

amigo íntimo, desplegaba en ellas toda su maestría ¹⁾. Pero no hay que buscar en estas composiciones la alteza de miras de un espíritu que se nutre de grandes y elevados pensamientos, sino la expresión animada de emociones provocadas por actos externos. En Eurípides, sobre todo, este género lírico pierde rápidamente su fondo de verdad y su mérito intrínseco, de suerte que aquellas descripciones de angustias, de penas, de desesperación, degeneran en vano juego de palabras y de notas. En vano el poeta intenta darles cierto extrínseco atractivo, por medio de improvisadas sentencias, de preguntas y exclamaciones, de repeticiones frecuentes, y otros análogos artificios. Aristófanes, enemigo implacable de Eurípides, ha hecho resaltar en picantes parodias, el tono afeminado y frívolo de las partes líricas de los últimos dramas de aquel poeta ²⁾.

La debilidad y la pobreza de este lirismo, se revela hasta en la forma; la cual, no obstante el empleo de ciertos artificios y particularmente de la acumulación de sílabas breves, aparece cada vez más irregular y descuidada. En los sistemas gliconeos sobre todo, Eurípides, desde la 89.^a Olimpiada, 424 a. Chr., apeló á determinadas licencias que precipitaron la degeneración de la singular belleza y la gracia extraordinaria de este metro, en una especie de voluptuosa molicie ³⁾.

El dialecto de Eurípides en las partes dialogadas, no podía diferenciarse mucho de la manera de hablar á la sazón en uso en las asambleas populares y en el foro. Aristófanes llama á Eurípides poeta de discursos forenses ⁴⁾, y en otro lugar pretende que, para hablar en público, se necesita poseer el arte de hablar con «elegancia euripidiana» ⁵⁾. La claridad, la sencillez, la energía y la facilidad de aquel estilo, producía entonces extraordinario efecto; Aristófanes, á quien se tilda de haber tomado mucho del poeta trágico, blanco de sus constantes diatribas, confiesa haber adoptado la facilidad de su estilo; pero añade con sarcasmo, que

¹⁾ [Véase la p. 116 de este tomo; y Aristófanes, *Ranas*, versos 943 y ss.]

²⁾ Véase Aristófanes, *Ranas*, 1.330 y ss.

³⁾ G. Hermann ha llamado repetidas veces la atención sobre el cambio que se opera en el modo de tratar ciertos metros, hacia las 89.^a y 90.^a Olimpiada. [Aristófanes, *Ranas*, versos 1.322 y ss. se burla de las innovaciones introducidas por Eurípides.]

⁴⁾ [*Paz*, verso 534.]

⁵⁾ κομψευριπιδικώς, *Caballeros*, 18.

andaba menos que él á caza de pensamientos en el diario bullicio del mercado ¹⁾. Aristóteles ²⁾ observa que fué el primero en producir ilusión poética, sirviéndose de expresiones familiares; el espectador, pues, no necesitaba remontarse á un mundo extraño y sublime, sino que podía permanecer en Atenas en medio de los filósofos y oradores atenienses. Indudablemente, Eurípides fué el primero que quilató en la escena toda la presión que la fluidez del estilo con sus hermosos períodos y su cadencia armoniosa, ejerce en el público, y él también quien por tal medio operó una verdadera reacción en el ánimo de Sófocles. Pero tampoco se puede negar que, por abandonarse demasiado á esta facilidad en el decir, sus personajes son á menudo tan gárrulos como elocuentes. Esta misma circunstancia hace que el lector, cuya curiosidad se halla extraordinariamente excitada, eche con frecuencia de menos el mayor y más sólido bagajé de ideas y de sentimientos que ofrece el estilo más delicadamente acabado, más difícil, pero al mismo tiempo más expresivo de Sófocles. Por lo demás, Eurípides desciende tanto en la elección de vocablos, que usa en el sentido más vulgar, palabras que tienen significado más elevado y noble ³⁾; y no podemos tampoco pasar en silencio, aunque es misión de una historia de la *lengua* el probarlo con textos en la mano ⁴⁾, que en sus obras se encuentran vestigios de una cierta decadencia del amor á las reglas del lenguaje ⁵⁾: en los pasajes líricos, ciertas formas, y en el diálogo, ciertas combinaciones que quebrantan las leyes gramaticales de la lengua griega. Entre todos los escritores griegos, Eurípides es indudablemente

¹⁾ Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἤττον ἢ κείνος ποιῶ.

