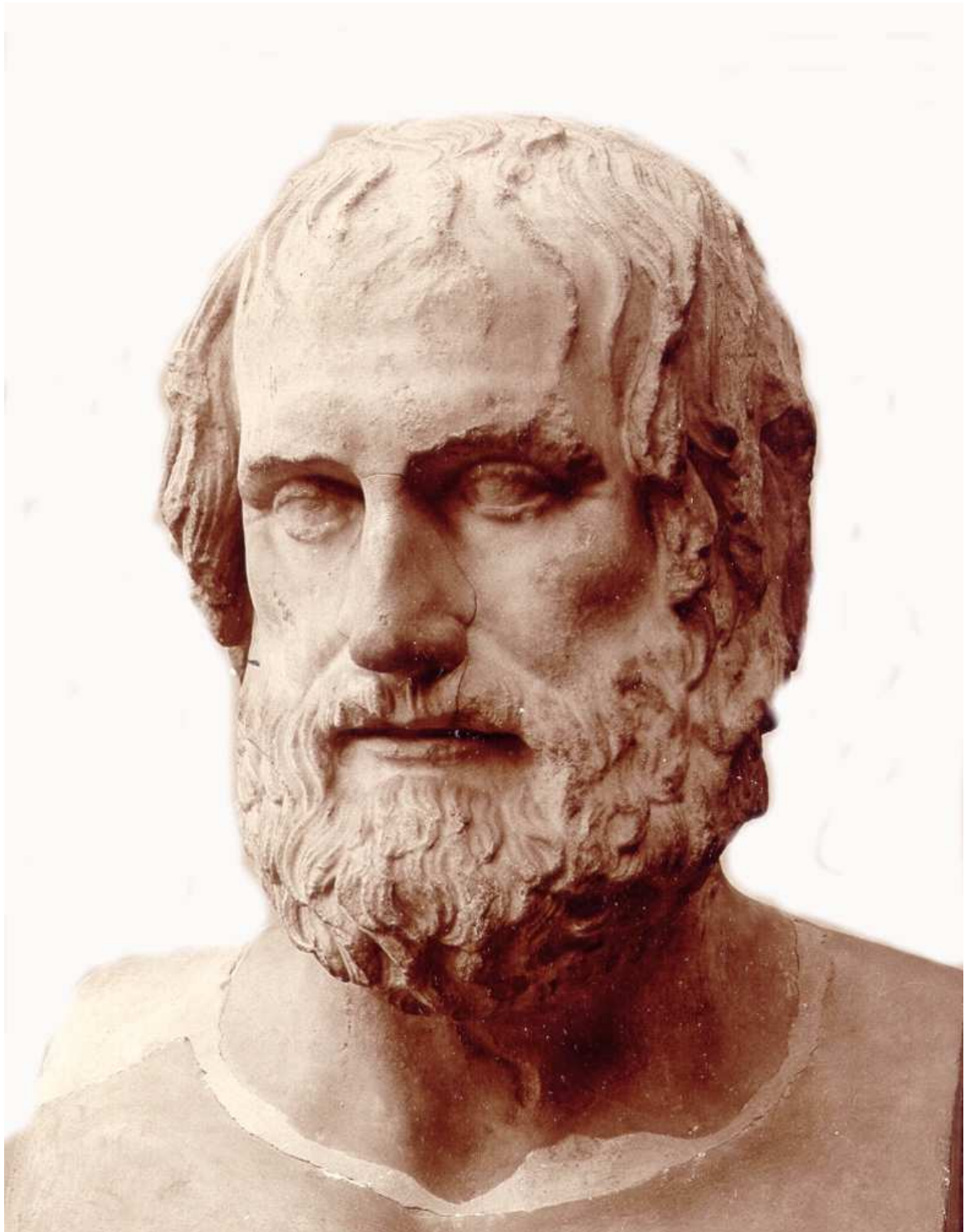


EURÍPIDES

EL CÍCLOPE



EURÍPIDES

TRAGEDIAS

I

EL CÍCLOPE • ALCESTIS • MEDEA •
LOS HERACLIDAS • HIPÓLITO • ANDRÓMACA •
HÉCUBA

INTRODUCCIÓN GENERAL DE
CARLOS GARCÍA GUAL

INTRODUCCIONES, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
ALBERTO MEDINA GONZÁLEZ
Y
JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por Luis ALBERTO DE CUENCA y CARLOS GARCÍA GUAL.

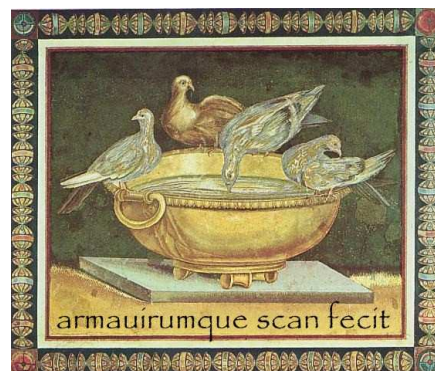
© EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 85, Madrid, 1999.

Alberto Medina González ha traducido *El Cíclope*,
Alcestris, *Medea* e *Hipólito*, y Juan Antonio López Férez,
Los Heraclidas, *Andrómaca* y *Hécuba*.

PRIMERA EDICIÓN, 1977.
3.ª REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 33608-1999.
ISBN 84-249-3504-7. Obra completa.
ISBN 84-249-3484-9. Tomo I.
Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cónдор, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1999.



INTRODUCCIÓN GENERAL A EURÍPIDES

*Vida y época*¹

La carencia de datos biográficos fehacientes y precisos afecta por igual a casi todos los autores de la antigüedad griega. Eurípides, como era lógico esperar, no constituye una excepción a esta desafortunada regla. La razón fundamental de esta circunstancia reside en el hecho de que la biografía propiamente dicha tiene un nacimiento muy tardío en la literatura griega, concretamente con los discípulos de Aristóteles, a partir del siglo III a. C. Con los riesgos que toda generalización lleva aparejados puede afirmarse que la biografía no se inició antes entre los griegos debido al motivo de que sólo desde el siglo IV en adelante el individuo y el entramado de su vida comenzó a interesar a los helenos, coincidiendo con la evolución desde un estadio de civilización en el que la comunidad contaba más que el ser individual a otro en el que, resquebrajado el ideal de vida comunitario, el hombre aislado ocupará el centro de atención.

Con anterioridad a la aparición de la biografía «sensu stricto» sólo poseemos una serie de relatos de rigor muy dudoso llamados *Vidas*, que se limitan a destacar una serie de datos anecdóticos de la vida del autor en cuestión, pero sin que interese en absoluto la menor precisión en las fechas. Si tenemos en cuenta, además, que los antiguos griegos sentían una predilección especial por centrar su atención, al describir la vida de un personaje cualquiera, en lo que ellos llamaban *akmé* o madurez vital, que cifraban en torno a los cuarenta años, es perfectamente lógico que estemos mejor informados de la última parte de sus vidas y que, del mismo modo, conozcamos más frecuentemente la fecha de su muerte que la de su nacimiento. Esta circunstancia explica, por ejemplo, que se hayan perdido prácticamente todos los logros juveniles de los poetas trágicos griegos y que la tradición nos haya legado sólo los frutos de madurez y vejez. Este hecho plantea una ardua dificultad a los estudiosos de la literatura griega antigua, en el sentido de que es imposible esbozar un cuadro coherente de la posible evolución literaria e ideológica de un poeta determinado, por carecer de su producción temprana.

Lo anecdótico, lo casi novelesco constituye desgraciadamente el núcleo de la mayor parte de la información sobre la vida de los autores clásicos, mas, aunque pueda parecer paradójico, no debe ser dado de lado sistemáticamente; ya que, en muchas ocasiones, lo anecdótico encierra en sí una gran riqueza de contenido en relación con la vida y el entorno ideológico de un escritor. Ejemplo arquetípico de lo que acabamos de afirmar es la efectista unión de los destinos de los tres trágicos en torno a la batalla de Salamina (480 a. C.), en la que los griegos derrotaron por completo a la armada persa. A tener por cierta esa tradición más o menos novelesca, Esquilo participó personalmente en tan memorable lance; Sófocles, todavía adolescente, formó parte del Coro que celebró la victoria, y Eurípides nació el mismo día de la batalla. No puede dudarse de que tan afortunadas coincidencias son exclusivamente fruto de una romántica leyenda, pero no es menos cierto que la tradición antigua debía tener alguna razón para situar a las tres figuras capitales del drama griego en relación con tan trascendental acontecimiento. No será muy arriesgado suponer que lo que pretendía esa leyenda era mostrar a esos dramaturgos como representantes de tres generaciones distintas: la de los hombres que, como Esquilo, pelearon contra los persas hasta morir en defensa de la libertad y de una democracia moderada; la de aquellos que, como Sófocles, vivieron los frutos hermosos de los años siguientes a tan feliz acontecimiento y, finalmente, la de aquellos que, al modo de Eurípides, veían la batalla de Salamina como un recuerdo borroso de las pasadas glorias de Atenas, acuciada en esos años de la madurez y la vejez del poeta por los afanes imperialistas que conducirían a la ciudad al abismo fatal de la guerra del Peloponeso.

¹ Cf., a este respecto, G. MURRAY, *Euripides and his age = Euripides y su tiempo* [trad. A. Reyes], México - Buenos Aires, 1949, especialmente págs. 17-46.

Una vez esbozados someramente los problemas generales relativos a las fuentes biográficas de los autores griegos, conviene detenerse unos instantes en las noticias que nos informan sobre la vida de Eurípides y analizarlas en relación con su mayor o menor fiabilidad. Datos concretos referentes a fechas y obras del autor hallamos en el testimonio que se conoce con el nombre de Mármol Pario. Se trata de una estela de mármol descubierta en Paros en el siglo XVII y que contiene una serie de informaciones preciosas sobre los acontecimientos histórico-culturales desde Cécrope, el legendario primer rey de Atenas, hasta el arcontado de Diogneto (264/263 a. C.). Este singular documento fecha el nacimiento de Eurípides el año 484 a. C., no tan lejos, como puede verse, de la batalla de Salamina (480 a. C.).

Otra contribución de importancia apreciable hallamos en los abundantes escolios, comentarios que aparecen al margen de las obras de Eurípides, debidos especialmente a la labor de los eruditos alejandrinos que culmina en el siglo II a. C.

A pesar de lo deslavazado de su composición y del desconocimiento de su autor, merece destacarse la *Vida y linaje de Eurípides*, que posee el interés primordial de apoyarse en una serie de fuentes antiguas de garantía indudable, como la famosa *Vida* de Sátiro, escritor peripatético del siglo II a. C.².

Dos escritores latinos, Varrón y Aulo Gelio, nos ofrecen también algunas informaciones de interés sobre el poeta y que deben ser bastante fidedignas, ya que proceden con toda seguridad de la recién aludida *Vida* de Sátiro.

Especial atención merece el famoso léxico de Suidas, obra del siglo X d. C. Su interés principal radica en la circunstancia de que probablemente manejó la fuente más antigua sobre la materia, esto es, la *Crónica Ática* de Filócoro, un autor de anales del siglo III a. C. Es más que probable que Filócoro manejase documentos oficiales en su importante labor para la historia de registrar anualmente los acontecimientos más trascendentales acaecidos en la ciudad de Atenas, entre ellos información sobre los principales festivales trágicos y sobre los mitos. Hay que resaltar, además, que escribió también un tratado intitulado *Vida de Eurípides*.

En el año 1911 un descubrimiento relevante vino a colmar una laguna en los datos que poseíamos sobre la vida de Eurípides; aludimos al hallazgo feliz por Grenfell y Hunt de una serie de papiros egipcios conteniendo unos fragmentos originales de la *Vida* de Sátiro. Los restos papiráceos conservados ponen a nuestra disposición una biografía muy curiosa, con evidente influjo de la diatriba filosófica, género literario que, en el helenismo, adquirió una gran preponderancia. La obra se desarrolla mediante un diálogo entre el mismo Eurípides y una mujer, con predominio, como era de esperar, de toda suerte de anécdotas festivas relativas a la vida de un poeta que gozó en la Antigüedad de una inmerecida fama de misoginia, cuestión sobre la que volveremos a lo largo de esta introducción. Es evidente, a juzgar por las reliquias, que la vida de Sátiro, tan tendenciosa en fijarse casi exclusivamente en los rasgos anecdóticos mencionados, bebió con toda seguridad en las fuentes de la comedia de Aristófanes y, por lo tanto, los datos que nos proporciona deben ser manejados con suma cautela, si bien no han de rechazarse de plano, aunque sólo sea por el hecho de que en ellos se percibe con nitidez el reflejo de las pugnas ideológicas del momento que tocó en suerte vivir a Eurípides.

