

RECONOCIMIENTO Y PUESTA EN ESCENA DEL *CRESFONTES* DE EURÍPIDES (*)

En el perdido *Cresfontes* de Eurípides confluyen una serie de circunstancias afortunadas, que no suelen repetirse en otras tragedias fragmentarias —incluso mejor sustentadas por el estado de conservación y volumen de los restos—, en virtud de las cuales podemos conocer con una relativa fiabilidad los principales acontecimientos de su trama argumental. En efecto, además de los míseros fragmentos coleccionados por Nauck¹, el *POxy.2458*² y algunas dudosas adscripciones de *Incerta*³, siempre controvertidas, determinadas fuentes antiguas nos proporcionan información de la mayor importancia para intentar postular una recons-

(*) Versión corregida y ampliada de una comunicación del mismo título presentada al II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Málaga, marzo 1984), que aún no ha visto la luz. Puesto que aquel modesto trabajo de 1984 ya adelantaba algunas conclusiones hoy recogidas en la edición y comentario de Annette Harder (cf. *infra*) —aunque discrepo en algunas cuestiones de detalle—, me he decidido a revisar la redacción que hace cinco años defendí públicamente. Quisiera poner de relieve, nuevamente, mi deuda con los sabios consejos del profesor J. Lens, quien puso a mi disposición el ejemplar inédito de un trabajo suyo titulado «La leyenda de Cresfontes, Eurípides y el *POxy. 2458*», y leyó el original de la comunicación; asimismo, agradezco al profesor M. Benavente que me ayudara a perfilar no pocos detalles.

¹ *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Suppl. B. Snell, Hildesheim 1964.

² *The Oxyrhynchus Papyri* 27, 1962, pp. 73-81, tav. 8, ed. E. G. Turner; cfr. también H. Lloyd-Jones, *Gnomon* 35, 1963, pp. 444-46; *Euripides, Cresphontes*, en *ZPE* 6, 1970, pp. 247-248, tav. 10a, ed. R. Coles.

³ Cfr. Th. Bergk, «Zu den neuen Bruchstücken griechischer Dichter», *RhM.* 35, 1880, pp. 244-47; A. Calderini, «De Cresphonte Euripideo», *Rend. Ist. Lomb.*, 46, 1913, pp. 561-72 (= Eur. fr. inc., 953); J. A. Hartung, *Euripides restitutus*, Hamburgo 1843-44, vol. II, p. 52 (= Eur., *Erecteo*, fr. 362, 18-20); Id., p. 50 (= Eur., *Poliido*, fr. 645); F. G. Welcker, *Die griechischen Tragödien*, Bonn 1839, p. 832 ss. (fr. inc. 908 + F 908a Snell + F 908b Snell); N. Wecklein, «Ueber den Kresphontes des Euripides», en *Festschrift L. Urlichs*, Würzburg 1880, p. 14 (= Eur., fr. inc. 1058); C. Valckenaer, *Diatribes in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, Leiden 1767, p. 181; perteneciente al prólogo, Welcker, II, 1 = 829 ss.; D. G. Wagner, *Euripidis perditorum fabularum fragmenta*, París, 1846, p. 727; F. Basedow, *Commentationis de Euripidis fabula quae inscribitur ΚΡΕΣΦΟΝΤΗΣ Particula Prior*, Neustalt-Eberwa de 1876, pp. 12 ss.; Wecklein, p. 5; O. Musso, *Euripide. Cresfonte*, Milano 1974. p.

trucción admisible, ya que, ciertamente, son pocas las ocasiones en que los testimonios indirectos vengan a ser tan unánimes sobre algún aspecto concreto de un drama perdido, tal como, en el caso que nos ocupa, la preparación de una escena de reconocimiento. Mas este renovado interés que se detecta en dichas fuentes sólo pudo deberse a algún momento de su acción dramática lo bastante singular como para llamar la atención de Aristóteles y Plutarco, dentro de una producción teatral que habría llegado a ser variopinta y multiforme, pero, particular y probablemente, por los siguientes rasgos: *i)* un entramado mítico muy original, lo cual para Eurípides está muy bien demostrado; *ii)* una cuidada construcción de la acción que conduce a la intriga y al suspense; *iii)* la caracterización de los personajes y el especial patetismo de las situaciones; *iv)* o quizá la suma de todo, como creemos sería el caso de nuestra tragedia.

Desgraciadamente, su pésimo estado de conservación no hace justicia a una obra que debió ser muy representada durante toda la Antigüedad⁴. No es, sin embargo, nuestro propósito analizar aquí con la minuciosidad que merecería la infinidad de problemas exegéticos de los fragmentos conservados, ni tan siquiera revisar los criterios seguidos por sus últimos editores y comentaristas, Olimpio Musso y Annette Harder⁵, sino, antes bien, estudiar lo que, según los testimonios, atrajo especialmente la atención de quienes pudieron asistir a su representación o quizá leyeron la obra, a saber: la *anagnórisis* de Cresfontes y la excepcional *mise en scène* que dicha acción habría exigido.

Los críticos desde siempre habían puesto de relieve la conturbadora influencia que el tema de Orestes había ejercido sobre la historia de Cresfontes, porque estas sagas míticas que implican un reconocimiento y, a la par, una venganza, presuponían una serie de elementos fijos⁶, los cuales seguramente ya estaban en el propio mito⁷. Es muy cierta, a este res-

⁴ A propósito del *POxy. 2458*, véase E. G. Turner, «Dramatic representations in Graeco-Roman Egypt: how long do they continue», *AC*, 32, 1963, pp. 120-128.

