyes les imponen; Prometeo había traspasado los límites que, según la manera de ver de los antiguos, los dioses, únicos seres bienaventurados, habían marcado á la raza humana, al querer recabar para los mortales perfecciones reservadas exclusivamente á los dioses. Estos esfuerzos de Prometeo que conocemos incidentalmente en la tragedia conservada, según to-

¹⁾ [De todas las tragedias de Esquilo que conocemos, es *Prometeo* la que mayor aparato y movimiento escénicos exige, razón por la que debe considerársela como obra de los últimos años del poeta. Por lo que toca al número de actores necesario para representarla, es difícil determinarlo; pero parece que no serían precisos más de dos.]

²⁾ [No sin visos de verosimilitud se ha enlazado con la estancia del poeta en Sicilia, la relación (versos 367 y ss.) de una erupción del Etna.]

das las probabilidades estaban descritos más al pormenor y relacionados con el robo del fuego, en el primer drama de la trilogía que no podía ser otro que *Prometeo portador del fuego* (Προμηθεὺς πυρφόρος) ¹⁾.

La tragedia que nosotros conocemos, el *Prometeo encadenado* (Προμηθεὺς δεσμώτης), comienza en el momento en que el gigantesco Titán es amarrado con fuertes cadenas á un peñasco de la Escitia, y se convierte en centro en derredor del cual han de girar los personajes y la acción entera que constituye el drama. Las Oceánidas que forman el coro acuden á consolarle, y el mismo anciano Oceano y luego Hermes, el uno con persuasivas y dulces frases, el otro con burlas y amenazas, tratan de inducirlo á ceder y someterse. Prometeo, sin embargo, continúa desafiando el poder de Zeus y persiste en no revelar, hasta que se le liberte de las ominosas cadenas, un oráculo que le comunicara su madre Themis, relativo á un matrimonio por cuya virtud Zeus perdería el poder supremo; el Titán prefiere que Zeus en medio de truenos y de rayos le sepulte entre las rocas—que así termina el drama—para resucitarle después y atormentarle de nuevo. Esta grandiosa y sublime altivez de Prometeo que, encadenado y aguardando la muerte, mantiene siempre libre y firme su voluntad, ha sido considerada frecuentemente como la idea capital del poema; y ciertamente si leemos esta parte que se ha conservado de la trilogía, no vacilaremos en simpatizar con Prometeo, mirándole como justo perseguido y á Zeus como tirano violento, celoso de la conservación de su poder. Sin embargo, bajo el punto de vista de la poesía antigua, el desenlace del drama que venimos examinando no podía en modo alguno satisfacer completamente. En concepto de los antiguos, la tragedia no podía jamás estribar en la oposición y conflicto entre el libre albedrío y el destino omnipotente, sino que debía conciliar los dos poderes antagónicos, asignando á cada uno de ellos lugar y límites propios. Las fuerzas que luchan podrán ser cada vez más imponentes y

¹⁾ Welcker distingue con razón el *Prometeo Pirforo* del *Prometeo Pirceo*, encendedor del fuego, drama satírico correspondiente á la trilogía de los *Persas*, y que aludía probablemente á las fiestas Prometeas en Cerámico, una de cuyas partes principales era una carrera con antorchas. [Véase Aristófanes, *Ranas*, 131, Pausanias, 1, 30. En la enumeración de las piezas que formaban la trilogía de los *Persas*, el *Codex Medic.* sólo incluye Προμηθεῖ. Véase Bernhardt, *Griechische Literaturgeschichte*, 2, 2, p. 276. En la *Vita oi Προμηθεῖς*.]

