

EL POR QUÉ LAS EJECUCIONES ÉPICAS (HIMNO MÁS  
RECITACIÓN ÉPICA DE ÍNDOLE TRÁGICA)  
SE CONVIRTIERON EN LA TRAGEDIA  
(PARTE HÍMNICA MÁS PARTE RECITADA TRÁGICA)  
Y HUELLA DE ESTE PASO EN ESQUILO\*

José Vara  
Universidad de Extremadura

En este trabajo el autor parte de la tesis, dada a conocer por él en una obra de reciente publicación, según la cual la *tragedia griega* con sus dos elementos inseparablemente unidos que son la *parte coral* y la *parte recitada trágica* procede de las *ejecuciones épicas* con sus dos elementos inseparablemente unidos que son el *himno* y la *parte recitada de contenido trágico*. Y, partiendo de aquí, intenta demostrar 1) por qué, cuándo y por quién las ejecuciones épicas, que narran *acciones oídas por la audiencia*, se convirtieron por medio de la *presentación de la acción a la vista de los espectadores* en el nuevo género que es la tragedia, y 2) que este paso es claramente perceptible todavía en alguna de las tragedias de Esquilo. Asimismo el autor ofrece una nueva interpretación del texto de Aristóteles, *Poética* 1449a9-15, más acorde con las exigencias de la gramática, de acuerdo con la cual Aristóteles con la expresión ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον no significa que *la tragedia nació del ditirambo*, como habitualmente se entiende, sino que *la tragedia alcanzó su condición de género adulto* (ἡνέχθη) *por obra de los poetas épicos que empezaban sus ejecuciones épicas por el himno en honor de Dioniso, el ditirambo*.

The starting point of this paper is the hypothesis, already put forward by the author in a recent publication, that Greek tragedy, with its two inseparably linked elements—chorus and tragic recitation—stemmed from epic performances, which also had two closely linked elements: hymn and recited part with a

\* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación financiado por la CICYT, PB 96-1533.

tragic content. Starting from this an attempt is made to show 1) why, when and by whom the epic performances, narrating actions for the benefit of listeners audiences, became dramatized presentations of actions unfolding before the eyes of audiences, giving rise to a new genre, tragedy; and 2) that this development is still clearly visible in some of Aeschylus' tragedies. Furthermore, a new interpretation of Aristotle's *Poetics* 1449a9-15 is offered, more in line with grammatical requirements, according to which, by the expresión ἀπό τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον Aristotle did not mean that tragedy stemmed from the dithyramb, as is usually thought, but that it reached the condition of a fully developed genre (ἠδξήθη) through the work of the epic poets who began their epic performances with a hymn in honour of Dionysus, the dithyramb.

I

ORIGEN DE LA TRAGEDIA GRIEGA

En una obra de reciente publicación<sup>1</sup> decíamos que la tragedia griega nació de los cantos y recitaciones épicas ejecutados y ejecutadas respectivamente por aedos, citarodos y rapsodos y precedidos y precedidas no sólo del himno en honor de Dioniso, el ditirambo, sino también de cualquier otro himno. Asimismo señalábamos<sup>2</sup> que si el aedo Demódoco es un ἐξάρχων, por cuanto que *empieza* (en *Odisea* 8,499) *por un himno a la divinidad como proemio* de su canto de un asunto épico (el tema trágico del caballo de Troya), la misma denominación ha de aplicarse a Arión, ya que cumple una tarea igual y sigue un proceder idéntico: empezar por himnos sus cantos de tema épico. Esto es confirmado por la información de la *Suda*, al decir de él expresamente: ἔγραψε δὲ ᾄσματα προίμια εἰς ἔπη Β', o, lo que es lo mismo, que Arión escribió dos libros de cantos para ser utilizados como proemios a sus ejecuciones de la poesía épica.

La idea sustentada por nosotros en estos textos del libro citado se mantiene enhiesta y firme aquí y ahora. Ello significa que cuando los redactábamos entendíamos, y entendemos ahora, que Aristóteles incluye a los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον de que habla en *Poética* 1449a11 entre los *poetas épicos antiguos* a los que acaba de referirse en *Poética* 1448b33-34 con la expresión ἠρωικῶν... ποιηταί y en 1449a5 con las palabras ἀντὶ τῶν ἐπῶν. Y los incluye en ese grupo específicamente en calidad de *citarodos*, pues afirmábamos en la obra de referencia,

<sup>1</sup> En nuestra obra *Origen de la tragedia griega* (Cáceres 1996) 29-3. Lo mismo decíamos también en el libro titulado *La técnica dramática de Sófocles* (Cáceres 1996) 23-24

<sup>2</sup> J. Vara, *Origen de la tragedia griega*, 21. El lector del presente trabajo tendrá siempre en cuenta la atinada interpretación que de la forma ἐξαρχόντων de Aristóteles, *Poética* 1449a9-15 hace Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford 1962) 90, y que coincide con el uso que del verbo ἐξάρχω hace la épica homérica y concretamente *Ilíada* 24.720. Obsérvese que en este lugar ciertos *aedos* son *exarchontes*, como *exarchon* es Demódoco en *Odisea* 8.499, por empezar con un *himno* a la divinidad y *seguir* con el *canto de materia épica*. Esta interpretación de Pickard-Cambridge sobre el significado del *exarchon* homérico y aristotélico es seguida por nosotros y en ella fundamentamos las investigaciones tocantes a este término y las conexas con él.

pp. 20, 23 y 32, que Aristóteles con la expresión *ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* ofrece todas las trazas de estar refiriéndose tácitamente a Arión, poeta épico (cf. Hdto. 1.24.5) y *citarodo* (cf. Hdto. 1.23) y a la vez renombrado por la atención que prestó al cultivo del *ditirambo*. Los referidos poetas épicos hacían *preceder* de un *himno* (ditirambo o cualquier otro), calificado coherentemente de *proemio*, la posterior *parte épica* designada con el nombre técnico de *οἴμη*, provista de *πάθος* trágico. Es claro que nuestra tesis, la que defiende, por un lado, que los *ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* antes citados son englobados por Aristóteles entre los poetas épicos, y por otro, que la tragedia, según el Estagirita, tuvo su origen en la poesía épica, empapa manifiesta o latentemente la totalidad de nuestra obra citada.

No obstante, en varios puntos de la misma obra (por ej. en las páginas 29-30) escribíamos, siguiendo la interpretación al uso, que Aristóteles con el texto antes citado de *ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* significaba que la tragedia “había nacido del ditirambo”, después de haber afirmado él, en *Poética* 1448b28-1449a5, que había nacido de la *épica*. Y, aunque, según decíamos, nuestro anterior estudio demostraba que Aristóteles comprendía a los *ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* entre los poetas épicos nombrados por él inmediatamente antes (llegábamos así a la conclusión de que para Aristóteles el origen de la tragedia emanaba exclusivamente de los poetas épicos y concretamente de las ejecuciones épicas compuestas por los dos elementos de *himno-proemio* seguido de la *οἴμη épica*) apuntábamos que Aristóteles expresaba la noción del origen de la tragedia por la doble afirmación de que la tragedia tuvo su origen, por un lado, en los *poetas épicos* en general y, por otro, en los *poetas épicos que empezaban sus ejecuciones épicas por el ditirambo*, estos últimos siendo para Aristóteles unos poetas épicos como otros cualesquiera pero caracterizados por su uso del ditirambo como himno-proemio.

En cambio ahora y aquí hemos de rectificar y determinar que el segundo de estos dos asertos es falso. Aristóteles con la expresión *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* de *Poética* 1449a10-11 no dice ni quiere decir que “la tragedia nació de los poetas épicos que iniciaban sus actuaciones por el *ditirambo*”. Lo que este investigador griego significa y quiere significar con la expresión *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* a propósito del origen de la tragedia es algo bien distinto. En todo caso, el texto de la *Poética* no ofrece fundamento más que para ver el *origen de la tragedia* en una sola fuente según Aristóteles, en la *poesía épica*.

Procedemos a demostrar, por un lado, que la expresión aristotélica *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* de *Poética* 1449a10-11 no se refiere a otra categoría distinta a la de los *poetas épicos* mencionados poco antes en *Poética* 1448b28-1449a5, y, por otro, que con ella Aristóteles significa, no que la tragedia *nació* de los directores del ditirambo o del ditirambo, sino que fueron los *ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* los que “llevaron a su culminación” el proceso de desarrollo improvisado de las ejecuciones épicas realizado antes por cualquier otro poeta épico.

El análisis gramatical de la frase que contiene la expresión ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον es instructivo y fructífero al respecto: definitivamente instructivo y convincente. He aquí el texto de J. Hardy (Les Belles Lettres):

Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα), κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

Antes de entrar en el estudio propio del texto precedente y de su significado, el lector debe realizar el esfuerzo mental necesario para sacudirse el yugo de la tiranía impuesta por la intervención particular del editor y para dejarlo lo más cercano posible a lo que suponemos debió fijar Aristóteles. Para ello el lector tiene que prescindir al menos de los puntos, comas y signos parentéticos con que el editor moderno ha aderezado el texto.

Importa referirse en primer lugar a la lección Γενομένης del texto. Los manuscritos no presentan todos una forma única, sino que optan unos por Γενομένης y otros por Γενομένη. En cualquier caso, si deben ser preferidos los manuscritos más antiguos, calificados a la vez de mejores<sup>3</sup>, hay que quedarse con Γενομένης, forma transmitida por los manuscritos Parisinus (A) y el Riccardianus (B), y no con la lección Γενομένη que presentan los *recentiores*. Se impone el genitivo Γενομένης sobre todo por su condición de *lectio difficilior*, dado que constituye un genitivo absoluto anómalo, por cuanto que el nombre con que concierta funciona gramaticalmente como sujeto de los verbos ἠϋξήθη, ἐπαύσατο y ἔσχε. Y es que Aristóteles gusta a menudo de iniciar las frases en la *Poética* con un genitivo absoluto, normal o anómalo. Sólo en un caso presenta el genitivo absoluto al final de la frase. Estos genitivos absolutos (dejando de lado el genitivo en cuestión de *Poética* 1449a9) figuran en 1448b20, 1449a1-2, 1450b22, 1455b3-4 y 1461a29. Hay que tener en cuenta que más del 50% de los genitivos absolutos (y todavía más si se demostrara que en 1449a9 nos encontramos también en presencia de otro participio absoluto en genitivo) se concentran en un espacio reducido, entre 1448b20 y 1450b22. De los cinco genitivos absolutos claros, uno, el correspondiente a 1455b3-4, es a todas luces genitivo absoluto anómalo, y otro (el que aparece en 1461a29), si no es rigurosamente anómalo, tampoco es absolutamente normal. Esto hace no imposible que en el caso que nos ocupa en 1449a9 nos hallemos en presencia de un genitivo absoluto anómalo. Este tipo de participio es frecuente en época helenística, según se sabe<sup>4</sup>. De todas las maneras, una u otra interpretación no varía el sentido, único y claro en cualquier caso.

<sup>3</sup> Cf. D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics* (Oxford 1983) XXII-XXIV.

<sup>4</sup> Cf. en este sentido Schwyzer-Debrunner, *Griechische Grammatik*, II, 400.

