

**LA LEALTAD A LA LEY DE IFIGENIA:
SOBRE LA SUPUESTA DESPOLITIZACIÓN
DE LA TRAGEDIA TARDÍA DE EURÍPIDES***

REVERT SORIANO, Roberto
I.E.S. de Bocairent (Valencia)
euripidean_tragedy@hotmail.com

Fecha de recepción:
20 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación:
25 de octubre de 2011

Resumen: Las obras tardías del tragediógrafo Eurípides han sido tradicionalmente consideradas por numerosos estudiosos como una producción literaria en la que se observa cada vez más una creciente despolitización en beneficio de un mayor interés esteticista. El objetivo del presente artículo es presentar, mediante el estudio del término νόμος en una selección de pasajes pertenecientes a *Ifigenia entre los tauros* e *Ifigenia en Áulide*, una tesis alternativa en la que intentamos demostrar que, en sus últimas obras, Eurípides sigue preocupándose por los aspectos políticos y de carácter legalista que circundaban el mundo griego, y más aun contextualizados en una época tan complicada, dura y confusa como la que le tocó en suerte vivir a nuestro poeta.

Palabras clave: Eurípides – tragedias tardías – contenido político – *nomos* – Ifigenia

Abstract: Euripides' late plays have been traditionally considered by numerous scholars as a literary production in which we can see a growing despolitization in the benefit of a major

* El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2009-12687-C02-01, dirigido por Carmen Morenilla. Quisiera dedicar las palabras aquí escritas a mis compañeros de Filología Clásica de la promoción 2000-2005 de la Universitat de València, sin cuya amistad y apoyo todo sería un poco más difícil. Agradezco también su ayuda a mi directora de tesis, Carmen Morenilla (Universitat de València), y muy especialmente a Juan Luis López Cruces (Universidad de Almería), por sus provechosísimos consejos y observaciones.

aesthetic aim. The objective of this article is to present, through the study of the term νόμος in a selection of passages from *Iphigenia among the Taurians* and *Iphigenia at Aulis*, an alternative thesis in which we try to show that Euripides, in his late plays, is still concerned about the political and lawful aspects that surrounded the Greek world, especially if we contextualize them in an epoch as complicated, hard and confusing as the one in which our poet lived.

Keywords: Euripides – late tragedies – political contents – *nomos* – Iphigenia

1. PUNTO DE PARTIDA: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los griegos, siempre celosos de su independencia, proclamaban orgullosamente su obediencia a las leyes. Y de hecho, lo que buscaban no era definir sus libertades y derechos respecto de la ciudad a la que pertenecían y con la que se identificaban, sino que pedían que ésta fuera regida por una regla propia y no por un hombre. De este modo, la ley era soporte y garante de toda su vida política y, a través de ella, pretendían oponerse tanto a la anarquía de la vida salvaje como a la sumisión y claudicación de pueblos que, como los persas, se doblegaban ante el arbitrio de un *princeps*.

Pero esta ley, de la que se mostraban tan celosos, asumía únicamente ese rol por el hecho de haber sido creada por ellos y de extraer su fuerza y poder de un consenso inicial. Dicho de otra forma: no tenía garante que pudiese invocar. La ley griega no era –como la judía, por ejemplo– una ley revelada, puesto que había nacido de convenciones y de costumbres humanas, cosa que los griegos no ignoraban¹.

Esta doble circunstancia suscitaría debates, reflexiones, ataques y justificaciones, lo que explica, en gran medida, la cantidad e importancia de los textos griegos relativos a la ley. Además, la reflexión fue azuzada por el hecho de que en la Atenas del siglo V, con el florecimiento del pensamiento crítico y la influencia de los sofistas, todos los valores y todas las nociones fueron analizados, definidos y finalmente cuestionados en un esfuerzo intelectual sin precedentes. De este movimiento las ideas salieron clarificadas y mejor situadas. La idea de la ley corrió igual suerte y la crisis que padeció ayudó mucho a definir sus alcances, crisis capital tanto para la historia de la ciudad griega como para la de las doctrinas políticas en general.

Este artículo va a tratar el tema del νόμος, de la ley *política*, la ley de la ciudad, en un autor concreto: el dramaturgo Eurípides². Y, más que en un autor concreto, centraremos nuestro estudio en una porción determinada de su producción (las obras *Ifigenia entre los tauros* e *Ifigenia en Áulide*), por las razones que vamos a exponer.

Muchos estudiosos se han encargado ya de poner en evidencia las innovaciones –sobre todo formales– que introduce Eurípides en sus dramas, de la misma manera que otros ponen su interés en el estudio de las diferencias conceptuales entre nuestro poeta y

¹ La bibliografía referente a la ley y a su integración dentro del pensamiento griego antiguo podría extenderse casi hasta el infinito. Son imprescindibles algunos trabajos de carácter general como los de GIGANTE, 1993²; JONES, 1956; OSTWALD, 1969 y ROMILLY, 1971.

² También es prácticamente inabarcable la bibliografía sobre el pensamiento eurípideo, su evolución y su influencia. Valga, no obstante, la cita de algunos títulos clásicos y de ineludible consulta como los de AÉLION, 1983; ASSAEL, 2001; DI BENEDETTO, 1971; CONACHER, 1995; ROMILLY, 1995 y SOUSA E SILVA, 2005. También son imprescindibles los volúmenes que se han publicado de las actas de los congresos organizados por el GRATUV, editados por Levante Editori, Bari, y de los que son responsables Francesco De Martino y Carmen Morenilla. En relación a las innovaciones que el propio dramaturgo de Salamina iba introduciendo en sus obras –aspecto al que haremos mención–, resulta de suma utilidad la consulta de trabajos de QUIJADA como, por ejemplo, 1991, 1998 y 2003.

su predecesor Esquilo, así como también entre el poeta de Salamina y Sófocles, dramaturgo este que, como sabemos, es prácticamente contemporáneo a Eurípides. También podemos encontrar muchos trabajos dedicados a mostrar los cambios argumentales de los que se sirve el tragediógrafo de Salamina en la composición de sus obras, y a señalar las innovaciones dramáticas y en el uso de las partes corales. Sin embargo, no son tantos los que vinculan las innovaciones formales y las reflexiones particulares que el poeta pretende transmitir. Se limitan frecuentemente a indicar que tales innovaciones vienen ocasionadas por el hecho de que Eurípides es un hombre siempre atento a las nuevas corrientes tanto en lo que hace al pensamiento como a los géneros literarios y musicales. Incluso hay estudiosos que, ya sea de modo explícito o implícito, han quitado importancia al pensamiento eurípideo, calificándolo de superficial o pastiche de las ideas de su época³. Probablemente, ello se debe, en parte, a que los estudiosos caen frecuentemente en un fácil anacronismo consistente en analizar la producción eurípidea desde una perspectiva puramente esteticista⁴. Los testimonios aportados por las propias obras del dramaturgo hacen imposible negar que Eurípides mostró un excepcional interés por su oficio, por el alcance de las innovaciones que él mismo introducía y por el efecto de la poesía en el público, tanto a nivel afectivo como intelectual.

Arriesgándonos en cierta manera a contradecir la opinión predominante en la actualidad y sin negar una progresión en el uso de recursos estilísticos novedosos en las obras conservadas del dramaturgo, nos insertamos en la corriente en la que también se incluyen las investigaciones de quienes no consideran que sus obras tardías sean simples y meros ejercicios esteticistas, sino más bien que, ante las nuevas y graves circunstancias sociopolíticas que marcaron el final del dominio hegemónico ateniense, Eurípides se sirve de todos los diferentes procedimientos que tiene a su disposición incluyendo, en efecto, las innovaciones musicales o dramáticas, que tan del gusto eran de los espectadores de la época, como con frecuencia censura Aristófanes, para continuar ofreciendo sus reflexiones e intuiciones⁵.

³ A tal efecto hemos de destacar trabajos como el de WINNINGTON-INGRAM (1969: 127), quien considera que la influencia de la sofística en Eurípides ha sido muy sobrevalorada, y llega a afirmar incluso que «Euripides was the least philosophic of the three tragedians (...) one can be clever without being a philosopher». En la misma línea encontramos a ARNOTT (1973), quien habla de su frivolidad. Citemos también a CONACHER (1995: 11), que si bien primero aduce que es prácticamente imposible conocer la influencia que tuvo el movimiento sofístico en Eurípides por la falta de testimonios de los sofistas, después lo califica como «a poetic magpie of ideas».

⁴ Ya JAEGER (1968: 9-16) decía que el arte griego en general, incluyendo el literario, está creado para ser transmisor de ideas o valores, no convirtiéndose en arte «puro» hasta el helenismo.

⁵ A tal efecto citemos, por ejemplo, MORENILLA, 2007 (b) y NAVA, 2007, donde tales temas son abordados. Para algunos estudiosos, como es el caso de V. DI BENEDETTO y E. MEDDA, el abandono de la política, junto con el creciente gusto por lo fantástico y lo legendario entre los atenienses, cuyos horizontes geográficos iban ensanchándose, ha sido fundamental en la producción eurípidea tardía. Estos

A pesar de que no es nuestro objetivo convertir a Eurípides en un filósofo, como durante decenios ha hecho una corriente filológica que, a partir de calificaciones de la Antigüedad tardía lo ha considerado el dramaturgo más filosófico⁶, Eurípides nunca deja de ser un tragediógrafo que ha estado en contacto con los círculos intelectuales más activos de su ciudad y que se ha interesado y preocupado por las cuestiones de diversa índole que eran objeto de debate en ellos: cuestiones que afectan al modo de ser de la sociedad que conoce, como el debate sobre el poder y los límites de la educación, sobre la importancia del respeto a las leyes y el concepto de éstas –tema que, evidentemente, trataremos *in extenso* más adelante–, etc. Del mismo modo –y a la par que todos sus conciudadanos–, nuestro poeta se vio inmerso en una estrategia política determinada y sufrió sus consecuencias, con respecto a las cuales fue cambiando de opinión, acorde a la evolución de los sucesos.

En lo que hace a la opinión predominante en la actualidad, es habitual que se califique algunas de las últimas tragedias de Eurípides como novelescas, fantásticas o románticas, y se las tilde de obras menores comparadas con las canónicamente consideradas más puramente trágicas dentro de su producción, como *Medea* o *Hipólito*. De algunas se ha dudado incluso que sean realmente tragedias, calificándolas de melodramas, parodia de tragedia, novela o leyenda dramatizada⁷. Un griego de tiempos del poeta no entendería que se cuestionara el estatus trágico de *Helena*, *Ifigenia entre los tauros* u *Orestes*, pues consideraba que toda obra representada en las Dionisias con un asunto relativo al mito era naturalmente una tragedia⁸.

dos autores –y en particular Di Benedetto– observan un proceso de despolitización que lleva al autor a alejarse de la vida política, a «la valorizzazione del vivere giorno per giorno, la proposizione del non-messaggio come solo messaggio possibile» (DI BENEDETTO-MEDDA, 1997: 336).

⁶ Las calificaciones de la Antigüedad tardía a las que nos referimos proceden de autores como Vitruvio (*de. Arch.* 8.1: *Euripides, auditor Anaxagorae, quem philosophum Athenienses scaenicum appelaverunt*), Ateneo (entre otros lugares, IV158e), Sexto Empírico (*Adv. Math.* I. 288), etc., que lo consideraron ὁ σκηρικὸς φιλόσοφος. Por otra parte, entre los estudiosos modernos que han valorado más su actividad como filósofo que como dramaturgo, sirva de ejemplo R. Lattimore, para quien Eurípides hubiera debido escribir en prosa. Para tener una visión más completa sobre este debate, remitimos a ASSAEL, 2001 y a MILETTI, 2007. Particularmente sugestivo resulta este artículo de Milette. El estudioso italiano traza un magnífico panorama del interés περὶ φύσεως tradicionalmente atribuido al poeta de Salamina –interés este generalmente conectado con los datos de origen biográfico que hacen a Eurípides discípulo de Anaxágoras–, así como de la tradición que lo presenta como experto y estudioso de *naturalis historia*. Esta relación del tragediógrafo con Anaxágoras tiene impresa una huella imborrable sobre la *Euripidesrezeption* en materia de filosofía de la naturaleza, pero, en este trabajo, Milette también nos muestra algunas huellas del Eurípides-*physiologus* en ausencia del nombre de aquel que casi siempre aparece considerado como su maestro, esto es, Anaxágoras.