terribles; los contrastes serán cada vez mayores; pero el poder divino que todo lo regula, hallará manera de restablecer el orden y la armonía, dando á cada una de aquellas fuerzas los derechos que le correspondan; de esta suerte, la lucha, con todos los males que la acompañan, truécase al fin en benéfica y saludable como la tempestad que refresca y purifica la atmósfera cargada de vapores deletéreos. Tal es la senda que sigue la tragedia griega en general, mientras permanece fiel á su misión; y en particular la tragedia de Esquilo, la cual exige invariablemente fe ciega en un poder superior y divino que con mirada atenta y mano firme regula y encamina por el mejor sendero la marcha del destino, aun en los momentos en que aparenta conducirla por parajes tenebrosos y difíciles erizados de afanes y de miserias. Los poemas de Esquilo están plagados de alabanzas entusiastas en honor de Zeus, que era á los ojos del poeta aquel supremo poder regulador. ¿Cómo, pues, puede presumirse que el autor del *Prometeo* presentara en este drama á aquel supremo ordenador del mundo como un tirano violento y como un poder arbitrario é injusto? Ahora bien; si se tiene en cuenta que los dioses de los griegos no habían sido siempre dioses, sino seres que por diversas circunstancias habían conquistado el poder divino, y que por consiguiente no era ajena á ellos la idea de lucha y de conflicto, se hallará justificada la *violencia* con que Zeus, en el momento de su reinado á que nos transporta Esquilo, rompe todos los obstáculos y todas las trabas que se oponen á su naciente imperio. Pero Esquilo debió buscar en su mente el modo de conciliar esta violencia, fenómeno necesario de la transición de la era de los Titanes al imperio de los dioses olímpicos, con la dulzura y la prudencia que atribuye al Zeus de su época. Así el apartamiento del camino recto, la *ἀμαρτία* en la acción trágica, que según Aristóteles ¹⁾ no debe tenerse por perversidad sino por aberración de grande y elevado genio ²⁾, ha de hallarse esencialmente en Prometeo. Además el mismo drama revela claramente esta idea del poeta, el cual pone en labios del coro de las Oceánidas, dispuestas á sacrificarse por Prometeo, este pensamiento que repiten á

¹⁾ [Poética, cap. 17.]

²⁾ Entiéndase esto, de una *ἀμαρτία* de protagonistas, como Prometeo, Agamemnon, Antígona, Edipo. etc.; pues que las *ἀμαρτίαι* de los tritagonistas eran de índole muy diversa.

menudo: «Sólo son sabios los que veneran y temen á Adrastea» (inexorable diosa del destino) ¹⁾.

En estas observaciones sobre el *Prometeo encadenado*, hemos pasado en silencio una escena que es del mayor interés para la perfecta inteligencia de toda la trilogía: la aparición de *Io*, quien por sus amores con Zeus se había conquistado la enemistad de Hera; perseguida por horrendos fantasmas, encuentra, en el curso de sus peregrinaciones, á Prometeo, el cual le anuncia las miserias y tormentos que le aguardan. Las desventuras de *Io* tienen grande analogía con las de Prometeo, puesto que puede considerársela, y así en efecto la considera Prometeo, como otra víctima del duro egoísmo de Zeus. No oculta, sin embargo, Prometeo que sólo el trigésimo descendiente de *Io* podrá libértarle; y de esta suerte, al mismo tiempo que se revela el amor que Zeus profesa á aquélla, el espectador, interesado en la suerte de Prometeo, siente la plácida tranquilidad que los antiguos procuraban siempre conservar aun en las escenas más apasionadas. Pero como luego Hermes anuncia que Zeus no logrará dominar la rebelión de los Titanes hasta que un inmortal se preste á sacrificar su inmortalidad por salvar á Prometeo, el desenlace queda dudoso y velado.