⁵ O. Musso, *op. cit.*; A. Harder, *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden 1985.

⁶ Cfr., K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*, Göttingen 1964, p. 113; A. Harder, *op. cit.*, p. 14; véase también F. Solmsen, «Euripides' Ion in Vergleich mit anderen Tragödien», *Hermes* 69, 1934, pp. 390-419; esp. 391 ss.

⁷ Cfr., W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London 1979, pp. 5 ss.; A. Harper, p. 14.

pecto, la opinión de A. Harder⁸, según la cual, cuando un poeta trágico se dispone a tratar un tema que ha sido abordado anteriormente por otros poetas (predecesores o contemporáneos también, pensamos nosotros) o por él mismo, se vería naturalmente influido por estos tratamientos de la historia. Puede imitar ciertos recursos, o elaborar los suyos propios a partir de éstos o, incluso, pudo ir más allá. Ahora bien, a nuestro juicio, aunque en lo relativo al entramado mítico Eurípides parezca depender de elementos tradicionales, su obra está recorrida precisamente por un profundo espíritu renovador; y, máxime en el terreno de la dramaturgia. Ya Solmsen⁹ hace algunos años sentenciaba a propósito: «Even the more detached student of Euripides' dramaturgy is bound to realize how carefully the poet prepares a promising situation; he too may think some denouement how indicated. However it is typical of *anagnorisis* plots as Euripides constructed them in this play (sc. *Electra*) and others that what we are led to expect does not happen». Así pues, efectivamente, se han señalado tres tipos de paralelos entre el *Cresfontes* y otros dramas: 1) con aquellas tragedias cuyo núcleo dramático es el reconocimiento entre un hijo que retorna a su casa y la relativa lealtad de los de palacio: *Coéforos* (Esq.), *Cresfontes* (Eur.), *Electra* (Sóf.) y *Electra* (Eur.)¹⁰; 2) desde el punto de vista de soluciones dramáticas y motivos similares, con Sóf., *Electra*, *I. T.*, *Helena e Ión*¹¹; y 3) se han pro-

⁸ *Op. cit.*, p. 14, donde, siguiendo las aportaciones de T. von Wilamowitz en su estudio sobre Sófocles y K. Matthiessen, *op. cit.*, insiste en que «after all, writing a tragedy was a conscious artistic effort, in which the poet gave his own interpretation of the traditional story». A nuestro modo de ver, no es lo mismo «interpretación personal de una historia tradicional» que los múltiples recursos técnicos que el poeta podría utilizar. Porque lo que individualizaría un drama de reconocimiento de otros semejantes sería precisamente la originalidad de su puesta en escena.

⁹ «*Electra and Orestes: three Recognitions in Greek Tragedy*», *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde, N. R., 30-32, 1967, pp. 31-62 (= *Kleine Schriften III*, pp. 32-63; citamos por esta versión); p. 43, donde remite al trabajo de *Hermes* 69, 1934, ya citado, pp. 391 ss.; un caso peculiar lo constituye la *Helena*, según K. Alt, *Hermes* 90, 1962, p. 6.

¹⁰ E. R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg 1969, pp. 237 ss. Para un estudio detallado de estas cuatro obras y de sus respectivas escenas de reconocimiento, cfr. K. Matthiessen, pp. 113 ss.; A. Harder, pp. 14 ss.

¹¹ E. R. Schwinge, *op. cit.*, pp. 301 ss.; K. Matthiessen, *op. cit.*, p. 138; T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, pp. 137 ss., señala parecidos con *Electra*; F. Solmsen, *Hermes* 69, p. 390; M. Imhof, *Euripides' Ion. Eine literarische Studie*, Mün-

puesto afinidades también con otros dramas perdidos que respondían al esquema de la «catástrofe interrumpida»¹², tales *Alejandro*, *Antíope* e *Hipsípila*¹³. Con todo, a nadie se le ocultará que éste no es siempre un camino seguro para recuperar una tragedia fragmentaria, máxime si, como es frecuente en Eurípides, hay tal variedad y diversidad de detalles de unas obras a otras. Porque creer lo contrario sería demasiado arriesgado, dado que el arte dramático no pudo consistir sólo en una mejor o peor trabazón de patrones fijos¹⁴: la creación exige libertad e imaginación, aunque el poeta maneja determinadas herramientas fijas en su oficio. Tal es así que, cuando se trata de recuperar un drama perdido a tenor de esquemas y patrones, este método revela toda su debilidad. De aquí que, partiendo en cualquier caso de una reconstrucción de los momentos principales de su trama, vamos a estudiar lo que sí es seguro que incluía el *Cresfontes*: la escena de reconocimiento entre Mérope y su hijo.

Un texto capital de *Poet.* 1453b 35 ss.-1454a 5 ss. sitúa nuestro drama entre las mejores tragedias por la excelente progresión de los meca-

chen, 1966; J. Lens, «Sobre el *Cresfontes* de Eurípides», *Actas III Congreso Español de Estudios Clásicos* 2, Madrid 1968, pp. 253-259.

¹² Cf. A. P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' plays of mixed Reversal*, Oxford 1971, pp. 10, 101 y ss. Este tipo de tragedias fueron muy del gusto de los poetas del siglo V a. C. y proliferaron considerablemente durante el IV; vid., G. Xanthakis-Karamanos, «Derivations from Classical Treatments in Fourth-Century Tragedy», *BICS* 26, 1979, pp. 99-103.