⁷ Para un repaso rápido a muchas de estas opiniones, cf. WRIGHT, 2005: 6 s. En lo que hace a las innovaciones que Eurípides introduce en estas tragedias tardías, cf. FUSILLO, 1992.

⁸ Así lo explica MORENILLA (2007 [a]), quien comparte las palabras de LESKY (1968: 416): «¿Es *Helena* una tragedia? Es fácil que la pregunta engendre confusiones si no se toman en cuenta las diversas

Como hemos dicho, este artículo pretende tratar el tema del νόμος en Eurípides en una parcela concreta de su producción dramática y con un objetivo determinado. Las obras elegidas para nuestro estudio han sido *Ifigenia entre los tauros* e *Ifigenia en Áulide* y el objetivo que nos hemos propuesto es rebatir el argumento de la despolitización –en beneficio de un mayor interés esteticista– en la producción tardía de nuestro autor, reflejada en la línea de trabajos como los de V. Di Benedetto, helenista por otra parte de obligada lectura, cuyas opiniones en todos los campos de estudio han de ser siempre tenidas en cuenta.

Las obras han sido elegidas siguiendo un criterio cronológico: *Ifigenia entre los tauros* es fechable hacia 414 e *Ifigenia en Áulide* es de 409 a.C. si atendemos a criterios métricos. Quizá buena parte de la obra fue escrita en Macedonia tras llegar allí Eurípides alrededor de 409-408; en todo caso, fue representada por el hijo homónimo del poeta en 406 a.C. junto con *Alcmeón* y *Bacantes*. También han sido elegidas conforme a un criterio temático: ambas versan sobre la saga de los Atridas y, más concretamente, sobre los infortunios de una de las hijas de Agamenón: Ifigenia.

Empezaremos con una breve introducción referente a la parte del mito que trata sobre Ifigenia, pues en un trabajo de estas características consideramos de suma importancia el conocimiento del trasfondo mítico de las dos obras elegidas para una mejor comprensión de todos los contenidos que vamos a tratar posteriormente. Seguirá una presentación de la obra, en la que haremos repaso de las opiniones autorizadas sobre su estructura, personajes, contenido, etc., lo que nos ayudará a entender mejor los pasajes concretos en los que nos centraremos. *Ifigenia entre los tauros* presenta nueve pasajes en los que aparece el término νόμος o un término directamente relacionado con su raíz léxico-semántica, e *Ifigenia en Áulide* cuatro. De entre este total de trece pasajes, hemos escogido cinco que creemos que se ajustan perfectamente a la naturaleza y objetivo de este artículo, y procederemos al estudio individual de cada uno de ellos intentando rebatir, como ya hemos apuntado, la supuesta despolitización de estas piezas. Y es por esto por lo que hemos escogido el término νόμος, vocablo con evidentes connotaciones jurídico-políticas⁹. Las conclusiones que al final extraeremos serán lógicamente parciales, puesto que sólo reflejan los resultados obtenidos en una selección de pasajes de dos obras determinadas, y en trabajos posteriores deberán ampliarse al

posibilidades de delimitar este concepto. Un griego de tiempos del poeta no habría comprendido la pregunta. Para él, la obra representada en las Dionisias con un asunto relativo al mito era naturalmente una tragedia. (...) La situación cambia si partimos del concepto moderno de lo trágico».

⁹ Elección que, por otra parte, no ha sido en absoluto caprichosa si atendemos a la opinión de Mariano Nava, quien considera que la reflexión política en las obras eurípideas se articula precisamente en torno al concepto de νόμος, «donde la ley se convierte en una instancia metarreligiosa, superior a los dioses mismos, que regula la conducta de todos los seres, humanos y divinos», yendo mucho más allá de prefigurar un derecho internacional a la forma y manera del *ius gentium* romano: NAVA, 2007: 92.

resto de pasajes tanto de las citadas tragedias como del resto de la producción eurípidea, y contrastarse con la restante literatura coetánea.

2. EL MITO EN LA ÉPICA Y EN LA POESÍA LÍRICA

A los espectadores primeros de *Ifigenia en Áulide* y de *Ifigenia entre los tauros*, el sacrificio de Ifigenia y su posterior estancia en el país del rey Toante podían serles familiares por diversas representaciones previas en la poesía, el arte y el drama. La historia del sacrificio de Ifigenia se centra en algunos puntos clave como, por ejemplo, las razones de Ártemis para pedir el sacrificio, los motivos de Agamenón para consentir el asesinato de su hija, la estratagema que él mismo usa para atraer a Ifigenia a Áulide y la cuestión de si Ifigenia es finalmente sacrificada o reemplazada por un animal.

En los poemas homéricos no encontramos mención alguna del sacrificio de esta hija de Agamenón ni, mucho menos, de su posterior vida entre los habitantes de la región de los tauros. En ellos ni siquiera aparece el nombre de Ifigenia, a no ser que aceptemos que allí se la conozca bajo el nombre de Ifianasa, lo que, por otro lado, es bastante probable¹⁰. Es en los versos 144-147 del canto IX de *Ilíada* donde Agamenón, después de afirmar que tiene tres hijas en su «bien edificado palacio» –Crisótemis, Laódice e Ifianasa–, le hace saber a Odiseo que se las ofrece en matrimonio a Aquiles.

Puede que tras Ifianasa se encuentre Ifigenia; si así fuese, ésta aún debería hallarse con vida durante el desarrollo de la guerra contra Troya, durante el asedio. Pero ya Aristarco no admitía esta identificación y consideraba que la parte de la saga de los Atridas que hace referencia a Ifigenia es desconocida en los poemas homéricos¹¹. Tradicionalmente se ha hecho depender la identificación de Ifianasa con Ifigenia del sacrificio, de su presencia o no en los poemas homéricos. A partir de ese supuesto, mientras que unos estudios coinciden básicamente con la opinión ya expresada por Aristarco, otros, por el contrario, defienden la identificación de ambos personajes¹². Algunos son de la opinión de que hay referencias al sacrificio de Ifigenia en *Ilíada* I 68-72 y I 106-108, pero las posibles referencias contenidas en estos pasajes no son en sí mismas realmente muy sólidas para que sobre ellas se pueda fundamentar la identificación.

El sacrificio de Ifigenia aparecía muy probablemente en una obra de Estasino de Chipre, los *Cantos Ciprios*¹³, de la que se pudo servir Eurípides para la materia de algunas de sus tragedias. En *Catálogo de las mujeres*, atribuido no sin problemas a

¹⁰ A este respecto, cf. CRESPO, 2002: 85-94. También resulta de suma utilidad en este sentido –así como para otra serie de aspectos relacionados con la obra– la consulta de MORENILLA, 2011.

¹¹ οὐκ οἶδε τὴν παρὰ τοῖς νεωτέροις σφαγὴν Ἰφιγενείας (ap. *Schol.ad Il.* IX 145).

¹² Entre los autores de la Antigüedad cabe destacar a Lucrecio en *De rerum natura* I, 84-86.

¹³ Al menos si damos crédito a lo que recoge Proclo en su *Crestomatía* (135-143 Severyns).

Hesíodo, en el *fr.* 23a Merkelbach-West encontramos una referencia al sacrificio de Ifigenia, llamada aquí (v. 17) Ifímide, que es sacrificada el día de la partida de la expedición griega contra Troya con la finalidad de conseguir vientos favorables, sacrificio que mueve a la diosa Ártemis a salvarla y a convertirla en inmortal. Según el *fr.* 23b del mismo *Catálogo de las mujeres*, que se puede interpretar como un desarrollo del que acabamos de citar y que Page incluye entre los fragmentos de *Orestíada* de Estesícoro, se sabe que Ifigenia no murió, sino que por voluntad de Ártemis es Hécate¹⁴.

Estesícoro, por su parte, confiere al asunto del sacrificio de Ifigenia una importancia particular, pues es él –al menos ésta es la opinión generalizada– quien hace del sacrificio una de las causas principales de la muerte de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra¹⁵. Afirma Estesícoro, como ya hiciera Hesíodo, que Ifigenia había sido divinizada bajo el nombre de Hécate¹⁶, y al parecer sigue a Estasino en lo que respecta al pretexto de unas bodas con Aquiles para hacer que Ifigenia sea llevada a Áulide¹⁷. Píndaro, que debió seguir a Estesícoro en este punto, también se refiere al sacrificio de la hija de Agamenón en *Pítica* XI 22 ss.

3. EL MITO EN LA TRAGEDIA

La familia de Ifigenia, la familia real de Argos, es una de las más famosas de la tragedia griega. Incluso cuando los dramaturgos ponen su punto de vista en otros episodios de la saga argiva, el sacrificio es a menudo mencionado como paradigma de las desgracias de la familia o de la crueldad o falta de responsabilidad de sus miembros individuales. La primera representación dramática conservada del sacrificio de Ifigenia en el siglo V a.C. la encontramos en *Orestíada* de Esquilo. La primera obra de la trilogía, *Agamenón*, trata, como sabemos, del regreso de Agamenón a Argos tras el final de la Guerra de Troya y su muerte a manos de Clitemnestra. El sacrificio es narrado en una larga sección coral que prepara la entrada en escena de Agamenón (40-257). En esta versión de la historia Ifigenia no es salvada por Ártemis, sino que muere en el altar. El canto coral se focaliza sobre la naturaleza condicional de la petición de Ártemis, la libertad de elección de Agamenón y el desamparo de Ifigenia, que prepara el fundamento para la subsiguiente justificación de Clitemnestra para asesinar a Agamenón.

¹⁴ Hes. fr. 23 (b) M-W οἶδα Ἡσίοδον ποιήσαντα (...) Ἴφιγένειαν οὐκ ἀποθανεῖν, γνώμη δὲ Ἀρτέμιδος Ἐκάτην εἶναι.

¹⁵ Para una visión de conjunto de los motivos tratados por Estesícoro en su *Orestíada*, así como de las innovaciones introducidas por él, cf. FERRARI, 1938.

¹⁶ PMG 215.

¹⁷ PMG 217.25-27.

Sabemos al menos de dos tragedias perdidas llamadas *Ifigenia*, una de Esquilo y la otra de Sófocles. Desafortunadamente no conservamos nada de *Ifigenia* de Esquilo¹⁸. Si el tema de la obra era el sacrificio de Ifigenia y no su posterior vida en la tierra de los tauros, podría, quizás, como señala P. Michelakis¹⁹, haber sido representada junto a *Télefo* y *Palamedes*, dos obras perdidas cuyos argumentos versarían sobre las primeras etapas de la expedición contra Troya y que podrían haber compartido con *Ifigenia en Áulide* preocupaciones temáticas como la persuasión, el engaño y los orígenes de la guerra. Pero *Ifigenia* de Esquilo también podría haber sido representada junto a otra obra sobre la vida de Ifigenia en el país de los tauros, explorando así el cambio de situación del personaje, de víctima a verdugo.

Conocemos algo más sobre *Ifigenia* de Sófocles²⁰. En uno de los pocos fragmentos de la obra que han sobrevivido, un personaje, probablemente Odiseo, felicita a Clitemnestra por sus futuros suegros. Este fragmento, de sólo una línea, es importante por la luz que arroja sobre el argumento, situación y caracterización. En primer lugar, muestra que el tema de la falsa boda de Ifigenia con Aquiles era de importancia en esta obra. En segundo lugar, es algo que dice un personaje –Odiseo o alguien con similares habilidades persuasivas– que nunca aparece en escena en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Y por último, el fragmento sugiere que el emplazamiento de la obra es Argos, no Áulide. Esto comporta ciertas implicaciones para el reparto de actores. Agamenón y Aquiles deberían estar ausentes y por lo tanto serían unos personajes menos importantes para el argumento que en la pieza eurípidea. Clitemnestra, por otra parte, aparece en el marco doméstico del palacio de Argos, en claro contraste con lo que sucede en *Ifigenia en Áulide*, donde se encuentra aislada en el hostil campamento griego. *Ifigenia* de Sófocles debió seguramente desarrollar escenas de engaño, persuasión y, quizás, violencia similar a la del *Filoctetes* conservado. En opinión de E. Calderón²¹, *Ifigenia* de Sófocles trataría el mismo tema que *Ifigenia en Áulide*: Agamenón pagaría la culpa –ausencia de viento– por haber matado un ciervo consagrado a Ártemis y haberse vanagloriado de ser mejor cazador que la diosa²². Calcante, a su vez, traería el oráculo de Ártemis y Menelao presionaría a su hermano.