Antes de referir los escasos datos fidedignos sobre la vida del poeta, no resultará ocioso detenerse con cierto pormenor en los violentos ataques que dirigió la comedia aristofánica contra el modo de vida e ideología de Eurípides, así como intentar desentrañar las causas de semejante animadversión, ya que de este análisis llegaremos a conclusiones importantes sobre el ambiente cultural en que vivió el último de los grandes trágicos griegos. De las once comedias que se nos han conservado de Aristófanes, tres se ocupan profusamente de Eurípides (*Las ranas*, *Las Tesmoforiantes*, *Las asambleístas*), y en todas las restantes se descubren alusiones y ataques más o menos claros a la vida y al pensamiento del poeta. Las razones de esta especie de manía persecutoria pueden sintetizarse en dos. La primera arranca del antagonismo entre el espíritu

² Cf., sobre esta cuestión, G. ARRIGHETTI, *Satiro. Vita di Euripide*, Pisa, 1964, con una interesante introducción sobre Sátiro y la biografía literaria.

esencialmente conservador de la comedia de Aristófanes, escrita para el ateniense medio, ajeno por completo a las nuevas corrientes racionalistas que nacen en el siglo V, y el pensamiento avanzado de hombres como Eurípides y Sócrates, con un nivel cultural superior e imbuidos de las doctrinas ilustradas de los nuevos tiempos. Resulta evidente que la sociedad ateniense conservadora veía con claridad que la crítica racionalista de poetas como Eurípides y de pensadores como Sócrates y los sofistas constituía un peligro para la estabilidad de unos criterios valorativos que ella estimaba paradigmáticos e intocables. De aquí surgiría el conflicto que culminaría en el proceso y absurda muerte de un hombre como Sócrates. El segundo motivo de la imagen adversa que la Comedia Antigua ofrece de Eurípides es, sin lugar a dudas, la pintura que realiza el poeta de las mujeres en todas sus tragedias y que escandalizó al pueblo medio de Atenas, no habituado a la profundización en los problemas que nacen de la complejidad del corazón femenino y mucho menos a que las mujeres filosofaran, por así decirlo, con semejante lucidez y desparpajo.

Acabamos de aludir a la tendenciosidad de los ataques de la Comedia contra Eurípides y a las razones de tal hecho. Parece oportuno ahora aducir algunos ejemplos de las obras de Aristófanes, que contienen críticas mordaces contra el racionalismo eurípideo, y ver el proceso mediante el cual han influido en los autores que se dedicaban a una labor más o menos biográfica hasta el extremo de considerar como históricos unos ataques que no perseguían otra finalidad que halagar a un público conservador provocando su hilaridad. La obra de Aristófanes titulada *Las Tesmoforiantes* nos presenta un cuadro jocoso, dentro del conocido esquema cómico del mundo al revés, en el cual un grupo de mujeres aparece deliberando en asamblea y llegando al acuerdo de que es necesario dar muerte a Eurípides por el tratamiento y estudio tan directo y desvergonzado que lleva a cabo de las mujeres y de su enrevesada personalidad. El poeta, advertido de esta decisión que pone en peligro su vida, recurre a una curiosa artimaña para salir de situación tan comprometida. Convence a su anciano suegro de que, disfrazado de mujer, se introduzca de rondón en la asamblea de las mujeres y le defienda con toda suerte de argumentos de los yerros que le imputan. El pariente del poeta demuestra patentemente su ineptitud como abogado defensor de su yerno, lo cual provoca una serie de situaciones cómicas, con el consiguiente regocijo del público. Pues bien, si leemos a autores como Sátiro y Aulo Gelio, comprobaremos con asombro cómo nos hablan de anécdotas semejantes como si se tratase de hechos reales vividos por el trágico.

Tamaño deformación de la realidad se aprecia en un famoso pasaje de *Las ranas*, magnífico documento de la incipiente crítica literaria entre los griegos, en el que Eurípides defiende sus tragedias de las censuras del patriarca de la escena ateniense Esquilo (1048 ss.). Aquí nos hallamos frente a la típica acusación de misoginia, y se insinúa la idea de que el poeta conoce probablemente por experiencia propia las malas artes y subterfugios de todo tipo a que recurren sus heroínas en las tragedias. De aquí a que la tradición posterior nos legue una imagen del dramaturgo, o bien como un esposo traicionado, o bígamo, o incluso despedazado por la cólera de las mujeres, a la manera de Penteo, sólo media un paso.

Origen semejante tuvo probablemente la especie de que la madre de Eurípides era una mujer de baja condición. Concretamente, se le echaba en cara que fuese verdulera, cuando la realidad es que las fuentes serias, como Filócoro, nos informan que pertenecía a una familia acomodada y de elevada alcurnia. ¿De dónde, pues, podríamos preguntarnos, arrancan los continuos chistes y alusiones más o menos veladas que giran siempre en torno a verduras, remolachas y perifollos, con malévola intención, en numerosas comedias de Aristófanes?³ En un fragmento de la tragedia perdida *La sabia Melanipa* leemos: «No lo digo yo, lo dice mi madre». Si consideramos que la madre de Melanipa era mujer versada en yerbas, es fácil suponer la procedencia de semejantes chascarrillos sobre la madre del trágico.

Si bien, y no se considere ociosa la insistencia, estas informaciones de carácter anecdótico pueden arrojar alguna luz, más que sobre datos precisos de la vida de Eurípides, respecto a las tensiones ideológicas de la época, es oportuno ahora detenernos en el examen de las noticias ciertas que poseemos de la vida del poeta y del ambiente cultural en que estuvo inmerso. Eurípides fue hijo

³ *Acarnienses* 894, *Ranas* 942, *Tesmoforiantes* 455, etc.

de Mnesarco o Mnesárquides (ambas formas son en griego un doblete del mismo nombre), que se dedicaba al oficio de mercader. Su madre, Clito, era de alto linaje. Vio la luz por primera vez hacia el año 484 a. C. en Flía, una pequeña aldea ubicada en el corazón del Ática, lugar muy notorio por ser emplazamiento de una serie de hermosos templos en honor de Deméter y de Eros, dios del amor. Parece ser que, de muchacho, fue copero de un grupo de danzantes que tenían una clara significación religiosa, pues no debe olvidarse lo íntimamente unidas que estaban en la antigüedad helénica la religión y la danza, como lo demuestran los orígenes del teatro griego, que nació de la progresiva evolución a partir de un coro religioso que entonaba el ditirambo en honor de Dioniso, divinidad de la naturaleza. También participó en una procesión con antorchas al cabo Zoster en busca de Apolo, que, desde Delos, era conducido a Atenas. Es seguro, por tanto, que Eurípides recibió una educación completamente tradicional en el aspecto religioso.

Tendría apenas cuatro años cuando experimentó un acontecimiento decisivo para la historia futura de su patria: nos referimos al intento de invasión de la Hélade por el despótico imperio persa. Seguramente se vería obligado a abandonar su casa y viviría la angustia y la zozobra de la batalla naval de Salamina, en la que Temístocles se jugó a una sola carta la libertad y posterior destino de todo el territorio griego. La tradición cuenta que la victoria fue tan inesperada, incluso para los griegos, que, terminado felizmente el combate, el general ateniense exclamó: «No lo conseguimos nosotros». Con esta frase se aludía a la intervención benéfica de la divinidad. El decisivo triunfo posterior de Platea (479 a. C.) acabaría por despejar el inquietante peligro de una posible invasión de los ejércitos persas. Es de suponer que la lógica exaltación patriótica a consecuencia de tan resonante éxito dejaría una profunda huella en el espíritu infantil de Eurípides y se sentiría orgulloso de ser griego y ateniense. La literatura helénica del momento consideró esta victoria decisiva como la confirmación de la supremacía de un ideal de vida centrado en la libertad del estado y del individuo frente a la esclavitud con que amenazaba el imperio persa⁴. En autores como el historiador Heródoto hallamos repetidos ecos de la exaltación del ideal de libertad, sin lugar a dudas el fruto más genuino del genio helénico y en el que germinó y se desarrolló posteriormente toda nuestra civilización occidental. Este ideal se apoyaba en la justicia y en la democracia, pues una democracia sin un sagrado respeto a la ley era inconcebible para el espíritu griego clásico. En el libro VII, cap. 104 de la *Historia* de Heródoto, un espartano responde a la pregunta que Jerjes le ha formulado sobre los atenienses: «Son libres, en efecto, pero no son libres en todo, pues por encima de ellos la ley es su señor, a la cual temen mucho más que los súbditos a ti»⁵. Es indudable que toda esta serie de acontecimientos trascendentales influirían decisivamente en el alma del joven Eurípides. Esta imagen tan halagüeña de su patria quedaría ensombrecida, con el paso del tiempo, con la amargura de comprobar cómo una democracia moderada era incapaz de resistir los embates de los afanes imperialistas que conducirían a Atenas a la guerra del Peloponeso y al desastre político e ideológico. De ahí nacería con toda probabilidad la enorme decepción que destilan muchas de sus obras.

El año 466 fue efebo, es decir, tuvo que cumplir dos años de servicio militar, a fin de adquirir la preparación necesaria para poder empuñar las armas cuando Atenas lo requiriese. Parece también seguro que, durante su juventud, tomó parte en numerosos certámenes atléticos y gimnásticos, que eran una parte fundamental en la educación integral del ciudadano ateniense, sobre todo si era de familia acomodada. Una serie de testimonios afirman que obtuvo algunos triunfos importantes en Atenas y Eleusis. Una afición especial sintió Eurípides por la pintura y acaso se dedicó a ella durante un cierto tiempo, coincidiendo con la magnífica labor que desarrollaba Polignoto en Atenas en esa época; pero muy pronto sus intereses giraron hacia el teatro, el estudio y la especulación sobre todas las cuestiones que acuciaban a espíritus inquietos como el suyo, como lo demuestra el hecho de que conociera con detalle las doctrinas filosóficas de Anaxágoras, Protágoras, Pródico y tuviese, al parecer, una relación estrecha con Sócrates, de quien la tradición cuenta que sólo asistía a

⁴ Cf., sobre el concepto de libertad griega, M. POHLENZ, *Griechische Freiheit*, Heidelberg, 1955. (Trad. francesa, en Payot, con el título *La liberté grecque*, París, 1956.)

⁵ MURRAY, *Eurípides...*, pág. 32.

las representaciones teatrales cuando se ponían en escena dramas de Eurípides, dado lo aficionado que fue siempre el poeta a reflejar en sus obras toda la problemática intelectual del momento.

Otra circunstancia muy notable de su trayectoria vital es la total indiferencia que sintió el trágico por la participación activa en la política de su ciudad. En éste, como en otros muchos aspectos, prelude ya al hombre helenístico que está por venir y su afán por la vida solitaria y retirada, en busca sólo de la felicidad individual que la participación en la cosa pública no puede proporcionarle. Todos los testimonios nos hablan de un Eurípides solitario y retraído, encerrado en el mundo de sus estudios y en la creación de sus tragedias. Respecto a su vida afectiva sabemos exclusivamente que tuvo dos esposas, Melito y Quérile o Quérine. Hacia el año 408, quizá desengañado por el rumbo que tomaban los acontecimientos en su patria, se retiró a Macedonia, a la corte del rey Arquelaos. Murió el año 406 en Pella, lejos de la tierra que había amado tanto y, en compensación, le había procurado tan amargos sinsabores, pero que, en las honras fúnebres, supo brindarle su postrer reconocimiento: «Es posible que hubiera abandonado su patria lleno de amargura. Pero a su muerte se comprendió que acababa de fallecer uno de los grandes atenienses. En la presentación de los coreutas y de los actores que se hacía antes de las Grandes Dionisias, Sófocles hizo aparecer a aquéllos sin corona e incluso él mismo apareció con vestiduras de luto. Atenas erigió un cenotafio al difunto y concedió el premio del certamen a las piezas representadas póstumamente de aquel poeta con el cual en vida se había mostrado tan poco amable»⁶.