¹³ T. B. L. Webster, *op. cit.*, pp. 16 y 79, ve semejanzas también con S., *Misios* y con E., *Egeo*; F. Solmsen, «Electra and Orestes...», p. 38, n. 1; K. Matthiessen, *op. cit.*, p. 112; B. Snell, *Euripides Alexandros* (Hermes Einzelschriften, 5), 1937, pp. 47 y 61. Este autor piensa que la originalidad de Hécuba consistía en su activa participación en el atentado contra Alejandro, al cual no conocía, y que esta escena pudo derivar del *Cresfontes*; en contra, Scheidweiler, «Zum Alexandros des Euripides», *Philologus* 97, 1948, pp. 321 ss.; B. Menegazzi, «L'Alessandro di Euripide», *Dioniso* 14, 1951, pp. 172-197; esp. p. 172, donde opone el pasaje de Aristóteles en que se recuerda al *Cresf.*, pero se olvida de citar al *Alejandro*. A su vez, D. Lanza, *SIFC* 34, 1962, pp. 230-45, esp. p. 231, n. 1, argumenta, apoyándose en el sch. ad *Andr.* 293, que una escena como ésta, de cuyo trasfondo aflora el instinto maternal de la asesina, pudo proceder de Sófocles. Vid., asimismo, J. O. de G. Hanson, *Hermes* 92, 1964, pp. 171-81. Similitudes entre *Télefo*, *Cresfontes* y *Alejandro* ve F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, París 1966, pp. 130 y 237.

¹⁴ Sobre el problema de la reconstrucción y las enormes dificultades que suscita, cf. J. Lens, «La reconstrucción de tragedias perdidas. I: Los Materiales», *Sodalitas* 1, 1980, pp. 85-112, y la bibliografía allí citada.

nismos dramáticos con que se consigue la mejor peripecia. De las tres clases que Aristóteles había establecido como modelos, el tercero, encabezado por *Cresfontes*, *I.T* y una desconocida *Hele*, es el que mejor resuelve el problema dramático: «ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χεῖριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ δεύτερον. τὸ τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε». En 1452a 16 ss. define Aristóteles una «acción compleja» en la épica o el drama como aquella donde se efectúa un cambio que implica reconocimiento o peripecia, o ambas a la vez; argumenta, asimismo, que el mejor reconocimiento entraña peripecia, y ésta provocará en el público piedad o temor (1452a 32 ss.; 36 ss.). Aristóteles piensa en la tragedia, pero también tiene presente a Homero, cuando examina los tipos de *anagnórisis* que se sirven de *signos* (*σημεῖα*) y pruebas en 1454b 25-30, inmediatamente después del texto que acabamos de recoger: «ἔστιν δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βελτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνώρισθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσι γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἔνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους». Homero construye la acción de tal modo que Odiseo enseña su cicatriz a los porquerizos simplemente para propiciar su identificación, mientras que en el caso de la nodriza Euriclea es un reconocimiento inesperado y dramático, es decir, consecuencia natural del curso de los acontecimientos. Al final de este largo excursus, concluye el Estigirita que «el mejor tipo de reconocimiento es el que se sigue de la acción misma, cuando la sorpresa deriva de una serie de sucesos verosímiles» (*πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γινόμενης δι' εἰκότων*, 1455a 16 ss.¹⁵. Tanto 1454a 5 ss. como 54b

¹⁵ Cf. N. J. Richardson, «Recognition scenes in the Odyssey and Ancient Literary Criticism», *Paper Liverpool Latin Seminar* 4, 1983, pp. 85-112.

25-30 tienen en común el que la acción dramática comporta un «elemento de sorpresa» (ἐκπληξίς), la cual, como culminación de aquélla, sería afín al θαυμασιώτατα de 1452a 4, cuando establecía que los hechos casuales son más llamativos si guardaban relación con las acciones precedentes. Una buena acción sería la de un personaje que se dispone a llevar a cabo un acto irreparable, por ignorancia, pero se da cuenta a tiempo. Aristóteles, pues, establece las siguientes posibilidades:

- | | |
|------------------------|------------------|
| a) ἢ γὰρ πράξει ἀνάγκη | a') καὶ εἰδότας |
| b) ἢ μὴ | b') ἢ μὴ εἰδότας |

A partir de dichas disyuntivas, a la hora de construir la acción queda patente lo que es aconsejable y lo que es menos, si tenemos en cuenta el efecto que provoca en el público:

- 1) τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πράξει χειρίστον·

$$a) + a') - b) = \text{τὸ ... χειρίστον}$$

Efecto:

- a) τὸ ... μιαρὸν
 β) οὐ τραγικόν
 γ) ἀπαθές
- 2) βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πράξει, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι

$$a) + b') = \text{βέλτιον}$$

Se traduce así un elemento más: c) ἀναγνώρισις

Efecto:

- a') τὸ ... μιαρὸν οὐ πρόσεστιν
 β') ἢ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν¹⁶.

¹⁶ Sobre el significado de ἐκπληξίς, cf. A. Rostagni, *Aristotele. Poetica*, Torino 1945, p. 81; D. W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968, ad 55a 17, p. 172; A. Wartelle, *Léxicque de la Poétique d'Aristote*, Paris 1985, s.u., p. 55: «stupeur, surprise soudaine». Vid. Ps.-Long. 15.2; Plb., 2.56.11 y 34.4.3.