El sacrificio de Ifigenia por Agamenón es mencionado en una serie de tragedias que representan en escena la muerte de Clitemnestra a manos de Orestes. En *Coéforos* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* y *Orestes* de Eurípides, el asesinato de Ifigenia por Agamenón es a menudo visto como un ejemplo de crueldad paterna y crimen por ambición política. La única otra tragedia conservada del siglo V donde Ifigenia es el

¹⁸ Cf. RADT, 1985: 115 y 213 s.

¹⁹ MICHELAKIS, 2006: 24.

²⁰ Cf. RADT, 1977: 270-274.

²¹ CALDERÓN, 2002: XLIV-XLV.

²² Todos los antecedentes de la situación se hallan recogidos en Apolodoro, III 21 y profusamente analizados por RUIZ DE ELVIRA, 1989.

personaje principal es *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, pero, como ya sabemos, está centrada en el episodio siguiente del mito, que es la vida de Ifigenia en la remota y bárbara tierra de los tauros como sacerdotisa de Ártemis.

Ifigenia es posiblemente la víctima de un sacrificio mejor conocida de la mitología griega, pero obviamente no la única. Otra bien conocida heroína que cae víctima del ejército griego y de un poder sobrehumano es Políxena, hija de Príamo y de Hécuba. En la poesía épica, pero también en el arte y en la tragedia, Políxena es muerta sobre la tumba de Aquiles por la flota griega que se marcha tras la caída de Troya, como manifestación del honor debido al guerrero muerto. Las semejanzas entre las historias y los papeles de Ifigenia y Políxena son notables: Ifigenia y Políxena son ambas hijas de reyes; una de ellas muere al principio de la expedición griega, la otra al final, y las dos son llevadas a la muerte como novias de Aquiles, la una para una boda falsa, la otra para bodas fúnebres. No es sorprendente que las semejanzas entre ellas puedan ser trazadas no sólo en la iconografía, donde las dos heroínas son a menudo intercambiables, sino también en la poesía épica y en la tragedia²³.

Por lo que hace a *Ifigenia entre los tauros*, no tenemos ninguna otra tragedia que dramatice esta variante del mito, ni nos sobrevive información segura sobre ningún tratamiento previo en este sentido. *Crises* de Sófocles podría quizás tratar el tema de la huida de Ifigenia y Orestes del país de los tauros y su persecución por parte de Toante. El problema es que la única fuente de información sobre el argumento de *Crises* es Higino²⁴, pero está lejos de ser seguro que sus resúmenes reproduzcan el argumento de Sófocles o de cualquier obra anterior a *Ifigenia entre los tauros*. En opinión de M. Platnauer²⁵, *Crises* podría haber dramatizado los vagabundeos del héroe en busca de Ifigenia tras el asesinato de Agamenón²⁶.

4. ESTUDIO DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

4.1. *Ifigenia entre los tauros* y el νόμος

4.1.1. La obra y la cuestión del género

*Ifigenia entre los tauros*²⁷, representada probablemente en 414 o 413 a.C., aparte de la innovadora versión de los mitos de Orestes e Ifigenia y la famosa ἀναγνώρισις de

²³ Sobre las semejanzas entre Ifigenia y Políxena en la iconografía, cf. MOSSMAN, 1989: 254-263. Sobre las semejanzas entre el sacrificio de Ifigenia en el epílogo de *Ifigenia en Áulide* y el sacrificio de Políxena en *Hécuba* de Eurípides, cf. MICHELAKIS, 2006: 105 s., y sobre otras víctimas de sacrificios en Eurípides, IDEM, 2006: 66-68.

²⁴ *Fab.* 120.5-121.

²⁵ PLATNAUER, 1967⁵: XII-XIII.

²⁶ Cf. LUCAS DE DIOS, 1983: 363 s.

²⁷ Incorrectamente llamada muchas veces «en Táuride» —nombre de lugar inexistente— por analogía con *Ifigenia en Áulide*. Cf., entre muchos otros, CALVO, 2000: 275.

los dos hermanos, presenta un argumento interesante, una ubicación exótica, una hábil intriga y un final con algunos elementos imprevisibles. Alabada ya por Aristóteles a causa de la estructura y de la ἀναγνώρισις citada²⁸, la obra, sin embargo, ha recibido menos atención que otras producciones eurípideas del mismo período, como *Electra*, *Helena* y *Orestes*. Es particularmente destacable que, pese a la alabanza de la obra que hiciera, como ya hemos dicho, Aristóteles en un trabajo de una influencia tan sumamente probada como *Poética*, tantos estudiosos, a lo largo de los años, hayan catalogado *Ifigenia entre los tauros* como una «falsa tragedia» y advertido –aunque no siempre en términos desdeñosos– que ésta contiene elementos divertidos o cómicos²⁹.

Platnauer, en su comentario a esta obra³⁰, afirma también que *Ifigenia entre los tauros* no es realmente una tragedia, pues no hay violencia –si exceptuamos la desigual y, según él, ligeramente absurda lucha que sigue a la captura de Orestes y Pílates y el consiguiente intento de evitar su huida–, nadie es asesinado y la obra concluye felizmente para todos, incluso para Toante, que, siendo él, en palabras del propio Platnauer, «the only sufferer», finalmente es recompensado por la pérdida de la sacerdotisa. Continúa el autor explicando que, como *Helena* y *Andrómaca*, *Ifigenia entre los tauros* no es tanto una tragedia como una novela (*romance*) a la que se le añaden algunos elementos propios del género del *thriller*.

José Luis Calvo, por ejemplo, no llama *tragedia* a esta pieza, sino *drama*, pues «mal podemos llamar tragedia a esta entretenida pieza teatral que más parece novela escenificada que otra cosa»³¹. De forma parecida se expresa Juan Miguel Labiano al decir que *Ifigenia entre los tauros* no puede ser calificada de «verdadera» tragedia, sino, más bien, de melodrama, tragicomedia o, simplemente, novela en drama. A su parecer, tanto *Ifigenia entre los tauros* como *Helena* parecen sugerir que Eurípides es el inventor o precursor de un género de melodrama romántico, en el que suele ser habitual el

²⁸ *Poética* 14, 1454a 4-7; 1455a 16-20, 1455b 3-15; 11, 1452b 3-8.

²⁹ Entre la abundante bibliografía, cf. SOMMERSTEIN, 2002: 22, 58. Para el punto de vista opuesto, cf. BELFIORE, 1992: 359-377 y CROPP, 1997, quien advierte que etiquetas como «tragicomedia», «melodrama» o «romance» son inapropiadas para capturar la complejidad e individualidad de la obra, a la par que hace hincapié en que ninguno de estos términos ni, mucho menos, todos ellos juntos pueden ser usados para marcar la afiliación genérica de la pieza, pues hacen referencia a géneros muy posteriores y sustancialmente diferentes a la tragedia griega, pero la objeción más importante es que el estatus trágico de esta obra no debería haberse cuestionado, y el hecho de que las obras de Eurípides tuvieran influencia sobre la Comedia Nueva no puede tomarse como evidencia de que sus piezas tardías no fueran tragedias propiamente dichas.

³⁰ PLATNAUER, 1967⁵: V.

³¹ CALVO, 2000: 275, quien, no obstante, también señala que nadie podría negar, por otra parte, que *Ifigenia entre los tauros* es una de las producciones más brillantes de Eurípides, lo que para él probablemente estaría relacionado, si es que tiene razón Kitto al decir que, mientras que las obras de tema trágico forzaban a Eurípides a dotarlas de una forma que resultaba chocante, en cambio, estas otras dejaban libertad al poeta para crear una estructura formalmente magistral.

rescate de una heroína de las garras de extranjeros retrógrados, a cargo de unos aventureros que se aprovechan de las supersticiones de los nativos³².

Para rebatir todas las opiniones de este tipo, aduce P. Kyriakou³³ que la elección de Eurípides en esta obra del modo dramático, argumento, dicción, metro, estructura, número y presumiblemente vestuario de los actores, presentación del coro, uso del mensajero, discursos, aparición del llamado *deus ex machina* al final, todo esto, también se encuentra en otras tragedias, y especialmente en tragedias eurípideas de cuyo estatus trágico nunca se ha dudado. El escenario de la pieza es una lejana tierra bárbara, pero de esto también encontramos paralelos. El escenario de varias tragedias es Troya o sus cercanías, y los títulos de diversas obras perdidas posiblemente indican ubicaciones foráneas. No parece, pues, que un escenario bárbaro o incluso exótico sea una razón suficiente en la que basar una opinión sobre la diferencia de género de una obra. De forma similar, el llamado «final feliz» no puede ser concebido para minar la cualidad trágica de la obra, puesto que, por citar sólo un ejemplo entre las tragedias existentes, *Euménides* de Esquilo, a menudo asociada con *Ifigenia entre los tauros*, es un notable ejemplo del tipo de drama que acaba bien, o al menos sin daño, no sólo para el protagonista, sino también para la ciudad de Atenas. De entre las tragedias de Sófocles, *Edipo en Colono* dramatiza el final de las fatigas de Edipo haciendo notar al menos una restitución del héroe y, ciertamente, beneficios para la ciudad de Atenas. Tal vez más pertinente es *Filoctetes*, una tragedia casi contemporánea (409) de *Ifigenia entre los tauros*, que presenta varias similitudes con ella. Temas como la relación entre apariencia y realidad, verdad y engaño, pasado y presente, voluntad divina y sufrimiento humano son también prominentes en ambas obras. Y ya que nadie ha dudado seriamente del estatus trágico de *Filoctetes*, no habría por qué hacerlo del de *Ifigenia entre los tauros*.

Incluso si los estudiosos aceptan que nuestra obra se ocupa de temas serios, a menudo dan a entender o sugieren que no están presentados de la manera adecuada a una tragedia en sí. Que el tono de esta obra es ligero o distendido, con muchas escenas que contienen elementos humorísticos, cómicos o bufonescos, o que la pieza fracasa al excitar la piedad y el miedo –las emociones que ya desde Aristóteles se consideraba que debía provocar en el público una obra de tales características– son, según Kyriakou³⁴,

³² LABIANO, 1999: 249 s. Según este estudioso, la obra tiene muchos ingredientes propios de una novela: los paisajes y las costumbres exóticas, los viajes, los cambios repentinos de la fortuna, el azar, el imprevisto y prolongado proceso de reconocimiento, la consiguiente escena de demostración de amor fraternal tras el reencuentro, las diversas preguntas para interesarse el uno por el otro, etc. No obstante, la opinión de este estudioso español parece haber quedado matizada en un trabajo posterior (LABIANO, 2010: 55 s.) en el que afirma con respecto a *Helena* que ésta es una obra que se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua, y no pone en cuestión el estatus trágico de la obra, aseverando, por otra parte, que el análisis de elementos cómicos y conversacionales de dicción que se propone llevar a cabo en el citado artículo no menoscaba en punto alguno tales afirmaciones.

³³ KYRIAKOU, 2006: 7.

³⁴ KYRIAKOU, 2006: 8.

opiniones de una subjetividad enorme, en el sentido de que dependen de la definición de los atributos usados y especialmente de la propia percepción del humor y de la emoción en general que tiene cada uno. La moderna percepción del humor no es necesariamente la misma que tenían los antiguos e, incluso si el humor existiera allá donde los modernos lo detectan, no tiene por qué necesariamente alterar o eliminar el componente trágico de la obra. Pero además, en *Ifigenia entre los tauros* todos los personajes griegos, especialmente los hermanos y el coro, han sufrido sustancialmente y están todavía sufriendo situaciones desgraciadas que podrían razonablemente ser pensadas para excitar piedad en los espectadores, incluso los personajes griegos están aún en peligro de morir, y el público podría verse contagiado por el miedo que provocan sus situaciones.

A todo ello, y con carácter general, cabe añadir que en ningún trabajo contemporáneo a las tragedias de Eurípides, como las comedias de Aristófanes, ni en trabajos del siglo IV como los diálogos de Platón, *Poética* de Aristóteles o los discursos de los oradores, hay ninguna indicación de que alguna de las obras de Eurípides no fuera precisamente una tragedia. Dejando aparte opiniones basadas en el gusto personal, la consideración de esta pieza eurípidea como una obra que no es propiamente una tragedia es un argumento que no está apoyado por ninguna evidencia antigua y que no refleja la intención del dramaturgo ni la primera percepción de la obra por parte de la audiencia, sino más bien la percepción que estos estudiosos tienen de ella, modelada por preferencias personales y por la familiaridad con la literatura posterior.