Antes de acometer el estudio de la producción trágica de Eurípides y su posible evolución, creemos conveniente concluir el análisis de la vida del poeta con unas breves consideraciones sobre las tendencias culturales e ideológicas que predominan en Atenas durante el siglo V⁷. Si tuviéramos que caracterizar con una sola palabra el rasgo esencial de la Atenas que alimentó espiritualmente al poeta, es indudable que optaríamos por la siguiente: racionalismo. En el siglo V y coincidiendo con la denominada tradicionalmente época de Pericles alcanza su culminación el proceso que, surgiendo en Jonia en el siglo VII, había ido imponiendo trabajosa y paulatinamente el predominio de la reflexión racional, en cuanto instrumento específicamente humano de desentrañar todos los problemas que conciernen a la naturaleza y al hombre. Toda esta riqueza especulativa confluyó en la Atenas de Pericles, ciudad que se mostró siempre accesible a los estímulos exteriores. Ahora bien, en estos dos siglos de avance de la reflexión se produjo un hecho capital que merece la pena resaltar. Se trata de una progresiva mutación del centro de interés filosófico desde los problemas relativos a la naturaleza a aquellos que afectan al hombre. De una etapa física de explicación de la naturaleza y sus cambios se accedió a un período antropocéntrico en el cual, en frase del sofista Protágoras, el hombre tenía que ser la medida de todas las cosas.

El racionalismo al que acabamos de aludir se refleja en el ámbito del estudio de la naturaleza, que no se abandonó por completo, así como en los campos de la investigación médica, histórica y política. Empecemos por la física. En este punto destaca sobremanera la figura de Anaxágoras de Clazomene, amigo personal de Pericles. Este pensador naturalista afirmaba que el orden del mundo y sus continuos cambios no pueden originarse ni por el azar ni por la arbitraria decisión de unos dioses caprichosos, sino que sólo un *noûs* o inteligencia divina puede gobernar y ordenar la naturaleza.

Especialmente significativo resulta también el hecho de que la investigación en el campo de la medicina adquiriera un desarrollo sin precedentes, fruto del racionalismo imperante. Semejante progreso va indisolublemente unido a la personalidad de Hipócrates de Cos (468-399) y su escuela, que practicaba una medicina basada fundamentalmente en el diagnóstico acertado de las enfermedades en cuanto deficiencias naturales y que tanto influiría en historiadores como Tucídides y su impresionante diagnóstico del fracaso de la democracia en Atenas. Las corrientes de la

⁶ A. LESKY, *Die griechische Tragödie = La tragedia griega* [trad. J. GODÓ COSTA], Barcelona, 1966, pág. 160.

⁷ Cf., en relación con este tema, G. MURRAY, *Euripides...*, y C. M. BOWRA, *Periclean Athens = La Atenas de Pericles* [trad. A. YLLERA], Madrid, 1974, en especial el cap. «La revolución intelectual», págs. 176-199. Cf., también, la obra fundamental para el lector hispano de F. R. ADRADOS, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966.

medicina científica contribuirían a desarraigar la superstición sobre algunas enfermedades, consideradas tradicionalmente de origen sagrado, como la locura, y que poetas tan atrevidos como Eurípides osaron presentar en escena con toda su crudeza.

El racionalismo de los nuevos tiempos originó igualmente que la historia diera con Tucídides un giro verdaderamente copernicano en el espacio de unos pocos años. El genial creador de la *Historia de la guerra del Peloponeso* abandonó por completo la explicación del devenir histórico en cuanto impulsado por fuerzas divinas, al modo de Heródoto, y fundó un método histórico enraizado en el análisis crítico de los acontecimientos y en la profundización en el estudio de los procesos psicológicos que impulsan a obrar de un modo determinado, tanto a los hombres como a las comunidades.

La política no podía quedar al margen de esta oleada de racionalismo que se iba extendiendo con mayores ímpetus. El nuevo interés por lo científico crea una ciencia de la vida pública con sus normas y directrices peculiares, basada en el análisis frío de toda clase de acontecimientos y situaciones. La creciente participación de los ciudadanos en los diversos ámbitos políticos hizo que surgiera un arte retórica sujeta a leyes estrictas y enseñada por unos maestros especializados, los sofistas, entre los que destacan Protágoras y Gorgias. Pero el movimiento sofístico, al situar al hombre como medida de todas las cosas, engendró un peligroso relativismo sobre la base de la famosa antítesis Naturaleza/Ley convencional. Una de las cuestiones capitales que se planteará la especulación del siglo V es saber si el criterio de valoración que ha de regir las acciones humanas reside en la naturaleza o en la ley. Los primeros sofistas de talante moderado, como Protágoras, consiguieron establecer una armonía entre ambos conceptos objeto de discusión, a fin de no comprometer la estabilidad del estado y de las leyes que lo sustentaban, pero la realidad es que se había abierto ya una fisura muy peligrosa que conduciría, en la Sofística avanzada y radical, representada por pensadores como Trasímaco, Calicles y Critias, a un divorcio total de la armonía existente entre naturaleza y convención y a la afirmación de que lo natural equivale al bien y, por lo tanto, el naturalmente fuerte debe imponerse sobre el débil. Puesto que toda convención y ley son rechazadas, no puede extrañar que se llegara a un escepticismo total en materia religiosa y que la existencia de un estado legal, con sus valores tradicionales, fuera puesto en entredicho. Platón, en *Las Leyes* (X 889 y sigs.), nos ofrece un documento exacto de la nueva situación⁸: «En primer lugar, querido amigo, esa gente diría que los dioses existen no por naturaleza, sino por artificio, y que hay diferentes dioses en diferentes lugares, según las convenciones de los legisladores; y que lo honorable es una cosa por naturaleza y otra por ley, y que los principios de justicia no tienen ninguna existencia en absoluto en la naturaleza, sino que la humanidad siempre está discutiendo sobre ellos y alterándolos; y que las alteraciones hechas por el arte y por la ley no tienen ninguna base en la naturaleza, sino que son de autoridad en el momento y en la época en que se hacen».

Sólo nos restan unas breves consideraciones en torno a la figura de Sócrates, hijo de los nuevos tiempos racionalistas e ilustrados, pero con un sello tan genuino que admite un difícil encasillamiento en una corriente concreta. En los tiempos actuales no se ha resuelto aún la polémica relativa a si el sistema moral de Sócrates apunta a una ética comunitaria y defensora de los valores políticos o tiene por objetivo, contrariamente, una moralidad estrictamente individual, con la finalidad de garantizar la independencia del hombre y con ello su felicidad. Nosotros no terciaremos en la discusión de tan espinoso problema, pero sí queremos resaltar un hecho indiscutible, la consideración de que gozó Sócrates entre sus contemporáneos. Es innegable que la sociedad ateniense de la época vio en Sócrates y en su postulado de la autonomía de la razón del individuo un peligro para la estabilidad de una comunidad que se basaba en el consenso general de la mayoría de los que formaban parte de ella. Un espíritu independiente como era el del filósofo y la aguda crítica racionalista que ejerció sobre todas las cuestiones candentes del momento propició que las mentes tradicionales lo considerasen el representante más conspicuo de la nueva generación sofística, sin discernir con claridad la diversidad de intenciones que movían a los sofistas y a Sócrates. Ésta es la causa de que fuese elegido como víctima propiciatoria y pagara con una condena absurda semejante

⁸ Trad. según BOWRA, *op. cit.*, pág. 193.

error de apreciación. Mas, como quiera que sea, certera o equivocadamente, la sociedad ateniense estimó muy peligrosas las enseñanzas del maestro, del mismo modo que nunca vio con buenos ojos la forma en que un poeta como Eurípides presentaba en escena los problemas.

Creación artística de Eurípides

Este apartado está dedicado a analizar someramente las obras de Eurípides, ateniéndonos a la secuencia cronológica de las mismas, en lugar de examinarlas divididas en grupos temáticos. Este segundo procedimiento, que casi ningún crítico sigue, parece tener más inconvenientes que ventajas. Por otra parte, hay que tener en consideración lo dudosa que es la cronología de las tragedias eurípideas⁹.

El año 438, cuando el poeta había alcanzado ya los cuarenta y seis años, presentó la tetralogía *Las Cretenses*, *Alcmeón en Psófis*, *Télefo* y *Alceste*. De ella sólo se nos ha conservado el último drama, colocado en el lugar que tradicionalmente estaba reservado al drama satírico. Todas las piezas de esta tetralogía poseen una característica común, un notable cariz novelesco. Puesto que *Alceste* se nos ha transmitido intacta, haremos sobre ella una serie de consideraciones, que sirvan a modo de introducción general a las cuestiones que plantea la nueva concepción trágica del teatro eurípideo. Cualquier persona que concluya la lectura del drama y posea además un conocimiento discreto del teatro de Esquilo y Sófocles percibirá, sin lugar a dudas, que la tragedia de Eurípides es muy distinta de la de sus egregios antecesores. Intentemos sintetizar las diferencias. La fundamental estriba en el hecho de que los personajes del drama han perdido ya por completo su carácter heroico, para convertirse en hombres y mujeres de carne y hueso, con sus problemas y modos de reaccionar frente a ellos, a veces encomiables, pero otras, mezquinos y rastreros. De aquí arranca, sin lugar a dudas, ese aire de tragicomedia que se observa en *Alceste* y en otras muchas creaciones del poeta y que hacen de Eurípides no sólo un precursor de las ideas helenísticas, sino también de géneros literarios como la Comedia Media y Nueva. Otro rasgo diferencial, común a todas sus composiciones sin excepción, lo constituye la huella que la vida, los problemas y los debates ideológicos del momento dejan continuamente en sus tragedias. No es que en Esquilo y Sófocles no hallaran reflejo las cuestiones fundamentales de sus épocas respectivas, pero ello sucede de una forma un tanto marginal y sin detrimento de una caracterización heroica y solemne de los personajes del mito. Sobre la base de estas precisiones, se explica el gusto de Eurípides por el realismo en la exposición de los problemas de sus protagonistas, así como el empleo de los recursos retóricos de la época, evidentemente influidos por la Sofística.

El año 431, coincidiendo con el comienzo de la guerra del Peloponeso, en la que Esparta y Atenas habrían de dirimir su supremacía en la Hélade, presentó ante el público ateniense una de sus obras maestras, *Medea*. La tragedia debió de escandalizar a los espectadores no habituados a considerar los recovecos del corazón humano con semejante crudeza. En pago de este atrevimiento Eurípides tuvo que conformarse con el tercer puesto del certamen. La causa principal de rechazo tan manifiesto fue, al parecer, su innovación en el tratamiento del mito, en el sentido, por ejemplo, de transformar a la hechicera Medea en asesina de sus propios hijos, de su rival Creúsa y del padre de ésta. Es evidente que, con la nueva versión de la leyenda, hecho que el autor repetiría en otros dramas, el poeta perseguía una finalidad exclusivamente artística: presentar en sus menores detalles hasta dónde puede llegar la pasión de una mujer herida en lo más íntimo de su ser por la traición de su esposo. Mas el público de Atenas no supo interpretarlo así, ya que probablemente no estaba aún suficientemente preparado para asistir a un espectáculo en el que se exhibían pasiones tan incontroladas. Todos los críticos de la obra eurípidea se muestran unánimes en admitir que la esencia de esta tragedia radica en la descripción de la desenfundada venganza de la heroína. Pero, aunque quizá el ateniense medio no llegó a percibirlos, en la obra se plantean otra serie de temas de

⁹ Cf., sobre la cronología de las tragedias de Eurípides, M. F. GALIANO, «Estado actual de los problemas de cronología eurípidea», *Estudios Clásicos* 52 (1967), 323-354.