Pues bien, a juzgar por el paralelismo establecido con *Odisea*, podemos dar por seguro que ese elemento de sorpresa sería, respectivamente, en *Od.*, la nodriza Euriclea y, en *Cresfontes*, un *Senex*, del que a continuación hablaremos, los cuales son excelentes auxiliares, por un lado, de la peripecia y, por otro, del reconocimiento que sigue a ésta. Así pues, sabemos, primero que nada, que cuando Mérope se disponía a matar al hijo, por desconocimiento, se detiene y lo reconoce. Tan escueta precisión, sin embargo, nos lleva a otros datos: 1) que Mérope no ha tenido la posibilidad de conocer la identidad del hijo; 2) que la personalidad de éste ha quedado oculta una buena parte de la obra; 3) que el reconocimiento sería el punto culminante del clímax trágico, en tanto que acaba con la desdicha que habría inaugurado la obra¹⁷. De aquí que un comentario antiguo a *Etic. Nic.* III, 2 1111a ss., nos presente la situación a la que se enfrenta Mérope como paradigmática: ἡ Μερόπη τοῦ περὶ τι παράδειγμά ἐστι. καὶ ἔστι παρ' Εὐριπίδῃ ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἐπιβουλεύουσα τῷ υἱῷ Κρεσφόντῃ ὡς πολεμὴ δι' ἄγνοιαν. De lo dicho, por consiguiente, podemos inferir que se trataría de una tragedia con una gran intriga, la cual se estructuraría a base de situaciones muy tensas que acaban por romperse cuando sucede la detención del asesinato. No en balde sólo por este magistral derroche de arte dramático ya le valdría a Eurípides el calificativo que Aristóteles le diera (*Poet.*, 1453a 39-30) como «el más trágico de los poetas». Porque había comprendido mejor que nadie la noción de catástrofe trágica, pues una obra debe acabar mal si pretende ser coherente. No obstante, dicha afirmación, por lo que sabemos de *Cresf.*, a juicio de los críticos¹⁸, incurría en contradicción con lo expuesto en 1453a 14: καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χειρόνος. La contradicción señalada no sería tal si partimos

¹⁷ Efectivamente, según A. P. Burnett, *op. cit.*, pp. 12 ss., la acción ha sido concebida de una forma simple y negativa en su «Reversal». La interrupción de una catástrofe inevitable traerá consigo una nueva acción, que ha de ser razonable y cuidadosamente preparada.

¹⁸ D. W. Lucas, *op. cit.*, p. 154-55, y, en particular, toda la discusión sobre 1454a 8; V. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid 1974, pp. 291-92, vid. la bibliografía allí recogida y estudiada.

de los siguientes hechos: ante todo, Cresfontes quizá no fuera el protagonista de la obra¹⁹, de manera que el paso de la dicha a la desdicha no le afectaría a él. Como se sabe, no es extraño a la tragedia antigua que un personaje dé título a un drama, pero que sus intervenciones sean relativamente escasas, aunque su presencia siempre estaría latente a lo largo de la acción; y, segundo, es más que seguro que todo el peso recaería sobre Mérope y Polifontes, personajes que sí responden a ese esquema de caracteres que pasan de la dicha a la desdicha. García Yebra²⁰, en efecto, admite «ad loc.» que Mérope, al reconocer a su hijo, evita que se acreciente la desdicha y, una vez recuperado el único hijo que le quedaba, la tragedia no terminaría felizmente, «pues Mérope nunca podría olvidar el asesinato de su marido y de sus otros hijos. Su situación seguiría siendo trágica».

Un grupo notable de fuentes antiguas sugiere la posibilidad de que nuestro dramaturgo hubiera reelaborado el mito en el contexto de una acción de justa venganza y de recuperación legítima del poder usurpado por Polifontes, con las consiguientes implicaciones políticas que de ello podría haberse derivado²¹. Por otra parte, la fábula 137 + 184^{ex} de

¹⁹ Asumimos como verosímil el testimonio de Dem., *De Cor.*, 180 y Sch. «ad loc.», y El., *Var. Hist.*, 14.40. Vid. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968², p. 148; A. Cengarle, «Note sul Cresfontes di Euripide», *Dioniso* 40, 1966, p. 76; también la discusión de los testimonios que hace A. Harder, *op. cit.*, p. 47.

²⁰ *Op. cit.*, p. 292.

²¹ Textos que, por otra parte, ofrecen un importante colorido eurípideo en el tratamiento del mito: Apollod., 2.8.4-6; *A.P.*, 3.5; Isoc., 6.22-23. Esta última versión, menos eurípidea que las restantes, hace pensar a Harder, *op. cit.*, p. 10, que la historia era conocida ya antes de Eurípides y que había sido reelaborada por motivos propagandísticos, lo cual es muy verosímil. Vid., también, PL., *Leg.* 692b; Éphor., *FGrH.* 70 F 116; Paus. 4.3.6-8; 8.29.5; 2.18.7; 3.1.5; Vell. Paterc., 1.2.1; Sch. ad S. *Ai.*, 1285; Polyaen., 1.6; Sud., s.u. *δραπέτης*. Pese a las obvias implicaciones políticas de las diferentes versiones del mito, en cuanto a que abordan los acontecimientos sobre Mesenia, es difícil saber si nuestro poeta construyó una tragedia política. Así, p. ej., lo creían B. Niese, «Die ältere Geschichte Messeniens», *Hermes* 27, 1891, pp. 1-32, y E. Schwartz, *Hermes* 34, 1899, p. 449. Más recientemente O. Musso, *op. cit.*, p. XXVIII, y E. Schwartz, *Figuras del mundo antiguo* (trad. esp.), Madrid 1966², p. 54; M. Pohlenz, *La Tragedia greca* (trad. it.), Brescia 1961, p. 411. Sobre el tema de la política y la tragedia ha hecho sugerentes observaciones J. Lens, «Historia y Política en la Tragedia griega», *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén 1982, pp. 67-84.