El *Prometeo libértado* (*Ἡρομηθεὺς λυόμενος*), cuya pérdida, á pesar de que se conservan de él extensos fragmentos, es más sensible que la de cualquiera otra tragedia antigua, se desarrollaba en un medio completamente diverso de aquel en que se desenvolvía el drama que acabamos de examinar. Prometeo continuaba encadenado á la roca de Escitia, y diariamente devoraba su pecho el águila de Zeus, como Hermes le había pronosticado; pero el coro de las Oceánidas es reemplazado por otro que formaban los Titanes libértados por Zeus de la cautividad en el Tártaro. Como se ve, Esquilo admitía, como Píndaro ²⁾, la idea por los Órficos difundida, de que Zeus, después de consolidar su gobierno en el mundo, había concedido á sus enemigos una amnistía, reconciliándose aun con los poderes divinos á quienes había vencido. En esta época la humanidad, ennoblecida por la generación

¹⁾ Verso 936. *Οἱ προσκυνῶντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.* [Uno de los contrastes más capitales de la tragedia *Prometeo*, fórmanlo la oposición entre los sentimientos tímidos y femeniles del coro, y la inflexible firmeza del héroe. En los *Siete contra Tebas* hallamos un contraste análogo.]

²⁾ Píndaro, *Píticas*, 4, 291; véase el cap. XVI.

de los héroes á quienes los mismos dioses engendraran, habíase elevado á un grado de dignidad superior al concebido y procurado por Prometeo. Como Prometeo entre los Titanes, Heracles, hijo de Zeus y de una descendiente de *Io*, era entre los héroes el mejor amigo de los hombres; se presenta en escena, y después de oír de labios de Prometeo los beneficios que había dispensado á la humanidad y aun de recibirlos él mismo, pues que Prometeo le predice sus ulteriores aventuras aconsejándole al propio tiempo la conducta que debía seguir, le libra del martirio del águila y de las cadenas que le sujetan. Si bien Heracles obra entonces movido por espontáneo y libre impulso, cuenta, sin embargo, con el consentimiento de Zeus, que ve al inmortal dispuesto á renunciar á su inmortalidad por salvar al Titán encadenado. Heracles hiere involuntariamente con una de sus emponzoñadas flechas á Chiron, el cual se muestra dispuesto á bajar á los infiernos para sustraerse á interminables tormentos. Es de suponer que al final del drama, Prometeo depusiera su orgullo ante la majestad de Zeus y la profunda sabiduría de sus decretos ¹⁾. El Titán, desde entonces, lleva una corona de *agnus-castus* (*λύγος*) ²⁾ y probablemente también un anillo fabricado con el hierro de sus cadenas, símbolos misteriosos de la dependencia é inferioridad de la raza humana; y revela espontáneamente las antiguas profecías de su madre, según las cuales, Thetis, la diosa del mar, pariría un hijo más poderoso que su padre; en vista de esto, Zeus decide casar á la diosa con el mortal Peleo.

Difícilmente podría imaginarse una *catarsis* más perfecta, en el sentido que á esta palabra daba Aristóteles, considerándola como condición esencialísima de la tragedia. El temor, la compasión, el odio, la indignación, la admiración y el amor, pasiones violentamente agitadas en la segunda tragedia por los actos y los destinos de los diversos personajes y que producen en el espectador emociones más penosas que placenteras, sufren en el tercero y último drama la influencia saludable de ideas sublimes, y fundense, por decirlo así, en una dulce disposición de ánimo que no es otra cosa que una mezcla de respeto y sumisión á los decretos de un poder supremo.

¹⁾ Aun después de ser libértado, Prometeo había llamado á Heracles «el hijo más querido de un padre odioso». Fragmento 201 de Dindorf.

²⁾ [Véase Ateneo, 15, p. 674, d.]

La carrera poética de Esquilo termina para nosotros, como terminaba para los antiguos atenienses, con la única trilogía que se ha conservado ¹⁾ y que, después de la Iliada y la Odisea, sería considerada como el mayor tesoro de la poesía griega, si hubiera llegado á nuestras manos en tan buen estado como aquellos dos poemas, si ofreciera menos lagunas y si no hubiera sido tan mutilada por los copistas ²⁾. Esquilo puso en escena esta trilogía el año 2 de la 80.^a Olimpiada, 458 a. Chr.; época de gran agitación política en Atenas, donde el partido democrático, dirigido por Pericles, pugnaba por derribar el Areópago, última institución aristocrática que enfrenaba el genio innovador del pueblo en la vida pública y en la privada ³⁾. Esquilo se encontró obligado á hacer del mito de Orestes el asunto de una trilogía, de la cual no hemos de exponer aquí más que los puntos capitales, precisamente porque poseemos el conjunto.