Mayor peso, incluso determinante, tiene lo que a continuación viene. Unánimemente se defiende el punto de vista de que con καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία se sobreentiende un participio γενομένη. Pero esta idea es gratuita, puesto que deja gramaticalmente en el vacío y sin explicar estos nominativos, hasta el extremo de que a menudo son intercalados junto con lo que les sigue entre paréntesis. En cambio, es claro que ηὕξθη está coordinado con ἐπαύσατο (y vinculado a ἔσχε), lo que conlleva que el sujeto, no ya sobreentendido, sino incluso manifiesto, es ἡ τραγωδία, forma expresa que precede a ἐπαύσατο. Esto hace que καὶ αὐτὴ constituya una aposición a ἡ τραγωδία, sujeto de ηὕξθη (y καὶ ἡ κωμῳδία un añadido, que acompaña siempre en la *Poética* a ἡ τραγωδία). Esto, que es evidente, comporta mayores consecuencias: los genitivos ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον y ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, no dependen de un hipotético γενομένη sobreentendido (hecho por lo mismo subjetivo y gratuito), sino de ηὕξθη. Esto parece estar fuera de toda duda. Pero, por si fuera preciso, que no lo es, cabe ser confirmado terminantemente por lo siguiente. A nadie se le oculta (a no ser a quien opere con criterios ajenos a toda razón y a las reglas de la gramática) que el participio προαγόντων concierne con (ἀπὸ) τῶν ἐξαρχόντων. Este hecho trae la consecuencia de que el verbo ηὕξθη situado en medio de ambos términos no puede ser desligado de este nombre y del participio citado, sino que atrae a su ámbito de influencia a ambas formas. De todas las maneras, aun en el supuesto de que ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων dependiera de un hipotético γενομένη sobreentendido (hipótesis a todas luces rechazable por las razones apuntadas), nunca significaría “(la tragedia) *habiendo nacido de ...*”, pues la construcción de γίγνομαι con ἀπό (según confirma el Liddell-Scott y el *Index Aristotelicus* de Bonitz) significa “nacer *por obra de*”, y no “nacer *de*”, concepto este último que exigiría la existencia de ἐκ / ἐξ con γίγνομαι. Tanto es así que de un caso de *Ética a Nicómaco* en que aparece γίγνομαι con ἀπό y genitivo Bonitz dice (en ἀπό): “ἀπό ubi ὑπὸ exspectes”. En suma, ἐκ / ἐξ con γίγνομαι significa origen, y ἀπό con el mismo verbo γίγνομαι significa causa, motivo, esto es, *por causa de, por obra de*. También con el verbo αὐξάνομαι las citadas preposiciones seguidas de genitivo (como éste es el caso) significan lo mismo que con γίγνομαι: ἐκ / ἐξ con αὐξάνομαι significa “ser desarrollado o aumentado *a partir de, desde*”, mientras el mismo verbo con ἀπό y genitivo significa “ser desarrollado o aumentado *por causa de, por obra de*”. Este valor de procedencia u origen propio de ἐκ / ἐξ con αὐξάνομαι puede observarse, por ej., en Platón, *Rep.* 425a, *Critias* 121a y ss., Flavio Josefo, *Antigüedades Judías* 18.129 y Aristóteles, *Sobre las plantas* 816a21, mientras el valor causal o instrumental de ἀπό y genitivo con αὐξάνομαι se comprueba en Tucídides 1.99.3 y Jenofonte, *Económico* 1.15. Más aún. El aoristo ηὕξθη de la frase aristotélica que nos ocupa perteneciente a *Poética* 1449a9-15 significa expresamente “la evolución de lo que luego será tragedia fue desarrollada y llevada a su máximo y último grado”, a juzgar por Tucídides 1.99.3 (ἠὔξετο) y 6.12, Heródoto 3.39 y 6.131 (ἠὔξετο), Eurípides, *IA* 1248, Flavio Josefo, *Antigüedades Judías* 18.129, Demós-

tenes 11,3 y 40,9. Que αὐξάνομαι, sobre todo en aoristo pasivo, significa “ser llevado al máximo y último grado de desarrollo”, lo prueba el hecho de que es norma habitual el empleo de este verbo para encarnar la idea del joven o niño que ha alcanzado la *madurez*, esto es, el máximo desarrollo físico, mental o moral. Así, Flavio Josefo, *Antigüedades Judías* 17,13 escribe: καί ποτε παρόντων αὐτῶ τῶν φίλων παραστησάμενος τὰ παιδάρια καὶ τῶν υἰέων ἀνακλαύσας τὴν τύχην ἠὔχετο μηδὲν τοιόνδε παισὶν τοῖς ἐκείνων συνελθεῖν, αὐξηθέντας δὲ ἀρετῇ καὶ συμφορᾷ τοῦ δικαίου τὰς τροφὰς ἀμείψασθαι, ἃς ποιοῖτο.

Y, a su vez, Platón, *Rep.* 425a se expresa así: Οὐκοῦν, ὃ ἐξ ἀρχῆς ἐλέγομεν, τοῖς ἡμετέροις παισὶν ἐννομωτέρου εὐθὺς παιδιᾶς μεθεκτέον, ὡς παρανόμου γιγνομένης αὐτῆς καὶ παίδων τοιούτων ἐννόμους τε καὶ σπουδαίους ἐξ αὐτῶν ἄνδρας αὐξάνεσθαι ἀδύνατον ὄν;

Algo semejante puede comprobarse en Platón, *Banquete* 210d, *Protágoras* 327c1, Demóstenes, *Contra Beoto* II, 9, y Heródoto 3,134,3 y 6, 63,3.

Y es que la noción de αὐξησης implica una serie sucesiva de πρόσθεσις a algo ya inicial y parcialmente existente. Por ello Aristóteles, *Física* 245a28 afirma: πρόσθεσις τις ἢ αὐξησης, y en *Sobre la generación y la corrupción*, 320b30 asimismo: ἡ αὐξησης ἐστὶ τοῦ ἀνυπάρχοντος μεγέθους ἐπίδοσις, y lo confirma Tucídides 1,69,4, con el siguiente texto: ἡσύχαζετε γὰρ, μόνοι Ἑλλήνων, ὧ Λακεδαιμόνιοι, οὐ τῇ δυνάμει τινά, ἀλλὰ τῇ μελλήσει ἀμυνόμενοι, καὶ μόνοι οὐκ ἀρχομένην τὴν αὐξησην τῶν ἐχθρῶν διπλασιουμένην δὲ καταλύοντες.

Este significado de “fue llevada (la evolución de lo que luego será tragedia) al máximo y último grado de desarrollo”, propio, como acabamos de ver, del aoristo ἠὔξηθη aristotélico (forma verbal en la que va implícita la noción de αὐξησης equivalente a una sucesión de πρόσθεσις ο ἐπίδοσις, sólo que con el valor *terminativo* particular de la forma de aoristo) es coherente (como no podía ser de otra manera) con el significado del aoristo ἐπαύσατο (coordinado con ἠὔξηθη), pues es lógico y obligado que la tragedia, tras alcanzar el grado máximo de desarrollo, dejara de cambiar y de transformarse. Y el citado significado de ἠὔξηθη es coherente asimismo, naturalmente, con el valor conceptual de φύσις, la cual sólo surge al final de un proceso de desarrollo de las facultades que caracterizan a un ser, ser que, hasta tanto no se desarrollen las facultades citadas, lo es sólo en *potencia*, no de forma efectiva, como enseña el propio Aristóteles en *Física* 193a36. Por ello este término de φύσις es definido acertadamente por Benveniste, *Noms d'agent* 700 como “accomplissement (effectué) d'un devenir”, “nature en tant qu'elle est réalisée avec toutes ses propriétés”. Y es coherente igualmente con ἐγέννησαν τὴν ποίησιν de *Poética* 1448b23 y con ἐγένοντο de *Poética* 1449a4-5. En efecto, las tres formas verbales (ἠὔξηθη, ἐγέννησαν, ἐγένοντο) significan el momento *final* de uno inicial (inicio significado en nuestro caso por ἀπ' ἀρχῆς, que responde a ἐξ ἀρχῆς de *Poética* 1448b22). Este proceso de desarrollo está basado en sucesivas aportaciones hijas de la improvisación, que da paso a una nueva realidad, a un nuevo ser. En efecto, es claro que la frase de *Poética* 1449a9-15, que empieza con

Γενομένης y termina con ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν, recoge, repite y remite<sup>5</sup> a la frase de *Poética* 1448b22-24 y, por lo tanto, a la frase de *Poética* 1449a3-6, como lo demuestra el uso resumptivo de la partícula οὖν<sup>6</sup>.

Resulta, pues, que razones objetivas fundamentadas en la propia estructura de la *Poética* de Aristóteles y, sobre todo, en la gramática del texto de *Poética* 1449a9-15 nos fuerzan a incluir a los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον entre los poetas ἐπικούς (uno de ellos y el primero Homero) que *aportaron sucesivas innovaciones hijas de la improvisación* las que a la postre darían origen a la φύσις de la tragedia, con la particularidad de que Aristóteles sitúa a los citados ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον *al final* del referido proceso de desarrollo.

Por consiguiente, la interpretación de *Poética* 1449a9-15, que se deriva de las propias exigencias de la gramática antes señalada, resulta así:

La tragedia (o, mejor, la poesía épica que, a la postre, a partir de las aportaciones improvisadas terminó por ser *tragedia*), que, según dijimos, resultó ser desde un principio improvisada, fue llevada tras pequeñas y sucesivas aportaciones a su grado último y máximo de desarrollo, no sólo ella (también la comedia), y ella concretamente por obra de los poetas épicos que iniciaban sus ejecuciones épicas por el ditirambo (y la otra por los poetas épicos que empezaban sus ejecuciones épicas por los cantos fálicos que todavía incluso hoy en día continúan vigentes en numerosas ciudades), quienes le aportaron todos los elementos que la realidad evidenciaba que pertenecían a su ser, y así, esta realidad de la que venimos hablando, la tragedia, después de haber experimentado numerosos cambios, dejó de experimentar más en el momento en que alcanzó su propio y pleno ser"

Lo anteriormente dicho demuestra inequívocamente que no se corresponde con la verdad la afirmación, extendida por doquier y basada en el texto antes comentado, de que, según Aristóteles, *la tragedia nació del ditirambo o de los directores del ditirambo*, afirmación no sólo frecuente, sino que incluso constituye la expresión de la *communis opinio*, de la que son sólo ejemplos Easterling-Knox<sup>7</sup>, William Ridgeway<sup>8</sup>, Else<sup>9</sup>. No está de más transcribir literalmente la manifestación gráfica de algunas de estas ideas.

Así, Albin Lesky<sup>10</sup> señala<sup>10</sup> "Die Poetik bezeichnet als eine der Wurzeln der Tragödie den Dithyrambos". Y en otra obra de Lesky<sup>11</sup> se dice: "En el 4º capítulo (1449a) Aristóteles deriva el drama por entero de la improvisación, y para la tragedia señala como punto de partida del desarrollo los corifeos del ditirambo". A su

<sup>5</sup> Cf. en este sentido Daniel de Montmollin, *La poétique d'Aristote* (Neuchâtel 1951) 39.

<sup>6</sup> Ejemplos de uso resumptivo de οὖν pueden verse en Liddell-Scott-Jones, y sobre todo en Denniston, *The Greek Particles* (Oxford 1970<sup>2</sup>) 428-429.

<sup>7</sup> P. E. Easterling y B.M.W. Knox, *The Cambridge History of Classical Literature*, I, *Greek Literature* (Cambridge 1985) 260.

<sup>8</sup> William Ridgeway, *The Origin of Tragedy* (Cambridge 1910) 4 y 7.

<sup>9</sup> Gerald F. Else, *The Origin and early Form of Greek Tragedy* (Cambridge, Mass., 1965) 12 y 15.

<sup>10</sup> Albin Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen 1972) 24.

<sup>11</sup> Albin Lesky, *Historia de la literatura griega* (Madrid 1976) 250

vez, Alsina<sup>12</sup> nota: “Las teorías de Aristóteles (*Poética* 1449a) básicamente postulan un origen a partir de un ditirambo cantado por un coro de sátiros y contando con un solista (exarchōn)”. Por su parte, J. Hardy<sup>13</sup> escribe al respecto: “Étant donc, à l’origine, née d’improvisations (elle et la comédie; la tragédie qui remonte aux auteurs de dithyrambes, la comédie qui remonte aux auteurs de ces chants phalliques encore en honneur aujourd’hui dans maintes cités) la tragédie grandit peu à peu parce qu’on développait tout ce qui manifestement lui appartenait en propre, et, après plusieurs changements, elle se fixa lorsqu’elle eût atteint sa nature propre”. Asimismo, Carlo Gallavotti<sup>14</sup> se expresa así: “Derivava la sua origine dall’improvvisazione, no solo la tragedia, ma anche la commedia: quella dai corifei che intonavano il ditirambo, e questa da chi guidava la processioni falliche...; e poi a poco a poco si accrebbe, perchè i poeti coltivavano ciò che in essa appariva spontaneo; così, dopo essere passata attraverso vari mutamenti, la tragedia si arrestò perchè aveva raggiunto la sua propria natura”. Incluso el mismo Pickard-Cambridge<sup>15</sup> interpreta en la forma habitual el texto en cuestión de la *Poética* de Aristóteles (1449a9-15), con estas palabras: “Growing from an improvisational origin (both tragedy and comedy, one from the leaders (*exarchontes*) of the dithyramb and the other from the leaders of the phallic songs..., it gradually increased as the poets developed each successive stage. And after many changes tragedy ceased when it had its own nature”.