raigambre filosófica y psicológica. El principal de ellos es la antítesis entre razón y pasión en la vida del ser humano. En un período dominado por el racionalismo y el frío cálculo, de los cuales el propio dramaturgo no estaba exento, el poeta filósofo brinda a los espectadores ilustrados, y quizá entre ellos a su admirador Sócrates, la imagen de la impetuosa Medea, a fin de que duden y vacilen, aunque sea por unos momentos, en su firme convicción de que la razón humana es capaz de dominar las infinitas pasiones que se debaten continuamente en las almas de los hombres. Les recuerda que sí, que son muy atractivas todas esas disertaciones sobre el control y la moderación de los hombres sabios, pero que la realidad de la vida evidencia *en* muchas ocasiones que la erupción de los sentimientos no puede ser dominada siempre por la razón

Dentro de este período de madurez en la producción del poeta y en torno también a la complicada problemática de las pasiones y las reacciones, a veces imprevistas, de los seres humanos —pues de héroes sólo les queda a estos personajes euripideos la vestimenta—, puso en escena el año 428 su tragedia *Hipólito*, con la cual obtuvo el primer premio. Hay que advertir que, con anterioridad, había compuesto Eurípides otra versión de la obra que le proporcionó un soberano fracaso, debido a la crudeza en la caracterización de Fedra. Escarmentado por ello, decidió reelaborar la obra, la cual, conservando en esencia el mito de los amores de Fedra por Hipólito, ofrecía de los protagonistas una imagen más moderada y con rasgos del más puro heroísmo de corte clásico. El problema que se analiza es muy similar al de Medea y coincide con la etapa más genial de la creación del poeta. Nos hallamos además ante una obra de auténtica fuerza trágica, al estilo de las composiciones de Sófocles, si bien, como es norma de la nueva estética de Eurípides, los héroes sienten y se comportan como auténticos seres humanos. El problema fundamental que se debate en la tragedia es el de la *hýbris* o insolencia de ambos protagonistas frente a dos divinidades, Artemis y Afrodita. Es inadmisibles considerar a Hipólito un joven puro y completamente inocente, ya que, en su castidad sin fisuras, se encubre el pecado de exceso contra la ley natural del amor y, a causa de él, recibe también el castigo divino. Pero el punto más oscuro de esta tragedia es quizá la función que juegan ambas divinidades. Parece seguro que Eurípides no creía en ellas, siendo como era un racionalista. Ahora bien, se trate de un mero recurso artístico, o de fidelidad aparente a una creencia en tales divinidades, o de una crítica velada de la arbitrariedad con que los dioses mueven los resortes del corazón humano, la realidad es que juegan un mero papel de comparsas y no explican en absoluto, en su plano superior, el desarrollo de los acontecimientos a nivel humano, como sucedía en la obra del piadoso Sófocles.

Aunque *Medea* e *Hipólito* son los dramas principales que tratan de la descripción de la complejidad del alma humana, la tradición nos informa sobre un grupo de tragedias perdidas, cuya esencia la constituía también *el* tema erótico-pasional. Merecen citarse entre ellas *Eolo*, *Las Cretenses*, *Crisipo*, *Meleagro* y *Los Escirios*. Dentro del mismo marco temático —la pasión humana irresistible que salta por encima de las barreras de la fría razón—, el poeta presentó ante el público de Atenas, el año 424, su tragedia *Hécuba*, que probablemente es anterior cronológicamente a *Las Suplicantes*, si bien críticos tan autorizados como Schmid sostienen una cronología más tardía de la obra¹⁰. Un rasgo interesante debe centrar nuestra atención en relación con esta tragedia. Numerosos estudiosos de la literatura griega han hecho notar que este drama carece de una estructura unitaria y que se pueden distinguir en él dos partes perfectamente diferenciadas: por un lado, la tragedia de Políxena; por otro, la de Polidoro. Críticos como Lesky tratan de paliar esta dificultad, aduciendo que esta circunstancia no rompe la unidad de la tragedia, que está centrada en torno al dolor y la venganza de Hécuba. Pero, por muy conciliador que se intente ser en el análisis de la obra, la verdad es que la creciente complejidad de las situaciones y de los personajes, que se inicia con este drama, pero que ha de repetirse posteriormente en otras muchas creaciones (ya en casi todas), evoluciona inexorablemente en el sentido de que la pieza comienza a resentirse en su unidad, debido al complicado desarrollo de las situaciones. En una palabra, el teatro de Eurípides, víctima de su propia riqueza y variedad, se encamina a pasos agigantados hacia la tragicomedia, por

¹⁰ Cf. W. SCHMID, O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1-111, 2.a ed., Munich, 1961, Handbuch der Altertumswiss., in, pág. 464.

no decir hacia la Comedia Nueva que pronto dominará, con los nuevos tiempos, el panorama de la escena ateniense. Respecto al personaje de Hécuba conviene destacar que tiene infinitos puntos de contacto con el de Medea, si pensamos que les une un dolor tremendo, una pasión incontenible y un deseo de venganza que no admite argumentaciones racionales. Destaquemos por último, en relación con esta obra, un fenómeno capital que afecta directamente a la evolución formal de la tragedia griega y que con Hécuba empieza a manifestarse de un modo evidente. Aludimos al escaso papel que cumple el Coro en el drama, pues ha quedado relegado a un simple intermedio lírico entre los distintos episodios. Esto no debe causarnos la menor extrañeza; no es sino la lógica consecuencia de un teatro que cada día exige mayor espacio para los problemas que aquejan a los personajes. Ahora bien, podría preguntarse: ¿qué significado tiene este cambio formal? Ni más ni menos que el teatro griego ha dejado de ser ya, merced a Eurípides, una tarea educativa destinada a una comunidad interesada en cuestiones político-morales, para convertirse en el escenario en el que se refleja todo cuanto es objeto de interés para el ser humano como individuo. Resumiendo, aunque incurramos en un cierto anacronismo, la tragedia griega se ha aburguesado.

Tampoco sabemos con exactitud la fecha en que se representó *Andrómaca*, debido al hecho de que la pieza no fue exhibida en Atenas, pero lo más probable es que Eurípides la escribiera poco antes o después de *Hécuba*. Su trama es la guerra con toda su crueldad. No se olvide que Atenas estaba ya, desde hacía algunos años, en conflicto bélico con Esparta. Esta circunstancia debió de influir psicológicamente en el ánimo del trágico y ello explicaría la preferencia por presentar en escena, en los dramas de esta época, la crítica de la guerra en sí, de lo absurdo de su existencia. Mas, a pesar de todo, Eurípides, como buen patriota que era, toma partido por su ciudad Atenas y nos ofrece una imagen peyorativa de su rival Esparta. Sólo esto puede explicar el trato tan desfavorable que recibe en la obra el espartano Menelao. No obstante, hay que ser muy precavidos en el análisis de las obras de este período de exaltación patriótica, en el sentido de no exagerar las alusiones concretas a los problemas del momento. Algunos críticos de Eurípides han incurrido en este error y han llegado a conclusiones tan arriesgadas como afirmar que casi todos los personajes de la producción de este período son el reflejo de personalidades concretas de la vida política, militar e ideológica. No debe olvidarse el hecho evidente de que Eurípides no es ni un historiador, ni un filósofo, ni un hombre de partido, sino nada más y nada menos que un poeta interesado por todas las cuestiones que podían preocupar a los hombres de su generación.

La fecha de creación de *Los Heraclidas* es también muy incierta. Según Zuntz¹¹, sería anterior al año 427 y, por consiguiente, se habría escrito antes que *Andrómaca*, pero para otros críticos es una obra posterior. Lo que no admite dudas es que encaja perfectamente en el grupo de tragedias que estamos analizando y que se escribieron en los primeros años de la guerra del Peloponeso. Otro dato que corrobora la adscripción a este período, junto con *Las Suplicantes*, reside en la circunstancia de que la tragedia se abre con una escena de suplicantes ante un altar en el que han buscado refugio los hijos de Heracles perseguidos encarnizadamente por Euristeo, el enemigo mortal de su padre. Para Gilbert Murray esta composición se propone ofrecer al público una exaltación de su patria Atenas, que estaba atravesando a la sazón por unos momentos sumamente delicados¹². La apología que Eurípides hace de su ciudad se apoya en los argumentos conocidos y que habían sido utilizados ya por sus predecesores Esquilo y Sófocles. El esplendor de Atenas se fundamenta en el hecho de ser una auténtica democracia, en la que todos los ciudadanos son iguales ante la ley y la justicia. Desde el punto de vista ideológico lo más notable de este drama se encuentra en su parte final, pues en ella el poeta reflexiona sobre la situación de los cautivos. En un mundo como el del helenismo clásico, en el que la generalidad aceptaba como cosa natural la existencia de la esclavitud y de la vida infrahumana que lleva aparejada, el simple planteamiento del problema en el seno de una tragedia constituiría una absoluta novedad e incluso, a no dudarlo, provocaría el escándalo de más de un espíritu tradicional ateniense, para quien cuestiones como ésta no debían ser objeto de puntualización alguna. Desde el punto de vista formal, esta obra posee un rasgo muy destacable y es

¹¹ Cf. G. ZUNTZ, *The political plays of Euripides*, Manchester, 1955.

¹² MURRAY, *Euripides...*, pág. 72.

el hecho de que se trata de la pieza más corta de los dramas euripideos (sólo 1.055 versos). Debido a ello, críticos como Wilamowitz han pensado que lo que ha llegado a nuestras manos es probablemente la versión abreviada de una creación originalmente más extensa.

Las Suplicantes nos muestra una temática muy parecida a la de *Los Heraclidas* y debe insertarse también en el marco de la misma época creadora de los años iniciales de la guerra del Peloponeso. La obra ha sido objeto de amplios debates por parte de la crítica, y un autor tan calificado como Zuntz estima que el poeta lleva a cabo una versión apologética del humanitarismo ateniense, reflejado en la aceptación de las suplicantes. La obra se abre, como la anterior, con la aparición de un altar, en el cual se han refugiado las madres de los argivos caídos en combate en el asalto a las siete puertas de Tebas. El mismo asunto lo había tratado Esquilo en su tragedia perdida *Los Eleusinos*. Toda la pieza se mueve en un clima de comprensión de los pesares que envuelven al ser humano y de exaltación de una Atenas impregnada de benevolencia y de racionalismo ilustrado. Algunos críticos han creído percibir en toda la obra el influjo del optimista mito de Protágoras sobre la evolución de la civilización humana, asentada sobre las bases del respeto mutuo y de la ley, y que Platón nos describió de modo tan magistral en su diálogo *Protágoras*. En un famoso *agón*, o disputa dialéctica, entre el heraldo tebano y Teseo (vv. 381 ss.) hallamos una verdadera disertación filosófica sobre las excelencias del régimen democrático y su superioridad sobre el despotismo a ultranza. Otros estudiosos han pretendido encontrar en la figura de Teseo una alabanza del estadista Perides, pero la loa debe entenderse más bien en sentido general y referida al sistema democrático encarnado por Perides y los hombres de su tiempo. Añadamos, por último, que el mismo tema de la benevolencia de Atenas se trató en los dramas perdidos *Erecteo* y *Teseo*, que se representaron probablemente antes del año 422.