Fragmento en los escolios á la *Apología* de Platon, p. 93, 8. Fragmento 397 de Dindorf.

²⁾ *Retórica*, 3, 2, 5.

³⁾ Así empleaba el adjetivo *σεμνός* en el mal sentido, en el sentido de orgulloso (*Medea*, 219, véase Elmsley, *Hípólito*, 93, 1.056); *παλαιότης* lo usa en el sentido de simple, cándido, *Helena*, 1.056.

⁴⁾ [O. Müller tenía ya hechos trabajos importantes para escribir una obra de esta naturaleza. Véanse los *Biographischen Erinnerungen* de E. Müller, vol. 1, pág. LVI de los *Kleine Schriften*.]

⁵⁾ [Bernhardy, *Wissenschaftliche Syntax der gr. Sprache*, p. 13 y ss., hace algunas observaciones acerca de este punto. Respecto del estilo de Eurípides, Aristóteles, *Retórica*, 3, 2, p. 1.404 b, 22, elogia la habilidad con que tomaba sus expresiones del lenguaje vulgar.]

te, el primero á quien puede tildarse de haber incurrido en tales defectos.

En estas observaciones generales acerca de la poesía de Eurípides, hemos llamado repetidas veces la atención acerca de la diferencia que existe entre las primeras y las últimas obras del poeta. Ahora, en el examen que vamos á emprender de varios de sus dramas, procuraremos hacer resaltar más claramente esta diferencia.

La primera tragedia de Eurípides que hoy se conserva — adviértase que seguimos el orden rigurosamente cronológico — es poco á propósito para que por ella podamos formar idea exacta de su estilo trágico en la época en que la escribió. El mismo monumento ¹⁾ que nos ha dado á conocer el año en que fué representada *Alceste*, año 2 de la 85.^a Olimpiada, 438 a. Chr., dice también que éste era el último de una serie de cuatro dramas, esto es, que fué agregado á una trilogia á guisa de drama satírico. Este dato solo, nos coloca en el verdadero punto de vista desde el cual debe ser examinada la referida obra, y nos desembaraza de muchas dificultades con que tropezaríamos al intentar formar juicio exacto de ella. Declaremos ante todo francamente, que esta obra, con todas sus extravagancias, su héroe Admeto que por conservar su vida permite que muera su esposa, y que censura á su padre porque no se ofreció en sacrificio para salvarle á él; Heracles, que en la casa mortuoria se entrega á todos los excesos de la gula y de la embriaguez, y prorrumpe en estentóreos gritos ²⁾; con su escena última, en fin, en que Admeto, el viudo dolorido, se niega á recibir á Alceste resucitada, á quien Heracles le presenta como extranjera, merece más bien el título de tragi-comedia, que el de tragedia propiamente dicha. No logrará borrar lo que hay de cómico en estas situaciones, la disculpa sacada de la grosera sencillez de los poemas antiguos; cuando

¹⁾ Una didascalia de *Alceste e codex Vaticano*, publicada por Dindorf en la edición de Oxford de 1834. [Véase también el argumento de *Orestes*, en que se dice: τὸ δὲ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν, A. Trendelenburg, *Grammat. gr. de arte tragica iudiciorum reliquia*, p. 25, 27, 37 y ss. 60, 101; y O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 239.]