En la tragedia que lleva su nombre, *Agamemnon* no se presenta en escena más que una sola vez: recibido por su esposa Clitemnestra, al volver victorioso de la toma de Ilion, tras breve vacilación, cruza sobre los tapices de púrpura extendidos á sus pies, y penetra en su palacio. Y sin embargo, es el personaje principal cuyo carácter y destinos ocupan casi exclusivamente en todo el curso del drama á los demás personajes y al coro. Esquilo presenta á Agamemnon como glorioso soberano que á su ambición guerrera, que contaba satisfacer con la toma de Troya, había sacrificado la vida de miles de hombres ⁴⁾ y hasta la de su misma hija Ifigenia ⁵⁾, atrayendo de esta suerte sobre su familia, afligida ya por antiguos males, fatales destinos.

Clitemnestra es la mujer que se entrega por completo y con fría

¹⁾ [Ya Aristófanes en las *Ranas*, 1135 la llama 'Ορεστεία. Según los escoliastas, algunos denominaban así á la tetralogía, mientras que Aristarco y Apolonio circunscriben este título á las tragedias, con exclusión del drama satírico, al cual denominan Πρωτεύς σατυρικός].

²⁾ [Se han perdido el final del *Agamemnon* y el comienzo de las *Coéforas*.]

³⁾ [Véase lo que dice O. Müller en su edición de las *Euménides*, p. 115 y ss.]

⁴⁾ Pues los dioses nunca pierden de vista á los que causan la muerte de muchos hombres: τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί, dice el coro, verso 461.

⁵⁾ El coro condena enérgicamente este sacrificio, con especialidad en el verso 217, y lo tiene por consumado, como Clitemnestra, verso 1555; aunque no intenta con esto Esquilo desmentir la leyenda de la liberación de Ifigenia. En concepto del poeta, los mismos sacrificadores debieron quedar ciegos, por obra de Artemis.

resolución á sus instintos y pasiones, que posee bastante energía moral y astucia para realizar sus infames planes, y que logra envolver á Agamemnon en pérfidas y sutiles redes antes de aprisionarle en la malhadada túnica. Cuando ya ha consumado el crimen, con esa sofística de la pasión que tan bien sabía pintar Esquilo, apela Clitemnestra á toda clase de razonamientos para disculparse ante el coro. El gran efecto trágico que este drama no puede menos de producir en el ánimo de todo el que sea capaz de leerlo y comprenderlo, estriba en el contraste que forman el brillo y esplendor de la familia de los Atridas, y las miserias y maldades que oculta. Las primeras escenas son verdaderamente imponentes: los resplandores de las hogueras que sirven de señal, la noticia de la destrucción de Troya, la entrada solemne de Agamemnon; pero en medio de todas estas manifestaciones de entusiasmo y de alegría, escúchase los cantos entonados por el coro, cuya melancolía y tristes presagios se acentúan más y más, hasta que llega la inimitable escena entre el coro y Casandra, en que queda por completo rasgado el velo que oculta las miserias de la desventurada familia de los Atridas. Desde este punto el poeta no da tregua á las emociones fuertes y á la ansiedad violenta: á las profecías de Casandra sucede inmediatamente el asesinato de Agamemnon; el triunfo de Clitemnestra y de Egisto y la fría indiferencia con que contemplan su obra y escuchan las quejas y las acusaciones del coro, provocan en todo el que se interesa por la suerte de la familia de los Atridas fuerte tensión de espíritu, temperada solo por un cierto convencimiento de que es la Nemesi divina quien ha muerto á Agamemnon.