La tragedia *Heracles* pertenece también al mismo período creativo de los dramas anteriores, si bien, como ocurre casi siempre, no hay certidumbre alguna sobre su fecha de composición, aunque seguramente se escribió entre el 422 y el 415. Aquí la cuestión primordial no es ya una alabanza de Atenas y de su sistema democrático, si tenemos por cierta la opinión de Lesky en el sentido de que la función del legendario rey Teseo en esta pieza consistiría exclusivamente en hallar una solución al conflicto planteado. El centro de la composición es la locura del héroe Heracles por culpa de la envidia divina de Hera. En un fuerte acceso de locura, totalmente obnubilado, el protagonista da muerte a su mujer y a sus hijos. La acción tiene lugar después de que Heracles ha vuelto a la cordura. La locura del héroe nos recuerda la tragedia sofoclea *Ayante*, basada también en el desvarío de un héroe, pero la coincidencia se da sólo en el punto de partida, ya que la construcción y desarrollo del dilema trágico son completamente diferentes, lo cual no puede extrañarnos, si nos paramos a considerar el rotundo cambio de perspectiva aportado por Eurípides en el enfoque del material mítico tradicional. *Ayante* no ve otra solución para lavar su deshonor que encaminarse hacia la muerte, pues su dignidad heroica le impide enfrentarse con una vida oscura. El *Heracles* de Eurípides no halla en un principio otra solución de su terrible acto que no sea la muerte, mas, con posterioridad, los consejos de su buen amigo Teseo lograrán disuadirle de semejante acción y llevarle a la aceptación de una salida menos rigorista, si bien más humana: rechazar el suicidio y pechar con una vida acompañada por el recuerdo de su horrible acto y la amargura. Mas, a pesar de este distinto tratamiento de lo trágico, *Heracles* es, con toda seguridad, la tragedia euripidea que más se aproxima a los moldes de la estética heroica del teatro sofocleo. No obstante, las diferencias son ya muy grandes y giran, además de las ya apuntadas, en torno a la acostumbrada crítica de Eurípides de la mitología tradicional, considerada por él como algo irracional y sin el menor sentido. Ahora bien, no sólo observamos en esta obra una crítica del mito, sino que el poeta se permite el atrevimiento de adaptarlo (no sería ésta la única ocasión) en el sentido de situar el ataque de locura después de la realización de sus heroicos trabajos y no antes, como estaba en la leyenda, todo ello con el único objetivo de poner un mayor énfasis en la caída del héroe y conceder un mérito mayor a la aceptación por parte de Heracles de enfrentarse con una vida presidida por el dolor y el recuerdo de sus glorias pasadas. Otro rasgo capital de esta pieza es su acerada crítica de la divinidad tradicional y la presentación ante el público de una imagen de lo divino más auténtica,

que no se ocupa en mezquindades ni en regir los acontecimientos humanos, sino que se basta a sí misma: «La divinidad, si realmente es una divinidad, no necesita de nada» (1345-1346). No puede uno resistirse a la tentación de ver en estos versos un claro precedente de la concepción epicúrea de la divinidad.

Alrededor del año 415, en un clima de amargura y pesimismo ante el cariz que iba tomando el desarrollo de la contienda, compuso una trilogía formada por *Alejandro*, *Palamedes* y *Las Troyanas*, de la cual sólo se nos ha conservado la última obra. Por su temática, esta creación es muy cercana a *Hécuba* y la reina de Troya es también aquí la protagonista, pero la esencia que informa el drama es muy distinta. Hécuba, como Medea, se enfrenta con la problemática de su pasión vengadora, mientras que *Las Troyanas* pretende por encima de todo presentar al público ateniense un cuadro plástico de los horrores de la guerra, en la idea de que afectan por igual a vencedores y vencidos. En el drama abundan las profecías y presagios sobre el incierto porvenir de Atenas, como una especie de llamada de atención probablemente sobre los riesgos que entrañaba la expedición ateniense contra Sicilia, la cual constituyó un auténtico fracaso. Del mismo modo que en *Heracles*, observamos en *Las Troyanas* un nuevo intento del poeta de buscar una divinidad que el racionalismo ilustrado del momento pudiera aceptar (884 ss.): «Tú que sostienes la tierra y reinas sobre la tierra, quienquiera que seas, difícilmente accesible al conocimiento, Zeus, ya seas la ley natural o la razón de los hombres, a ti imploro». En esta creación del poeta captamos igualmente una serie de rasgos que ya nos son familiares: un evidente racionalismo y, como consecuencia del mismo, el desenfado acostumbrado en la pintura de unos dioses que al poeta no satisfacían.

El año 413, coincidiendo con un período creativo en el que abundan los dramas en torno al mito de los Atridas, compuso su *Electra*, muy cercana en el tiempo a la *Electra* de Sófocles, pero muy distinta en el modo de presentar a la heroína y a los personajes en general. El lugar en que se desenvuelve la acción ha cambiado por completo. Electra vive en Micenas en compañía de un campesino de buen corazón, con quien se ha visto obligada a contraer matrimonio, pero que la comprende y respeta en su desgracia y no la fuerza a nada. Los protagonistas ahora, y no es ociosa la insistencia, se han despojado de su vestidura heroica y son seres humanos vacilantes y abrumados por el peso de sus desgracias. Como observa Murray: «Electra es una mezcla de heroísmo y de desarreglo nervioso, una mujer lesionada y obsesionada». Aunque Eurípides adopta el desenlace tradicional del mito, critica a las claras el origen de Orestes y lo absurdo de la existencia de mitos tan inhumanos. Toda la obra está presidida por el nuevo realismo psicológico que informa el teatro de Eurípides y por una nueva estimación de la moralidad apoyada en la base de la razón.

Helena fue presentada en escena el 412, junto con *Andrómeda*. Con ella se inicia un giro estético en la producción del poeta que se refleja de un modo patente no sólo en el contenido, sino también en la estructura formal. Mas, a pesar de lo que acabamos de decir, no cabe hablar de una etapa plenamente nueva «sensu stricto», pues en obras anteriores se preludian las novedades que ahora van a constituir la esencia de este grupo de tragedias, si bien sólo cumplían una función secundaria. Nos referimos a una complicada intriga y a las escenas de reconocimiento (*mēchánēma* y *anagnōrisis*). Este grupo de obras suelen ser caracterizadas como tragicomedias¹³ y pertenecen a él, además de *Helena*, *Ión* e *Ifigenia entre los Tauros*. Su precedente más lejano es *Alceste*, aunque en casi todas las obras anteriores son visibles ya retazos de este nuevo estilo de hacer tragedia. Como acabamos de apuntar, el interés del drama girará alrededor de una intriga enrevesada, con la consiguiente pérdida de fuerza en los caracteres de los personajes. No sin razón muchos críticos se preguntan si ante *Helena* estamos en presencia ya de una verdadera tragedia. Como Lesky ha resaltado con acierto en relación con la obra¹⁴: «Ni se enfrenta el hombre con fuerzas divinas cognoscibles, ni debe realizarse en un destino que le viene al encuentro desde un mundo totalmente diverso del suyo, ni tampoco se convierte en problema trágico su distanciamiento de los dioses, su deslizamiento a algo que carece de sentido». La divinidad será, a partir de ahora, un mero recuerdo de fidelidad a los mitos tradicionales, una simple sombra sin entidad ni actividad alguna. En su

¹³ Cf. H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, Londres, 1939, páginas 311 y sigs.

¹⁴ Cf. A. LESKY, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1968, pág. 416.

lugar surgirá la *Týche* como divinidad de los nuevos tiempos que se avecinan y que llegará a su punto culminante en la comedia de Menandro, donde la intriga y las escenas de reconocimiento lo son casi todo, en un ambiente vital plenamente dominado por la mutabilidad del azar. La causa principal de esta entronización de la *týche*, del azar, se debe al cambio de mentalidad que se originó con la pérdida de confianza en los valores tradicionales comunitarios, que no consiguieron resistir la crítica acérrima de la razón. Con la disolución de los mismos el individualismo y el escepticismo empiezan a dominar por doquier y, en espera de un nuevo asidero al cual el hombre pueda aferrarse, el azar, lo imprevisto será el nuevo «deus ex machina» que explique la complejidad de unos acontecimientos a los que no se ve sentido.

Si bien es imposible precisar si *Ifigenia entre los Tauros* es anterior o posterior a *Helena*, lo que resulta indudable es que se inserta en el mismo tipo novelesco y de intriga al que acabamos de hacer referencia, con una trama muy enrevesada y una alambicada escena de reconocimiento entre Orestes e Ifigenia. Igual que acontecía en *Helena*, también aquí una pareja se ve obligada a pasar por las dificultades y peligros que se derivan de la estancia en un país extranjero y hostil. Esta circunstancia contribuirá esencialmente a conferir a estas obras su peculiar carácter novelesco y casi cómico. Por supuesto, pero esto no es ya una novedad, que los personajes son plenamente humanos y sin ribetes de heroísmo alguno.

Perteneciente al grupo de dramas de la *týchē*, *Ión* es, probablemente, la tragedia más bella. Así lo estiman críticos como Lesky. Toda la obra presenta una variedad de movimientos inusitada, como consecuencia de la complicada intriga y del cambio continuo de situaciones. Una vez más vuelve a surgir en esta creación la acerba crítica eurípidea de los dioses y de los mitos tradicionales. La divinidad principal de este drama, Apolo, es caracterizada como un ser humano más que se equivoca, porque su poder es insignificante comparado con el de la nueva divinidad, la *Týchē*, con lo cual el poeta llega a la conclusión de que los dioses no ejercen ya el menor influjo sobre la vida humana, sino que todo depende del imperio imprevisible del azar. La inseguridad que preside esta etapa de la creación literaria de Eurípides puede ser el reflejo psicológico de una situación bélica que se encamina ya hacia un desastre casi seguro.

Hacia el año 412 puso el poeta en escena su tragedia *Las Fenicias*, junto con *Enómao* y *Crisipo*. La composición se mueve en el mismo ámbito de las anteriores. Hallamos en ella un afán idéntico por la aventura, con la consiguiente proliferación de peripecias sin cuento, con la finalidad exclusiva de procurar a la acción una variedad y movimiento mayores. Si tenemos en consideración que en esta pieza se aborda la leyenda tebana y establecemos una comparación con las obras de Esquilo y Sófocles que se sirvieron del mismo mito, percibiremos cuán lejos se encontraba Eurípides de la tragedia clásica en toda su pureza.

Orestes es el último drama que fue representado en Atenas antes de que Eurípides decidiera abandonar su patria y encaminarse a Macedonia a la corte del rey Arquelao; es, por tanto, anterior al 408 o de ese mismo año. La acción de la obra se centra en la figura de Orestes después de haber cometido el abominable matricidio. Ya no tenemos ante nuestros ojos un protagonista heroico, sino un hombre enloquecido por el dolor, vacilante y enfermo, del que se ocupa con cariñosa atención su hermana Electra. Es notorio que lo que había perdido el drama eurípideo en fuerza heroica lo había ganado en la profundización psicológica del alma humana y de los sentimientos que de ella nacen: amor y odio, amistad y aversión, dureza y ternura. Esta composición ha llenado de asombro a los especialistas de todas las épocas que no aciertan a explicarse esa sensación de cansancio, melancolía y anhelo de tranquilidad que impregna toda la tragedia. Pensemos que el dramaturgo era ya un anciano que sólo aspiraba a pasar sus últimos años en la paz del sosiego espiritual. Eurípides sabía a la perfección que los dioses de la religión tradicional no podían procurarle ese sosiego deseado y, por ello, en *Orestes*, como en tantas otras ocasiones, la función de la divinidad se limita exclusivamente a terminar la trama como «deus ex machina» de una vida sin sentido para el hombre. Si el poeta había perdido ya por completo la esperanza de hallar una explicación lógica de la complejidad de la vida humana, ¿cómo pueden pretender los críticos de hoy vislumbrar en sus creaciones de vejez un sentido de la realidad que el autor mismo no había logrado encontrar?

En los dos últimos años de su vida, transcurridos en la corte macedónica, Eurípides compuso dos obras, *Ifigenia en Áulide* y *Las Bacantes*, la creación más enigmática de las presentadas en escena por el trágico. *Ifigenia en Áulide* es una tragedia muy hermosa sobre el sacrificio de la muchacha a la diosa Artemis, a fin de que la flota griega pueda continuar su viaje hacia Troya. Desde el punto de vista formal, *Ifigenia* plantea el problema de que su parte final, o bien se ha perdido, o bien nunca fue llevada a término por la mano de Eurípides. El tema de una mujer que se presta al sacrificio voluntario había sido estudiado ya en la primera pieza conservada del poeta, *Alceste*, si bien aquí cobra una dimensión mucho mayor, ya que se intenta, aunque no llega a conseguirse, analizar el proceso espiritual por el cual Ifigenia evoluciona desde un primitivo temor a enfrentarse con la muerte hasta la tranquila y serena aceptación del sacrificio en favor del pueblo griego. Aristóteles (*Poét.* 1454 ss.) veía como algo inconcebible el cambio de una forma de ser (en griego *phýsis*) a otra completamente diferente y estimaba de una total falta de coherencia la imagen de una muchacha asustada e intranquila y su repentina mutación hacia una serenidad asombrosa ante el sacrificio. El motivo de semejante cambio de actitud que conduce a Ifigenia al sacrificio para salvar a la Hélade es trivial, patriotero y suena a postizo, como si el poeta no hubiera acertado en esta ocasión en el estudio psicológico de la heroína, aspecto en el que había brillado a tan gran altura en otras creaciones suyas.