²⁾ [La desfavorable impresión que esta circunstancia produce, hállase aminorada por la consideración de que Heracles no tenía noticia de la muerte de la esposa de su huésped, y porque la resolución de sacarla de los infiernos obedeció á su deseo de rehabilitarse de su imprudencia. Véanse los versos 826 y ss.]

por otra parte, la brevedad del drama, comparado con las demás producciones del poeta, y la sencillez del plan cuyo desenvolvimiento no exige más que dos actores ¹⁾, nos persuade de que esta producción no debe ser incluida en el número de las verdaderas tragedias de Eurípides. Lejos de esto, tal y como es, cumple perfectamente su misión de dar á una serie de verdaderas tragedias una conclusión que serene y tranquilice los ánimos exaltados por las violentas emociones del espectáculo trágico.

Por el contrario, la *Medea*, representada el año 1 de la 87.^a Olimpiada, 431 a. Chr., es, sin duda alguna, verdadero modelo de la tragedia de Eurípides, y un cuadro grandioso y conmovedor de las pasiones humanas. Eurípides se proponía retratar, cosa sin duda nueva y atrevidísima en aquella época, el doloroso estado de una mujer repudiada y ultrajada en su amor; y realizó esta difícil empresa con tal verdad y maestría en el carácter de Medea, que nuestras simpatías están resueltamente del lado de la esposa indignada: seguimos con vivo interés y con verdadera simpatía el astuto plan que medita para hallar ocasión propicia en que destruir cuanto era objeto del cariño del pérfido Jason; y hasta comprendemos la necesidad del asesinato de los hijos, aunque veamos con horror tan terrible desenlace. Ciertamente que no hay nada de noble y elevado en la ira de Medea contra su esposo, y cuantos contribuyeran á enajenarle su amor; pero la indomable energía de este sentimiento y la decisión con que todo lo subordina á él, aun torturando su propio corazón, encierran algo grande y verdaderamente trágico. La escena que representa la lucha moral que Medea sostiene entre sus deseos de venganza y el amor á sus hijos, es y será siempre, una de las más conmovedoras que se hayan desarrollado en el teatro. A esta tragedia cuadra perfectamente lo que Aristóteles dice de Eurípides: que si bien no ordena las cosas del mejor modo, es, en cambio, el más trágico de los poetas ²⁾. Dícese que Eurípides tomó el asunto de su *Medea* de un drama de otro trágico más antiguo ó contemporáneo, Neofron de Sicione ³⁾, y que en realidad no hizo

¹⁾ Pues el papel de Alceste cuando vuelve de los infiernos era representado por un comparsa mudo. Al papel de Eumelo se llamaba un paracoregema; véase la nota 1 de la p. 182 del presente tomo.

²⁾ *Poética*, cap. 13.

³⁾ [Véase el cap. XXVI.]

más que refundirlo; pero de todas suertes, esta refundición tiene tanto mérito como un trabajo original. Es muy probable que, como muchos sostienen, Eurípides fuera el primero que presentó á Medea como autora de la muerte de sus hijos, pues que la leyenda corintia atribuía el crimen á los corintios. Pero sea de ello lo que quiera, lo cierto es que si Eurípides introdujo esta modificación, no lo hizo, como algunos dan á entender, porque hubiera sido pagado por los de Corinto para que les librase de aquella acusación, sino porque sólo de esta suerte podía producir la leyenda un efecto verdaderamente trágico.

El *Hipólito coronado* ¹⁾, representado por vez primera el año 4 de la 87.^a Olimpiada, 428 a. Chr. ²⁾, tiene grande analogía con la *Medea*; si bien es muy inferior á ésta, tanto bajo el punto de vista de la unidad del plan, como del de la armonía de la acción dramática y de su efecto total. El amor invencible que á Fedra inspira su hijastro, aquel amor que al verse desdeñado, se torna en vehemente deseo de arrastrar á Hipólito en la ruina de su madrastra, es una pasión muy semejante á la de Medea. La presentación en la escena ateniense de mujeres apasionadas y terribles en las manifestaciones de su amor, era una novedad que escandalizaba á más de un campeón de las costumbres antiguas. Aristófanes, por lo menos, aparenta creer á menudo que este linaje de representaciones teatrales, contribuyó eficazmente á corromper las costumbres de las mujeres atenienses. Pero la pasión de Fedra no constituye en absoluto, como la de Medea, el asunto capital del drama; el carácter principal en esta obra, es siempre el de Hipólito, modelo de continencia, amigo y compañero de la casta Artemis, y de quien Eurípides, en su manía de atribuir á edades pasadas los usos de su época, hizo un sectario de la ascética doctrina de los Orficos ³⁾. La perdición del joven príncipe, obra de la cólera de Aphrodite á quien despreció: tal es el asunto propio y la verdadera acción dramática de la obra; el amor de Fedra no desempeña en ella otro papel que el