## II

### NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

Aristóteles, así pues, incluye a los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον de que habla en *Poética* 1449a9-15 entre los *poetas épicos* a los que acaba de referirse en *Poética* 1448b24-1449a6. Y si la tarea cumplida por los *poetas épicos* en el proceso de evolución de las ejecuciones épicas hacia el nacimiento de la tragedia consistió en *innovaciones* (προάγοντες de *Poética* 1448b23), fruto de la *improvisación* (ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων de *Poética* 1448b23-24), la misma cumplieron los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον (*Poética* 1449a9-15).

La diferencia entre aquellos *poetas épicos* y estos *poetas épicos* es solamente de especialización: los *poetas épicos* antiguos hacían preceder sus ejecuciones épicas de un *himno* en honor de cualquier dios a excepción, al parecer, del *himno* en honor de Dioniso, el ditirambo, mientras que los *poetas épicos* más próximos al momento del nacimiento de la tragedia hacían preceder sus ejecuciones épicas predominantemente del *himno* en honor de Dioniso, el ditirambo, y menos de un *himno* en honor de los otros dioses. Y fueron precisamente estos últimos *poetas épicos*, esto es, los

<sup>12</sup> En J.A. López Férrez (ed.), *Historia de la literatura griega* (Madrid 1988) 275.

<sup>13</sup> J. Hardy, *Aristote. Poétique* (París 1969) 34.

<sup>14</sup> Carlo Gallavotti, *Aristotele. Dell' arte Poetica* (Milán 1974) 15.

<sup>15</sup> Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford 1970) 89.

calificados por Aristóteles de ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, los que *culminaron* (ἠὺξήθη) el referido proceso basado en *innovaciones improvisadas*. Con esta culminación las ejecuciones épicas tradicionales, tras haber sido sometidas por los otros poetas épicos a ese proceso de evolución y por efecto de ellas, llegaron a un punto último y extremo, cumplido por estos poetas épicos que hacían preceder de un *proemio* formado por un ditirambo la οἴμη épico-trágica (mientras los otros poetas épicos, también ellos ἐξάρχοντες, pues cf. *Odisea* 8.499 e *Ilíada* 18.45 y 316 y 24.720, y asimismo Pickard-Cambridge<sup>16</sup>, la hacían preceder de un himno distinto), punto último y extremo que significó el nacimiento de la tragedia.

Aristóteles, al aludir a las *aportaciones improvisadas* de los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον (*Poética* 1449a-15), determinantes ellas de la conformación del nuevo género, no aclara en qué consistieron las mismas. Sin embargo, si las aportaciones últimas hechas ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον a las ejecuciones épicas ya transformadas en alguna medida por los otros poetas épicos antiguos fueron ellas las que marcaron la frontera entre ejecuciones épicas y tragedia, es evidente que los elementos que distinguen, a juicio de Aristóteles, a la tragedia de las ejecuciones épicas son los que componen las referidas aportaciones últimas realizadas ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον. Y Aristóteles, después de referirse (*Poética* 1448b9-20) a unas insignificantes diferencias entre épica y tragedia como son la diferencia de metro (no significativa, por cuanto que el actual de la tragedia, el trímetro yámbico, tampoco fue el originario) y la extensión de tiempo que una y otra abarcan (originariamente el mismo), señala que la única diferencia sustantiva entre épica y tragedia estriba en que la épica (*Poética* 1449b16-19 y b26-27) utiliza esencialmente la narración diegemática, consistente en que el aedo, citarodo o rapsodo *habla* (ἀπαγγελίας) de unos hechos que sólo caben ser imaginados pero no vistos con los ojos por los espectadores, pero en tercera persona, mientras que en la tragedia un personaje, representando a otro, *actúa* como si fuera este otro ejecutando una *acción* (δρώντων) visible a los ojos de los espectadores, según Aristóteles precisa en *Poética* 1449b10-12, b26-27, 1450a16-17, 1448a21-23, 1461b26-35 y 1462a1-4 y 17-18.

Esta diferencia entre épica y tragedia, expresada por Aristóteles en la *Poética*, compuesta al parecer entre 335-323 a.C., había sido advertida y expresada exactamente en los mismos términos por Isócrates en su *A Nicocles* 48-49, obra escrita en torno al 374 a.C., con estas palabras: “Homero estructuró en *fábulas* las disputas y las guerras de los simidioses, y los trágicos convirtieron esas fábulas en disputas y *acciones*. De esta manera las fábulas resultaron para nosotros no meramente *audibles*, sino también *visibles*”. Y si Aristóteles, *Poética* 1449a5, con el texto οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδασκαλοὶ ἐγένοντο señala que en un momento dado los poetas épicos se convirtieron directamente en poetas trágicos, la misma idea parece desprenderse del texto citado de Isócrates, *A Nicocles* 48-49. Y Wilamowitz (*Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlín, 1907, p. 94) con

<sup>16</sup> Pickard-Cambridge, *op. cit.* 90.

muy buen criterio entiende que Isócrates en el lugar citado trata a los poetas épicos y a los poetas trágicos como gente de la misma especie.

Resulta, pues, que la innovación capital aportada ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον radica, según lo entiende Aristóteles, en la presentación *a la vista* de los espectadores y en el escenario de una *acción* trágica. Hay, además, otra característica que, según Aristóteles, *Poética* 1449a19-23, fue aportada a la sustancia de la tragedia, su carácter *serio* (lo que no puede referirse más que a la primera parte de la tragedia, esto es, al *ditirambo*, por cuanto que la segunda, la οἴμη, era por sí y de siempre seria), lo que acontenció, al decir del filósofo, *tarde*. Esta aportación de seriedad es de hacer coincidir con el período *último* de aportaciones hechas ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

Todas estas circunstancias que, al decir de Aristóteles, se dan en los poetas épicos pertenecientes al grupo particular de los nominados ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον relativas a sus aportaciones a la conformación final de la tragedia concurren cabalmente punto por punto en un personaje histórico, Arión de Metimna. Éste vivió en los años anteriores y posteriores al 600 a. C. en la corte de Periandro de Corinto. También él fue *poeta épico*, dada su condición de *citarodo* (según Heródoto 1,23). Y también él fue ἐξάρχων que empezaba sus ejecuciones épicas por el *ditirambo* (según la *Suda* y Heródoto 1.23), ditirambo que hizo *serio*, aunque no dejó de utilizar otro tipo de himnos como *proemios* para la οἴμη de sus ejecuciones épicas (conforme a lo que nos informa la *Suda*). Y lo que es más significativo: si lo privativo de la tragedia que la define como tal estriba en la presentación en el escenario *a la vista de los espectadores* de una *acción dramática* (δρώντων, al decir de Aristóteles, *Poética* 1449b26), de Arión afirma Juan Diácono en su *Comentario a Hermógenes*<sup>17</sup>: τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα Ἄριων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὡσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Y tal vez no resulte tampoco fruto de la casualidad la coincidencia de la propia terminología: Aristóteles en *Poética* 1449a10-13 se refiere a la *aportación* de los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον con la forma προαγόντων, como Juan Diácono se refiere a la aportación de Arión con εἰσήγαγεν.

No es disparatado, por consiguiente, estimar que tan íntima identidad de funciones que debieron de cumplir los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον de que habla Aristóteles y la que cumplió efectivamente Arión, según las diversas fuentes le atribuyen, no es producto del azar. Al contrario, el dato particular, y por ende significativo, de tratarse no de un solo hecho, sino de varios, y todos correspondientes entre sí, nos lleva a suponer que las informaciones que las diversas fuentes ofrecen acerca de la aportación de Arión a la conformación de la tragedia proceden de Aristóteles o de sus aldeaños.

Cumple significar que incluso la propia *acción dramática* presentada en el escenario *a la vista* de los espectadores, elemento esencial de la tragedia, aportada

<sup>17</sup> Cf. ed. H. Rabe, *RhM* 63 (1908) 150.

por los poetas épicos que son los ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον y Arión, no surge *ex nihilo*, sino que constituye un grado más (aunque *cualitativamente* distinto por estar integrado en la *mimesis*, propia y característica de la tragedia y no en la *diegemática*, particular de las ejecuciones épicas) en el proceso de innovaciones graduales que llevan de la épica a la tragedia. Y es que, como es sabido, los aedos, citarodos y rapsodos realizan denodados esfuerzos por superar la simple exposición diegemática para conseguir la *mimética*, según nos ilustran Platón, *República* 393a1 y ss. y 605c-d, e *Ion* 530c, 532d, 535a-6-7 y 536a1, y el propio Aristóteles, *Poética* 1449b5-15, al tiempo que incluso un aedo, citarodo o rapsodo, cuando cita las palabras textuales de un personaje, por ej. las de Crises, pasa entonces a *identificarse* con él.

### III

#### LA ACCIÓN Y CONTEMPLACIÓN DE LA ACCIÓN EXIGENCIAS PROPIAS DE LA ÉPOCA (FINALES DEL SIGLO VII A.C.) EN QUE NACE LA TRAGEDIA

La tragedia es, pues, sustancialmente igual que la épica de la que procede y a la que continúa. Ambas constan de dos partes iguales netamente diferenciadas entre sí (himno-proemio seguido de la οἴμη o leyenda de contenido trágico). Sin embargo, a pesar de que la una y la otra ofrecen elementos *diegemáticos* (comunes en la épica pero presentes también en la tragedia, por ejemplo en la larga serie de discursos de los mensajeros que inundan la tragedia y en las frecuentes descripciones de cosas y hechos que suceden fuera del escenario y lejos del alcance de la vista de los espectadores) y elementos *miméticos* (comunes en la tragedia pero no ausentes en la épica, según hemos visto), entre ambos géneros media una diferencia capital: en la épica el protagonista de las ejecuciones épicas es esencialmente un *hablador* que con sus *palabras* narra las acciones de un tercero a un *auditorio* que las *oye* embelesado, del que sustancialmente permanece diferenciado, mientras que en la tragedia el protagonista más que hablador es *actor* de hechos (pues sus palabras están subordinadas a la *acción*, a la que sirven), hechos personales y propios que ofrece a la *contemplación* directa de los *ojos de los espectadores*. La realidad de esta diferencia de fondo entre tragedia y épica fue advertida lúcidamente por el Estagirita, (y antes por Isócrates, según hemos dicho), al afirmar que lo propio de la épica es la ἀπαγγελία (*Poética* 1449b11 y 26-27), mientras que lo peculiar de la tragedia viene dado por la *acción dramática a la vista de los espectadores*, idea expresa e implícita en la forma δρώντων (*Poética* 1449b26).

En suma, la tragedia representa la continuación de las ejecuciones épicas y de la materia *épica* sólo que la temática propia de la épica (*vida y acciones* de los héroes épicos) es ofrecida en este caso a la *contemplación* directa de los espectadores. Resulta así que el *nacimiento* de la tragedia, y, lo que es igual, el paso de épica a tragedia, exige en sí la concatenación de dos factores: la pervivencia en

aquel momento de Homero e interés por la épica y, a la vez, el interés y exigencia no de *oir* las gestas de los héroes sino de *verlas* directamente con los ojos.