Las Bacantes, con toda probabilidad la última tragedia compuesta por Eurípides, es la más extraña y debatida composición de toda su creación literaria. El tema de la obra es muy simple y Esquilo lo había presentado ya en escena con su *Penteo*. Trata del despedazamiento del héroe Penteo por las ménades, entre las cuales estaban su propia madre Agave y sus hermanas, en venganza de su oposición a la instauración del culto orgiástico de Dioniso. Hasta hace muy pocos años, las interpretaciones de este drama podían dividirse en dos totalmente contrapuestas. Para unos significaba una conversión religiosa del poeta y un apartamiento de su escepticismo y racionalismo que habían ejercido una crítica despiadada de la mitología tradicional. Abrumado ya por la vejez y hastiado de tanta pugna ideológica, Eurípides se habría vuelto hacia el sosiego de una religión mística que pudiera proporcionarle la serenidad que no lograba hallar en medio de la turbación del tiempo en que le tocó vivir. Para el racionalismo crítico de finales del siglo XIX la interpretación era del todo diversa. Penteo sería Eurípides y la obra plantearía la cuestión de la desesperada e inútil lucha de la razón humana contra las fuerzas irracionales de la naturaleza que se plasman en concepciones de lo divino que, como acontece en el dionisismo, veneran a un dios que acepta bárbaras orgías y cruentos sacrificios humanos. Hoy en día se han abandonado afortunadamente interpretaciones tan dispares de *Las Bacantes* y se ha llegado a la conclusión de que la principal pretensión del trágico en esta tragedia fue ofrecer al público ateniense un tratamiento personal y realista del fenómeno dionisiaco en toda su dimensión, como presentimiento quizá de una de las soluciones que tenía el ser humano en un mundo en el que los valores de la tradición habían perdido todo su sentido: el refugio en una religiosidad mística de salvación. Desde esta perspectiva los críticos de esta creación han detenido su mirada en una serie de causas que debieron de coadyuvar en la composición de *Las Bacantes*. Se ha apuntado muy certeramente que en todas las obras de vejez del poeta se advierte un interés creciente por los elementos místicos, considerados como el único refugio que puede encontrar el hombre en un mundo dominado por el azar y lo imprevisible. Este rasgo, insistimos de nuevo, preludia ya el helenismo, dominado por la veneración de la *týche*, por la superstición o por la aceptación de religiones místicas, en las cuales los anhelos de seguridad y confianza del ser humano pueden encontrar satisfacción. También debió de influir en la obra el conocimiento directo de cultos orgiásticos que paulatinamente se iban extendiendo por Grecia, y con los cuales Eurípides pudo entrar en contacto durante su estancia en Macedonia. El tema que se plantea en *Las Bacantes*, por otra parte, no es absolutamente nuevo. La exaltación de los elementos irracionales, frente a los cuales la razón no puede oponer resistencia, constituía el meollo de tragedias como *Medea*, *Hipólito* y *Hécuba*, pero el poeta lo desarrollará aquí hasta el extremo de llevarlo a la cumbre de la perfección, como un último intento de ofrecer una explicación coherente de la complejidad de la vida humana: «En esta polaridad de paz y tumulto, de sonriente

encanto y destrucción demoníaca, Eurípides vio el culto dionisiaco como espejo de la naturaleza y aun, posiblemente, como espejo de la vida»¹⁵.

Sólo nos resta señalar que Eurípides compuso también un drama satírico titulado *El Cíclope*, única pieza completa que se nos ha conservado del género. En ella se escenifican las aventuras del Cíclope que aparecen relatadas en la *Odissea*. Toda la obra abunda en escenas festivas y, en ocasiones, soeces, como era normal en un género en el que los sátiros eran los protagonistas, sin que falte la tradicional propensión eurípidea a especular sobre cuestiones de carácter serio que preocupaban a los intelectuales de su época. En este caso concreto se refleja en *El Cíclope* la polémica sofística referente a la antítesis *nómos / phýsis* (ley/ naturaleza).

El pensamiento de Eurípides

En este apartado intentamos sintetizar los rasgos fundamentales de las tensiones ideológicas del período vital del poeta, como requisito indispensable para la posterior exposición de los principales elementos ideológicos que informan su peculiar modo de componer tragedias¹⁶.

La sociedad ateniense en que se desarrolló la vida y la formación intelectual de Eurípides aparece dominada por el signo de la complejidad y de la tensión. Asistimos a una pugna entre una sociedad coherente y estable, basada en la democracia religiosa exaltada por Esquilo, y el progresivo auge de un racionalismo ilustrado que someterá a revisión los valores tradicionales en que la comunidad se apoya. La victoria de este enfrentamiento se iría decantado progresivamente del lado racionalista, que contaba indudablemente con un aliado muy estimable: el influjo desintegrador que originó la guerra del Peloponeso. Como consecuencia de todo ello, los atenienses empezaron a perder confianza en el ideal comunitario que había nutrido sus vidas e impulsos durante muchos años. Esta circunstancia capital propiciaría la descomposición de la sociedad, incapaz de resistir los embates de un individualismo creciente, fruto de una nueva cultura burguesa y progresista, abierta a las nuevas corrientes de ideología ilustrada. Se trata, pues, en última instancia, de una crisis generacional entre dos modos contrapuestos de concebir la vida: uno antiguo, que se asienta en la moderación y el respeto a toda una serie de normas tradicionales, y otro nuevo, que mira hacia el futuro y somete a una crítica despiadada el acervo cultural e ideológico heredado de los antepasados. Como ha visto muy bien Jaeger¹⁷: «La vida de Atenas de aquellos tiempos se desarrolla en medio de la multitud contradictoria de las más distintas fuerzas históricas y creadoras. La fuerza de la tradición, enraizada en las instituciones del estado, del culto y del derecho, se hallaba, por primera vez, ante un impulso que con inaudita fuerza trataba de llevar la libertad a los individuos de todas las clases, mediante la educación y la ilustración».

Este impulso de los nuevos tiempos se veía fomentado por un sistema democrático ilustrado, que se asentaba en las bases de la libertad de pensamiento y de expresión y en el cual la Asamblea popular contaba con un poder ilimitado. Las fuerzas conservadoras trataron de frenar esta evolución que conducía a un individualismo y relativismo progresivos. La comedia de Aristófanes nos ofrece la mejor síntesis de estas tensiones, y los ataques contra pensadores como Anaxágoras, Sócrates y los sofistas, los ejemplos más significativos de la aludida pugna ideológica. Pues bien, en este ámbito cultural nació y creció la poesía trágica de Eurípides, el cual, aunque no podía rechazar el mito, so pena de destruir la esencia del teatro griego, consiguió adaptarlo a las exigencias de los nuevos problemas¹⁸: «Nada caracteriza de un modo tan preciso la tendencia naturalista de los nuevos tiempos como el esfuerzo realizado por el arte para despojar al mito de su alejamiento y de su vaciedad corrigiendo su ejemplaridad mediante el contacto con la realidad vista y exenta de

¹⁵ LESKY, *Historia...*, pág. 428.

¹⁶ El mejor estudio de conjunto sigue siendo, a mi entender, el de W. JAEGER, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen = Paideia. Los ideales de la cultura griega* [trad. J. XIRAU, W. ROCES], México, 1957, págs. 303-324.

¹⁷ JAEGER, *Paideia* ... pág. 308.

¹⁸ Cf. JAEGER, *Paideia* ... pág. 312.

ilusiones».

Vamos a plantearnos por último el examen de los principales elementos culturales e ideológicos que influyeron en la formación de la nueva tragedia eurípidea. Con ello conseguiremos la síntesis orgánica de los componentes que se han apuntado en el análisis de las obras del poeta y obtendremos de este modo una valoración coherente del pensamiento y de la estética de Eurípides. Como ha destacado Jaeger con singular maestría, el realismo burgués, el auge de la retórica y las nuevas doctrinas filosóficas son las fuerzas principales que alimentan el teatro intelectual de Eurípides.

Comencemos por la primera. ¿Qué significa la expresión realismo burgués? ¿Cómo se refleja en la creación del poeta? Con esta expresión aludimos al hecho, mencionado ya en repetidas ocasiones, de la aparición en las obras de hombres de carne y hueso, reflejo de la sociedad del momento, con un cúmulo de problemas y vacilaciones y que han perdido la rigidez heroica de la tragedia de Sófocles y Esquilo. En el aspecto externo esta nueva mentalidad halla su reflejo más espectacular en la aparición en escena de mendigos y seres desheredados. Es cierto que se sigue conservando el ropaje mítico, pero lo que ahora interesa realmente es la exposición de cuestiones de actualidad en la Atenas del momento, como pueden ser las relativas a la guerra, la esclavitud o el matrimonio: «En el conflicto entre el egoísmo sin límites del hombre y la pasión sin límites de la mujer, es *Medea* un auténtico drama de su tiempo. Las disputas, los improperios y los razonamientos de ambos son esencialmente burgueses»¹⁹. Este realismo burgués es el causante fundamental de la evolución del teatro eurípideo hacia lo que se ha llamado el melodrama.

La aparición de una retórica científica, como arma para brillar en los foros políticos y judiciales, era enseñada por expertos que recibían el nombre de sofistas. Es innegable que la retórica dejó una profunda huella en toda la producción poética de Eurípides, especialmente en sus frecuentes diálogos y discursos, que casi siempre están presididos por una argumentación fría, calculada y con la evidente finalidad de derrotar al antagonista, como si el espectador asistiese a la batalla dialéctica de un tribunal o de la Asamblea popular de Atenas. Esta peculiaridad del teatro eurípideo, que choca tanto a nuestra sensibilidad estética, lleva el sello patente, es menester insistir en ello, de la retórica sofística, de ese arte que pretendía convertir en fuerte el argumento débil y que recurría a complicadas ejercitaciones tomando como base personajes míticos, como la defensa de Palamedes y el elogio de Helena escritos por Gorgias. El afán por la retórica será el más firme apoyo del subjetivismo creciente. Ningún héroe será ya objetivamente culpable, como acontecía en el teatro de Esquilo y Sófocles; ahora tendrá siempre alguna excusa, algún punto en el que apoyar su defensa, alguien o algo contra lo que quejarse, bien sea la arbitrariedad divina, la injusticia de un destino heredado o los vaivenes incontrolables de la fortuna.

El tercer elemento que influye en el teatro de Eurípides es la ideología del momento, que, si bien no deja su rastro de modo sistemático, surge por doquier, incidentalmente, en todas las creaciones del poeta. El lector contemporáneo no deberá perder de vista el carácter esencialmente didáctico del teatro griego clásico, verdadera palestra popular de las tensiones ideológicas de cada época, si tenemos en consideración que muy pocas personas tenían un contacto directo con filósofos profesionales como los Sofistas o con pensadores como Sócrates. Ahora bien, si el impacto en la tragedia de Eurípides de todas las corrientes de pensamiento es indudable, buscar la exacta paternidad filosófica de una obra, un pasaje o una frase determinada sería hartamente peregrino, si pensamos que el poeta no pretendió nunca erigirse en portavoz sistemático de los filósofos del momento.

Una crítica racionalista del legado mítico helénico surge en cualquier pasaje de sus obras, pero la lógica falta de rigor de la poesía origina que las soluciones que Eurípides ofrece en sus tragedias de semejante enigma sean incoherentes. Muchas veces el trágico se limita a mostrar su escepticismo ante las divinidades del mito, cual si fuese Protágoras; en otras ocasiones se perciben atisbos de una explicación del orden que debe regir el universo. Las críticas, por lo general, suelen ser duras, pero no nos autorizan a tildar a Eurípides de ateo, fama que le acompañó siempre en la antigüedad, sino

¹⁹ Cf. JAEGER, *Paideia* ... pág. 314.

de inquieto perseguidor de una imagen de lo divino más acorde con su esencia.

En relación con el avance en la profundización psicológica del corazón humano, hasta el punto de ser considerado con justicia el creador de la patología del alma, nos limitaremos a citar una profunda frase de Jaeger²⁰: «La psicología de Eurípides nació de la coincidencia del descubrimiento del mundo subjetivo y del conocimiento racional de la realidad».