¹⁾ Para distinguirlo de una tragedia más antigua intitulada *Hipólito cubierto* (*κλυπτόμενος, véase *Eurípides fragm.* edic. de Wagner, p. 220, 221 [Nauck, *Tragic. gr. fragm.*, p. 390] y Welcker, *Die griech. Tragödien*, p. 739), refundido y notablemente mejorado en el *Hipólito coronado*.

²⁾ [En la didascalia: ἐδιδάχθη ἐπὶ Ἐπαμεινονοῦ ἀρχόντος Ὀλυμπιάδι πρ', ἔτει δ', Dindorf, *Poetae scenici*, escribe δ' en lugar de β'.]

³⁾ Véase el cap. XVI. [Verso 953 con la nota de Valkenaer.]

de resorte puesto en movimiento por la diosa enemiga de Hipólito. Es innegable que este plan, cuya base es la hipótesis del odio egoísta y cruel de una divinidad, no puede en manera alguna satisfacer completamente el ánimo, siquiera sean muchas las bellezas del drama, sobre todo en la pintura de la pasión de Fedra.

Hécuba, aunque de fecha más reciente ¹⁾, debe ser colocada en aquella categoría de tragedias que presentaban en toda su energía la apasionada emoción del ánimo á que los griegos denominaban *pathos*. Se ha pretendido censurar en este drama la falta de unidad de acción, elemento mucho más importante en la tragedia que la unidad de tiempo y de lugar; pero tal censura es notoriamente injusta, pues no hay más que no perder de vista un punto á la protagonista, Hécuba, que es como el centro de toda la tragedia y referir á ella todos los acontecimientos, para encontrar cohesión y homogeneidad perfectas en una acción dramática que en apariencia es un disparate ²⁾. Los griegos piden el sacrificio de Polixena, hija de Hécuba, sobre la tumba de Aquiles; pretensión que desde el comienzo del drama, despierta dolor profundo en el ánimo de la madre y reina, tan terriblemente castigada por el Destino; al fin la arrancan de sus brazos, y sólo la espontánea resignación y la noble firmeza con que la doncella sufre la muerte, aminoran el dolor que agobia á la madre y que el espectador comparte con ella. En este momento, la esclava enviada á buscar agua del mar para lavar el cadáver de Polixena, se presenta llevando el cuerpo inerte de Polidoro, única esperanza de la vejez de Hécuba, y el cual había sido arrojado á la playa por las olas. La crisis, la *peripécia* del drama, estriba en que Hécuba, sumida en el abismo del infortunio, en lugar de prorrumpir en estériles quejas muéstrase más resignada que antes de esta última desgracia; y en que débil, agobiada por el peso de los años, prisionera, privada de toda ayuda, encuentra en su ánimo severo y enérgico, —pues Eurípides presen-

¹⁾ Aristófanes se burla de este drama en las *Nubes*, verso [717] 1.157, —por consiguiente el año 1 de la 89.^a Olimpiada, 423 a. Chr. El pasaje, verso 649, parece referirse á los reveses sufridos por los espartanos delante de Pilos (425 a. Chr). [Una alusión á las fiestas de Delos que se halla en los versos 455 y ss., corresponde al año 4 de la 88.^a Olimpiada. Véase Tucídides, 3, 104.]