Aparece en la tradición cultural del pueblo griego una corriente de pensamiento representada sólo por *intelectuales*, en número tan exiguo que son contados con los dedos de una mano, contraria a Homero. Estos son Jenófanes de Colofón, frs. 10-11D, Pitágoras de Samos (quien, según Diógenes Laercio VIII,21, afirmaba que Homero se halla en los infiernos por malcedir a los dioses) y Heráclito, fr. 42 D. También los griegos sabían que Homero mentía, tanto que ὁμηρίδδεν, según Hesiquio, es sinónimo de ψεύδεσθαι. Sin embargo, lo uno y lo otro constituyen sólo unos insignificantes escollos en el océano plácido y tranquilo por el que surcaba a sus anchas, era llevada y traída y acogida sin reserva la épica. En efecto, según Platón, *Hiparco* 228b, Pisístrato introdujo a Homero en Atenas y ordenó su recitación ἐξ ὑπολήξεως (cf. Cicerón, *de orat.* III, 137), y lo mismo o parecido afirman Diógenes Laercio I,57, y Licurgo, *Contra Leócrates*, 102. A su vez, según Plutarco, *Alcíbiades* VII,1, Alcíbiades exigió con duros modales a un maestro de escuela que tuviera a Homero entre los fondos bibliográficos de ésta. Platón, *República* 606e, sostiene que el poeta Homero ha sido el educador de Grecia (y asimismo Jenófanes, DK 21B10, Heráclito, DK 22B57 y Heródoto 2,53). Jenofonte, *Banquete* III,5 hace notar que Nicérato se sabía de memoria la *Iliada* y la *Odisea*. De nuevo Platón, *Protágoras* 325e-326b, nos informa de que los niños de la escuela aprenden en ella los poemas de los mejores poetas y de que los maestros obligan a sus alumnos a aprenderlos de corrido, poemas en los que se elogia a los hombres sobresalientes *del pasado*. Por Tucídides, 1,22,4, sabemos que todavía a finales del siglo V a.C. el *mito* continuaba seduciendo el espíritu de los griegos. Por último, no hay que olvidar, según nos recuerda con mente perspicaz van Groningen<sup>18</sup>, que los griegos eran un pueblo que gustaba de mirar al pasado. Tanto es así que los griegos del siglo V a. C. consideraban el mito como la historia de su pasado<sup>19</sup>.

Junto a esta pasión de los griegos por el pasado y a su interés por la épica en general y en particular por Homero se observa igualmente que en un momento dado surge en ellos el deseo de *ver* con sus propios *ojos* las cosas de que se les habla y, por consiguiente, este mundo pasado, poblado de seres grandiosos, adornados de excelentes y sobresalientes virtudes, en quienes ellos se miraban y recreaban. Exponente de esta realidad (el gusto por el pasado épico pero contemplado con los propios ojos) es el hecho mismo de que, mientras las ejecuciones épicas eran realizadas por los aedos, citarodos o rapsodos originariamente en los palacios de los reyes y luego en la plaza pública, las representaciones trágicas, si bien al principio continuaban la costumbre de su género de procedencia, la épica, siendo realizadas asimismo en la plaza pública, ocurre que a finales del siglo VI a. C. o

<sup>18</sup> B. A. van Groningen, *In the Grip of the Past. Essay on an Aspect of Greek Thought* (Leiden 1953) 3-5.

<sup>19</sup> Bernard Knox, *Word and Action. Essays on the ancient Theatre* (Baltimore y Londres 1979) 10-15.

principios del siglo V a.C. pasan a ser representadas en un lugar, el θέατρον, que reunía las condiciones idóneas no sólo para *oir*, sino sobre todo para que los *espectadores vieran las acciones* que en el escenario se desarrollaban. Eso mismo es lo que explica que las gentes que acudían a las representaciones se llamaran θεαταί y el lugar θέατρον (y es que, según consta en Heródoto 1,8, “los *ojos* son más de fiar que los *oídos*”), mientras que el público que asistía a las ejecuciones épicas recibía el nombre, de acuerdo con su función sobresaliente, de *audiencia*. Más aún: el corto trecho que media entre el escenario y las primeras gradas de los espectadores no superior a los 12 metros en el teatro de Dioniso está concebido para que a los espectadores no se les escapen ni siquiera los más pequeños gestos de los actores<sup>20</sup>. Que los griegos del siglo V a. C. y, lo que es determinante y pertinente para nuestra tesis, siglos anteriores, VII-VI a.C., gustaban y hasta exigían la observación, contemplación y comprobación de los hechos y acciones con sus propios ojos lo demuestran, para decirlo sumariamente, los siguientes autores y realidades antiguas. Uno de ellos fue Heródoto, 1,8, a quien acabamos de referirnos. Otro fue Tucídides 1,20,1 y 1,68,2 (en este último lugar los corintios manifiestan a los lacedemonios que la *palabra* no convence ni conmueve pero sí los *hechos*) Asimismo, el actor Polo (el del siglo V a.C. y no el contemporáneo de Demóstenes) en su afán de representar los *hechos* en sí mismos representó el papel de Electra portando en sus manos la urna con las cenizas auténticas de su propio hijo<sup>21</sup>. También Esquilo compuso su tragedia los *Persas* movido por la *actualidad* del tema<sup>22</sup>. Con Jenófanes de Colofón (perteneciente a la primera mitad del siglo V a. C.) cobra especial relevancia la mirada hacia el *presente* y futuro representada en su idea de progreso, y, así, se cuenta de él que admiró a Tales por haber predicho un eclipse de sol. El logógrafo jonio Hecateo de Mileto, testigo ocular del levantamiento jonio, se esforzó por conocer y *ver* directamente los hechos de que iba a hablar en sus *Genealogías* y *Descripción de la tierra*, para lo que inició una serie de viajes y utilizó incluso un mapa. Y con su creación de la prosa jonia se libera de las ataduras del pensamiento tradicional ligado al verso<sup>23</sup>, aunque sin renunciar al mito épico, sino actualizándolo y pasándolo por el tamiz de la realidad presente<sup>24</sup>. Por otro lado, desde la primera mitad del siglo V a. C. con Demócrito empieza a cobrar cuerpo la contraposición entre λόγος y ἔργον, con marcada preferencia por lo segundo, mientras en fechas anteriores era la *audición* de la *palabra* la que seducía a las masas. Así, en *Iliada* 1,248, la palabra de Néstor es *dulcísima de oír*; su palabra es más

<sup>20</sup> Cf. R. J. Green, “On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32 (1991) 18.

<sup>21</sup> Gell. 6.5

<sup>22</sup> G. A. Seeck, *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos* (Munich 1984) 11.

<sup>23</sup> A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque* (París 7ª ed.) 218 y 223.

<sup>24</sup> Cf. A. Díaz Tejera, “Los albores de la historiografía griega. Dialéctica entre mito e historia”, *Emerita* 61 (1993) 357-374. Hecateo pone como lema de su actividad historiográfica la *verdad*, contraponiéndola a la ridiculidad de las leyendas pasadas.

dulce que la miel, en *Ilíada* 1,249; los aedos deleitan con el canto de la palabra, según *Odisea* 1,347. También la poesía lírica que nace en el siglo VII a. C. y vive en éste y en el siglo siguiente con singular vigor, canta y es exponente del *hic et nunc*, frente a la épica homérica, que canta el mundo pasado del mito.

Este gusto de los griegos por la *acción y contemplación directa de esa acción* no se manifiesta sólo en el siglo V a.C., sino también en el siglo VI e incluso VII y finales del VIII a.C. Fue, pues, contemporáneo e incluso anterior a Arión, y explica que fuera Arión quien tuvo la originalidad de añadir a las ejecuciones épicas la *acción* en el escenario contemplada por los *espectadores*, y se convirtiera así en el creador de la tragedia. Safo, la poetisa lesbia coetánea del lesbio Arión de Metimna, se deleita singularmente en lo que *ve* (ejemplo evidente de ello es la expresión φαίνεται μοι...) y prefiere *contemplar* el garboso andar y el brillo resplandeciente del rostro de Anactoria a *ver* el esplendor de los carros de guerra lidios (fr. 195 Page). Solón, asimismo contemporáneo de Arión, se opuso al pasado representado por los aristócratas, y combatió por un presente favorecedor del pueblo con sus reformas. Este autor y estadista ateniense, según una tradición copiosa y constante cuya fiabilidad, si bien es dudosa para tomarla al pie de la letra, no deja de ser significativa como símbolo, mostró una especial inclinación a las exhibiciones públicas en las que presentaba ante los ojos de sus conciudadanos las *acciones* correspondientes. Así, según Plutarco, *Solón* 8, fingiéndose loco con objeto de substraerse a la sanción que los poderes atenienses imponían al que con sus facultades mentales intactas cometiera acción semejante, se presentó en la plaza del mercado cubierta la cabeza con un gorro de heraldo y recitó su poema *Salamina*, postulando una expedición militar para recuperar la isla, todo lo cual está próximo a una representación dramática<sup>25</sup>. La cronología hace posible que Solón conociera personalmente a Arión, aun restando credibilidad a la noticia de Plutarco en que habla de que Solón y los otros que componían el canon de los siete sabios fueron acogidos en Corinto por Periandro y de que allí celebraron un simposio filosófico, lo que, de ser cierto, hubiera facilitado el conocimiento directo y personal entre Solón y Arión, éste huésped fijo de Periandro. Además, algún valor puede tener al respecto la información de Juan Diácono en su *Comentario a Hermógenes* de que Solón atribuyó la representación de la primera *acción* trágica a Arión. Esta atmósfera reveladora de la pasión febril de aquella época por la exhibición pública de conductas y acciones la respira igualmente el contemporáneo Pisístrato, si es que hay que creer las varias y pintorescas anécdotas que cuentan sus reiteradas y teatrales apariciones en público para recuperar una y otra vez el poder perdido. Pero esta exigencia de la realidad *presente* y de unas *acciones y hechos* vistos y comprobados con los propios ojos emerge a la luz por primera vez con fuerza inusitada con Arquíloco, quien parece haber vivido a finales del siglo VIII a.C. y prime-

<sup>25</sup> Cf. en este sentido Else, *The Origin and early Form of Greek Tragedy* (Cambridge, Mass., 1967) 41, así como M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus* (Berlin-New York 1974) 13.

ra mitad del VII y cuya *acmé* puede ser situada en torno al año 680 a.C., por lo que cabe la posibilidad de que fuera conocido por Arión. Confiesa (fr. 22 D), con el crudo realismo en él característico: “No me importan las riquezas de Giges inundado de oro ni hasta ahora me ha dominado la pasión ni pierdo el juicio por las gestas de los dioses, y no ansío alcanzar un poder intenso, *ya que ello se halla lejos del alcance de mi vista*”. Estas sus palabras traslucen que en realidad no es que no le interesen esas grandezas lejanas, sino que lo que de verdad querría sería *verlas delante de sí* y poseerlas. Es decir, para Arquíloco sólo encierra valor lo que está *al alcance de las manos* y es *visible a los ojos* de uno. El propio Arquíloco participó<sup>26</sup> (aunque en sentido contrario se manifiesta Adrados<sup>27</sup>) en la Guerra Lelántica entre Calcis y Eretria, la última que se libró, en torno al 700 a.C., a la antigua usanza, hecho exponente de lo mismo que venimos señalando.

Esta exigencia de *hechos* y *acciones* presentes y desarrolladas a la *vista* de los espectadores, y que éstos puedan comprobar con sus propios ojos, que arranca de Arquíloco y alcanza de lleno a Arión, explica perfectamente, pues, por qué este último autor, poeta épico por su condición de citarodo y enmarcado en la línea de aportaciones improvisadas a las ejecuciones épicas, culminó ésta (ἠὺξίθη de Aristóteles, *Poética* 1449a9-15, ya que, según dijimos, Aristóteles con los ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον parece estar pensando en Arión) con la aportación de la *acción visible* en el escenario, hecho que confiere a la tragedia su propia φύσις y la diferencia de las ejecuciones épicas.

#### IV

#### ESQUILO (Y FRÍNICO) A CABALLO ENTRE ÉPICA Y TRAGEDIA

La épica y las ejecuciones épicas contienen los mismos elementos que la tragedia y las representaciones trágicas, pero algunos de ellos están impregnados de un valor cualitativamente distinto. En la épica el elemento *diegemático* es lo normal, lo propio, lo suyo. Esto significa que las gentes que acuden a las ejecuciones épicas cumplen la función de *audiencia*<sup>28</sup>, que no contempla sustancialmente acciones, sino que *escucha* y *oye palabras*, según nos enseña también Aristóteles, *Poética* 1461b26-35 y 1462a1-4, y 1449b9-11 y 24-26. Las palabras constituyen el medio por el que la audiencia *se imagina* a los personajes y los hechos y acciones de que el poeta épico le habla, personajes y acciones de un pasado siempre lejano y a veces doblemente lejano ya que el autor épico habla de los héroes y hechos homéricos, y aquéllos a su vez admiran a los héroes que les precedieron (así hace Néstor en *Ilíada* 1.260 y 266, y Tlepólemo en *Ilíada* 5.636 y ss.). Con esto casa el

<sup>26</sup> Cf. Arquíloco en *The Oxford Classical Dictionary*.