Las enconadas polémicas de los sofistas respecto a la valoración de la ley convencional y la naturaleza, que degenerarían, después de una primera etapa de armonía, en la abierta ruptura de los componentes de la antítesis y en la apología del derecho natural del más fuerte, hallan reflejo igualmente en sus dramas.

La carencia de una filosofía que ofrezca una explicación coherente de la realidad, el escepticismo creciente en materia religiosa, el relativismo y el individualismo, que conducen al hombre a rechazar los postulados inquebrantables de una ética comunitaria, el ansia de ir en pos de una libertad sin fronteras, alumbran un ser humano sin convicciones, vacilante, dominado por sus pasiones incontenibles, que considera a la sinrazón del azar como única divinidad que mueve a todos los seres como si de marionetas se tratase. Todo ello constituye un claro precedente del futuro hombre del helenismo que Eurípides atisbaba ya con su inteligencia penetrante: «Hallamos en su arte un sorprendente presentimiento del futuro. Vimos que las fuerzas que cooperan en la formación de su estilo son las mismas que formarán las centurias siguientes: la sociedad burguesa (mejor en el sentido social que en el político), la retórica, la filosofía. Estas fuerzas penetran el mito con su aliento y son mortales para él. Deja de ser el cuerpo orgánico del espíritu griego, tal como lo había sido desde el origen, la forma inmortal de todo nuevo contenido vivo. Así lo vieron los adversarios de Eurípides y trataron de oponerse a ello. Pero abre con esto un alto destino histórico al proceso vital de la nación»²¹.

Tragedia y trasfondo mítico

Ha habido momentos en que se ha considerado a Eurípides como paladín de la racionalidad y la ilustración²², enzarzado continuamente en una crítica sin cuartel contra los absurdos mitos del pasado, ante los que adoptaría una actitud irreligiosa. A esa formulación puede darse la respuesta de que en la Grecia antigua el mito no estaba necesariamente ligado con prácticas religiosas, sino que, aparte de un posible origen cultural, podía hundir sus raíces en el cuento popular, en los hechos históricos o en la propia fantasía poética²³.

Nuestro trágico difiere notablemente de sus predecesores a la hora de tratar los mitos, especialmente cuando examina la influencia que tienen los dioses en el comportamiento de los héroes, y, asimismo, cuando dota a éstos y al mundo mítico, en general, de rasgos que caracterizaban a la Atenas del siglo V a. C. Efectivamente, en sus tragedias, de una parte la libertad humana adquiere proporciones inusitadas hasta el momento, de tal modo que el hombre resulta dueño de su destino, y de otra, el poeta se sirve del mito como si se tratara de un espejo en que se reflejara la realidad de su época, hasta el punto de que la comparación mental que imagina entre la guerra del Peloponeso y la de Troya va adquiriendo mayor consistencia a medida que avanza el magno conflicto bélico entre Esparta y Atenas²⁴.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 320.

²¹ Cf. JAEGER, *Paideia...*, págs. 323-324.

²² Tal es el criterio de W. NESTLE, *Eurípides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart, 1901.

²³ Véanse, por ejemplo, E. HOWALD, *Mythos und Tragödie*, Tübinga, 1927, y J. C. KAMERBEECK, «Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide», en *Euripide, Entretiens sur l'Antiquité classique*, VI, Vandoeuvres-Ginebra, 1960, págs. 3-25, especialmente, páginas 7 y sigs.

²⁴ No podemos precisar hasta qué punto los personajes euripideos representan figuras de la política de su tiempo. Parece excesivo ver en Menelao, Helena y Hermíone modelos de la actitud espartana; en Ulises, la de Corinto; en Orestes, la de Argos, etc., como cree É. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, París, 1951. Por lo que hace a la relación de Eurípides con la política de su tiempo puede consultarse R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes*, Bruselas,

Pero se ha afirmado, con razón, que a nuestro poeta no le interesa tanto interpretar los datos que le ofrecía la mitología como escribir tragedias sobre la realidad humana, y que, si recrea o altera la versión mitológica más corriente, es porque intenta plasmar en el material mítico sus penetrantes y pacientes observaciones sobre los hombres de su época²⁵.

Eurípides mantuvo ante el mito, por lo general, una actitud crítica, apoyándose en la larga tradición legendaria que suministraba a la tragedia griega casi todo el material que utiliza. Sólo hubo algún intento aislado de llevar a las tablas asuntos históricos, como fue el caso de la *Toma de Mileto* de Frínico o de los *Persas* de Esquilo. Lo que sí ocurrió con frecuencia fue que de los hechos históricos surgieron leyendas populares que, de alguna manera, intentaban dar una explicación sobre un rito y su origen. Otras veces el motivo mítico pretendía justificar la importancia local de un dios o se refería a la unión de un dios con un mortal. Las leyendas heroicas fueron otro rico venero del que se nutrió la tragedia griega.

A lo largo de su dilatada obra, Eurípides usó con profusión del mito, pero apartándose con frecuencia de la versión al uso. Las fuentes principales de que el trágico se sirve son las epopeya homérica, la poesía lírica y la propia tragedia ática, sin olvidar a Heródoto, y otras tradiciones culturales que conocemos por obras, de arte, como vasos, relieves, pinturas, etc. Mas si ésta es la materia principal de su inspiración, no es menos cierto que conocía también *los poemas del Ciclo*, especialmente los *Cantos chipriotas*, en los que, incluso, llegó a introducir novedades²⁷.

El *Ciclo épico* fue obligada fuente de inspiración de los tres trágicos²⁸, pues abarcaba la historia legendaria del mundo desde la unión de Urano y Gea hasta la muerte de Ulises. La materia se dividía en seis poemas: *Cantos chipriotas*, *Etiópida*, *Pequeña Ilíada*, *Iliupersis* (= Toma de Troya), *Nóstoi* (= Regresos) y *Telegonía*²⁹. La característica más importante de estos poemas es que la narración sigue un orden cronológico. Precisamente, el carácter lineal que tienen hace que pierdan unidad. Pero, si prescindimos de tales incoherencias, advertimos en ellos la presencia de abundantes elementos fantásticos o novelescos (amores de los dioses; asuntos maravillosos como metamorfosis y viajes mágicos: por ejemplo, el de Ifigenia al país de los tauros) y, asimismo, una visión realista de la guerra de Troya, de la que se resalta el hambre y la miseria. Notamos que aparecen figuras ausentes de los poemas de Homero (Filoctetes, Protesilao, Palamedes, etc.) y que se confiere una singular importancia a Paris y a Aquiles.

Pues bien, cuando nuestro trágico tiene necesidad de un motivo mítico que no va a incidir de modo especial en la intriga, lo normal es que siga la versión más corriente y conocida, que suele ser la de Homero³⁰, o que mezcle los datos de la tradición³¹. Pero en sus últimos años mostró una especial predilección por las variantes raras³², que, a veces, aprovechó para suscitar una acalorada polémica entre los personajes del drama³³.

1962.

²⁵ KAMERBEECK, «Mythe», págs. 12 y sigs.

²⁷ Es muy interesante, a este respecto, F. JOUAN, *Eurípide et les légendes des Chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, París, 1966, págs. 420 y sigs., donde señala como principales motivos de los *Cantos ciprios*, presentes en Eurípides: las bodas de Peleo y Tetis; el juicio de Paris y la juventud de éste; Helena y los Dioscuros; el rapto de Helena; la primera expedición contra Troya; la concentración en Áulide y el sacrificio de Ifigenia; la partida desde Áulide y el desembarco en la Tróade; la campaña anterior a la *Ilíada*; los llamados *Posthomérica* (muerte de Políxena y de Astianacte; Edipo; la locura de Heracles; Teseo y Ariadna). Estásino pasa por ser el autor de tales *Cantos*.

²⁸ Al ciclo troyano pertenecen tres de las siete tragedias de Esquilo, más diecisiete perdidas, es decir, veintiún títulos sobre ochenta conocidos. En Sófocles, tres de siete conservadas, más treinta y ocho perdidas, o sea, cuarenta y una de ciento doce conocidas. En Eurípides, nueve de dieciocho conservadas y ocho de piezas perdidas, lo que supone un total de diecisiete sobre setenta y tres conocidas.

²⁹ Ver A. RZACH, «Kyklos», *Real-Encyclop.*, XI, 2, 1922, columnas 2347-2435. Además, *Homeri Opera*, V, edit. por T. W. ALLEN, Oxford, 1912 (muchas reimps.), y W. KULLMAN, *Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis)*, Wiesbaden, 1960.

³⁰ Por ejemplo: vida y muerte de los Dioscuros; nacimiento de Helena; muerte de Ifigenia.

³¹ Así, en el asunto de las bodas de Tetis y Peleo, donde utiliza datos de Homero, Hesíodo, Estásino y Píndaro.

³² Piénsese en el rapto de Helena, en la tragedia homónima y en la anunciada apoteosis al final de *Orestes*.

³³ En el *agón* de las Troyanas se discute si Afrodita intervino o no en el rapto de Helena. En general, sobre la utilización del mito en Eurípides y la división entre caracteres «buenos» y «malos» en *Ifigenia en la Táurica*, *Helena e Ión*,

Nos sorprende, como en tantas otras ocasiones, el pronunciado contraste que advertimos entre la actitud adoptada normalmente por Eurípides ante el mito, del que critica y ridiculiza no pocos aspectos³⁴, y la seriedad rigurosa con que lo trata en *Hipólito* y *Bacantes*. En ambas, aunque el prólogo, pronunciado por un dios, y el epílogo nos ponen al corriente del carácter divino que las preside, serán las acciones responsables de los personajes las que desencadenen su propia e inexorable perdición.

En *Hipólito* el mito está continuamente presente ante nuestros ojos, pero no es algo lejano, distante e incomprensible, sino que adquiere un contenido plenamente humano. La diosa Afrodita decide castigar a Hipólito por su terca castidad, pero, no obstante, es la actitud de Fedra la que provoca el terrible desenlace. Por otro lado, con hábiles pinceladas el poeta pone de relieve que Hipólito se desconoce a sí mismo, está ciego ante la pasión amorosa, avasalladora y terrible en este caso, con lo que labra su ruina³⁵.

Por su parte, en *Bacantes*, Penteo, puritano rey de Tebas, niega la divinidad de Dioniso y suprime su culto en la ciudad. El dios muestra al rey su ceguera mediante varias demostraciones y termina por aniquilarlo. A lo largo de la obra el cruel mito de la venganza divina se convierte en una dramatización acerca del significado del dionisismo. En esta tragedia es Dioniso, en aquella son Afrodita y Artemis los que encarnan, como dioses antropomórficos, las terribles fuerzas naturales que afectan cotidianamente a la vida de los hombres. En cambio, Penteo aquí, y Fedra e Hipólito allí, representan al hombre condenado a muerte por no atenerse a los ineluctables dictados de la divinidad. En ambas tragedias campea por doquier el profundo significado que tenían para los griegos la *sóphrosýné*, moderación y cordura, y la *phrōnesis*, razón y sensatez, pues sólo gracias a ellas puede lograr el alma humana verse libre de la opresión angustiosa que le causan las fuerzas de su naturaleza.

En *Heracles* Eurípides se esfuerza en expresar la sinrazón de los datos míticos, presentándonos al héroe y a su familia afligidos por una catástrofe sin sentido. Heracles no se ha buscado a sabiendas la perdición, como es el caso de los protagonistas de las dos obras anteriores, sino que es víctima de los caprichos de la divinidad. A su vez, el fondo mítico que aparece en *Troyanas* tiene como propósito deliberado sacar a la luz el cruel trato que los vencedores infligen a los vencidos. Ni el mito ni una orden divina justifican los terribles sufrimientos de las mujeres cautivas, pues, en fin de cuentas, lo que importa es despertar en los espectadores sentimientos de piedad y miedo, y poner en claro que el hombre acaba por triunfar sobre el sufrimiento y el mal.