4.1.2. Comentario de los pasajes seleccionados en los que aparece el término νόμος

1. Versos 34-39

ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με·
 ὄθειν νόμοισι τοῖσιν ἥδεται θεὰ
 Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνου—
 τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη—
 [θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,
 ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλήν ἀνὴρ.]

Y me ha establecido como sacerdotisa en este templo,
 donde la diosa Ártemis se complace en estos
 ritos –fiesta de la que sólo el nombre es bueno
 (lo demás lo callo por miedo a la diosa)–,
 pues sacrifico a todo griego que arriba a esta
 tierra según una ley antigua de esta ciudad³⁵.

Ubicación del pasaje.- Nos encontramos dentro del prólogo, concretamente en la ῥῆσις introductoria declamada por Ifigenia. En este preciso momento, tras contar la

³⁵ Traducción de J. L. CALVO.

historia de su sacrificio en Áulide y las razones de su presencia entre los tauros, nos está explicando su función como sacerdotisa de una diosa que se complace con la muerte de los griegos.

Comentario.- En este pasaje, como podemos observar, aparece en dos ocasiones la palabra νόμος: en la primera, bajo la forma de dativo plural νόμοισι, en la segunda, declinada en genitivo singular, esto es, νόμου. La traducción que hemos escogido traduce la primera aparición de νόμος por «ritos» y la segunda por «ley» propiamente dicha. Y este hecho no nos puede pasar desapercibido pues, aunque se hace referencia al mismo hecho, el primer uso claramente se refiere a «costumbres de ámbito religioso», mientras que en el segundo se insiste en que es una norma de la ciudad. Es decir, nos encontramos ante un pasaje en el que aparecen dos usos cercanos, pero de ámbitos distintos. Se traduce νόμοισι por «ritos» porque se trata de unas costumbres sancionadas por la divinidad, que se realizan en el marco de una celebración religiosa, mientras que en νόμου se está vinculando esa norma a una actividad cívica, con un significado político.

Assael³⁶ toma este pasaje como ejemplo de que Eurípides no abandona su espíritu crítico, mostrando en este caso poco respeto por las órdenes fijadas por un código legislativo o moral. En efecto, el poeta expresa a veces ciertas restricciones que se aplican sobre todo a las leyes religiosas. Y a través de estos versos, Ifigenia está criticando un νόμος concreto, los ritos que constituyen el culto rendido a Ártemis³⁷.

De todas formas, hemos de tener en cuenta que nos encontramos ante unos versos que presentan dificultades. La primera de ellas es determinar cuál es el objeto de τίθησι, pues el contexto deja lugar a la ambigüedad. Platnauer³⁸ cree que el sujeto es Ártemis. Sin embargo, Wright³⁹ considera más lógico que sea Toante, por la referencia que hace posteriormente Ifigenia en los versos 389-390 a que los tauros, homicidas como son, atribuyen su maldad a la diosa. Por lo que hace a los versos 35-36, si se quiere mantenerlos –y así lo dice Platnauer en su comentario⁴⁰–, se ha de aceptar en primer

³⁶ ASSAEL, 2001: 198.

³⁷ Otras costumbres de este tipo, establecidas como reglas religiosas, son criticadas, por ejemplo, en *Ion* 442 s. πῶς οὖν δίκαιον τοὺς νόμους ὑμᾶς βροτοῖς | γράψαντας, αὐτοὺς ἀνομίαν ὀφλισκάνειν; («Entonces, ¿cómo va a ser justo que ellos [sc. los dioses], que nos han dado leyes escritas a los hombres, incurran en ilegalidad con nosotros?»; traducción de J. L. CALVO). Aquí el héroe de la obra no admite que los altares divinos puedan proteger a malhechores. Discutiendo ciertos νόμοι individuales, los personajes de Eurípides, según explica ASSAEL (2001: 199), no reclaman de ninguna manera la abolición de toda ley. No obstante, en palabras de esta autora, no es ilegítimo que reclamen la adaptación y la mejora de ciertas reglas. En efecto, para nuestro dramaturgo, toda legislación debe necesariamente tener como fines la búsqueda de la justicia y el respeto de la moral. Ion condena precisamente una regla religiosa porque, según él, favorece a la injusticia.

³⁸ PLATNAUER, 1967⁵: 63.

³⁹ WRIGHT, 2005: 187.

⁴⁰ PLATNAUER, 1967⁵: 63.

lugar la corrección de τοῖσιν en lugar de τοῖσιδ' en L y P, ya que se necesita el relativo. Excepto en las partes líricas, raras veces Eurípides usa el artículo como relativo.

Respecto a ὄθεν νόμοισι, también hemos de decir que ha habido diversos intentos de enmiendas, como la que, por ejemplo, propuso Canter: ὄθ' ἐννόμοισι.

Por lo que hace a los versos 38-39, Platnauer⁴¹ afirma que, si son auténticos, sólo podemos suponer que Ifigenia encuentra el silencio que acaba de anunciar como imposible. Este estudioso considera más plausible que estas dos líneas hayan sido añadidas por algún escriba o posiblemente por algún actor. De todos modos, para una discusión más completa sobre los problemas con el lenguaje y la sintaxis de este pasaje, remitimos a los estudios de J. Diggle⁴².

2. Versos 463-466

ὦ πότινι', εἴ σοι τάδ' ἀρεσκόντως
πόλις ἦδε τελεῖ, δέξει θυσίας,
ἄς ὁ παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὀσίας
[Ἑλλησι διδοῦς] ἀναφαίνει.

Señora, si son de tu agrado los ritos
que este pueblo celebra, acepta las víctimas
que la ley imperante entre nosotros proclama
no santas⁴³.

Ubicación del pasaje.- Palabras puestas en boca del corifeo al final del primer estásimo. Durante este primer estásimo, el coro se pregunta quiénes pueden ser esos extranjeros y cómo han conseguido atravesar las terribles Simplégades. El estásimo cubre el tiempo que tardan los prisioneros en llegar desde el palacio del rey. Estos versos en concreto los declama el corifeo cuando Orestes y Píades ya están entrando en escena encadenados y acompañados por guardias. Tras observarlos y comprobar que el anuncio del boyero era cierto, el corifeo invoca con estos versos a Ártemis para que acepte el sacrificio que se supone va a recibir.

Comentario.- Antes de entrar propiamente en la materia que nos interesa –y para facilitar la comprensión e interpretación del pasaje–, hemos de atender al problema que supone la inclusión o no en el texto de Ἑλλησι διδοῦς. Para Platnauer⁴⁴, con Ἑλλησι διδοῦς estos versos no tienen sentido y considera que el intento de H. Grégoire de tomar el οὐχ en relación tanto con ὀσίας como con διδοῦς es una solución algo desesperada.

⁴¹ PLATNAUER, 1967⁵: 63.

⁴² DIGGLE, 1981: 75-76 y 1994: 28-33.

⁴³ Traducción de J. M. LABIANO. Como podemos observar, el Profesor Labiano opta –como la mayoría de estudiosos– por no traducir Ἑλλησι διδοῦς. Estas dos palabras conciertan con θυσίας, por lo que una traducción posible sería «las víctimas dadas a los griegos».

⁴⁴ PLATNAUER, 1967⁵: 100.

Todos los editores modernos siguen a T. Bergk en la exclusión de estas dos palabras. Platnauer considera que Ἑλλησι διδούς parece una glosa de ἡμῖν y que διδούς podría haber sido colocado para completar el metro tras la inclusión de la citada glosa. Kyriakou piensa que Ἑλλησι διδούς es redundante y que el problema que presenta puede ser solucionado de forma muy efectiva con su simple supresión.

A. Kirchhoff leería Ἑλλησι δοθεῖς ἀποφαίνει, pero, en opinión de Platnauer en su comentario, el νόμος contra el sacrificio humano no es «dado a los griegos». Kyriakou, por su parte, cree que la única enmienda paleográficamente plausible es la de D. Jackson: ἄλλοισι διδούς. Sin embargo, esta enmienda también conllevaría problemas de interpretación, como la misma autora apunta.

Cambiando ya de tercio, podemos ver cómo en este texto Eurípides señala diferencias importantes existentes entre las prácticas de los griegos y las de otros pueblos –recordemos que el coro de la obra, cuyo corifeo pronuncia estas palabras, está formado por cautivas griegas–. En *Ifigenia entre los tauros*, Ifigenia, en tanto que sacerdotisa de Ártemis, está destinada, entre otras cosas, a realizar sacrificios humanos, cosa que repugna a los griegos. Sin embargo, el poeta tiende visiblemente a hacer expresar a sus personajes un pensamiento fundado sobre un principio de tolerancia. En efecto, con estos versos el corifeo muestra su desacuerdo y repulsa con el tema de los sacrificios humanos, pero admite que tal ceremonia pueda ser celebrada por un pueblo extranjero.

Como indica Assael⁴⁵, el poeta no ignora que la piedad y el sentimiento religioso toman unas formas u otras según los diferentes lugares. Eurípides adopta aquí un punto de vista relativista al recordar a los espectadores que las leyes morales se adaptan a los sentimientos de cada pueblo. Dentro de este tipo de pensamiento comparativista, la ley adquiriría un nuevo estatuto. En efecto, después de haber sido opuesto a los usos extranjeros, aquello que aparecía antes como una regla intangible, fijada por los dioses, no es juzgado de otro modo que como una tradición más o menos arbitraria, y este relativismo es el que marca toda la reflexión sofística. Jacqueline de Romilly muestra cómo esto constituye un aspecto fundamental particularmente de las teorías morales de Arquelaos⁴⁶. De opinión parecida es Wright⁴⁷ cuando afirma que, a pesar de que los griegos consideran los sacrificios humanos como abominables, estos versos no pueden ser interpretados como un comentario directo que refleje un enfrentamiento entre la etnicidad griega y la bárbara.

Numerosos estudiosos han prestado atención a los factores que determinaron lo que se ha dado a llamar la «crisis de conciencia del siglo V». La Guerra del Peloponeso, así como la peste, el auge de la retórica o el advenimiento de la sofística son sin duda

⁴⁵ ASSAEL, 2001: 156.

⁴⁶ ROMILLY, 1971: 75.

⁴⁷ WRIGHT, 2005: 190.

factores determinantes, pero, en opinión de Nava⁴⁸, ya antes las Guerras Médicas, la popularización de los relatos de viaje como género literario o el aumento del flujo comercial con los pueblos mediterráneos tuvieron que haber incrementado la información acerca de las diferentes costumbres de estos pueblos, lo cual, en opinión del estudioso venezolano, no dejó de tener repercusión en el pensamiento ético de los griegos, especialmente en el seno del debate sofístico. Se podría, pues, decir que la constatación de los diferentes usos y costumbres –y, por tanto, de la relatividad de las leyes en cada pueblo– debió de haber sido un punto de capital importancia en la controversia entre φύσις y νόμος. Y de este debate es del que, precisamente, en palabras de Nava, se hace eco Eurípides en el presente pasaje⁴⁹.

No se nos puede escapar tampoco aquí la importancia del adjetivo ὅσιος, pues ὅσιος es al plano religioso lo que δίκαιος al plano jurídico-político, por lo que, en el ámbito griego, la muerte de esas presuntas víctimas de las que habla el corifeo no se produciría conforme a la justicia. Y consideración especial merece también aquí el término πόλις, que si bien hace referencia principalmente a la comunidad del pueblo de los tauros, también engloba sus estructuras políticas y urbanas. No tendría paralelo para un dramaturgo griego el presentar comunidades organizadas de forma diferente a las de sus correlativos griegos, ya sea míticos o históricos, sin una ciudad o una reconocible forma de gobierno⁵⁰.

⁴⁸ NAVA, 2007: 88-89.

⁴⁹ Debate en el que también se encargaría de profundizar Eurípides en otras obras como, por ejemplo, *Andrómaca* (173-176) o *Hécuba* (1247 s.).