<sup>27</sup> Adrados, *Líricos Griegos*, I, 31, n. 1.

<sup>28</sup> J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition* (Berkeley, Los Ángeles- Londres 1985) 144 y ss.

hecho de que Homero sólo *cuatro* veces se refiere al presente y esto para señalar que es peor que el pasado (en *Ilíada* 5.302 y ss., 12.383 y ss., 12.499 y 20.287). Pero si lo diegemático es lo propio de la épica, también ésta presenta aunque sólo sea en esbozo atisbos del elemento mimético, según consta en Platón, *Ión* 535c, 530c3-4 y 532d6-7, *República* 392d-394c y Aristóteles, *Poética* 1448a20-24 (sea cual sea la interpretación exacta de este último pasaje<sup>29</sup>). Hasta tal punto que Platón y su contemporáneo Alcídamente consideran las representaciones del rapsodo y del actor dramático prácticamente idénticas.

El elemento diegemático común y ordinario en la épica y el mimético sólo en forma incipiente y extraordinaria usado por ella pasan a la tragedia, pero con una diferencia cualitativa en la tragedia clásica. En ésta el elemento diegemático de la épica pervive en los discursos de los más variados mensajeros y en las narraciones o referencias a hechos que suceden fuera del marco escénico, que no son pocos. Y el elemento mimético, consistente en que el protagonista no es ya el rapsodo hablador sino el *actor* de hechos y *acciones*, y que sustancialmente representa *acciones a la vista de los espectadores* y no palabras a una audiencia (en la épica la palabra es lo sustancial y en la tragedia accidental y subordinada a la acción, a la que complementa), se convierte en lo esencial de la tragedia. Esto fue bien entendido por Aristóteles, *Poética* 1461b26-35, 1462a1-4, 1448a19-29 y 1449b9-26, e incluso por Aristófanes, quien siempre se refiere a la tragedia en términos de acción, esto es, en términos de cómo la *acción* representada afecta a los espectadores<sup>30</sup>.

Entre épica y tragedia se da otra diferencia más, a la que se refiere Aristóteles, *Poética* 1460a11-17: la primera admite sin dificultad el elemento *ilógico e irracional*, y esto porque en ella el hecho irracional no se percibe con los ojos, cosa que la tragedia excluye, por la razón contraria.

Los elementos, pues, conformadores de la épica y de la tragedia son los mismos, sólo que con diferencia de grado. Pero esta diferencia de grado (cualitativa o no) no se impone en un instante, sino tras un proceso lento, paulatino y progresivo. Así, si en la tragedia de Sófocles la acción técnicamente bien estructurada conforma lo esencial, si la *palabra* constituye en ella sustancialmente un complemento a la acción, si la *imaginación* exigida por la palabra (inherente a la palabra de la épica) queda reducida, por consiguiente, a límites ínfimos, porque en él las gentes asistentes no son oyentes ni audiencia, sino espectadores que contemplan con sus ojos las acciones, y, por último, si en la tragedia de Sófocles el elemento ilógico e irracional apenas cuenta, no cabe decir lo mismo de la de Esquilo. En Esquilo (y en Frínico) y en una u otra de sus tragedias es dado percibir el paso de épica a tragedia, y comprobar que frecuentemente y en numerosos aspectos de los citados representa él la fase de transición de la épica a la tragedia y que se halla a caballo entre las ejecuciones épicas y las representaciones trágicas. En efecto, a menudo su

<sup>29</sup> Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, 144 ss.

<sup>30</sup> Cf. Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1989) 2 y 16. Cf. también Herington, *op. cit.* 144 y ss.

obra o parte de ella exige (como la épica) el funcionamiento de la *imaginación* para entender las cosas que los espectadores ven. De esta manera y en estos casos los asistentes a las representaciones están a medio camino de ser *audiencia* (como en la épica) obligada a escuchar *palabras* e *imaginarse* por ella una realidad y de ser espectadores (como en la tragedia), a los que se exige *ver* cosas que teóricamente no podrían ver.

Otras veces, en cambio, da Esquilo muestras de complacerse con fervor frenético en la *exhibición* de cosas a los espectadores, lo que corresponde a las motivaciones que dieron lugar al nacimiento de la tragedia, separándose de su fuente, la épica. Y si la *acción* es lo que domina en la tragedia de Sófocles y aparece sólo en esbozo en la épica, resulta que Esquilo, unas veces más y otras menos, nos demuestra estar a este respecto lo más a menudo más cerca de la épica y sólo en pocas ocasiones ha evolucionado tan intensamente como Sófocles. Y hay casos comprobados en que Esquilo se halla tan cerca de Homero en todos los aspectos e incluso en el escaso recurso a la *acción* que alguna de sus tragedias utiliza sustancialmente el instrumento de la *palabra* (como la épica) y, en cambio, presenta una *acción* visible ante los espectadores pobre y escasa.

A su vez, si Sófocles tiende reciamente a excluir de sus tragedia el elemento *ilógico* y Homero, como dice Aristóteles según acabamos de ver, le da amplia cabida en sus poemas épicos, Esquilo una vez más se halla a este respecto más cerca de Homero que de Sófocles. Tampoco en este aspecto sus tragedias se han despegado en exceso de su fuente épica.

Por consiguiente, si las representaciones trágicas derivan, según hemos podido comprobar, de las ejecuciones épicas y si en estas últimas los asistentes a ellas *escuchan* la *palabra* del aedo, citarodo o rapsodo y al trasluz de ellas deben *imaginarse* los hechos y *acciones* de que se les habla, mientras que en las representaciones trágicas los asistentes a ellas *ven* los hechos y acciones que se desarrollan *ante sus ojos*, es obligado colegir que el elevado porcentaje de simple *palabra* presente en las obras de Esquilo (en unas más y en otras menos, pero siempre elevado) por la que el público asistente debe *imaginarse* los más de los hechos y acciones de que se les habla mientras que la *acción* que se desarrolla ante sus ojos es escasa ha de ser atribuido a que este autor se encuentra en una fase en que la tragedia rezuma abundantemente el jugo de su procedencia épica. Igualmente, cuando Esquilo hace que los asistentes a las representaciones de sus tragedias *vean con sus ojos* hechos o acciones que al mismo tiempo deben *imaginarse* que no ven por suceder en espacios cerrados y ocultos a ellos, tan extraña e incompatible dualidad aparentemente inconciliable ha de entenderse en el sentido de que Esquilo está dominado por la atracción de dos fuerzas de signo contrario, y de épocas distintas, por la fuerza imperiosa de la *acción visible a los espectadores*, a impulsos de la cual nació la moderna tragedia, y por la fuerza poderosa de la *imaginación*, propia de la pasada épica. Asimismo, si la épica admite a menudo y sin dificultad los hechos ilógicos e irracionales y Sófocles los rehúye, si no siempre sí comúnmen-

te, hay que inferir que los frecuentes hechos ilógicos o elementos irracionales que aparecen en la obra de Esquilo deben derivar de la épica, circunstancia esta que, al igual que las anteriormente enunciadas, sitúa a Esquilo a medio camino entre la épica y la tragedia posterior.

La pasión vehemente, morbosa, y en ocasiones alocada por irracional, de Esquilo por ofrecer a la *contemplación* de los *espectadores* hechos o *acciones* sólo vistos en la *imaginación*, impulsado a esta doble y hasta contrapuesta actitud y comportamiento, por un lado, por la fuerza imperiosa de la *acción* y *contemplación* que Arión, respondiendo a las exigencias de su tiempo, aplicó un siglo antes más o menos a las ejecuciones épicas para con ello crear el nuevo ser (φύσις) de la tragedia, y, por otro, porque ello le es permitido al autor trágico y admitido fácilmente por la audiencia mediante el recurso a la *imaginación*, imaginación también requerida en estos casos por Esquilo a los espectadores, se observa en la siguiente, rica y variada casuística.

En las *Suplicantes*, Dánao, en las líneas 713-723, dice oír el ruido de los remeros, audición que sólo es admisible en la *imaginación*, habida cuenta de la distancia desde el lugar al mar. El mismo Dánao en las líneas 719-720 distingue a tan larga distancia lo blanco de lo negro de la flota egipcia que se aproxima a la costa, y ello a pesar de que está a punto de anochecer: todo lo cual es menester *imaginar*. En las líneas 769-770 habla Dánao de la proximidad del anochecer, y, sin embargo, a continuación se prolonga largamente la acción a la vista de los espectadores, lo que obliga a entender la referencia al anochecer como algo que ocurre sólo en la *imaginación*. En *Coéforas*, 229 y ss. Orestes ha regresado del exilio vistiendo a sus veinte años la blusa con la que había escapado ocho años antes y que Electra reconoce. Este hecho que es ilógico viene motivado sólo por la fuerza atractiva de una acción visible, que es lo que dio origen a la tragedia. En cambio, sí es lógico que Arete reconozca la túnica que viste Ulises, en *Odisea* 7.233-235.

Es lógico que en determinadas circunstancias se levante una polvareda cuando avanza un ejército, pero es a todas luces ilógico decir que se levanta una polvareda cuando avanza sólo un heraldo, como ocurre en *Ag.* 494-5, hecho que los espectadores únicamente pueden entender en la *imaginación*.

Hay mucho de fantástico en las condiciones y circunstancias en que la señal del fuego procedente de Troya llega a Micenas para avisar de la conquista de aquella ciudad, de que habla en *Ag.* 281-309. La fantasía de este hecho es sólo explicable en la *imaginación*. En cambio, sí es lógico el viaje que hace Hera en *Il.* 14.225-293, siguiendo un proceder semejante, y es lógico porque de una diosa puede esperarse cualquier cosa, pues en los dioses es verosímil lo inverosímil.

Constituye un hecho que responde a la realidad lógica de las cosas que los ciudadanos salgan a las afueras de la ciudad a despedir al ejército que parte para la guerra. Así ocurre en Tucídides, 6.30-32 y en *Il.* 24.322-331. En cambio se revela ilógico que unos ancianos tan desfallecidos que apenas pueden mantenerse en pie según ellos mismos afirman en *Ag.* 72-82 hayan viajado lejos, de Micenas a Aúli-

de, para despedir al ejército griego, según consta en Ag. 248 y ss.. Esto evidentemente sólo es admisible en la *imaginación* y comprensible<sup>31</sup> así.

La retención de la flota griega en Aúlida, a la que se refiere Ag. 188-201, deriva de igual hecho en *Od.* 4.351-390, 466-7 y 471-480: en uno y otro caso un dios provoca la retención, los hombres deambulan a la caza de criaturas terrestres o marinas (cf. *Od.* 4.368, ἀλώμενοι y Ag. 194, ἄλαι), aparece el hambre (*Od.* 4.369, parecido a Ag. 188), y por todo ello los hombres se consumen y se ven en la necesidad de hacer sacrificios a los dioses para superar esta grave situación, por consejo de un adivino. Más aún: en uno y otro lugar opera un espía, en *Od.* 4.512-537, sustancialmente igual a Ag. 1-24, y en ambos casos Agamenón escapa a una tormenta. Ahora bien, la retención de la flota es lógica en este supuesto de la *Odisea*, puesto que no había manera de escapar, mientras no lo es la retención en Aúlida, ya que había medios fáciles de librarse de ella, por ejemplo yendo por tierra a Troya, como más tarde hizo Jerjes. Por todo ello, sólo es admisible este hecho de que habla el *Agamenón* en la *imaginación*.