Higinio²², que, como se ha sugerido²³, contendría un epítome más o menos fidedigno de la *hypothesis* helenística, nos proporciona un contexto muy semejante al de los testimonios e, incluso, nos permite recuperar los hechos esenciales de esta tragedia perdida. Hoy día se sospecha que disposición de los acontecimientos tan particularmente dramática bien pudo proceder de Eurípides²⁴, si bien su uso para una eventual reconstrucción ha de ser muy ponderado:

- (5a) Polyphontes Messeniae rex Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, eius imperium et Meropen uxorem possedit.
- (5b) ...cum quo Polyphontes occiso Cresphonte regnum occupavit. (2) filium autem eius infantem Merope mater quem ex Cresphonte habebat absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur si quis eum necasset. (3) qui postquam ad puberem aetatem uenit, capit consilium ut exsequatur patris et fratrum mortem, itaque uenit ad regem Polyphontem aurum petiturum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropes, Telephontem. (4) interim rex eum iussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret, qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuntius erat flens ad Meropen uenit, negans eum apud hospitem esse nec comparere. (5) Merope credens eum esse filii sui interfectorem qui dormiebat, in chalcidicum cum securi uenit inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognouit et matrem ab scelere retraxit. (6) Merope postquam uidit occasionem sibi datam esse ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. rex laetus cum rem diuinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est.

Polifontes, rey de Mesenia, había asesinado a su hermano Cresfontes Sr., le había arrebatado el poder y se había casado con Mérope, esposa de aquél. La reina, entretanto, consigue poner a salvo en seguro refugio al único hijo que le quedaba vivo, también llamado Cresfontes.

²² *Hygini Fabulae*, ed. H. J. Rose, Leiden 1967, pp. 100-101.

²³ A. Cengarle, *art. cit.*, p. 63; O. Musso, *op. cit.*, p. 69, n. 7; A. Harder, *op. cit.*, p. 48. Muy aprovechables para este problema son las páginas dedicadas por G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955, pp. 135 ss., a analizar las nuevas *hypóthesis* halladas en el POxy. 2455.

²⁴ A. Cengarle, *art. cit.*, p. 63, n. 1.

Pero el usurpador, enterado de ello y temiendo una eventual venganza futura, había puesto precio a la cabeza de su enemigo. Éste, cuando llega a la pubertad y tiene conciencia de su situación, decide vengar la muerte de su padre y hermanos. La tragedia se iniciaría probablemente en el instante en que Cresfontes había llegado al palacio real para poner orden en tal estado de cosas. A dicho momento pertenecería, con todas las reservas que han puesto los críticos²⁵, los versos conservados en el *POxy. 2458*. Cresfontes ha preparado un engaño singular: se presentaría ante Polifontes bajo identidad falsa (se explicaría así el nombre alternativo *Telephontem* de Hig. 3), reclamando la recompensa que éste había establecido, y se declararía su propio asesino. Al igual que sucede con la *Electra* sofoclea, el rey le acoge en palacio como huésped de sus palabras, invitándole, pues, a descansar. En la escena siguiente llega Mérope, mientras Cresfontes duerme y Polifontes busca información suplementaria²⁶; a continuación irrumpe el Anciano (*Senex qui inter matrem et filium internuntius erat*) jadeante y trastornado con la noticia²⁷ de que el joven Cresfontes ha desaparecido. Esto sucedería en un momento avanzado de la trama, y el enredo consistiría en que este nuevo personaje no conoce los acontecimientos que se han desarrollado previamente en escena; de ahí que su mensaje tendría una clara función dramática, a saber: poner en marcha los mecanismos de la peripecia y de la intriga. Mérope ha podido saber que un «extranjero» se ha presentado como el asesino de su hijo, lo cual pone en marcha la catástrofe, de modo que, cuando ya Polifontes ha dejado la escena, ella decide matar al huésped. La peripecia, además, exigía una falsa reconciliación entre Mérope y el usurpador, pero este estadio sería posiblemente posterior al reconocimiento, el cual quedaría enmarcado por dos escenas muy pasionales:

i) Cambio de actitud ostensible en Mérope, momento al que pertenecerían el Fr. 454 N = 72 A y el Fr. 455 N = 73 A.

²⁵ Vid. el breve, pero completo, análisis de J. Lens, «Sobre el Cresfontes de Eurípides», pp. 256-59.

²⁶ Cf. W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der Griechischen Literatur*, München 1940, IV, p. 396, n. 1.

²⁷ *Internuntius* del texto higiniano responde perfectamente a la tipología de los Mensajeros de la Tragedia, ya que, básicamente, aludiría a su función escénica: el Anciano viene del exterior de palacio.

ii) Preparación de la venganza.

El reconocimiento, pues, ha sido muy bien preparado. Gracias al valioso testimonio de Plut., *Cons. ad Apoll.* 110 D, podemos barruntar cómo se ha construido la acción: ἡ δὲ Μερόπη λόγους ἀνδρώδεις προφερομένη κινεῖ τὰ Θέατρα, λέγουσα τοιαῦτα:

τεθνᾶσι παῖδες οὐκ ἔμοι μόνη βροτῶν
οὐδ' ἀνδρὸς ἔστερήμεθ', ἀλλὰ μυρίαί
τὸν αὐτὸν ἐξήντησαν ὡς ἐγὼ βίον

(Fr. 454 N = 72 A).