⁵⁰ Otra cosa sería si el autor quisiera hablar de ἄγριοι. Cf. a este respecto MELERO (2006), quien muestra de qué forma las utopías cómicas podían ser moduladas de muy diferentes maneras. En este caso, se centra en el fragmento 137 K-A de *Persas* de Ferécates, que además de poder ser leído como una utopía cómica, también puede interpretarse como una parodia de ciertas ideas contemporáneas acerca de la religión y la utilidad del trabajo. En este pasaje de *Persas* el tema de fondo parece ser el debate entre dos personajes sobre las ventajas e inconvenientes de la riqueza y la pobreza. Uno de los personajes da argumentos sobre los beneficios que el trabajo y el esfuerzo aportan a la humanidad, mientras que el segundo especula sobre la posibilidad de un mundo automático y de unos dioses benéficos y obedientes que hagan innecesarios el πόνος y la esclavitud. Discusiones de este tipo acerca de la riqueza y la pobreza las encontramos ciertamente en otros cómicos, pero, en este sentido, es quizá aquí importante señalar un texto próximo en tono y contenido perteneciente a *Cíclope* de Eurípides y de indudable influencia sofística, como señala el Profesor Melero. El pasaje en cuestión (315 s. y 333 s.) se desarrolla en un contexto dramático muy diferente, pero en un tenor lingüístico y una formulación muy semejantes, basada en la degradación de los dioses y de la tierra automática, y en él el Cíclope, como representante del extranjero salvaje, rechaza con espíritu altivo el respeto de las normas sagradas de la hospitalidad garantizadas por Zeus y a Zeus mismo. Según aduce Melero, de ser pertinente esta aproximación textual, *Persas* de Ferécates se burlaría tanto de las representaciones tradicionales y cómicas de la utopía como de su contrapartida ideológica, producida por algunos intelectuales de la época, sobre la religión como un instrumento beneficioso para la humanidad, de modo semejante a como en *Salvajes* (fr. 10 y 13), del año 420, se había burlado tanto de la Atenas contemporánea como de los buenos salvajes llegados a Atenas de una indefinida lejanía.

3. Verso 1189

Ιφ. τὸν νόμον ἀνάγκη τὸν προκείμενον σέβειν.
 IFIGENIA.– Forzoso es respetar la ley establecida⁵¹.

Ubicación del pasaje.- Está situado dentro del cuarto episodio, al comienzo del cual entra el rey Toante. Es la puesta en marcha del engaño, del plan de huida. Formalmente es un diálogo entre Ifigenia y Toante, brillantemente dotado de un ritmo creciente por Eurípides –primero en trímetros yámbicos y luego en tetrámetros trocaicos– en que la astucia de la griega se aprovecha de la ingenuidad del salvaje. Estas palabras de Ifigenia responden a la siguiente pregunta de Toante:

τί δῆτα δρώμεν, φράζε, τοῖν ξένοιν πέρι;
 ¿Qué hacemos entonces –dime– con el par de extranjeros?⁵²

La respuesta de Ifigenia es parte de todo el engaño que está tramando y, así pues, le hace creer a Toante que va a sacrificar a Orestes y a Pílates en honor de Ártemis como dicta la ley del lugar.

Comentario.- El verbo πρόκειμαι se usa frecuentemente en conexión con leyes y decretos humanos⁵³. La traducción que aportamos traduce νόμον por «ley» pero, según considera Kyriakou⁵⁴, aquí νόμος significa claramente ‘costumbre’ y no ninguna ley o decreto sobre la purificación que presuntamente va a llevar a cabo Ifigenia, engañando a Toante.

Sobre el verbo σέβειν también es necesario comentar que E. Fraenkel ha discutido sobre su significado y sus diversos matices en varios pasajes –principalmente poéticos– a raíz del verso 1612 de *Agamenón* de Esquilo⁵⁵. Su significado primario no es ‘reverenciar’, ‘adorar’, sino ‘practicar (reverentemente)’, siempre en el contexto de prácticas y actitudes que envuelven algo que es σεμνόν. En opinión de Kyriakou, aquí, en el contexto de una práctica religiosa, la diferencia entre práctica y reverencia es muy ligera.

En este pasaje, como ya hemos dicho, Ifigenia queda retratada como una astuta griega y Toante como un bárbaro ingenuo. Maria de Fátima Sousa e Silva insiste en este aspecto en el capítulo «O bárbaro e o seu mundo no teatro de Eurípides» de su volumen *Ensaios sobre Eurípides*⁵⁶: cuando el rey Toante entra en escena y pregunta a Ifigenia por qué razón lleva en sus brazos la imagen de la diosa, la hija de Agamenón contesta que la efigie se ha dado la vuelta en su pedestal a causa de la impureza de los

⁵¹ Traducción de J. M. LABIANO.

⁵² Traducción de J. M. LABIANO.

⁵³ Cf., por ejemplo, Esquilo, *Persas* 371 y Sófocles, *Antígona* 35 s.

⁵⁴ KYRIAKOU, 2006: 380.

⁵⁵ FRAENKEL, 1962.

⁵⁶ SOUSA E SILVA, 2005: 15-91.

extranjeros, provocada por un crimen familiar, y hace creer a Toante que se lleva la estatua del templo para apartarla de la sangre. Tras explicarle Ifigenia a Toante que conoció la mancha de los extranjeros tras interrogarlos cuando supuestamente la imagen se dio la vuelta, Toante no duda en afirmar:

σοφὴν σ' ἔθρεψεν Ἑλλάς, ὡς ἦσθου καλῶς (v. 1180)
Astuta te educó Grecia. ¡Qué bien te enteraste!⁵⁷

Y aprovechando esto Ifigenia permite que Orestes y Pílates sean llevados con cadenas, para ganarse la confianza del que está siendo engañado. Según la estudiosa portuguesa, la existencia de un νόμος que ha de ser respetado pone en sintonía los propósitos de Ifigenia y Toante y armoniza sus voluntades y decisiones. Sin embargo, el éxito de la empresa ilumina sobre todo una diferencia de espíritu donde el bárbaro se consagra como ingenuo, además de salvaje, y por eso se coloca en esa eterna posición de inferior y vencido ante la habilidad experimentada de un griego.

4.2. *Ifigenia en Áulide* y el νόμος

4.2.1. Asuntos preliminares

Ifigenia en Áulide es una de las últimas tragedias de Eurípides. Sabemos por un escolio al verso 67 de *Ranas* de Aristófanes y por el léxico *Suda* (s.u. Εὐριπίδης [E 3693] II 469, 2-4 Adler) que esta obra, junto a *Bacantes* y *Alcmeón en Corinto*, fue puesta en escena después de la muerte de Eurípides, en 406 a.C., por su hijo Eurípides el Joven, y que su redacción fue unos años anterior⁵⁸. Con esta trilogía, más un drama satírico de título no conocido, obtuvo un primer premio póstumo. Su composición, por tanto, debió tener lugar en Macedonia, en la corte del rey Arquelao, en torno a 409-408 a.C.; allí compondría su tragedia *Arquelao*, en la que haría descender a la dinastía reinante de un Arquelao mítico, nieto de Heracles.

Como bien señala E. Calderón en la introducción a su edición de la obra⁵⁹, hoy en día este drama no merece un juicio crítico tan duro como el que recibió en algunos momentos de la historia⁶⁰. Es una *communis opinio* que *Ifigenia en Áulide* es, junto a *Alcestis*, *Medea*, *Hipólito* y *Bacantes*, uno de los dramas más ricos, dotados de mayor

⁵⁷ Traducción de J. L. CALVO.

⁵⁸ Así ROME, 1946, que, apoyándose en los datos astronómicos de los versos 6-8, considera que esta pieza pudo ser redactada a finales de julio del 409 a.C.

⁵⁹ CALDERÓN, 2002: XLIII-XLIV.

⁶⁰ Por ejemplo, KITTO (1939: 362-369) la considera una pieza de valor melodramático, como algunas otras producciones eurípideas a las que ya hemos hecho mención. Sin embargo, LESKY, 1968, declara su admiración por ella como una de las más logradas creaciones de nuestro dramaturgo. En la misma corriente se sitúa LABIANO, 2005², al considerarla una de las piezas más interesantes de la última época de su producción dramática.

lirismo y con una unidad dramática más clara, en la que se pueden distinguir tres elementos fundamentales:

- La exaltación del sacrificio personal.
- Los personajes, que, aunque relevantes por su rango, son incapaces de presentar una voluntad común ante una difícil coyuntura.
- El personaje de Ifigenia, nítido y limpio, frente a unos hombres y unos dioses conjurados⁶¹.

Para muchos investigadores, el último capítulo de su vida literaria –*Ifigenia en Áulide* y *Bacantes*– constituye tal vez, por muchos aspectos, el mejor Eurípides, y una evidencia de las más bellas partes corales que jamás compusiera el trágico. Es conocido el hecho de que en la segunda mitad del siglo V se produce una reducción de las partes corales en la tragedia griega, lo que está en relación con el hecho de que Eurípides recurra a largas monodias de actores, como en el caso de Antígona en *Fenicias* (1485 s.) o del esclavo frigio en *Orestes* (1369 s.). Sin embargo, en *Ifigenia en Áulide* encontramos un retorno a la gran tradición coral del drama clásico, como lo atestiguan su párodo y los estásimos.

Respecto a la construcción de la obra, García Gual⁶² subraya los aciertos y destaca escenas en su opinión admirables como el prólogo, con su escenario nocturno y silencioso como telón de fondo al diálogo del anciano esclavo y el inquieto Agamenón. Se ha discutido la autenticidad del pasaje y el lugar de su inserción en la obra, pero García Gual cree que no hay razones claras para rechazarlo ni alterar su situación⁶³. Murray, por su parte, lo coloca detrás del prólogo más convencional formado por el recitado de Agamenón.

Ifigenia en Áulide representa el mito del sacrificio de la joven por parte de su padre Agamenón al inicio de la expedición a Troya⁶⁴. Compuesta hacia finales de la Guerra del Peloponeso, la obra dramatiza una guerra a punto de comenzar. La pieza explora, como apunta Michelakis⁶⁵, los vuelcos de las normas sociales que vuelven a griegos contra griegos y a hombres contra mujeres, y que condenan a una joven virgen a la muerte. Así pues, *Ifigenia en Áulide* es una obra que versaría sobre las agitaciones

⁶¹ Sobre *Ifigenia en Áulide* sigue siendo fundamental la obra de MELLERT-HOFFMANN, 1969.

⁶² GARCÍA GUAL, 2000: 182.

⁶³ La autenticidad de los anapestos iniciales ha sido defendida, entre otros, por MELLERT-HOFMANN, 1969: 91 s. y por KNOX, 1972: 239-261.

⁶⁴ Resulta de suma utilidad, para el tema de la recepción del motivo del sacrificio de Ifigenia desde Eurípides hasta G. Hauptmann –y pasando, entre otros, por autores de la talla de Ennio y Racine–, el trabajo de ARETZ, 1999.

⁶⁵ MICHELAKIS, 2006: 9. También se hace eco de este hecho, entre otros, LESKY, 1966: 225.

sociopolíticas⁶⁶ y sobre los disturbios que provoca la guerra en las mentes humanas. Para unos espectadores que ya llevaban sufriendo largos años de lucha, el principio de la expedición contra Troya representa el mundo puesto de arriba abajo: los enemigos no son los troyanos, sino más bien los griegos; el héroe no es Aquiles⁶⁷, sino Ifigenia, y una boda resulta ser el engaño que encubre un sacrificio humano.

Ifigenia en Áulide presenta una serie de características que nos permiten ubicarla bien dentro de la producción eurípidea, especialmente en la última fase de su carrera dramática: la provocativa y revisionista actitud de la obra con el mito, su postura crítica de la cultura contemporánea y los políticos, su preocupación por la moral y la corrupción política así como por los conflictos de género e internacionales, la lucha entre valores cívicos y familiares, la tensión entre las personas individuales y las masas, su teatral conciencia de sí mismo y su interés por los reveses argumentales y por la demostración visual del sufrimiento.

Hoy en día la obra puede que sea quizás menos popular que *Medea*, *Hipólito* o *Bacantes*, pero su recepción histórica ha sido rica y diversa: focalizada en la aceptación del sacrificio, en la guerra y en el liderazgo, ha inspirado a artistas, poetas y dramaturgos tanto de la Antigüedad como de los tiempos modernos. El tema del sacrificio y su representación en el arte así como la confrontación entre la ambición pública y el sentimiento privado en tiempos de crisis social y moral son algunos de los temas a través de los cuales la obra ha cautivado la imaginación e inventiva de las generaciones posteriores.