El asunto de las *Coéforas* es la venganza de Orestes. El curso lento de la acción, la venganza meditada por Orestes con Electra y el coro, los ingeniosos artificios con que logran realizar su plan, la ejecución de éste, y por último, la contemplación del acto realizado, constituyen otras tantas escenas del drama. La primera es la más larga y la más perfecta, y en ella Esquilo proponíase evidentemente poner de manifiesto el supremo grado de exaltación de Orestes, que sentía la necesidad imperiosa de vengar en su propia madre la muerte del que le había engendrado. Por esto todas las escenas del drama se desarrollan en torno de la tumba de Agamemnon. Forman el coro doncellas troyanas al servicio de la familia de los Atridas, á quienes Clitemnestra, intimidada por siniestros ensueños, envía por primera vez para que con sus

libaciones aplaquen la sombra del esposo asesinado. Por consejo de Electra, acuden, en efecto, á la tumba de Agamemnon pero no con el objeto para que se las había enviado ¹⁾). Evocan las doncellas troyanas la sombra del muerto, para que abandonando las entrañas de la tierra tome parte activa en su propia venganza; empresa que repetidamente es colocada bajo los auspicios y dirección de las deidades infernales, sobre todo de Hermes, dios de los muertos y numen que preside toda empresa secreta y de astucia. El poeta supo animar esta escena con una luz extraña y siniestra que impresionaba fuertemente el ánimo del espectador. La venganza aparece en todo el drama como triste y pesada carga que Orestes lleva sobre sus hombros por voluntad expresa de las deidades subterráneas y por mandato incontrastable del Oráculo de Delfos. No le impulsan á realizar el parricidio ningún motivo vulgar ni frívola determinación; y sin embargo, ó mejor dicho á causa de esto mismo, cuando Orestes se halla en pie contemplando los cadáveres de Clitemnestra y de su amante en el mismo lugar donde fué asesinado Agamemnon, y para justificar su obra recuerda la infamia de aquel asesinato, surgen las Erinnyas de las profundidades de la tierra y, sin ser vistas por el coro pero sí seguramente por el espectador, aterran de tal suerte al parricida con sus horrendos semblantes, que Orestes huye al templo de Delfos para rogar á Apolo, que le había ordenado el crimen, le permita expiarlo y purificarse. Como se ve, ni en concepto de Esquilo ni en general según las ideas de los griegos antiguos, las Erinnyas significaban la culpa moralmente considerada ni los remordimientos de la conciencia — pues que si así hubiera sido habríanse debido mostrar más terribles con Clitemnestra que con Orestes, — sino que representaban lo horrible y lo repugnante del acto en sí mismo considerado; del parricidio que, sean cuales fueren los motivos que lo determinan, es siempre una violación del orden natural, y necesariamente debe trastornar y confundir el espíritu humano.

Este carácter de las *Erynnyas* resalta mucho más en la última

¹⁾ [El autor desarrolla sus opiniones en un artículo acerca de la continuidad del comos en las *Coéforas* de Esquilo, contenido en los *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 670 y ss. Véase además C. H. Keck en su comentario crítico sobre la parodos en las *Coéforas* de Esquilo, versos 22—73 en el *Symbola philologica*, Bonn, p. 185 y ss.]