²⁾ * Véase Sommer, *De Eurip. Hecuba comment.*, III, p. 5 y ss., Rudolstadt, 1840.

ta siempre á Hécuba como mujer de extraordinaria osadía ¹⁾,— medio de vengarse terriblemente de su pérfido y despiadado enemigo, el tracio Polimestor. Con la singular astucia de su sexo y utilizando hábilmente lo mismo las flaquezas que las virtudes de Agamemnon, logra no sólo precipitar al bárbaro en la ruina que le había preparado, si que también justificar su conducta ante el capitán griego.

Diríase que Eurípides agotó pronto los asuntos más adecuados á su poesía, pues en ninguno de sus dramas posteriores pinta con tan vivos colores la fuerza irresistible de una pasión, como en los celos de Medea y en la venganza de Hécuba. Pero como de todas suertes, su manera de tratar los asuntos no tenía, cual la de Sófocles, la virtud de adaptar á los caracteres y á las tendencias morales las antiguas leyendas, Eurípides trató de suplir el interés que no podía despertar presentando los efectos de grandes pasiones, con extraordinario lujo de acontecimientos que complican mucho la acción. Con el fin de mantener la curiosidad del espectador, apela á lo maravilloso; reemplazando de esta suerte el arte de desenvolver en sus fases fatales un gran destino, con el arte de excitar la sorpresa por medio de mil inesperados incidentes. Sus dramas de este período, abundan sobre todo en alusiones á acontecimientos contemporáneos y á la situación de los partidos en los diversos Estados de Grecia; alusiones que á menudo no tienen otro objeto que halagar la patriótica vanidad de los atenienses. Débese notar aquí, sin embargo, que el poeta no relacionaba, como lo hizo Esquilo, los acontecimientos legendarios con los históricos, ni consideraba el mito como base ó fuente de los destinos del pueblo griego en su época. Lejos de esto, no intentaba sino proporcionarse ocasión de agradar á los atenienses, ensalzando á sus héroes nacionales y deprimiendo á los de sus enemigos ²⁾.

Es imposible que, haciendo abstracción de estas intenciones políticas, los *Heráclidas* puedan despertar en el ánimo grata im-

¹⁾ También muestra ciertos ribetes de espíritu y carácter femeniles. En *Hécuba*, verso 794, dice que las leyes y la tradición (*νόμος*) son más poderosas que los dioses, pues que «merced á la tradición creemos en los dioses». En las *Troyanas*, verso 893, dirige una plegaria á Zeus, «sea quien quiera en su impenetrabilidad, sea la necesidad de la naturaleza ó el espíritu humano.» y con razón observa Menelao que aquí «innovaba» la plegaria á los dioses.

²⁾ [Véase el elogio en el discurso de Licurgo, *Contra Leocrates*, § 100.]

presión. Eurípides refiere con tanta minuciosidad y exactitud como lo habría hecho un historiador dialéctico, la llegada de los Heráclidas á Atenas, donde los pobres perseguidos hallan protección y vencen á su perseguidor Euristeo, gracias á su bravura y á la de los héroes atenienses. Pero con todo, este drama no despierta gran interés trágico, y sólo le imprime alguna animación el episodio en que Macaria se brinda espontáneamente á ser sacrificada. Hay que confesar, sin embargo, que el poeta abusa del conmovedor espectáculo que ofrece el sacrificio voluntario, ó por lo menos no resistido, de una noble doncella ¹⁾. Es evidente que la esencia y el verdadero alcance de esta tragedia estriban en las alusiones políticas: celebra Eurípides la generosidad de Atenas para con los Heráclidas, á fin de que aparezcan como ingratos sus descendientes los dorios del Peloponeso, acérrimos enemigos de los atenienses; y al final del drama, con el objeto sin duda de fortificar la confianza de la parte menos ilustrada del público en el éxito de la lucha, Euristeo anuncia que su cadáver protegerá el Ática contra los descendientes de los Heráclidas si alguna vez intentaran invadir el suelo ateniense. Verosímilmente este drama fué representado hacia el año 3 de la 89.^a Olimpiada, 421 a. Chr., cuando los argivos se hallaban á la cabeza de la confederación de los Estados peloponenses, y se temía que se unieran á los espartanos y á los beocios para marchar contra Atenas ²⁾.