4.2.2. Tradición e innovación

Debió haber sin duda más representaciones del sacrificio de Ifigenia que se nos han perdido, aparte de los épicos *Cantos Ciprios* y de las obras sobre Ifigenia de Esquilo y Sófocles. Esto hace que sea difícil establecer con certeza qué hay exactamente de nuevo en la obra de Eurípides. Una de las mayores innovaciones debió haber sido, según Michelakis⁶⁸, el recurso de la carta con la que Agamenón atrae a Ifigenia a Áulide: en Sófocles es Odiseo el que transmite el mensaje a Clitemnestra en Argos, mientras que

⁶⁶ Para la interpretación de *Ifigenia en Áulide* como una obra de marcado carácter socio-político, recomendamos la lectura del artículo de DE PACO, 2001, donde la autora no sólo resalta el carácter político de la obra eurípidea a partir del hecho de que la sangre de la virgen es vertida para la salvación de la comunidad, deviniendo figura emblemática del sacrificio por la πόλις dentro de un contexto de guerra, sino que también insiste en el hecho de que, en las futuras revisiones españolas de la obra de Eurípides, los nuevos Atridas –militares en campaña, pues la Guerra de Troya, al ser «trasladada» a un contexto español, se convierte en numerosas ocasiones en la guerra civil española– son puestos en una situación límite en la que han de decidir entre la vida de sus hijas o la fidelidad al compromiso político-social, al igual que tenía que hacer Agamenón con Ifigenia.

⁶⁷ Para el tratamiento de la figura de Aquiles en la obra que nos ocupa, cf. DOS SANTOS, 2006.

⁶⁸ MICHELAKIS, 2006: 26.

en otras versiones anteriores de la historia no se presta atención a los motivos por los que Ifigenia es llamada a Áulide. El secretismo con el que el oráculo de Calcante es anunciado sólo a Agamenón, Menelao y Odiseo parece ser otra innovación eurípidea: en otros lugares de la literatura y del drama, oráculos similares tenían un carácter público. En opinión de Michelakis, los siguientes hechos podrían ser incluidos entre las innovaciones ciertas o probables de nuestro dramaturgo: la ignorancia de Aquiles de la trama del matrimonio, la presencia de Clitemnestra en Áulide, el minimizar el papel de Ártemis en el sacrificio, la referencia al asesinato por parte de Agamenón del anterior marido de Clitemnestra y su hijo, el cambio de actitud de Ifigenia y su buena disposición final a la muerte y la crueldad y avaricia del ejército griego.

La obra desarrolla un amplio espectro de temas literarios y dramáticos. Uno de los textos del que se ve mayor presencia en la obra que nos ocupa en lo que hace a su vocabulario así como a su argumento y desarrollo de su carácter es *Ilíada* (podemos observar esto, por ejemplo, en los vv. 124-140, 1015-23, 1250-52 y 1367-1401). La actitud crítica de la obra con respecto a *Ilíada* es especialmente evidente en la transformación de Ifigenia en una heroína ante los ojos sobre todo de Aquiles⁶⁹. Otro ejemplo de la relación creativa de nuestra tragedia con *Ilíada* puede verse en el canto de entrada del coro, que es uno de los más largos de la tragedia griega y está modelado en episodios homéricos tales como el «Catálogo de las naves» o la *τειχοσκοπία* de *Ilíada*, que Eurípides vuelve a trazar otra vez en *Fenicias* (vv. 88-201). El canto evoca la poesía homérica, pero también se aleja de ella: el emplazamiento pacífico y las actividades atléticas de los héroes griegos, así como el tono de la descripción que realiza el coro, contrastan claramente con la atmósfera bélica del modelo homérico⁷⁰.

La revisión del mito muestra deudas con otros tipos de poesía épica y lírica, más festivos en tono, preocupados por temas tales como lo milagroso, la aventura y la acción, la guerra y el sexo. Por ejemplo, el juicio de Paris en el primer canto y las bodas de Tetis y Peleo en el tercero (1036-79) derivan de relatos diferentes a *Ilíada* en carácter y contenido, como los ahora perdidos *Cantos Ciprios*. Por todo ello la manera en que el coro trata la materia mitológica no es, según cree Michelakis⁷¹, elaborada, pero sí selectiva y sugerente. Además, el estilo elevado de la presentación del matrimonio de Tetis y Peleo provoca un sentimiento de lejanía idílica y de felicidad que también evocan algunas de las odas líricas de Píndaro y Baquílides. El tono de tales cantos corales depende de la exclusión de temas mitológicos con un contenido menos agradable, como, por ejemplo, la unión a la fuerza de Tetis con Peleo. En su tratamiento del material mitológico nuestra obra busca sus referentes no sólo en las técnicas,

⁶⁹ Sobre *Ifigenia en Áulide* como reescritura de *Ilíada*, cf. GAMEL, 1999; SORUM, 1992 y FOLEY, 1985: 79-80.

⁷⁰ Acerca del canto de entrada del coro y su relación con la poesía de Homero, cf. MICHELINI, 2000: 46; ZEITLIN, 1994: 166-169; LUSCHNIG, 1988: 87-88 y FOLEY, 1985: 79-80.

⁷¹ MICHELAKIS, 2006: 28.

convenciones y preferencias de la poesía épica y lírica, sino también de la dramática, como cabe esperar. Los motivos de Agamenón y su actitud con respecto al sacrificio de su hija, el marco religioso y moral dentro del cual el sacrificio ocupa su lugar, el carácter de Clitemnestra y sus sentimientos hacia su marido y la muerte de su hija, son todos rasgos del mito que el drama del siglo V explora una y otra vez; *Agamenón* de Esquilo es la obra más importante de las que nos quedan en la que podemos observar esto.

Como en otras tragedias tardías de Eurípides como *Orestes* y *Fenicias*, *Ifigenia en Áulide* desafía sistemáticamente a los espectadores yuxtaponiendo la acción dramática con eventos pasados y futuros que son familiares a través de fuentes más antiguas. Tales tácticas son intrínsecas al desarrollo interno de la pieza y típicas de su actitud crítica hacia las tradiciones mitológicas con las que y contra las que ésta opera⁷².

4.2.3. Aspectos políticos

En el modo indirecto en el que la tragedia se refiere a la realidad coetánea, *Ifigenia en Áulide* se ocupa de la guerra, de los temas del sacrificio y del patriotismo, de la oposición entre griegos y bárbaros, de la idea de panhelenismo, de las tensiones entre las personas individuales y la comunidad, de la desconfianza hacia los adivinos y políticos y, de un modo más general, de la tensión entre retórica y política y la falta de un marco moral para definir y legitimizar su acción⁷³.

⁷² Sobre la relación entre el argumento de la obra y el mundo del mito, cf. MICHELINI, 2000 y SORUM, 1992. Para el tema más general de la actitud de Eurípides hacia el mito, cf. MICHELINI, 1987; EISNER, 1979 y WHITMAN, 1974.

⁷³ Como todos sabemos, *Ifigenia en Áulide* no es la primera obra de nuestro tragediógrafo que se ocupa de estos temas. En este sentido, resulta muy interesante la lectura de PLÁCIDO, 2006, quien muestra cómo la presentación de una obra como *Troyanas* revela el papel de la guerra y la flota en la ideología cívica de Atenas, integrado dentro de la ideología hoplítica del discurso fúnebre. En este sentido, cf. también CROALLY, 1994: 48 s. y SOMMERSTEIN, 1997: 72. También resulta de gran provecho para el tratamiento de estos aspectos la consulta de PLÁCIDO, 2000 y de GREGORY, 1991: 162, cuyas lecturas nos permitirán tener una visión más clara de la diversidad de tratamientos que recibían los cautivos en las guerras entre ciudades (Plácido) y el papel de la lamentación como función femenina, identificadas las penas de las mujeres con las de la comunidad, como si toda la colectividad estuviera integrada por féminas, por el hecho mismo de ser supervivientes (GREGORY y también DYSON Y LEE, 2000, en un artículo conjunto). Dejando de lado *Troyanas*, PLÁCIDO (1984) también se encarga en otro trabajo de relacionar toda esta serie de elementos vinculados con la guerra y la política en otras obras eurípideas como *Hipólito* y *Andrómaca*. De hecho, la postura de Hipólito llega a verse en este artículo como «una especie de Panhelenismo aristocrático» que desemboca en un alejamiento de la vida de la ciudad (1984: 136), mientras que *Andrómaca* es considerada por este investigador español como la obra más claramente antiespartana de Eurípides, correspondiéndose el ambiente en que se creó la obra con la situación crítica en que se encontraba Atenas tras las nuevas invasiones del Ática y la revuelta de Mitilene. Para el estudio y la comprensión correcta de estas dos obras –*Hipólito* y *Andrómaca*– es fundamental, en opinión de Plácido, tener en cuenta su trasfondo histórico, que incluye la muerte de Pericles, el alejamiento de la vida

No es difícil ver por qué el sacrificio de Ifigenia importaba tanto a los espectadores atenienses de la primera puesta en escena de la obra: la pieza, representada en la época en que la Guerra del Peloponeso estaba a punto de concluir dejando a Atenas humillada, sin imperio ni aliados, dramatiza una guerra que está a punto de empezar. La obra trata las tensiones situadas sobre normas sociales que vuelven a los griegos contra ellos mismos y que condenan a una joven e inocente muchacha a la muerte. *Ifigenia en Áulide* no se ocupa de una guerra entre πόλεις griegas, como la Guerra del Peloponeso, sino que se centra en un conflicto en el que los griegos luchan unidos contra bárbaros. Ha sido vista tanto como una obra patriótica que celebra la victoria sobre el enemigo como una pieza pacifista o irónica que muestra lo absurdo de la guerra y expone la irracionalidad de los poderes políticos; y aunque algunos estudiosos argumentan que la guerra es idealizada románticamente, sin embargo, la gran mayoría de especialistas hoy en día está de acuerdo en que la glorificación de la guerra en la obra, lejos de ser descontrolada, es asimilada al chovinismo antibárbaro. Considerando el énfasis existente en un número de obras eurípideas en los problemas éticos de la guerra y en el sufrimiento que éste inflige, es difícil imaginar, según cree Michelakis⁷⁴, cómo *Ifigenia en Áulide* podría leerse como algo diferente de una acerba mirada al funcionamiento y realidades de la agresión militar⁷⁵.

En el siglo V el concepto de muerte en el campo de batalla se convierte en un ideal que destaca de forma prominente en la ideología oficial del Estado ateniense tal y como es expresado, por ejemplo, en las oraciones fúnebres, como en la famosa de Pericles que encontramos en Tucídides, 2.35-46⁷⁶. *Ifigenia en Áulide*, con su énfasis en el patriotismo y en el sacrificio, conecta directamente con esta ideología, pero la obra se distancia del mundo de los espectadores en dos aspectos: en primer lugar, en que presenta el sacrificio no como una poderosa metáfora para glorificar la muerte de alguien en la batalla, sino como un horrible ritual; en segundo lugar, en que el sacrificio es asociado a una mujer en vez de a un hombre, cosa que a menudo sucede en Eurípides, como ya hemos comentado.

Un tema íntimamente relacionado con la guerra es el de la oposición entre griegos y bárbaros. Tanto en el drama como en la cultura de la época, la oposición entre griegos y troyanos es articulada no sólo en términos éticos, sino también a través de evaluativos estereotipos de género: los victoriosos griegos son a menudo presentados como masculinos y disciplinados en oposición a los derrotados, afeminados y desobedientes

pública por parte de los ilustres, la crisis de Atenas relacionada con la política externa y reflejada en lo interior por la política fiscal, la violencia, la desconfianza, la ruptura de la aparente concordia, el fracaso del sistema del προστάτης, las dificultades de la carencia de un προστάτης, etc. (142 s.). De un modo más general, resulta también utilísima la consulta de DELEBECQUE, 1951 y de GOOSENS, 1962.

⁷⁴ MICHELAKIS, 2006: 75.

⁷⁵ Cf. CAVANDER, 1973: 9-10, entre otros.