El vigilante de Ag. 1 y ss. procede de *Od.* 4.524 y ss. La función del espía de la *Odisea* vigilando la costa engarza lógicamente con la siguiente llegada por mar de Agamenón, pero la del espía del *Agamenón* que vigilando en el tejado de palacio advierte la señal del fuego crea una serie de problemas técnicos como son lo ilógico de que se presente acto seguido el heraldo y luego Agamenón en persona, quien se ve obligado a recorrer en un instante la distancia que media entre Troya y Micenas. Lo ilógico de estos hechos queda eclipsado posiblemente sólo por lo atractivo de la *contemplación* por los espectadores del vigilante en el tejado.

Es lógico que en Sófocles, *Electra*, 1404, quienes oyen desde fuera los gritos de Clitemnestra en demanda de auxilio no entren a prestárselo, por ser enemigos entre sí, y es lógico que los cíclopes acudan presurosos al oír los gritos de Polifemo, en *Od.* 9.395-414, etc., pero no lo es que no lo hagan los amigos de Agamenón al oír los gritos de éste, en Ag. 1343 y ss. Cabe pensar que lo atractivo de la *contemplación* de la conducta de los ancianos por los espectadores es lo que ha inducido a Esquilo a ir contra lo verosímil.

La situación en Tebas al inicio de la acción de los *Siete contra Tebas* es de un pánico generalizado. Y hay que pensar que todos los soldados, obedeciendo la orden del comandante en jefe que es Eteocles, a la que se refieren las líneas 30-38, han corrido a las murallas a enfrentarse al enemigo invasor. El problema ínsito en este asunto es el siguiente: si los soldados se encuentran consecuentemente en las murallas frenando la embestida de los atacantes ¿cómo es que Eteocles dice que va a buscar a los *seis* mejores para enfrentarse al enemigo, en las líneas 282-6? Y si no se encuentran allí ¿es que los mejores guerreros han desobedecido la orden de su jefe? Sólo el interés de Esquilo por presentar a la *contemplación* de los espectadores a estos seis y con él siete magníficos hace que infrinja las leyes de la lógi-

<sup>31</sup> Cf. E. Fränkel en el volumen II de su *Agamemnon* 141, y Page en su *Agamemnon* 91.

ca. En efecto, hay autores que defienden, aparentemente con buenos argumentos, la idea de que los defensores tebanos son enviados a ocupar las puertas correspondientes antes de la llamada escena del escudo. Otros, en cambio, disienten de este entender, y en este último grupo nos situamos nosotros. Taplin<sup>32</sup> considera que constituye una falsa deducción extraída del texto interpretar que aparecen en escena seis héroes completamente armados, ya que los dos pronombres deícticos del texto son dudosos. Este resulta ser un argumento insuficiente. Dawe<sup>33</sup> cree ver incoherencias cuando Esquilo usa presentes o futuros o perfectos en el momento en que Eteocles y el mensajero hablan de los *Siebenpaare*, en *Siete*, 375-676. Pero Dawe llega a este parecer partiendo de criterios semifilosóficos y, en este caso, subjetivos, sobre si ello entraña inevitabilidad o libertad. Nosotros no observamos contradicción alguna: Esquilo usa el pasado o el perfecto denotando las medidas otrora tomadas, lo que responde perfectamente a lo que había dicho en las líneas 282-286, y usa el futuro para referirse a acciones que deben cumplirse en el futuro (ἀντιτάξω, línea 408, εἶμι, línea 672, ξυστήσομαι, línea 509 y 672), acciones futuras que presuponen la idea necesaria de que responden a medidas adoptadas en el pasado. En numerosos puntos es inadmisibles el proceder de Dawe: por ejemplo en la página 36 se refiere a propósito del tebano Hiperbio al uso de un aoristo, en donde, según él, hay que deducir que este héroe ya había sido enviado a ocupar una puerta. Y es inadmisibles tal proceder de Dawe porque el aoristo en cuestión (ἤρέθη, línea 505) denota lo esperado, *el pasado de la elección, el momento de la elección* y designación, conforme a lo dicho en la línea 284 (τάξω), y en modo alguno al envío a la puerta, como pretende Dawe. A su vez, Court<sup>34</sup> entiende que el texto de los *Siete* presenta dos respuestas contradictorias a la cuestión de dónde y cuándo dispuso Eteocles a los defensores. Según las líneas 395 (ἀντιτάξεις), 408 (ἀντιτάξω), 435 (πέμπε, ξυστήσεται), 621 (ἀντιτάξομεν) y 672 (εἶμι, ξυστήσεται), Eteocles no habría dispuesto todavía a los defensores, pero según las líneas 448 (τέτακται), 473 (πέπεμπται), 505 (ἤρέθη) y 508 (ξυνήγαγεν) ya los habría dispuesto antes. Court sostiene, en consecuencia, que en unos lugares se dice una cosa y en otros otra, sin posibilidad alguna de conciliación y de reducirlas a una sola solución, y esto porque, según la autora (que en ello sigue el ejemplo de Tycho von Wilamowitz), Esquilo trabaja por escenas sueltas, desconectadas unas de otras, de donde resulta que lo que dice en una no tiene nada que ver con lo que afirma en otra, de suerte que los espectadores no perciben estas contradicciones, por ocurrir en este caso en líneas distantes entre sí. La misma autora, en la página 89 de la misma obra, partiendo de la idea de Lesky de que Esquilo juego con la doble motivación (divina y humana) en la colocación de los defensores en la puerta, afirma que Esquilo sugiere al espectador que Eteocles establece a los defensores sin conocimiento del orden de los atacantes (y, por tanto, ya antes de los siete pares de dis-

<sup>32</sup> Oliver Taplin, *op. cit.* 48.

<sup>33</sup> R. D. Dawe, "Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus", *PCPhS* 189 (1963) 33 ss.

<sup>34</sup> Barbara Court, *Die dramatische Technik des Aischylos* (Stuttgart y Leipzig 1994) 82 ss.

cursos) en las líneas 395, 408, 435, 621 y 672. Court exige que ambas sugerencias contrapuestas deben ser dejadas como contrapuestas. La idea de Court podría ser aceptada, en el mejor de los casos, si la tragedia estuviera compuesta para la lectura (y aun así no convence la idea de que los espectadores no percibirían contradicciones que operan a distancia, ni es cierta la opinión de Tycho de que los autores trágicos trabajan con escenas sueltas, despreocupándose de su coherencia o incoherencia con el resto de las escenas), pero debe ser desechada de plano por cuanto que es claro, y está demostrado, que las tragedias son compuestas primordialmente para la representación y no para la lectura, con lo que para el espectador no podía haber tal dualidad contrapuesta, sino que veía que ocurría o lo uno o lo otro, nunca ambas cosas a la vez. Es claro que la elección tiene lugar a medida que el mensajero va presentando a Eteocles al adversario correspondiente, puesto que, de las cuatro formas verbales que teóricamente se oponen a ello, dos son perfectos (líneas 448 y 473), que indican una acción casi presente o presente, más próxima en todo caso a un presente que a un pasado. Quedan, pues, solamente dos aoristos, referidos a una sola acción (líneas 505 y 508). El problema radica aquí, en este solo caso. La solución, clara, es la siguiente: la elección del correspondiente defensor por Eteocles, la cual es hecha *a medida que* el mensajero le presenta al adversario, no es efectuada en el instante mismo en que el texto alude a que Eteocles lo *dispone* o habla del *dispuesto*, sino que la elección la hace Eteocles bien por gestos, bien acercándose al elegido, y por gestos indicándole que se ponga en camino, *tras* las correspondientes palabras del mensajero y *antes* de que el texto aluda a la referida elección. Así, cuando el texto habla de τὸνδε (y aunque en ocasiones se refiere a una persona no presente, sin embargo hay que aceptar que normalmente se refiere a una presente), significa ello que *antes* se había acercado (puesto que había seís con él) al héroe que va a elegir o que, mirando *antes*, a todos los presentes y reflexionando sobre quién de ellos reunía las condiciones más adecuadas a las del correspondiente enemigo, *elegía primeramente* al defensor y lo enviaba, operando con gestos, y *luego* hablaba de ello. Obsérvese que al final de la elección no se habla de que partan todos en ese momento, sino que es obligado pensar que parten separadamente y a medida que cada uno de ellos es elegido<sup>35</sup>. El perfecto πέπεπται de la línea 473, viene a corroborar lo que estamos diciendo (y a oponerse a la interpretación que de esta forma hace Court, al interpretarla como indicadora de que Eteocles había enviado antes a Megareo, sujeto de este verbo). Esta forma verbal por su condición de perfecto indica el resultado presente de una acción pasada inmediatamente antes inherente a la forma del presente πέμποιμ', de la línea 472. Lo que significa que Eteocles habla de πέπεπται en la línea 473, *después de* decir πέμποιμ' en línea 472. Es decir, Eteocles *elige* primero y luego *envía*, pero por este orden, tras el correspondiente informe del mensajero. Por eso,

<sup>35</sup> Cf. en este sentido W. G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes* (New Haven- Londres 1978) 124 (quien también defiende la presencia de seis tebanos acompañando a Eteocles en escena).

cuando en la línea 505 se dice ἡρέθη, la elección esta tuvo lugar antes de aludir a Ὑπέρβιον en la línea 504. Más aún: es claro que los *Siete* defensores tebanos, cada uno con nombre propio, son asignados a un contrincante con nombre *propio*. Dado que los nombres propios de los enemigos son conocidos solamente por el discurso del mensajero tebano ζ cómo, si no son elegidos *ahora* en el momento de hablar el mensajero y citar por primera vez al enemigo correspondiente, pudieron ser elegidos *antes* y acoplados a los correspondientes enemigos cuando éstos eran desconocidos? No convence en absoluto el argumento de la motivación divina.

También Johnson<sup>36</sup> sostiene con argumentos sólidos y convincentes la tesis de que Eteocles no sitúa ni envía a sus hombres a las puertas hasta la escena del escudo (*Siete*, 375-676).

Esquilo presenta otros numerosos procedimientos *ilógicos*, atraído a la vez por la fuerza de la tendencia a presentar directamente *a la vista de los espectadores* cosas o hechos imposibles, en alguna manera, de ser vistos, y por la otra fuerza por la que se siente atraído Esquilo, la de la *imaginación*, que se lo permite (con lo que Esquilo, una vez más, demuestra estar a medio camino entre la tragedia y la épica). Unas veces combina este autor la presentación ante los *espectadores* de *acciones* que ellos *ven* con sus propios ojos, pero que, en cambio, deben *imaginarse* que no las ven. Otras habla de hechos o circunstancias solamente válidos en la *imaginación* pero no corroborados por la realidad o incluso contrarios a ella. Así, aunque la primera tragedia de una trilogía o de la serie de tres que presentan los trágicos en general y Esquilo en particular es representada realmente al amanecer<sup>37</sup>, sin embargo las más de las tragedias se representan a una hora más avanzada. Por eso responde con cierta aproximación a lo que el espectador ve (el amanecer) cuando se dice que es la hora del alba en *Ag.* 265 y 279, dado que el *Agamenón* es la primera tragedia de la trilogía de la *Orestía*, y fue representada aproximadamente a esa hora. Pero, en cambio, sólo en la *imaginación* es válida la afirmación de *Ag.* 588 de que es *de noche*. Este uso imaginativo del tiempo llega también a Sófocles. Ello le viene de la épica, en la que es constante la referencia a la hora del *amanecer*, pero en la que responde realmente al inicio de la actividad del día. Por otro lado, hechos o acciones que en la realidad tardarían en realizarse horas, días e incluso semanas y meses Esquilo (y algo, aunque en menor medida, tanto en cuantía como en extensión cronológica, también Sófocles) hace que los espectadores se los *imaginen* que ocurren en un instante o breves momentos. Así hay que *imaginarse* la llegada de Orestes y las Furias perseguidoras de Delfos a Atenas, tras deambular incluso por extensas tierras o mares<sup>38</sup>, en las *Euménides* de Esquilo: en efecto, en la línea 233 se encuentran en Delfos y en la 234 han llegado ya a Atenas. No es tanta la *imaginación* que el espectador debe desplegar de la duración temporal en Sófocles: en *Edipo Rey*, 1069, Edipo ordena la presencia del pastor

<sup>36</sup> J. A. Johnson, "Eteocles and the posting Decisions", *RhM* 135 (1992) 193-197.

<sup>37</sup> Cf. Siegfried Melchinger, *Das Theater des Tragödie* (Munich 1974) 4.