parte de la trilogia ¹⁾); en ella Esquilo, con talento tan plástico como poético, presenta un coro formado por estos seres, de los cuales los griegos sólo tenían idea muy vaga é imperfecta, que aparecían en una forma derivada en parte de sus mismas cualidades morales y en parte también de su analogía con los Gorgones. Las Erinnyas vengan el parricidio como hecho contra naturaleza simplemente, sin curarse de los motivos ó circunstancias que pudieran explicarlo; y lo castigan con todo el implacable rigor de una ley natural, por medio de interminables tormentos en este mundo y en las regiones infernales. No basta la expiación que Apolo concede á Orestes, para hacerlas retroceder y desistir de su empeño; y el dios, solo logra sumergirlas breves instantes en profundo sueño, del cual las saca la sombra de Clitemnestra condenada por sus crímenes á vagar constantemente en los infiernos. Tal aparición debía producir en el teatro indescriptible efecto. Después de estas escenas desarrolladas en el templo de Delfos, trasládase la acción al templo de Palas Athenea, en la acrópolis de Atenas, donde Orestes, por consejo de Apolo, había ido á refugiarse. Allí Athene, después de escuchar las razones alegadas por ambas partes, temiendo pronunciar una sentencia arbitraria, organiza el tribunal del *Arcópagos* — en este pasaje se hallan repetidas alusiones á la legislación de Atenas en aquella época — ante el cual Orestes y su protector Apolo de una parte, y las Erinnyas de otra, defienden sus derechos respectivos. Aunque en esta controversia se tratan y resumen muchos puntos capitales de la acción trágica, tales como el mandato de Apolo, el deber de la venganza impuesto al hijo por la sombra del padre, lo odioso y lo repugnante del asesinato de Agamemnon, preciso es confesar que la diferencia intrínseca que distingue el acto de Orestes del de Clitemnestra no resalta con la claridad que era de esperar. Sin duda alguna Esquilo conocía muy bien esta diferencia, pero no supo caracterizarla y razonarla. Apolo termina su defensa con un especioso argumento, encaminado á demostrar que al padre se debe más respeto y veneración que á la madre; argumento que interesa en favor de su protegido á Athene, que no había nacido de madre sino de la cabeza de Zeus. Terminadas la

¹⁾ [O. Müller ha puesto en duda la exactitud de la denominación «Euménides». Véase su edición de esta tragedia, Göttingen, 1833, p. 177, y las observaciones que en contrario ha hecho G. Hermann, *Opuscul.*, t. 6, p. 117 y ss.]

acusación y las defensas, los jueces, en número de doce ¹⁾, proceden á votar, y habiendo resultado empate, Athene decide con su voto el proceso en favor de Orestes. Es evidente que con esto el poeta quiere dar á entender que el deber de la venganza y el crimen del parricidio pesan exactamente lo mismo; que para casos como éste la justicia no ofrece solución alguna satisfactoria y equitativa; pero que los dioses del Olimpo, seres de idéntica naturaleza á la del hombre y conocedores del estado de ánimo de cada individuo, disponen de medios para librar de eternos tormentos al que en realidad solo es desgraciado, pero nunca culpable. De aquí las repetidas alusiones al sabio y justo gobierno de Zeus, que se coloca siempre como dios salvador (Ζεὺς σωτήρ) entre los poderes hostiles ²⁾, para inclinar la balanza del lado de la virtud. Apenas es absuelto Orestes hace votos por la prosperidad de Atenas, de la cual promete ser siempre fiel amigo y leal aliado, y sale de la escena con más premura de la que hace aguardar el interés que inspira su suerte; y es que al llegar á este punto, Esquilo no piensa ya más que en los atenienses, sus conciudadanos. Palas, la diosa de la sabiduría, en cuyas dulces y persuasivas palabras se vislumbra siempre la conciencia que ella tiene de su fuerza y poderío, consigue aplacar la cólera de las Erinnyas que amenazan á los atenienses con inevitables males, asegurándoles que serán siempre honradas y respetadas en Atenas; y termina el drama con un canto en que las Erinnyas se proclaman deidades tutelares de Atenas á condición de que el pueblo ateniense reconozca su poder, y con la institución del culto de las Euménides, las cuales á la luz de las antorchas y con toda la pompa que precedía á los sacrificios tributados en su honor en Atenas, son conducidas á su templo, cerca del Areópago. De esta suerte Esquilo recomendaba á los atenienses que respetasen el Areópago, tribunal fundado por los dioses y cuyas formalidades jurídicas se hallaban relacionadas íntimamente con el culto de las Erinnyas, y que no transfirieran, como á la sazón se proyectaba, su jurisdicción y atribuciones á los tribunales populares. Así también en los stasima, en los cuales las ideas capitales del drama resaltan más claramente que en el giro dado por el poeta á la acción mítica, se insiste sobre

¹⁾ Infírese el número de 12, de las breves observaciones hechas por las partes, durante la votación; versos 710—733.