Algunos filólogos²⁸ situaron este fragmento en la escena de la falsa reconciliación entre Mérope y Polifontes; no obstante, Wecklein²⁹ puso serias objeciones a dicha adscripción por entender que en el contexto de Plutarco no quedaba clara semejante acción. Pensó que estas palabras eran pronunciadas por Mérope cuando conoció la historia del extranjero, y que el Anciano irrumpía en escena sólo después de éstas³⁰. Hartung³¹, por su parte, consideraba que la reina se manifiesta en tales términos precisamente cuando ha escuchado al viejo confirmar la historia que acaba de referirse en escena. Harder³², por fin, concluye que no es nada fácil ver cómo el tono de resignación con que Mérope habla puede reconciliarse con el violento ataque que seguía tras el relato de este personaje. La interpretación más plausible, a juicio de la comentarista, estribaría en que el citado texto plutarqueo realmente dice dos cosas: (1) λόγους ἀνδρώδεις προφερομένη; sería una descripción que no casa bien con una falsa reconciliación, porque «the words spoken... can be called brave only as long as the speaker believes in them»; (2) κινεῖ τὰ θέατρα, que en un primer vistazo sugiere la idea de que el público quedó

²⁸ F. Basedow, *op. cit.*, pp. 30 ss.; T. B. L. Webster, *op. cit.*, p. 142; O. Musso, *op. cit.*, «ad loc.».

²⁹ *Art. cit.*, p. 11, n. 1.

³⁰ Sic., F. G. Welcker, *op. cit.*, II, p. 834.

³¹ J. A. Hartung, *op. cit.*, II, 51.

³² «Ad loc.», pp. 110-11.

conmovido³³, asimismo puede indicar que esta profunda impresión quizá se debiera a que éste sabe más cosas, lo cual es lógico si, como creemos, la escena descollaría por su ironía trágica³⁴.

Mérope habría pronunciado una tirada de gran efecto emocional: una mujer (no tanto una reina), transida de dolor, al borde de la desesperación y del paroxismo, sin nada que perder cuando analiza su situación. Harder³⁵ piensa que una combinación de ambas soluciones nos presenta una escena en la que la protagonista intenta autocontrolarse por la pérdida de sus seres queridos, pero aún no ha tenido oportunidad de vengarse. En tal caso, el efecto dramático recaería sobre lo que el público ya sabe: que Cresfontes vive y que tiene planeada su venganza. Ahora bien, podríamos afinar todavía más: Mérope es una reina que lo ha perdido todo; que como mujer no tiene derechos ante el poder tiránico, y que ha visto malograda también su última esperanza, porque si bien ella no puede acogerse a una venganza legítima, Cresfontes sí. De modo que Eurípides pudo haberse hecho eco de un amplio sentir femenino en una época de plena conflagración bélica: enfáticamente *μυρία* aludiría a las mujeres que han soportado una situación similar a la suya. En efecto, este pensamiento, profundamente patético, devino lugar de la tragedia³⁶ en boca de héroes y heroínas, y aquí manifestaría la rabia y el dolor acumulado por una mujer oprimida que ha arrastrado una vida penosa. La gota que colma el vaso sería la pérdida también, según ella supone, de su único hijo superviviente, con lo cual tendríamos realmente una autoin-

³³ Sobre *κίνησις*, vid. Sch. b T a Hom., *Il.* 1.446: «efecto emocional», según J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford 1980, p. 118, n. 30; y Sch. d 184: «compasión», relacionado con *φαντασία* y unido a *ἐκπληξις*. La *φαντασία* produce *κίνησις* (cf. Ps.-Long., 15.2: *παθητικὸν ... καὶ τὸ συγκεκινημένος*, Ps.-Dion. Halic., 372. 24 U-4, *φαντασίας κίνησις*). Cf. R. Meijering, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholarship*, Groningen 1987, pp. 44-47.

³⁴ Para comprender el auténtico alcance de las opiniones de Plutarco, quizá sea acertada la referencia que hace A. Harder, p. 111, al Sch. ad S. *OT* 264, en donde se establece como peculiar del estilo eurípideo la búsqueda de la conmoción en escena. Desgraciadamente, a causa de la brevedad del fr. 454, no podemos saber si *παῖδες* se refiere a los otros hijos muertos de Mérope o también incluía a Cresfontes, con lo cual la ironía estaría en la posición enfática del término.

³⁵ *Id.*, p. 111.

³⁶ *Alc.*, 417, 852, 931 ss., *Med.*, 1017; *Hip.*, 834; *Andr.*, 1041; *Hel.*, 464; Fr. 418,2; *S. El.*, 153 ss., 385 ss.

citación a la rebelión. Λόγους ἀνδρώδεις sería muy coherente con esa tipología de heroínas trágicas que, en ausencia de sus esposos, han tenido que tomar las riendas de sus propias adversidades. El prototipo es la Clitemestra esquilea, calificada por el centinela, en *Ag.* 11, γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ³⁷. El fragmento así entendido facilitaría la comprensión psicológica del personaje, dado que sería una reacción perfectamente explicable.

El Fr. 455 N = 73 A se incluiría también en esta tirada de lamento³⁸, parangonando la protagonista, quizá hiperbólicamente, su vida con la de Níobe, otro caso paradigmático dentro de la tragedia antigua. Y terminaría su *rhēsis* con el Fr. 456 N = 74 A, el cual, como parece claro, serían las palabras inmediatamente anteriores al golpe fatal:

+ ὠνητέραν + δὴ τήνδ' ἐγὼ δίδωμί τοι πληγὴν.