<sup>38</sup> Cf. O. Taplin, *op. cit.* 378-379

que se halla en el campo, y éste se presenta en la línea 1111. En *Antígona*, 331, el guardián marcha a cumplir con su segunda guardia, y regresa con Antígona en la línea 376, después de pasar toda la mañana y el mediodía, según líneas 415-533. En *Euménides*, 566-569, el heraldo debe convocar al pueblo a asamblea, y en la línea siguiente el pueblo llena ya el tribunal. En el *Agamenón* el vigilante advierte la señal del fuego en la línea 24, y en la 503 aparece ya el heraldo (cuando la señal del fuego había de llegar de Troya a Micenas en breve espacio de tiempo, mientras el heraldo por tierra o por mar tardaría largo tiempo) y poco después el propio rey, en la línea 810. Estas incoherencias que ocurren en la tragedia, consistentes en que los espectadores ven unos hechos sólo admisibles en la *imaginación*, le vienen de la épica en la que puede hablarse de largos viajes en breves líneas o que ocurren en un breve plazo de tiempo (por ejemplo el viaje de Pilo a Lacedemonia se efectúa en un momento en *Od.* 3.491-7, y *Od.* 4.1). Pero en la épica la *palabra* puede hacer lógico esto, mientras que en la tragedia la *acción que se ve* lo impide, a no ser en la imaginación. En efecto, en *Od.* 3.29-30, Telémaco recorre "rápidamente" el trayecto que media entre la costa y Pilo, y "rápidamente" pasa de un lugar a otro, en *Od.* 7.37-38; "rápidamente" los caballos son conducidos por Telémaco y Pisístrato y "rápidamente" llegan de Feras a Pilo, en *Od.* 15.186-193, y también "rápidamente" se puede llegar de la costa a la majada, en *Od.* 15.555-557, y en *Od.* 18.370. Asimismo, en un instante (lo que dura una comida y una breve conversación) se pasa del alba al anochecer en *Od.* 3.1-129, y en *Od.* 5.1-225 (como en un instante, según dijimos, el guardián del cadáver de Polinices regresa junto a él y vuelve junto a Creonte, en *Antígona*). Néstor, tras levantarse del lecho él, Telémaco y demás miembros de la familia, manda ir a buscar una vaca al campo y otras cosas, y en un instante llega la vaca y se cumple lo demás, en *Od.* 3.404-474. Este es el precedente que explica el hecho parecido del *Edipo Rey*, en que Edipo ordena ir a buscar al campo al pastor y éste llega en un periquete. Pero entre ambos hechos hay una diferencia: con la *palabra* la épica puede hacer lógica cualquier cosa, pero la cosa cambia cuando las cosas o *acciones* se verifican en la representación que es la tragedia a la vista de los espectadores. Y, si en la épica los hombres son capaces de hacer lo que se les antoje *con rapidez*, no digamos ya con qué rapidez pueden trasladarse los dioses: Atenea vuela a la velocidad del viento, en *Od.* 1.96-98 (e igualmente Hermes, en *Od.* 5.43-46), y con la *rapidez* de un pájaro, en *Od.* 1.319-320. Por otro lado, en la épica conforma una constante el inicio de la acción al amanecer (de donde lo toma la tragedia, a veces y lo más a menudo incoherentemente con el contexto en que aparece), lo que ocurre, por ej., en *Il.* 1.477; 8.565; 9.240; 9.662; 11.723; 18.255; 7.372; 7.381; 18.136; 23.49; 24.401; 11.50; 24.785; 24.788; 8.1; 9.707; 11.1; etc, y en *Od.* 9.151-2; 2.1; 2.388-434; 3.1-5, etc.

Otro proceder muy a menudo usado por Esquilo consiste en hacer que los *espectadores* situados en el exterior *vean* con sus propios *ojos* hechos o acciones que *imaginativamente* deben situar en un espacio cerrado interior. Ello demuestra que Esquilo se deja llevar de la fuerza de la *acción visible*, motivo que creó en su

día el nuevo género de la tragedia, y de la fuerza de la *imaginación* propia de la épica, que la tolera. Esto ocurre en *Coéforas*, donde Clitemnestra, Orestes y Píldes *entran* en palacio en la línea 707 y ss., y sin embargo los espectadores continúan viéndolos actuar dentro; en *Coéforas* 877-887, lugar en que el criado llama a las puertas de las habitaciones de las mujeres *a la vista* de los espectadores; en *Euménides*, 85-234, lugar en que Orestes, Apolo y las Furias tienen que ser *imaginados* en el interior del templo<sup>39</sup> y, sin embargo, los espectadores los ven con sus ojos en el exterior; en *Persas* 140 y ss., en que las palabras τὸδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον implican inequívocamente una escena en el *interior* de una cámara senatorial, y al mismo tiempo vista desde fuera por los espectadores con sus ojos<sup>40</sup>. Sin embargo, luego Esquilo prescinde de haber situado anteriormente la escena *dentro* y hace que todo ocurra *fuera*. Así, Atosa nada más llegar a este lugar con el carro, en la línea 159, y sin el carro, en la línea 606 y ss., y Jerjes, en la línea 908, entablan conversación con los allí sentados. Igualmente cuando se va acercando el mensajero, en línea 249, es visto que se acerca, en la línea 245, por los ancianos consejeros.

Otro procedimiento empleado por Esquilo combina hechos o *acciones visibles* a los espectadores, razón del nacimiento de la tragedia, con la *imaginación*, instrumento propio de la épica, pues sólo la imaginación hace verosímil las acciones visibles. Así, en los *Persas*, el escenario de los hechos se desarrolla primeramente, según dijimos, en el interior del edificio del Consejo, según la línea 140 y ss., pero luego, sin que el texto aluda a cambio alguno, el Consejo aparece junto a la tumba de Darío, según líneas 521-524 y 607 y ss. La contemplación del Consejo y tumba próximos entre sí es admisible sólo en la imaginación, puesto que lo suyo es la separación entre lo uno y lo otro, como confirman *Coéforas*, 4 y ss., 22 y ss., 554 y ss., 561 y 652 y ss., en que se muestran separados el palacio de Agamenón y su tumba, y como ocurre asimismo en la *Electra* de Sófocles. No vale el argumento de Ridgeway<sup>41</sup>. Asimismo, en *Persas* Esquilo presenta a la vista del público una *acción* sólo admisible por la imaginación: la resurrección del espíritu de Darío. En cambio, en *Coéforas* no llega a tanto su afán de exhibición, pues allí no aparece el fantasma de Agamenón. También Sófocles en la primera fase de su actividad se complace en presentar a los *espectadores acciones* sólo válidas *imaginativamente*: en su *Triptólemo* (tragedia representada en el primer año de la actividad de Sófocles, esto es, en el año 468 a. C.) *se habla* de dos serpientes (fr. 597 Radt) que tiran del carro del héroe; en *Támiris* (anterior al año 449 a.C., fecha en que Heraclides se convirtió en su actor principal), el propio Támiris *aparecía* en escena, según los escolios a *Il.* 2.594-600 y confirma Pollux 4.141, con una máscara provista de un ojo sin visión, el izquierdo, el cual se mostraba blanco, sin visión, y con el derecho negro, con visión (noticia confirmada por la pintura de la Hidria de

<sup>39</sup> Cf. O. Taplin, *op. cit.*, 295.

<sup>40</sup> Cf. O. Taplin, *op. cit.*, 65 y 454

<sup>41</sup> Cf. H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus* (Cambridge 1960) XLIII y XLIV.

Oxford, observable en A.D. Trendall and T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971). En la *Níobe* las jóvenes mueren en el propio escenario por las flechas disparadas contra ellas por Artemis (Cf. C. M. Bowra, *Problems in Greek Poetry* [Oxford 1953] y Plutarco, *Amatorius* 17). En *Políxena* aparecía en escena el espíritu de Aquiles para exigir a los griegos el sacrificio de la heroína (fr. 523 R). Y en *Tereo*, si hemos de creer al autor de los escolios a *Aves*, 99, de Aristófanes, Sófocles transformó a la vista de los espectadores a Tereo, Procne y Filomela en aves. Hechos como éstos son admitidos sin mayores dificultades en la épica, al operar ésta no con hechos visibles a los espectadores, sino sólo con *palabras* oídas por una audiencia que imaginativamente los comprende y tolera fácilmente.

La pasión de Esquilo por presentar hechos o *acciones a la vista* de los espectadores llega a tanto que no se arredra de mostrarles a las propias Furias en las *Euménides*, visión tan espantosa que el pánico se apoderó del público, y eso a pesar de ser diosas cuyo habitáculo natural reside en el mundo de las sombras<sup>42</sup>, según consta en *Euménides*, 395-6. En *Persas*, 1017 y ss., presenta a la vista de los espectadores al rey Jerjes en una forma impropia, vestido de harapos, y eso a pesar de que va contra la dignidad real y de que era natural que lo hubiera evitado a lo largo del trayecto de Atenas a Persia.

A los mismo principios y a las mismas razones obedecen los frecuentes cambios de escenario habituales en algunas tragedias de Esquilo, los que se producen a menudo por el solo expediente del recurso a la *palabra*, sin que conste ningún hecho ajeno a ella que los determine. Esto ocurre en *Coéforas*, en que Esquilo pasa de la tumba de Agamenón al palacio sin alterar el marco o fondo<sup>43</sup>, y sin que el coro abandone el escenario<sup>44</sup>. Su tragedia *Etna* con sus cinco cambios de escenario (Etna, Xutía, Leontinos, Siracusa, Temenite), *imaginados* sólo por la *palabra*<sup>45</sup>, es la más shakespeareana de sus tragedias (Shakespeare en su *Antonio y Cleopatra* hace que se *imaginen* cuarenta y dos cambios escénicos).

Otras veces Esquilo presenta en escena un conflicto entre los hechos que *ven* los *espectadores* y los que deben *imaginar*. Aquí Esquilo *habla* de unos hechos que la *imaginación* debe interpretar (estado de cosas que a la tragedia le viene de la épica) de manera distinta a lo que los ojos *ven* (exigencia propia de la tragedia). Una vez más Esquilo se halla encuadrado entre épica y tragedia. Así, en *Suplicantes* resulta sumamente difícil admitir<sup>46</sup> que aparezcan en el escenario en un momento dado unas *doscientas tres* personas como cabe inferir de las *palabras* del texto. Hay que entender, por el contrario, que Esquilo con la *palabra* da a entender algo que la *imaginación* debe interpretar de manera distinta. A su vez, la tragedia de las

<sup>42</sup> Cf. Yopie Prins, "The Power of Speech Act: Aeschylus' Furies", *Arethusa* 24,1 (1991) 177-195.

<sup>43</sup> Rush Rehm, *Greek Tragic Theatre* (Londres-Nueva York 1992) 37.

<sup>44</sup> Cf. J. A. Johnson, *op. cit.*, 16.

<sup>45</sup> Cf. Miss Dale, "Seen and Unseen on the Greek Stage: A Study in scenic Conventions", *Collected Papers* 119 y ss.

<sup>46</sup> Cf. Denniston-Page, *Agamemnon* XXX.

*Suplicantes* fue representada en un escenario que disponía de una orquesta redonda con un altar o al menos de un lugar elevado provisto de las imágenes de Zeus, Apolo, Posidón y Hermes. El coro, ya estuviera compuesto por 12 o 15 miembros, amenaza en *Suplicantes*, 465, con ahorcarse colgándose de las citadas imágenes. Resulta sumamente difícil que 12 o 15 personas pudieran colgarse de 4 imágenes. Esto significa que en este caso la *palabra* se refiere a hechos sólo concebibles en la *imaginación*. Igualmente el coro de las *Suplicantes* integrado por las hijas de Dánao estaba compuesto realmente por 12 ó 15 miembros, como decíamos. Sin embargo, Esquilo sugiere que estaba integrado por 50, habida cuenta de que 50 eran los hijos de Dánao que las perseguían para obligarlas a convertirse en sus esposas<sup>47</sup>. Este comportamiento de Esquilo es frecuente en sí, y en este último caso factible, ya que está demostrado algo similar aunque de signo contrario: efectivamente, es un hecho seguro que los 12 miembros del coro de las *Suplicantes* de Eurípides representaban a las 7 madres de los 7 capitanes caídos a las puertas de Tebas (cf. líneas 12, 100-102, 598, 963-965)<sup>48</sup>.