Las *Suplicantes*, tragedia en que se desarrolla también una gran acción política expuesta con minuciosidad y exactitud á modo de enseñanza histórica, tienen grande analogía con los *Heráclidas*. Los funerales en honor de los héroes argivos muertos al pie de los muros de Tebas, honra negada por los tebanos y otorgada por Teseo, constituyen como el centro en torno del cual giran todas las demás particularidades del drama. Es muy probable que Eurípides aludiera con esto á la contienda surgida entre atenienses y beocios después de la batalla de Delium, por haberse negado estos últimos á entregar los cuerpos de los muertos para que se les diera sepultura (año 2 de la 89.^a Olimpiada,

¹⁾ Polixena, Macaria, Ifigenia en Aulis.

²⁾ *Véase, sin embargo, Firnhaber, *De tempore, quo Heraclidas composuisse Euripides videatur*, Wiesbaden, 1846, p. 18 y ss. [Con un suplemento en *Philol.*, vol. 1, p. 443. Según von Wilamowitz-Möllendorf, *Analecta Euripidea*, Berlín, 1875, p. 153 y 154, los Heráclidas florecieron después del año 430 y antes del 427 a. Chr.]

424 a. Chr.) ¹). La alianza que al terminar el drama pacta con Atenas en nombre de todos sus descendientes el rey argivo, alude sin duda alguna al tratado de alianza concertado realmente por Argos y Atenas hacia aquella misma época, año 4 de la 89.^a Olimpiada, 421 a. Chr. ²). Pero independientemente del significado político, encuéntrase algunas bellezas en el drama, sobre todo en los cantos del coro formado por las madres de los siete héroes y sus esclavas, á las cuales se incorporan luego siete adolescentes, hijos de los héroes muertos. El lugar en que la escena se desarrolla, el templo de Demeter en Eleusis, cuyo altar rodean las siete madres en actitud suplicante, da un fondo imponente á toda la tragedia. La cremación de los cadáveres y las urnas cinerarias que llevan los siete mancebos, debían producir extraordinario efecto; de otra parte, el sacrificio de Evadne que, animada por incontrastable entusiasmo se precipita en la hoguera donde arden los restos de su esposo Capaneo, había de despertar necesariamente en el público un sentimiento mezcla de sorpresa y terror ³). Como se ve, Eurípides apeló en este drama á cuantos recursos podían realzar el efecto y la brillantez de la representación.

El *Ion* de Eurípides es drama que si bien encierra grandes bellezas, ofrecé también los mismos defectos de los que hasta ahora llevamos examinados ⁴): ni un solo carácter verdaderamente grande, ni una pasión vehemente, se encuentran en la tragedia; los actos de sus personajes son siempre motivados por la utilidad que de ellos se prometen sacar; y todo el interés estriba en el plan ingenioso de la intriga, de tal manera dispuesta que mientras de un lado mantiene por modo extraordinario la expectación del auditorio, de otro halaga con su desenlace el patriotismo de los atenienses. Apolo, que sin reconocer por hijo á Ion á quien había engendrado en Creusa, hija de Erecteo, quería elevarlo á la so-

¹) [Tucidides, 4, 98 y ss.]

²) [Tucidides, 5, 47. El año de la alianza fué el 420.]

³) [Véase Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, p. 187 y ss.]