A propósito de las cuales, Plut., *De esu carnium*, 2.5, es mucho más explícito que en el Fr. 454 respecto al efecto causado: σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην καὶ λέγουσαν '... ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθηάζουσα φόβῳ, καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον. Queda, consiguientemente, bien documentada la impresión que tales escenas producían en el público³⁹: Eurípides logró construir una escena tan excitante que consiguió poner en pie al teatro cuando Mérope, hacha en ristre, se disponía a descargar el golpe, por temor a que el Anciano no llegase a tiempo de reconocer al muchacho. Aristóteles consideraba que estas acciones estaban motivadas «no por maldad, sino por un gran error...» (*Poet.*, 1453a 14). Efectivamente, δι' ἁμαρτίαν μεγάλην cuadraría muy bien en una tragedia de intriga que maneja certeramente el carácter de la protagonista; pero su conducta sería explicable no tanto por su gran yerro cuanto por un elemento accidental, dado que los planes de venganza han sido elaborados a sus espaldas. Por ironía trágica, y a fin de que la empresa de Cres-

³⁷ *Poet.*, 1454a 22, y comm. D. W. Lucas, «ad loc.», p. 158.

³⁸ A. Harder, *op. cit.*, p. 112.

³⁹ Cf. W. B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*, London 1983, p. 6.

fontes tuviese éxito, nadie en escena debía conocer ni su auténtica identidad ni, por supuesto, sospechar de él. Luego, involuntariamente, Mérope se ha visto envuelta en una tela de araña de la que no sabe salir. Nuestro trágico ha preparado la acción de tal modo que la reacción instintiva de la reina sería la única dramáticamente verosímil. Un papel capital, por otra parte, se ha reservado al *Senex* (a quien podríamos comparar con la Nodriza del *Hipólito*), dado que si, en primer lugar, sus noticias han confirmado las sospechas de la reina acerca del huésped, es él quien tiene la llave del reconocimiento y la solución del conflicto. Engaño y accidente son elementos previos de la intriga⁴⁰; no obstante, el conflicto debe resolverse mediante un recurso «intradramático», a saber: el Anciano, personaje cuyas posibilidades escénicas fueron descubiertas por primera vez para esta ocasión⁴¹ en una función que hasta ahora no había desempeñado ningún personaje secundario, si bien la Nodriza de *Las Coéforas* sería un buen precedente. De esta guisa, la línea de separación *dentro / fuera* resulta más estrecha, y el poeta puede integrar en un conjunto cada vez más homogéneo lo que ocurre en escena y dentro de escena. Porque si en ocasiones lo sucedido ante el público repercute en el interior, en otras los cauces de la trama que tienen lugar fuera de la vista del espectador serán decisivos para la peripecia. En *Cresfontes*, como creemos, se adopta una solución intermedia.

Por razones básicamente técnicas la *anagnórisis* debía retrasarse lo más posible para concentrar en un solo punto toda la tensión de la obra. Es muy posible, pues, que no hubiera tenido lugar un encuentro en escena previo al reconocimiento entre madre e hijo⁴²; en caso contrario, no le habría pasado inadvertido al joven cuál sería el verdadero talante de su madre respecto a un eventual ajuste de cuentas con Polifontes. Es más que probable, asimismo, que Eurípides hubiera manejado el expediente del joven receloso, que dudaría de todos y de todo, y que incluso no querría ver comprometido el éxito haciendo partícipe a la madre, aunque pudo conseguir la complicidad del Coro. Tal como ha sido planteada

⁴⁰ Cf. J. M. Bremer, *Hamartia*, Amsterdam 1965, p. 21; W. Vilchez, *El engaño en el teatro griego*, Barcelona 1976, p. 230; D. W. Lucas, *op. cit.*, p. 146.

⁴¹ K. Matthiessen, *op. cit.*, pp. 111 ss.

⁴² M. Pohlenz, *op. cit.*, p. 465.

la peripecia, el reconocimiento es el único camino seguro para volver las aguas a su cauce e iniciar una nueva acción, ya que el Anciano no coincidirá con Cresfontes hasta el momento oportuno. En *Ión* encontramos notables semejanzas en cuanto a técnica dramática, aunque las soluciones a problemas concretos pudieron ser divergentes⁴³; pero, en especial, 1) las motivaciones de Mérope son opuestas a las de Creúsa, ya que ésta actúa más por despecho que por una venganza realmente legítima; asimismo, el enfrentamiento Juto-Ión probablemente fuera muy diferente al de Cresfontes-Polifontes, como bien sugiere Pohlenz⁴⁴; 2) no hay indicios de que el *Senex*, en *Cresf.*, instigase a Mérope a perpetrar el asesinato, pues con seguridad es la reina quien decide llevar a cabo dicha acción. Quizá el viejo no tuviera conocimiento de las intenciones de su señora hasta unos momentos antes; luego su reacción sería espontánea; 3) en *Cresf.*, el reconocimiento es presentado, según se infiere por Plutarco, no narrado como en *Ión*, donde un mensajero relata los detalles del encuentro Creúsa-Ión⁴⁵.

Finalmente, queda por resolver el problema de la *puesta en escena*. El testimonio de Plutarco, que sustenta el Fr. 456 N., indica bien a las claras que el intento de asesinato, la detención y el reconocimiento es visible al público. Las soluciones propuestas son de muy diversa índole, y parten de la base de que la dificultad estriba en armonizar la fábula higiniana con el contexto plutarqueo. Musso⁴⁶, p. ej., interpreta, apoyándose en la alusión a *in hospitio e in chalcidicum*, que Eurípides dispuso un montaje excepcional para la ocasión, al aprovechar lo que él pien-

⁴³ R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripidees*, Göttingen 1980, p. 33.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 465.