V

PRÁCTICA IDENTIDAD ENTRE LA REPRESENTACIÓN TRÁGICA DE LOS *PERSAS*  
Y LA EJECUCIÓN ÉPICA DE LA OIMH DE PATROCLO

La tragedia de los *Persas* constituye la mera visualización de la experiencia trágica de Patroclo narrada en la *Iliada*.

Cuanto más antiguas son las tragedias de que tenemos información y cuanto más se retrotraen en el tiempo a la fecha de nacimiento de la tragedia, tanto más constatamos que carecen prácticamente de *acción*. Eso por un lado y, por otro, muy a menudo se reducen a simples *palabras* próximas a la épica<sup>49</sup>, y conforman un treno. Así, las *Fenicias* de Frínico, a juzgar por lo que de esta obra sabemos, se reducían a una representación consistente en un treno, una simple *cantata* para Kitto<sup>50</sup>, del coro de mujeres, treno que coincide sustancialmente con el treno de las mujeres que, con Aquiles, lloran al ausente y recientemente caído Patroclo, de *Il.* 18.1-34, y con el treno de las Oceánides que con Tetis lloran por el desventurado y dolido Aquiles, en *Il.* 18.36-147. La propia *Vida de Esquilo*, 16, corrobora la pobreza de acción de que impregnaba Esquilo sus tragedias y la pobreza todavía mayor que

<sup>47</sup> Cf. H. Lloyd-Jones, "The Suppliants of Aeschylus", *AC* 33 (1964) 368-9 y también 367.

<sup>48</sup> Así Lesky en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford 1983) 13. Sobre el hecho de que en las primeras obras de Esquilo muchos *hechos* han de ser interpretados a la luz de la *imaginación* cf. William G. Thalmann, *op. cit.*, 83, y H. D. Broadhead, *op. cit.*, XLIII.

<sup>49</sup> Cf. Siegfried Melchinger, *op. cit.*, 58.

<sup>50</sup> H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study* (Glasgow 1973) 34. También Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Einleitung in die griechische Tragödie* (Berlín 1907) 91-92, entiende que tanto las *Fenicias* como la *Toma de Mileto* de Esquilo constaban prácticamente sólo de *narración* y *cánticos*, y escasamente de *acción*.

los trágicos que le precedieron ofrecían en sus obras. Por lo que tienen de ilustrativas al respecto merecen ser traídas aquí las palabras de la *Vida de Esquilo*, 16. Dicen así: “En lo tocante a la sencillez de la dramaturgia de Esquilo si uno lo compara con los autores trágicos que le sucedieron, la consideraría mala y falta de acción, pero si lo compara con los que le precedieron, admiraría al poeta por su inventiva y sagacidad. Y quien considera a Sófocles el autor más logrado en la tragedia, acierta, pero debe tener en cuenta que era mucho más difícil que Esquilo, tras Tespis, Frínico y Quérilo, hiciera progresar a la tragedia a tal grandeza que Sófocles, actuando tras Esquilo, llegara a la perfección”.

Que la propia tragedia de los *Persas* de Esquilo, a pesar de ser compuesta y representada en el momento inicial de la fase más avanzada de este autor, muestra apenas acción es una realidad palmaria, verificada y afirmada por todos los estudiosos<sup>51</sup>. Para Kitto es casi solamente una narración<sup>52</sup>. Hasta tal punto que Gravenhorst entiende que, hablando con propiedad, hay que decir que los *Persas* no constituyen un drama, sino “a dramatised dirge of epico-lyrical character”<sup>53</sup>. Que la tragedia de los *Persas* tenga la virtud de mantener viva la tensión de los espectadores no contradice el hecho de que en realidad carece prácticamente de toda acción<sup>54</sup>.

Si lo más de los *Persas* consiste en la simple *narración* de un asunto trágico, lo mismo ocurre con el caso trágico de Patroclo narrado en la *Ilíada*. En esto, que es lo más, son idénticas ambas narraciones. Cabría interpretar, no obstante, que entre los *Persas* y el caso trágico de la οἴμη de Patroclo según la *Ilíada* media una diferencia cualitativa: que en los *Persas* se produce *acción* por poca que sea, y en la narración acerca de Patroclo no acaece ninguna. Pero esta suposición no se corresponde con la realidad de las cosas, ya que sabemos por Platón y Aristóteles, como hemos señalado, que los rapsodos actúan y operan, en suma, hacen realidad con sus gestos las *acciones* de que el texto habla, al tiempo que la función mimética inherente a la condición de actor de la tragedia no es ajena a la función que cumple el rapsodo, quien se esfuerza por emular y representar como ὑποκριτής no sólo la acción sino también al personaje de que se trate. Tampoco en esto, pues, difieren sustancialmente la representación trágica de los *Persas* y la ejecución épica por los rapsodos de la οἴμη de Patroclo.

Y si en lo relativo a la *acción* los *Persas* y el caso trágico de Patroclo, según lo narra la *Ilíada*, no se diferencian en lo sustancial, en todo lo demás la identidad es absoluta. En efecto, Patroclo, según *Il.* 16.22 y ss., y Jerjes, según *Persas*, 244, marchan contra el enemigo después de que éste hubiera vencido a los suyos. Tanto Patroclo como Jerjes marchan contra el enemigo haciendo gala de poderosísimas fuerzas: *Ilíada* 16.130-277 y *Persas*, 12-116. En uno y otro lugar se procede a

<sup>51</sup> Cf. H. D. Broadhead, *op. cit.*, XXXIII.

<sup>52</sup> H. D. F. Kitto, *op. cit.*, 96.

<sup>53</sup> Cf. H. D. Broadhead, *op. cit.*, XV.

<sup>54</sup> Cf. Barbara Court, *op. cit.*, 42-43.

una *enumeración* de los comandantes de los respectivos ejércitos: *Iliada* 16.164-22 y *Persas*, 21 y ss. En uno y otro punto las gentes que quedan en la retaguardia temen y *presienten* el fracaso de la expedición bélica: *Iliada* 18.4-15 y *Persas* 8-11.107-125 y 161-164. Patroclo y Jerjes fracasan en su empeño a causa de haber sobrepasado el justo término: Patroclo pereció por haber sobrepasado el *foso* (que separaba a los griegos y troyanos), cosa prohibida por Aquiles, al mandar a Patroclo, en *Il.* 16.83-96 y 18.13-14, que regresara junto a él una vez que hubiera alejado a los troyanos de las naves (el foso había sido excavado precisamente para protegerlas e impedir que los troyanos llegaran hasta ellas, según *Il.* 7.341-3; 7.433-441; 18.12-14), y a su vez, en *Persas*, 723 y ss. el paso del Helesponto (frontera natural entre el mundo griego y el persa) significó la ruina de Jerjes y del ejército persa. Asimismo, tanto Patroclo como Jerjes fracasan por obra de los dioses: *Il.* 16.788 y ss. y 16.844-846, y *Persas*, 724-5 y 740. Pasar el foso, en un caso, y el Helesponto, en otro, conlleva la hostilidad de los dioses: *Il.* 16.93-94 y *Persas*, 746-750. Patroclo y Jerjes evidencian la gravedad del desastre en la desnudez de su cuerpo: Patroclo desnudo por perder la armadura, en *Il.* 16.793 y ss., y Jerjes semidesnudo al aparecer con la vestimenta hecha jirones, en *Persas*, 1017 y 1030. Con posterioridad a la desgracia se descubre en uno y otro caso la existencia de un misterioso *oráculo* que la presagiaba: *Il.* 18.9-11 y *Persas*, 739-741, oráculo curiosamente no mencionado<sup>55</sup> en ninguna otra parte, ni en la épica homérica ni en los *Persas*, lo que no deja de ser singularmente significativo de la relación entre ambos lugares, al ser los únicos que ofrecen esta particularidad. Pero este carácter significativo alcanza cotas todavía más elevadas: en uno y otro caso son los jefes máximos los que aluden a la existencia del referido oráculo: Aquiles en *Il.* 18.9-11 y Darío en *Persas*, 739 y ss. A su vez, en una y otra narración se contraponen dos momentos distintos en el devenir de las horas del día, y es en el segundo cuando acontece la desgracia y desastre: en *Il.* 16.777-8/ 779-780, y en *Persas*, 384-5/ 386 y ss. En uno y otro lugar operan *mensajeros* portadores de la infausta noticia: *Il.* 18.1 y ss. y *Persas*, 249 y ss. Pero hay todavía más en relación al anuncio del desastre, algo que trasluce significativamente la estrecha relación entre los dos temas que son objeto de nuestro análisis presente. Según Heródoto 8,99, cuando alcanzó Susa el primer mensajero con la noticia de que Jerjes había conquistado la ciudad de Atenas todos los persas que habían quedado atrás en Persia salieron a las calles a hacer patente su desbordada alegría. Pero luego, cuando llegó el segundo mensajero con el anuncio de la derrota se hundieron en el mayor de los abatimientos, rasgándose las vestiduras y lamentándose sin cesar, lamentos que se prolongaron hasta que la llegada de Jerjes en persona puso fin a tanto dolor. Información de Heródoto que parece responder a la realidad de los hechos<sup>56</sup>. Pero Esquilo difiere de Heródoto en este aspecto, ya que, en lugar de poner fin a la tristeza y lamen-

<sup>55</sup> Cf. Herington en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford 1983) 125.

<sup>56</sup> Cf. W. G. Thalmann, "Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' *Persians*", *AJPh* 101 (1980) 280.

tos de los persas con la llegada de Jerjes, los acentúa todavía más, mientras que, cosa curiosa y altamente significativa como evidencia de la íntima conexión entre los *Persas* y el caso trágico de Patroclo, coincide exactamente con el incremento de los lamentos y la tristeza de Aquiles y los griegos a la llegada del cadáver de Patroclo, en *Il.* 18.28-33; 18.231-238, y 18.354-5. Y es que, efectivamente, lloran a Jerjes y a Patroclo: a éste en *Il.* 18, 22 y ss. y a aquél en *Persas*, 256 y ss. Tanto Patroclo como Jerjes regresan en situación inversa a como partieron. En uno y otro lugar *son contrapuestos* el vencido y el invicto, unidos entre sí por lazos familiares o de íntima amistad: Patroclo y Aquiles en *Il.* 16.794-800, y Jerjes y Darío en *Persas*, 550-557, 709-718 y 753-758, y en ambos lugares el familiar o amigo íntimo del vencido reprocha a éste la derrota por haber sobrepasado los debidos límites: Aquiles a Patroclo en *Il.* 18.12 y ss., y Darío a Jerjes en *Persas*, 744 y ss. Y en uno y otro caso quien reprocha al ser querido haber desobedecido sus mandatos o consejos, lo exonera de toda responsabilidad por entender que los verdaderos culpables del desastre son los dioses. Así, Aquiles reprocha a Patroclo que no obedeciera su mandato, en *Il.* 18, 13-14, y lo disculpa en *Il.* 18.8 y ss., al igual que Darío censura a Jerjes su desobediencia, en *Persas* 782 y ss, y lo disculpa por la razón dicha, en *Persas*, 725 y 739 y ss.

No terminan aquí los puntos de vinculación entre *Persas* y el caso trágico de Patroclo según lo describe la *Ilíada*. Intervienen en el asunto dos mujeres de alto rango y familiares íntimas de personajes los más dolidos por la desgracia. Así, ambas corren al campo del dolor, Tetis lamentándose por el sufrimiento, derivado de la desgracia en cuestión, de su hijo Aquiles, en *Il.* 18.51 y ss., como Atosa por el de su hijo Jerjes, en *Persas*, 159 y ss. Y, lo que resulta más significativo y hasta susceptible de ser considerado altamente expresivo y elocuente para establecer e incluso corroborar la identidad entre uno y otro caso: Tetis regresa al Olimpo para procurar y traerle a su hijo una nueva y digna armadura que lo cubra (en *Il.* 18.130 y ss.) como Atosa vuelve a palacio para procurar y traer a su hijo una nueva y digna vestimenta (en *Persas*, 832-851).