⁴) [O. Müller ha discutido extensamente la autenticidad de esta tragedia en su trabajo sobre la edición de G. Hermann, Leipzig, 1827, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 261 y ss. Por lo que hace á la época en que se compuso el *Ion*, sólo puede asegurarse que no fué después de la 90.^a Olimpiada, como lo ha demostrado G. Hermann en su edición de Leipzig, 1827, fundándose en razones puramente métricas.]

beranía de Atenas, valiéndose de un oráculo ambicioso había hecho creer á Xuto, esposo de Creusa, que Ion era hijo suyo y que le había engendrado antes de contraer matrimonio. Pero el carácter violento de Creusa que, considerando á Ion como hijo ilegítimo de su marido y por ende como intruso en la antigua familia real de los Erectidas pretende envenenarlo, impide la realización de aquel plan; por su parte Ion, á quien los dioses protegen y salvan del peligro que le amenazaba, medita sangrienta venganza contra Creusa. En este momento se presenta la nodriza de Ion con las pruebas que atestiguan su origen; Ion abraza al fin como madre querida á la que hasta entonces había sido su enemiga implacable; y el buen Xuto, á quien dioses y hombres dejan en su error, recibe de buena fe en su casa y en su Imperio como hijo y como heredero, al hijo de Apolo. Claramente se ve que todo este drama conspira á conservar intacta la creencia que constituía el orgullo de los atenienses, á saber: su autoctonía, la descendencia directa de sus antiguos patriarcas, reyes nacionales nacidos de la tierra; el progenitor de la estirpe jónica que gobernaba el Ática no podía ser en modo alguno el hijo de un inmigrado extranjero como era Xuto, sino que debía descender de la estirpe puramente ática de los Erectidas ¹).

En el *Heracles furioso* se encuentran claros indicios de haber sido compuesto cuando su autor comenzaba ya á sentir los achaques de la vejez, verosímilmente hacia el año 3 de la 89.^a Olimpiada, 422 a. Chr. ²). La tendencia principal de esta obra es evidentemente producir sorprendentes efectos; ciertas escenas, como la de la aparición de Lissa, y aquella en que por medio de un enciclima aparece Heracles encadenado y en el momento de recobrar la razón que había perdido, debían despertar en el público emoción extraordinaria ³). En cambio carece totalmente de un pensamiento grande que, dominando el drama entero, pudiera procurar completa satisfacción al ánimo. Es muy difícil explicar por qué el poeta reunió en un solo drama dos acciones tan distintas como la liberación de los hijos de Heracles de las persecuciones del

¹) [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 1, p. 248 y ss.]

²) En el canto coral, versos 639 y ss.: ἡ νεότης μοι φίλον—especialmente en las palabras: ἔτι τοι γέρον ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν. Véase también el décimoquinto fragmento de Cresfonte en Matthei (*el noveno en Wagner), [462 de Nauck].

³) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 536.]

sanguinario Licos, y la muerte de aquéllos á manos de su padre demente; pues sólo pudo inducir á Eurípides á hacer esta amalgama, el deseo de sorprender al espectador con cambio tan imprevisto y tan opuesto á lo que podía esperar. Tiénense por terminados ya los sufrimientos de Heracles y su familia, cuando de repente se presenta la diosa de la locura para ocasionar nuevas y mayores desgracias, y para preparar á los hijos una muerte cruel por mano del mismo que acababa de salvarlos, sin que para ello exista otra razón aparente que la enemiga de Hera contra el héroe que había dado cima feliz á cuantos trabajos le habían sido encomendados.

No nos han movido á colocar en este sitio el *Ion* y el *Heracles furioso*, determinadas razones extrínsecas sino pura y simplemente su carácter íntimo. Otros dramas, cuya época puede determinarse con certeza, demuestran más claramente cuál fué la forma de la tragedia de Eurípides á partir de la 90.^a Olimpiada, 420 a. Chr. Con creciente brío, se esfuerza por representar la agitación confusa é inquieta de las pasiones humanas, donde por virtud de imprevistas vicisitudes y de inesperados cambios predomina ya esta tendencia, ya aquélla; donde los planes del malvado fracasan; pero donde el justo sufre también los réveses de la fortuna y las angustias de la miseria, sin que se vea un motivo racional que justifique estos variados destinos de los personajes del drama.