⁴⁵ J. Gould, «Hiketeia», *JHS* 93, 1973, pp. 74-103, esp. pp. 101 ss., al analizar las palabras de Mérope y otras semejantes, asimismo de tragedias perdidas, concluye que, si estas atribuciones son correctas, no hay pruebas auténticamente contundentes de que fueran pronunciadas por los personajes a las que se adscriben en escena, puesto que, como sabemos, una de las características de las tiradas de mensajero es la reproducción en estilo directo. Se comprende mal, argumenta A. Harder, p. 114, cómo una narración de mensajero pudo haber provocado el efecto sobre el público documentado por Plutarco; sobre todo si tiene que intervenir el Anciano. Los testimonios iconográficos que aduce Gould, en cualquier caso, no son tan relevantes para nuestro tema como en un principio podría pensarse, por más que los vasos griegos prefieran para sus escenas las narraciones de mensajero.

⁴⁶ *Op. cit.*, XXI-XXII.

sa fue una innovación tramoyística introducida ese año (sc. 423 a. C.) consistente en un pórtico de columnas, que situaría en uno de los parascenios la habitación donde dormía Cresfontes⁴⁷. El *ekkýklema* contó, asimismo, con importantes partidarios⁴⁸, entre los cuales destaca Hourmouziades⁴⁹, para quien el reconocimiento exigiría un cambio de escena. Porque —piensa— «es inconcebible que Eurípides pudiera haber privado a su público de un excitante reconocimiento para situarlo fuera de escena», lo cual es cierto, e insiste en que «todos los incidentes de la escena (atentado criminal, intervención, reconocimiento) están tan vinculados unos con otros que difícilmente podría imaginarse una interrupción que transfiriese la acción de puertas-adentro a puertas-afuera». Ciertamente, la linealidad del espacio escénico no se corta, sino que se trasladaría a otra posición convenientemente dispuesta para ello, pero siempre en la propia escena. Disentimos, sin embargo, del estudioso griego en que no habría sido imprescindible el uso del *ekkýklema* que sacase al exterior la habitación, entre otras razones porque habría requerido un cierto tiempo muerto, con la consiguiente pérdida de efecto dramático⁵⁰.

Turner⁵¹ imaginó que Cresfontes podría estar en un nivel superior de la escena, tal como, en *Ag. 1 ss.*, el Centinela, y Jahn⁵² postulaba una cámara interior que, en realidad, estaba mitad dentro y mitad fuera, de suerte que así quedaba solucionada la incompatibilidad *chalcidicum / in hospitio* y su relación con Plutarco⁵³. La disyuntiva estaría en

⁴⁷ En contra, A. Harder, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁸ F. G. Welcker, *op. cit.*, II, p. 834; T. B. L. Webster, *op. cit.*, pp. 141 ss.; Wecklein, *art. cit.*, pp. 12 ss.

⁴⁹ N. C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Atenas 1965, pp. 105-6.

⁵⁰ Sobre la posible parodia de esta escena en *Ar.*, *Nubes*, cf. C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, Univ. of London 1976, p. 65, tesis que no comparto. Según K. Dover, «The Skene in Aristophanes» (*Wege der Forschung*, Darmstadt 1975, pp. 99-123), esta tramoya es básicamente trágica; de ahí que, cuando la emplee la comedia, responda a una voluntad de comicidad. Si bien el testimonio de *Nubes* es valioso, no debe llevarnos a pensar necesariamente que la parodia estaba dirigida contra *Cresfontes*, porque el *ekkýklema* fue muy utilizado por todos los trágicos.

⁵¹ E. G. Turner, *art. cit.*, p. 125.

⁵² O. Jahn, «Merope», *Arch. Zeit.* 12, 1854, pp. 228 ss.

⁵³ Cf. A. Harder, *op. cit.*, pp. 116-17, considera de importancia secundaria el intentar compatibilizar ambos textos, los cuales por sus características especiales no tienen que guardar una coherencia rigurosa entre sí.

que o Cresfontes está durmiendo plácidamente en la habitación mientras Mérope se aproxima a darle muerte, con lo cual el efecto dramático habría sido mucho más espeluznante⁵⁴, o que el joven salía corriendo a escena tratando de escapar a la enfurecida atacante, y así el Anciano oportunamente le reconoce.

Nuestra interpretación, con todo, sería la siguiente: el público sabe que en un lugar visible de la escena está situada la habitación de huéspedes, la cual, por convención teatral, estaría oculta tras unos paneles o unas cortinas, pero, en verdad, el público no ve a Cresfontes durmiendo; ha de imaginarse que el muchacho está allí. Mérope irrumpe sola en la cámara, en tanto que el Anciano queda unos instantes en escena para dar tiempo a su señora de tomar el arma y revelar sus intenciones⁵⁵; el *Senex* sospecharía y, por tanto, sigue a Mérope; el séquito de criadas podría ser el encargado de descorrer los paneles o las cortinas⁵⁶, así como de despertar al joven. Justo en el momento en que Mérope levanta el arma, el viejo la detiene porque ha reconocido al príncipe.

Universidad de Santiago

JOSÉ L. DE MIGUEL JOVER

⁵⁴ Id.

⁵⁵ Supone Hourmouziades, *op. cit.*, pp. 111 ss., que Mérope y el Anciano entran juntos en la habitación; no obstante, ello significaría que la tensión sería mucho menor, máxime cuando sabemos que ésta se origina por el hecho de que el viejo detenga a Mérope en el último instante.

⁵⁶ Para el problema técnico, cf. D. Bain, *Masters, Servants and Orders in Greek Tragedy*, Manchester 1981, pp. 2 ss.