⁷⁶ Cf. LORAU, 1986: 42-56.

troyanos. Sin embargo, en varias tragedias de Eurípides como *Hécuba*, *Andrómaca*, *Troyanas* y *Helena*, tal oposición es sistemáticamente desafiada como simplista y problemática. En *Ifigenia en Áulide* no siempre se presenta el estereotipo de la superioridad de los griegos sobre los bárbaros. Como Ifigenia declara orgullosamente en el verso 1401, los griegos son libres y los bárbaros esclavos; de forma semejante, Aquiles asocia el engaño de Agamenón y la cobardía de Menelao con el origen bárbaro de su bisabuelo Tántalo, del monte Sípilo, situado en Asia (952-954 y 970 s.). Sin embargo, la agresión del ejército en anticipación de la expedición y la incapacidad de Agamenón de mantenerla bajo control deja bastante claro que los griegos no son menos cobardes, engañosos, desobedientes y sanguinarios que los bárbaros.

A finales del siglo V fueron principalmente los sofistas –y sobre todo Gorgias– los que escribieron con mayúsculas sobre la gloria de las Guerras Persas y la miseria de la Guerra del Peloponeso con el fin de popularizar la idea de una expedición de griegos unidos contra el imperio persa. Gorgias pronunció un discurso sobre el tema en el bien elegido marco de unos Juegos Olímpicos –quizás en 408–. El tema del panhelenismo fue también tratado por dramaturgos como Aristófanes en su *Lisístrata* (411 a.C.) y poetas como Timoteo en su poema citaródico *Persas* (ca. 410-407). En *Ifigenia en Áulide* el tema de la necesidad de una unión panhelénica atraviesa toda la obra mediante metáforas diversas. A Grecia se le asignan papeles diferentes que a menudo compiten: Grecia puede ser vista como una mujer que, como Helena, debe ser puesta en libertad (1273), que tiene necesidad de ayuda (410) o de un benefactor (1446), y por quien incontables soldados están preparados para luchar y morir (1389); pero Grecia también se convierte en un sinónimo del ejército, tomando venganza por la pérdida de Helena (270-272), siendo llevado a Troya con lanzas y barcos (588 s.), animado por el deseo de la expedición (808 s.), esclavizando a Agamenón (1269-72) y fijando su mirada en Ifigenia, como ella misma dice (1378); además, Grecia llega a ser un sustituto de Ártemis cuando Ifigenia ofrece su cuerpo a ella (1397) y rivaliza con Aquiles cuando se lleva a Ifigenia lejos de él (1406).

La retórica del panhelenismo está muy ligada a las necesidades y deseos de los personajes que lo introducen, que en primer lugar es el coro en su canto de entrada, cuando se refiere con gran admiración a los guerreros reunidos de toda Grecia. Después es tratado por Menelao para apoyar su argumento de que Helena debe ser devuelta (350, 370-372). Agamenón también lo toca en defensa de su incapacidad para salvar a su hija y parar la expedición (1260-75). Finalmente, el tema recibe un interés central cuando se apropia de él Ifigenia en el discurso en el que ella discute las razones por las que quiere morir (1378-1401). *Ifigenia en Áulide* conecta, pues, con un concepto que debió ser muy popular en la época en que fue representada por vez primera. La obra no celebra este concepto tan intensamente como podría haberlo hecho, pero tampoco le hace menoscabo, más bien expone las asociaciones de panhelenismo con un complejo nexo

de temas interrelacionados que incluyen ideales colectivos e intereses personales, entusiasmo y cinismo, ingenuidad y agresión⁷⁷.

El ejército de *Ifigenia en Áulide* no está basado en el modelo de la armada ateniense o de la asamblea del siglo V. No obstante, ofrece reflejos y reflexiones sobre el papel de la multitud en la política y en el arte de la guerra contemporáneas. Es representado en términos conflictivos, a veces como una realidad angustiosa, otras como un ideal: es un impaciente y desobediente gentío que puede ser manipulado por políticos habilidosos e inmorales, pero también una fuerza panhelénica que lucha por la justicia y la libertad. La obra que nos ocupa encaja con las ansiedades de finales del siglo V sobre el poder de la mayoría y la amenaza que puede suponer para el bienestar de las personas individuales y de la sociedad. La inconstante mutabilidad de las masas y lo poco previsible de sus reacciones juegan un papel importante en el establecimiento de la fortuna como un factor dominante en *Ifigenia en Áulide*, como sucede con el análisis que hace Tucídides de la Guerra del Peloponeso.

Como el poder y carácter voluble de las masas, la desconfianza en los políticos es un tema popular en el teatro de las últimas décadas del siglo V. Durante este período, la época de Pericles es a menudo idealizada y no es poco común ver a sus sucesores como una serie de políticos y demagogos dispuestos a no comprometerse con otra cosa que no sea poder, gloria y dinero. Aristófanes retrató a tales individuos de forma sistemática en sus comedias. En *Ifigenia en Áulide* es Odiseo quien aparece para agradar a la muchedumbre e infundirles entusiasmo por una serie de dudosas razones, y en esto se asemeja a los demagogos que tenían el poder para dominar a la asamblea ateniense⁷⁸. Agamenón es otro personaje retratado con vistas a lo contemporáneo. El miedo de Agamenón a la responsabilidad y su incapacidad de controlar al ejército puede, según cree Michelakis⁷⁹, no ser algo patético, como a menudo se ha argumentado, sino sugestivo de un contexto histórico y cultural donde los líderes de la armada podían ser castigados con la muerte si fracasaban al no alcanzar las expectativas: esto es ciertamente lo que la Asamblea ateniense decretó para los generales que no pudieron recoger los cadáveres de los marineros atenienses después de la victoriosa batalla naval contra los espartanos en Arginusas en 406, sólo unos pocos meses antes de la primera representación de nuestra obra⁸⁰. El deseo de Agamenón de escapar de su papel público y su flirteo con la idea de una vida libre de problemas como la de su criado, pueden ser quizás puestos en conexión con el más amplio contexto cultural de finales del siglo V.

⁷⁷ Sobre el panhelenismo en esta obra, cf. MICHELINI, 2000: 54-56; FOLEY, 1985: 92-102 y JOUAN, 1983: 41-43.

⁷⁸ Por lo que hace al poder de los demagogos sobre el público de masas, cf. OBER, 1989: 91-94 y 122-124.

⁷⁹ MICHELAKIS, 2006: 80.

⁸⁰ Jenofonte, *Helénicas*, 1.6.24.

4.2.4. Comentario de los pasajes seleccionados en los que aparece el término νόμος

1. Versos 396-399

τάμα δ' οὐκ ἀποκτενῶ ἴγῳ τέκνα· κοῦ τὸ σὸν μὲν εὔ
 παρὰ δίκην ἔσται κακίστης εὐνιδος τιμωρία,
 ἐμὲ δὲ συντήξουσι νύκτες ἡμέραι τε δακρύοις,
 ἄνομα δρῶντα κοῦ δίκαια παίδας οὖς ἐγεινάμην.

Yo no voy a matar a mis hijos, y no será justo que se arreglen
 tus asuntos con la venganza de una esposa tan infame,
 mientras que mis noches y mis días se consumen en lágrimas
 por haber obrado de manera contraria a las leyes y sin justicia
 [contra los hijos que engendré⁸¹.

Ubicación del pasaje.- Episodio primero, diálogo entre Menelao y Agamenón. Palabras puestas en boca de este último. Menelao ya le ha sustraído al anciano criado de Menelao la tablilla que tenía que entregar a Clitemnestra, en la que Agamenón le pedía que no enviara a su hija Ifigenia a Áulide, contra lo que había dicho en un mensaje anterior. Menelao le reprocha a Agamenón que haya cambiado súbitamente de opinión, y estas palabras corresponden a las justificaciones de Agamenón y a su negativa de sacrificar a Ifigenia.

Comentario.- Nos encontramos ante un pasaje muy importante y de gran relevancia por el vocabulario jurídico-político tan significativo que contiene: el término νόμος no aparece, pero podemos observar, por otra parte, el adjetivo ἄνομος –aquí en la forma de acusativo plural neutro ἄνομα– junto a otros términos sumamente apropiados para nuestro comentario como δίκην, τιμωρία ο δίκαια⁸².

Metiéndonos en el sentido del texto, lo primero que nos llama la atención es que Agamenón diga que «Yo no voy a matar a mis hijos» (τάμα δ' οὐκ ἀποκτενῶ ἴγῳ τέκνα). Evidentemente, como indica, entre otros, E. C. Kennedy⁸³, τάμα τέκνα es un plural que se refiere sólo a Ifigenia.

Agamenón le echa en cara a Menelao que sus planes puedan verse arreglados con la venganza –aquí es donde entra en juego el dativo τιμωρία– de la huida junto a Paris de Helena, una mujer a la que considera κακίστη. El éxito de los planes de Menelao sería algo totalmente contrario a la justicia, según Agamenón (κοῦ τὸ σὸν μὲν εὔ παρὰ δίκην ἔσται κακίστης εὐνιδος τιμωρία).

⁸¹ Traducción de E. CALDERÓN.

⁸² Para la relación entre las ideas de ley y equidad, donde el campo semántico de la jurisprudencia y la política es evidentemente imponderable, cf. NAVA, 2007: 92-95, para quien Eurípides apela en sus obras a una entidad tripartita entre νόμος, δίκη y εἰμαρμένη, en la que se establece una relación de coordinación entre la física y la ética.

⁸³ KENNEDY, 1981: 51.

Por lo que hace al adjetivo ἄνομος, el término suele traducirse por «impío» –como hace en este caso, por ejemplo, Carlos García Gual–, «cruel», etc. Hemos elegido esta traducción de E. Calderón porque recoge de forma muy apropiada el valor privativo de ἄνομος en el sentido de ‘actuar de modo contrario a lo que dictan las leyes’. ἄνομα κοῦ δίκαια y παῖδας serían, como indica Kennedy⁸⁴, dobles acusativos dependientes del participio de presente δρῶντα, que se revestiría de un valor histórico. En este último verso del pasaje se desarrolla la mayor parte de la carga política del mismo pues, según apunta Calderón⁸⁵, Agamenón hace referencia a los actos cometidos contra las leyes naturales mediante el adjetivo ἄνομα, mientras que el οὐ δίκαια es empleado para resaltar el incumplimiento de las leyes civiles en caso de que decidiera matar a Ifigenia.

2. Versos 1090-97

ποῦ τὸ τᾶς Αἰδοῦς ἢ τὸ τᾶς Ἀρετᾶς ἔχει
σθένει τι πρόσωπον,
ὅποτε τὸ μὲν ἄσεπτον ἔχει
δύνασιν, ἃ δ' Ἀρετὰ κατόπι-
σθεν θνατοῖς ἀμελείται,
Ἄνομία δὲ νόμων κρατεῖ,
καὶ (μὴ) κοινὸς ἀγὼν βροτοῖς
μὴ τις θεῶν φθόνος ἔλθη;

¿Dónde tendrá algún poder la faz del Pudor
o de la Virtud,
cuando la impiedad tiene
la fuerza, la Virtud está
abandonada entre los hombres,
la Ilegalidad prevalece sobre las leyes
y no tienen los mortales un común empeño
para que no les alcance envidia alguna de los dioses?⁸⁶

Ubicación del pasaje.– Final del estásimo tercero, en boca del coro, en el que se comenta la grandeza de Aquiles y el luctuoso destino de la joven Ifigenia. Canto situado tras el diálogo a tres bandas entre Aquiles, Clitemnestra y el anciano, en el que se descubre el verdadero propósito de Agamenón, con la posterior petición de ayuda a Aquiles por parte de Clitemnestra, ayuda que éste le promete dar. El coro, tras recordar las bodas de Tetis con Peleo y recordar el glorioso futuro que ya entonces le predijo Quirón para su hijo Aquiles, alude en el epodo —al que pertenecen estos

⁸⁴ KENNEDY, 1981: 51.

⁸⁵ CALDERÓN, 2002: 74.

⁸⁶ Traducción de E. CALDERÓN.

versos— a la desgraciada situación de Ifigenia y a lo que supuestamente va a ser su triste destino.

Comentario.— Aquí se nos presentan, como ha sucedido en el pasaje anterior, unos versos de gran importancia por el vocabulario ético-religioso y jurídico que contienen. El coro, en la estrofa y en la antístrofa, hace una celebración lírica, como ya hemos dicho, de las bodas de Tetis y Peleo, tema festivo típico de la literatura griega⁸⁷, mientras que el epodo evoca, en contraste con tal alborozo, el triste sino de Ifigenia.