²⁾ Versos 759, 797, 1045.

todo en el pensamiento de que el primer deber del hombre es reconocer la existencia de un poder supremo que enfrena las malas pasiones ¹⁾.

Por lo que hace al *drama satírico* que iba unido á esta trilogia, *Proteo*, verosímilmente su asunto se relacionaba con el de aquella, pues no era otro que las aventuras de Menelao y de Helene con Proteo, genio marino, guardián de los monstruos del mar y muy conocido por la descripción que de él hace Homero ²⁾. Las inútiles peregrinaciones de Menelao, que habiéndose separado de su hermano en su regreso á Esparta, llega demasiado tarde no sólo para salvarlo sino hasta para vengarlo ³⁾, podían recrear y divertir el ánimo, sin borrar ni aminorar la impresión producida por los trágicos destinos de los Atridas.

Estas breves explicaciones acerca de las trilogias de Esquilo conservadas íntegras ó sólo en parte, darán una idea, tan clara y precisa como puede pedirse á obras de la índole de la presente, del genio del gran poeta; hay que observar, sin embargo, que media inmensa distancia entre estas ideas deslabazadas y frías sacadas de los dramas de Esquilo, y el carácter de estos mismos dramas que hasta en los pormenores más insignificantes revelan el vigor de un gran genio saturado de poéticas inspiraciones y persuadido de la verdad y de la trascendencia de sus concepciones. Todos los personajes llevados á la escena por Esquilo manifiestan su carácter y su voluntad de una manera enérgica y grandiosa; todas las formas del discurso que emplean tienen algo de altivo é imponente; así diríase de la dicción de sus dramas que se asemeja al templo de Ictinos, construído con enormes bloques rectangulares de pulimentado mármol. Su estilo es más poético que ajustado á las reglas de la sintáxis, pues usa muy frecuentemente la metáfora y vocablos de nueva composición ⁴⁾. El perfecto conocimiento de la naturaleza y de la vida humana dan al estilo de Esquilo una vivacidad y una energía que sólo se distinguen de la sencillez y naturalidad del épico, en que el poeta, mediante un más ingenioso empleo de la frase, hace resaltar con

¹⁾ Εὐμῆρται σωφρονεῖν ὑπὸ στένει, verso 520.

²⁾ [Welcker opina de distinto modo en lo que se refiere al asunto del *Proteo*.]

³⁾ Véase el cap. VI; y *Agamemnon*, 624, 839.

⁴⁾ Agréguese á esto el uso de frases anticuadas, sobre todo épicas: τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. La lengua de Esquilo es más épica que la de Sófocles y la de Eurípides.

claridad maravillosa lo mismo la afinidad que la diversidad de las ideas ¹⁾). Por lo que á las formas sintáxicas toca, Esquilo prefirió á las derivadas de la dependencia de una proposición respecto de otra (como las proposiciones causales, condicionales, etcétera), las que estriban en una combinación paralela de las proposiciones (esto es, las copulativas, adversativas y disyuntivas). El dialecto tiene aun muy poco de la facilidad oratoria que le dieron más tarde la elocuencia política y forense; muy poco también de la sutileza y delicado desarrollo propios de complicadas asociaciones de ideas; y es más á propósito para expresar los poderosos impulsos de la pasión y del deseo y los actos espontáneos de caracteres enérgicos y resueltos, que las meditaciones del espíritu. De aquí que en un mismo drama y particularmente en las varias formas del discurso, el diálogo, los anapestos, los metros líricos, etc., encontremos ciertos pensamientos capitales varias veces repetidos. No quiere esto decir, sin embargo, que el poeta no supiera adaptar el idioma á los diversos caracteres, prescindiendo de las diferencias derivadas de las varias formas del metro; pues aunque su estilo es siempre elevado y culto, los personajes de condición inferior, como el centinela en el *Agamemnon* y la nodriza de Orestes en las *Coéforas*, descienden visiblemente en el giro de la frase y en el empleo de los vocablos á un lenguaje muy semejante al vulgar, y hasta revelan en la combinación de las palabras una inteligencia inferior ²⁾).