Estas observaciones son perfectamente aplicables á *Andrómaca*, drama en que desde su comienzo aparece la infortunada esposa de Héctor, á la sazón esclava de Neoptolemo, despiadadamente perseguida por la esposa del hijo de Aquiles, la celosa y cruel Hermiona, y por su padre el espartano Menelao. Peleo interviene oportunamente para salvar á Andrómaca, obliga á Menelao á retirarse, y Hermiona queda sumida en la más honda desesperación. Entre tanto, llega Orestes, roba á Hermiona que en otro tiempo le había sido prometida para esposa, y prepara la muerte de su esposo Neoptolemo. Pronto, en efecto, llega la noticia de que por virtud de las intrigas de Orestes, Neoptolemo ha muerto en Delfos, y Thetis, que aparece como *deus ex machina*, no hallando en el pasado motivos de consuelo, búscalos en el porvenir, y predice que los descendientes de Andrómaca serán soberanos de la Molosia, y anuncia á Peleo una vida eterna é imperecedera entre las divinidades marítimas. La única idea dominante

que puede hallarse en tan laberíntico drama, es indudablemente el mal que una mujer perversa puede causar por mil modos directos é indirectos en una familia. Las alusiones políticas desempeñan también papel importantísimo en esta tragedia. Todos los caracteres perversos se hallan en hijos del Peloponeso, y sobre todo en espartanos; Eurípides, además, aprovecha con verdadera complacencia esta ocasión para hacer resaltar la perfidia de los hombres y el libertinaje de las mujeres de Esparta. Según todas las probabilidades, las acusaciones de perfidia y deslealtad que dirige á los espartanos ¹⁾, aluden muy principalmente á las negociaciones del año 4 de la 89.^a Olimpiada, 420 a. Chr. ²⁾; circunstancia que induce á creer que este drama fué representado en el transcurso de la 90.^a Olimpiada ³⁾.

Las *Troyanas*, tragedia representada seguramente el año 1 de la 91.^a Olimpiada, 415 a. Chr. ⁴⁾, es, por lo menos en el estado que la poseemos, la más desordenada de Eurípides. En realidad no es otra cosa que un cuadro de los horrores de que es víctima una ciudad conquistada, y de las crueldades cometidas por los orgullosos conquistadores; si bien con frecuencia se da á entender que los vencedores son aún más desgraciados que los vencidos. La distribución de las mujeres troyanas entre los aqueos; Casandra, la

¹⁾ Véanse los versos 445 y ss., especialmente λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσση, προνοῦντες δ' ἄλλα.

²⁾ Cuando Alcibiades, con sus intrigas, había inducido á los embajadores de Esparta á decir al pueblo lo que ni debían ni querían comunicarle; impostura que nadie descubrió entonces, Tucídides, 5, 45.

³⁾ [Es curiosa la noticia del escoliasta del verso 445, t. 4, p. 165, 10 en Dindorf: εἰλικρινῶς δὲ τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλιμάχος ἐπιγραφῆναί φησι τῆ τραγῳδίᾳ Δημοκράτην. Respecto de la época, dice: φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δράμα ἐν ἀρχῇ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου. Además esta tragedia no aparece mencionada en las didascalias, por lo menos con el nombre de Eurípides. Dindorf, *Poetae scenici*, praef., p. 19, supone que fué representada en la corte del rey Arquelao de Macedonia. Von Wilamowitz-Möllendorf, *op. cit.*, p. 148, coloca la composición de esta tragedia entre los años 430 y 424 a. Chr.]

⁴⁾ Con otras dos tragedias, *Alejandro* y *Palamedes*, igualmente alusivas á la guerra de Troya y que se sucedían en orden cronológico (pues que *Alejandro* se refería á la reaparición de Paris antes de la guerra, y *Palamedes* á los primeros años de la misma); sin embargo, no constituyen una trilogía como las de Esquilo. [Conocemos la época á que corresponde por Eliano, *Historias varias*, 2, 8, el cual llama también drama satírico á *Sísifo*. Véase Nauck, *Tragic. gr. fragm.*, páginas 297 y 298.]