Con sólo echar un vistazo al texto, se puede constatar que hay dos palabras que van a ser de gran importancia para nuestro comentario: ἄνομία y νόμων. La traducción del Profesor Calderón incide muy bien en el sentido político de ἄνομία. Aquí la ἄνομία — traducida por «Ilegalidad»— está personificada y puesta al mismo nivel que otros conceptos de tipo ético-religioso como Αἰδώς («Pudor») o Ἀρετή («Virtud»). El coro está, así pues, haciendo referencia a una posible visión del mundo en el caso de que finalmente Ifigenia sea sacrificada: un mundo en el que el Pudor y la Virtud han dejado sus poderes a la impiedad y yacen abandonados y, sobre todo —especialmente por lo que nos interesa—, un mundo en el que la Ilegalidad (ἄνομία) prevalece sobre u oprime las leyes (νόμων κρατεῖ), pues lo que se va a cometer no es un acto de acuerdo a la justicia. En fin, vemos cómo la reflexión política que hemos intentado mostrar en los pasajes anteriores llega también a este último.

Conclusiones

Como decíamos al comienzo, nuestro el objetivo en este artículo era rebatir el argumento de la despolitización de las obras tardías de Eurípides, para lo cual decidimos estudiar el término νόμος —palabra esta con evidentes connotaciones jurídico-políticas— en una selección de pasajes pertenecientes a *Ifigenia entre los tauros* e *Ifigenia en Áulide*, dos piezas unidas por su temática y por su cronología tardía, a sabiendas de que el resultado iba a ser parcial por los motivos que en su momento aducimos.

Por lo que hemos podido ver a partir del comentario de dichos pasajes, podemos constatar que, en ellos, Eurípides sigue mostrando interés por las cuestiones relacionadas con la legalidad y el respeto a las normas, entre otros aspectos que se entrelazan entre sí. Parece desprenderse, pues, que estábamos en lo cierto cuando decíamos que las obras tardías de Eurípides, dadas las duras condiciones de su tiempo, no podían ser puros ejercicios de corte estético, sino que continuaban ofreciendo sus reflexiones en todos los ámbitos del pensamiento, incluyendo el político, tesis esta que esperamos poder constatar en estudios posteriores.

⁸⁷ Catulo también compondrá posteriormente un bello epitalamio sobre este tema, como ya sabemos.

Referencias bibliográficas

- AÉLION, R. (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*, I-II, París, Les Belles Lettres.
- ARETZ, S. (1999), *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis: Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart/Leipzig, Teubner.
- ARNOTT, W. G. (1973), «Euripides and the unexpected», *G&R* 20: 49-63.
- ASSAEL, J. (2001), *Euripide, philosophe et poète tragique*, Namur, Collection d'Études Classiques.
- BELFIORE, E. (1992), «Aristotle and Iphigenia», en RORTY, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 359-77.
- CALDERÓN, E. (2002), *Eurípides: Tragedias V*, col. «Alma Mater», Madrid, CSIC.
- CALVO, J. L. (2000), *Eurípides: Tragedias II*, col. Biblioteca Básica Gredos, Madrid, Gredos.
- CAVANDER, K. (1973), *Euripides' Iphigeneia at Aulis: A Translation with Commentary*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- CONACHER, D. (1998), *Euripides and the sophists*, Londres, Duckworth.
- CRESPO, P. (2002), «Ifigenia: el sacrificio de una figura trágica», en DE MARTINO, F., MORENILLA, C. (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari, Levante Editori, pp. 85-110.
- CROALLY, N. T. (1994), *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Nueva York, Cambridge University Press.
- CROPP, M. J. (1997), «Notes on Euripides, *Iphigeneia in Tauris*», *ICS* 22: 25-41.
- DE PACO SERRANO, D. (2001), «La figura de Ifigenia en la tragedia de Agamenón. De la literatura griega a la dramaturgia española contemporánea», *Myrtia* 16: 275-299.
- DELEBECQUE, E. (1951), *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, París, Klincksieck.
- DI BENEDETTO, V. (1971), *Euripide: teatro e società*, Turín, Giulio Einaudi Editore.
- DI BENEDETTO, V.–MEDDA, E., (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turín, Giulio Einaudi Editore.
- DOS SANTOS, F. B. (2006), «Aquiles em *Ifigênia em Áulis* de Eurípides», *Synthesis* 13: 49-66.
- DIGGLE, J. (1981), *Studies on the text of Euripides*, Oxford, Clarendon Press.
- (1994), *Euripidea: Collected Essays*, Oxford, Clarendon Press.
- DYSON, M., LEE, K. H. (2000), «The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*», *JHS* 120: 17-33.
- EISNER, R. (1979), «Euripides' Use of Myth», *Arethusa* 12: 153-174.
- FERRARI, W. (1938), «L'Oresteia di Stesicoro», *Athenaeum* 16: 1-37.
- FOLEY, H. P. (1985), *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca, Cornell University Press.
- FRAENKEL, E. (1962²), *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford, Clarendon Press (1ª ed. 1950)
- FUSILLO, M. (1992), «Was ist eine romanhafte Tragödie? Überlegungen zu Euripides' Experimentalismus», *Poetica* 24: 270-299.
- GAMEL, M. K. (1999), «Iphigenia at Aulis», en Blondell, R. *et alii*, *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, Londres-Nueva York, Routledge, pp. 316-320
- GARCÍA GUAL, C. (2000), *Eurípides: Tragedias III*, Biblioteca Básica Gredos, Madrid, Gredos.
- GIGANTE, M. (1993²), *Nomos Basileus*, Nápoles, Bibliopolis (1ª ed. 1956).
- GOOSSENS, R. (1962), *Euripides et Athènes*, Bruselas, Acad. Royale de Belgique.
- GREGORY, J. (1991), *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

- JAEGER, W. (1968), *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, FCE (trad. esp. del original alemán de 1933 y 1943-44).
- JONES, J. W. (1956), *The Law and Legal Theory of the Greeks*, Oxford, Clarendon Press.
- JOUAN, F. (1983), *Euripide. Vol. VII. Iphigénie à Aulis*, París, Les Belles Lettres.
- KENNEDY, E. C. (1981²), *Euripides: Scenes from Iphigenia in Aulis and Iphigenia in Tauris*, Bristol, Bristol Classical Press (1ª edición 1954).
- KITTO, H. D. F. (1939), *Greek Tragedy: a Literary Study*, Londres, Methuen.
- KNOX, B. M. W. (1972), «Euripides' Iphigeneia in Aulis (in that order)», *YCLS* 22: 239-61.
- KYRIAKOU, P. (2006), *A Commentary on Euripides Iphigenia in Tauris*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter.
- LABIANO, J. M. (1999), *Eurípides: Tragedias II*, Madrid, Cátedra.
- (2005²), *Eurípides: Tragedias III*, Madrid, Cátedra (1ª ed. 2000).
- (2010), «Eurípides, *Helena* 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia», *CFC:egi* 20: 55-82.
- LESKY, A. (1966), *La tragedia griega*, Barcelona, Labor.
- (1968), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- LORAUX, N. (1986), *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City*, Cambridge, Harvard University Press.
- LUCAS DE DIOS, J. M. (1983), *Sófocles. Fragmentos*, Madrid, Gredos.
- LUSCHNIG, C. A. E. (1988), *Tragic Aporia: A Study of Euripides' Iphigenia in Aulis*, Victoria, Aural Publications.
- MELERO, A. (2006), «Ferécates *Persas* (fr. 137)», *SPhV* 9, n.s. 6: 131-145.
- MELLERT-HOFFMANN, G. (1969), *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*, Heidelberg, C. Winter, Bibl. d. klass. Altertumswissenschaften, N. F. 2. Reihe, 28.
- MICHELAKIS, P. (2006), *Euripides: Iphigenia at Aulis*, Londres, Duckworth.
- MICHELINI, A. N. (1987), *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (2000), «The Expansion of Myth in Late Euripides: *Iphigeneia at Aulis*», en CROPP, M., LEE, K. y SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre*, Champaign, Stipes Publishing, pp. 41-57.
- MILETTI, L. (2007), «Eurípides *Physiologos*», en CAMPOS DAROCA, F. J., GARCÍA GONZÁLEZ, F. J., LÓPEZ CRUCES, J. L., ROMERO MARISCAL, L. P. (eds.), *Las personas de Eurípides*, col. «Classical & Byzantine Monographs» 65, Ámsterdam, A. M. Hakkert Publ. Co., pp. 191-218.
- MORENILLA, C. (2007) (a), «La *Helena* de Eurípides», en BAÑULS, J. V. et al. (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Università di Foggia, Universidad de Granada, Universitat de València, pp. 179-203.
- (2007) (b), «La lealtad en un mundo convulso: *Helena* y *Andrómeda* de Eurípides», en BAÑULS, J. V., DE MARTINO, F., MORENILLA, C. (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental II*, Bari, Levante Editori, pp. 213-54.
- (2011), «Ifigenia o el sincretismo como comunicación política entre dioses y héroes», en *¡Que los dioses nos escuchen! Comunicación con lo divino en el mundo greco-latino y su pervivencia. Homenaje a Carmen Barrigón*, Valladolid (en prensa).
- MOSSMAN, J. (1995), *Wild Justice: A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford, Clarendon Press.

- NAVA, M. (2007), «ΚΡΑΤΩΝ ΝΟΜΟΣ. La ley en el pensamiento de Eurípides», en CAMPOS DAROCA, F. J., GARCÍA GONZÁLEZ, F. J., LÓPEZ CRUCES, J. L., ROMERO MARISCAL, L. P. (eds.), *Las personas de Eurípides*, col. «Classical & Byzantine Monographs» 65, Ámsterdam, A. M. Hakkert Publ. Co., pp. 85-104.
- OBER, J. (1989), *Mass and Elite in Democratic Athens: Rethoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton: Princeton University Press.
- OSTWALD, M. (1969), *Nomos and the Beginning of the Athenian Democracy*, Oxford, Clarendon Press.
- PLÁCIDO, D. (1984), «De la muerte de Pericles a la *stasis* de Corcira», *Gerión* 1: 131-144.
- (2000), «*Païdes* y *hebôntes*: los diferentes tratamientos de cautivos en las guerras entre ciudades», en MYRO, M^a. M., CASILLAS, J. M., ALVAR, J. y PLÁCIDO, D. (eds.), *Las edades de la dependencia durante la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 91-99.
- (2006), «Vencedores y esclavos: las *Troyanas* de Eurípides», en CALDERÓN, E., MORALES, A. y VALVERDE, M. (eds.), *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 817-822.
- PLATNAUER, M. (1967⁵), *Euripides: Iphigenia in Tauris*, Oxford, Clarendon Press (1^a ed. 1938).
- QUIJADA, M. (1991), *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- (1998), «*Ifigenia en Áulide* y la tragedia tardía de Eurípides», en ADRADOS, F. R. (coord.), *IX Congreso Español de Estudios Clásicos: Madrid, 27 al 30 de Septiembre de 1995*, Vol. 4 (Literatura griega), Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 307-12.
- (2003), «La escena del reconocimiento de la *Electra* de Eurípides: una muestra del desarrollo intertextual de la tragedia», *QUCC* 71: 101-12.
- RADT, S. (1977), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 4: *Sophocles*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 3: *Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- ROME, A. (1946), «La date de composition de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide», en *Miscellanea G. Mercati* IV, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 13-26.
- ROMILLY, J. de (1971), *La loi dans la pensée grecque des origines à Aristote*, París, Les Belles Lettres.
- (1995), *Tragédies grecques au fil des ans*, París, Les Belles Lettres.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1989), «Ifigenia (De Enómao a Ifigenia)», *CFC* 23: 31-37.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1997), «The Theatre Audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus», en PELLING, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press, pp. 63-79.
- (2002), *Greek Drama and Dramatists*, Londres, Routledge.
- SORUM, C. E. (1992), «Myth, Choice and Meaning in Euripides' *Iphigenia at Aulis*», *AJPh* 113: 527-542.
- SOUSA E SILVA, M. F. (2005), *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, Cotovia.
- WHITMAN, C. H. (1974), *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge, Harvard University Press.

- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1969), «Euripides, *poietes sophos*», *Arethusa* 2: 127-42.
- WRIGHT, M. (2005), *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford, Oxford University Press.
- ZEITLIN, F. I. (1994), «The Artful Eye: Vision, Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre», en GOLDHILL, S. y OSBORNE, R. (eds.) *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, CUP, pp. 138-96.