Volviendo á la *Orestíada*, consignaremos que los jueces del concurso le concedieron el premio, prefiriéndola á las demás obras dramáticas presentadas al certamen. Pero este triunfo poético no debió compensar por completo á Esquilo de la ineficacia práctica de sus esfuerzos, pues habiendo despojado los atenienses al Areópago de los honores y atribuciones que el poeta quería conservar, Esquilo se retiró segunda vez á Sicilia ³⁾), donde mu-

¹⁾ De aquí se derivan, por ejemplo, los predilectos *oxymora* de Esquilo, como cuando llama al polvo «mensajero mudo del ejército». [*Suplicantes*, 180].

²⁾ [Sobre la manera de expresarse el centinela en *Agamemnon*, tiene hechas acertadas observaciones Lessing, *Sämtl. Werke*, vol. II, p. 691 y 692. También el discurso del centinela en la *Antígona* de Sófocles y el del mensajero corintio en el *Edipo Rey*, confirman la opinión de que en la tragedia, las personas de condición inferior hablaban el lenguaje que les era más familiar.]

³⁾ [Dada la inseguridad de las noticias, imposible es afirmar que no fueran otros motivos más poderosos los que impulsaran al poeta á retirarse á Sicilia. Véanse los testimonios á esto referentes en F. Schöll, *op. cit.*, p. 13 y ss.]

rió, en Gela, su ciudad favorita, á los tres años de haberse representado la *Orestíada*.

Los atenienses sabían que no habrían satisfecho á Esquilo las tendencias y dirección que dieron á la vida política, al arte y al pensamiento las generaciones posteriores. Aristófanes, en su comedia intitulada las *Ranas*, presenta el espectro de Esquilo, que llega del otro mundo ¹⁾ para manifestar el descontento que le causan los aplausos que el público tributa á Eurípides; cumple observar que Eurípides no había sido rival suyo, pues presentó en escena su primera obra el mismo año en que murió Esquilo. Sin embargo, no impedía esto á los atenienses reconocer plenamente la belleza y la sublimidad de la poesía de Esquilo. «Pero con él no ha muerto su musa», dice Aristófanes para denotar que después de su muerte sus obras no solo eran representadas sino hasta miradas como tragedias nuevas. El poeta que amaestraba al coro y á los actores en la ejecución de estas tragedias era recompensado por el Estado, y la corona dedicada á la memoria de Esquilo ²⁾).

En otro capítulo hablaremos de la familia del poeta, en la cual se perpetuaron por mucho tiempo sus tendencias y su estilo, llegando á formar una verdadera escuela.

¹⁾ [Versos 830 y ss.]

²⁾ Tal se desprende de varios pasajes de la *Vita Æschyli*, Filostrato, *Vida de Apolonio*, 6, 11, p. 245, edic. Olear. Escolios á los *Acarnienses* de Aristófanes, 10, *Ranas*, 892. En la *Vita Æschyli* se dice que el poeta fué coronado después de su muerte; aserto que es preferible al de Quintiliano, *Institut.*, 11, 1, que sostiene que otros muchos poetas obtuvieron coronas dirigiendo representaciones de los dramas de Esquilo. Deben distinguirse, sin embargo, los triunfos de Euforión alcanzados en la representación de tragedias inéditas (véase la nota 3 de la página 123). La ley de Licurgo acerca de la representación de las obras de los tres grandes trágicos, según copias oficialmente autorizadas, no tiene relación alguna con los hechos que citamos en el texto. [Respecto de Licurgo, véase el cap. XXVI.]