Nuestro autor tiende a secularizar los temas míticos, haciéndolos comprensibles a sus contemporáneos. *Suplicantes* puede servir de buen ejemplo para ilustrarnos de ello. El mito es aquí algo lejano y etéreo. Lo que ahora cuenta es reivindicar la creencia del hombre helénico en un mundo basado en la ley y en el orden. Nada mejor, entonces, que erigir en símbolo de tales creencias a Teseo, mítico rey de Atenas. En *Heraclidas* advertimos también el alejamiento del mito, pues en lo que se insiste aquí es en las obligaciones que se tienen ante el suplicante, no en un sentido universal, sino local, y, también, en la actitud y relaciones mutuas entre espartanos, argivos y atenienses.

Un papel mucho más limitado juega el mito en las tragedias que tratan de la guerra y sus consecuencias³⁶, en las llamadas *realistas*³⁷, en las novelescas³⁸ y en las consideradas como *tragedias fallidas*³⁹. Eurípides modifica un presupuesto tan fundamental en el teatro griego como es

tragedias en las que hay cierta semejanza de contenido, forma dramática y final feliz, ver C. H. WHITMAN, *Euripides and the full Circle of Myth*, Cambridge (Massachusetts), 1974.

³⁴ Ver *Heracles* 1346, *Helena* 357-359, *Ifigenia en la Taurica* 389-391.

³⁵ Trata muy bien el tema D. J. CONACHER, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967, especialmente en págs. 3-23. Se ha ocupado de estudiar el amor como fuerza irracional, F. RODRÍGUEZ ADRADOS, «El amor en Eurípides», en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 1959, págs. 179-200.

³⁶ *Troyanas*, *Hécuba* y *Andrómaca*.

³⁷ *Medea*, *Electra*, *Orestes*. Para esta clasificación, ver CONACHER, *Euripidean...*, págs. 3-25.

³⁸ *Ión*, *Helena*, *Ifigenia en la Taurica*.

³⁹ *Fenicias*, *Ifigenia en Áulide*.

el de que el héroe trágico se dirige a su destrucción deliberadamente, bien al oponerse al designio de los dioses, bien al asumir con todas sus consecuencias la fatalidad que se cierne sobre él. Si en las *Bacantes* e *Hipólito* los protagonistas encaran la adversidad con majestuosa decisión, en las demás tragedias resulta bastante reducido el papel que juega lo sobrenatural, el mundo de lo divino, en la catástrofe siempre violenta que se precipita siniestra sobre el héroe. En las tragedias realistas, como *Medea* y *Electra*, los dioses son irrelevantes, y es el hombre quien domina la acción y lleva a cabo la peripecia trágica. En tragedias novelescas como *Helena* e *Ión* el mundo sobrenatural que supone el mito sirve de telón de fondo a la fantasía del autor, que sustituye lo trágico por lo cómico en no pocas ocasiones, y se recrea en un final feliz que acontece a despecho de los propios dioses.

No deja de ser significativo que los personajes euripideos que adquieren unos rasgos más genuinos son los que de alguna manera encarnan actitudes patológicas. Es señal de que el autor considera las pasiones desbordadas como el más formidable elemento de destrucción de la vida humana. Harto curioso es que se acepte el mito en su versión más corriente y literal en las tragedias novelescas y en el drama satírico *Alcestris*, donde no falta, sin duda, un guiño socarrón y burlesco por parte de nuestro poeta.

La justificación de la libertad con que Eurípides trata los relatos míticos tradicionales hay que buscarla en la necesidad de exponer dentro de un contexto de tiempo y espacio lo que originariamente no entraba en tales coordenadas. La voluntad poética de precisar los hechos lleva consigo el prescindir de personajes y asuntos secundarios. Pero, de otra parte, nuestro trágico se veía constreñido a ser original en el enfoque del mito cuando el asunto que desarrollaba ya había sido tratado antes de él. Es más, en algunas ocasiones, guiado por la intención de dar gusto a sus conciudadanos con un aparente final feliz, hace intervenir a los dioses al final del drama, cuando ya está todo resuelto, para justificar algún culto o institución religiosa, dando cumplimiento así a la justificación etiológica que era tan de su agrado.

Personajes y temática

Sería empeño vano tratar de resumir en unas líneas la riqueza temática de nuestro autor⁴⁰. Realmente este apartado está estrechamente ligado con el anterior, pues tanto uno como otro están al servicio de la intención poética del escritor y se interfieren continuamente. La temática de la obra euripidea es tanto más abundante cuanto mayor es la independencia mantenida respecto al mito, porque, a medida que se consideraba al hombre responsable de sus actos y crecía su grado de libertad frente a la divinidad, era indudable que la acción tenía que ser más compleja, alejándose de la tragedia usual en la que prevalecía el sufrimiento del héroe. Los personajes de Eurípides difieren tanto de los de Esquilo como de los de Sófocles, pues se encuentran inmersos en la problemática de su tiempo, en un mundo en que se habían relajado considerablemente los lazos religiosos, familiares y sociales. Dudan continuamente acerca de la influencia de los dioses en los asuntos humanos, se plantean sin cesar cuestiones sobre los más variados aspectos, como si fueran discípulos directos de los sofistas. Efectivamente, el llevar a la escena unos héroes semejantes a los espectadores que los contemplaban es uno de los rasgos más originales del talento de Eurípides.

Lo novedoso, lo inesperado es parte esencial del drama euripideo, pues, al fin y al cabo, el objetivo del escritor es atraerse la atención del espectador mediante la intriga. Podemos decir que, si son grandes las aportaciones de Eurípides en el caso del mito, en el sentido de que expone normalmente aspectos nuevos o incluso desconocidos del pasado mitológico, no lo es menos el nuevo giro que imprime a la disposición de los temas. También aquí tiene un fondo común con sus predecesores, Esquilo y Sófocles, pero dando alas a su gusto incesante por la novedad nos descubre nuevas versiones o variantes insólitas de la tradición⁴¹. La presentación de personajes como Medea,

⁴⁰ Dejamos a un lado el papel que juega el tema religioso, los oráculos, la týchē, etc. Ver W. SCHMID, O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, 3, 2.ª ed., Munich, 1961. págs. 605 y sigs.

⁴¹ A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, 2.ª ed., París, 1975, págs. 129 y sigs., al comparar a Eurípides con

Fedra, Estenebea, Pasífae, Aérope, Clitemestra como madre cariñosa, Belerofonte, una novelesca Helena, Teseo, Ión, Melanipa, Macaria y tantos otros, puede considerarse con toda justicia como algo que nace en Eurípides o que en él cobra un vigor e interés totalmente distintos a los tradicionales⁴².

Este hecho hizo que surgiera y se extendiera rápidamente la opinión de que nuestro trágico había rebajado la categoría de los héroes épicos, dado que es fácil advertir, cuando se le lee con detenimiento, que sus personajes ofrecen una imagen menos heroica que los de Esquilo y Sófocles. Pero es el caso que en muchos momentos el trágico de Salamina se limitó a acentuar y subrayar los rasgos que la tradición venía atribuyendo a tal o cual personaje, como ocurre con Ulises, que aquí resulta un demagogo, o con Ifigenia, que deviene una heroína. Además, ya lo hemos apuntado, algunos consiguen la rehabilitación, como le sucede a Clitemestra, presentada por Eurípides como madre amantísima y aun como esposa irreprochable en su *Ifigenia en Áulide*.

Naturalmente, hay dramas en que los personajes principales (Agamenón, Menelao, Clitemestra, Aquiles, Ifigenia, etc.), si bien aparecen dotados de los rasgos que les atribuía la leyenda, experimentan una evolución evidente, en el sentido de que no son estáticos, ni giran en torno a un modo de ser uniforme, sino que adoptan cambios repentinos y un tanto bruscos de actitud, resultado de sus reflexiones internas. Es esto lo que ha llevado a algunos a pensar que Eurípides se interesa más por la intriga⁴³ que por el análisis psicológico de sus personajes, no faltando quien llegue a negarles una verdadera dimensión psicológica⁴⁴. Otros, en cambio, creen que a nuestro trágico le preocupaba ante todo señalar los efectos que sobre el carácter ejercen los acontecimientos, intentando poner en claro cómo cada uno de los actos es producto de las circunstancias del momento⁴⁵.

A propósito de la temática, hemos aludido antes al importante papel que juega el amor cuando actúa como pasión desbordada y aniquiladora. Pues bien, uno de los temas dilectos de nuestro autor es el *erótico*. El tema de Putifar está presente en varias tragedias⁴⁶, y en obras que no nos han llegado se planteaban perversidades tales como la sodomía, la pederastia o el incesto. No falta el tema de la mujer celosa (Medea, Hermíone); la mujer adúltera (Fedra, Estenebea, Aérope); la joven deshonrada (Álope, Dánae, Antíope, Melanipa). Si ésta es la vertiente del amor que podemos llamar negativa, Eurípides también escribió pasajes llenos de ternura dedicados al amor de la esposa⁴⁷.

Otro tema destacado es el de los *héroes salvadores* que se presentan en un determinado lugar, casi siempre sin proponérselo, y consiguen liberar al héroe o heroína, como ocurre con Hércules en *Alceste*, Orestes en *Andrómaca*, Egeo en *Medea*, Teucro en *Helena*⁴⁸.

El sufrimiento y la angustia de las mujeres presentados con todo patetismo, así como *la crueldad humana* llevada a sus últimas consecuencias por parte de individuos del sexo masculino, son motivos especialmente sugerentes para él⁴⁹.

Esquilo y Sófocles, concluye que, dejando a un lado el drama psicológico. «Eurípides es ante todo poeta: primera y esencialmente poeta».

⁴² Para el asunto, SCHMID, *Geschichte...*, págs. 703 y sigs. Además, J. ALSINA, «Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXX, Barcelona, 1963-1964.

⁴³ Sobre este particular: F. SOLASEN, «Das Intrigenmotiv in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philol.* 87 (1932), 1 y sigs.

⁴⁴ Es el caso de W. ZÜRCHER, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basilea, 1947, quien ataca duramente los altibajos en el comportamiento de ciertos personajes, que tanto aparecen encendidos de pasión como abstraídos por reflexiones racionales.

⁴⁵ Han tratado el problema de la psicología en los personajes euripideos y su caracterización: A. LESKY, «Psychologie bei Euripides», en *Euripide, Entretiens...*, págs. 125-168, especialmente pág. 147, y F. WILL, «Remarks on counterpoint characterization in Euripides», *Class. Jour.* 55 (1960), 338-344, y «The concept of *kharaktér* in Euripides», *Glotta* 39 (1960-1961), 233-238.

⁴⁶ *Hipólito*, *Estenebea*, *Fénix* y *Peleo*. Ver SCHMID, *Geschichte...*, págs. 759 y sigs., con abundante bibliografía.

⁴⁷ En *Alceste* y fragmentos de *Protesilao*.

⁴⁸ Se ocupa de esto J. DE ROMILLY, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, París, 1961. El tema de la mujer ha sido estudiado por J. ALSINA, «La posición de Eurípides ante la mujer», *Actas I Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1958, págs. 447-453.

⁴⁹ Ver E. M. BLAICKLOCK, *The male Character of Euripides*, Wellington, 1952.

Destaquemos las escenas de *reconocimiento* (*anagnōrisis*)⁵⁰ que van acompañadas de la *intriga* (*mēklánēma*) estructurada a veces con notable pericia, como sucede en *Ifigenia Táurica*.

Destaca por su frecuencia e interés *el tema del esclavo* que aconseja o hace de confidente de sus amos, ayudándoles en los momentos de tristeza y debilidad o actuando como mensajero⁵¹. Los esclavos en estos casos tienen iniciativa propia, no son una figura de relleno, aunque no llegan a alcanzar una auténtica personalidad, ya que dependen de los héroes en sus actuaciones. Adoptan posturas racionalistas e incluso sostienen sus puntos de vista frente a sus amos. Eurípides deja traslucir la influencia que ejercieron sobre él las teorías de Hipias y Antifonte acerca de la infundada diferenciación entre libres y esclavos, griegos y bárbaros⁵².

Aludamos, aunque sea de paso, a la rica serie de *tipos* o *caracteres* que aparecen en la obra de nuestro autor y que tanta influencia tuvieron en la literatura posterior⁵³.

Estructura y lengua del drama

Se ha tildado a Eurípides de no saber organizar el material dramático y de no conseguir unidad ni coherencia en la acción. Realmente, hemos visto que, a diferencia de los otros dos grandes trágicos que presentan unas obras con poca intriga, concentradas en la exposición de los sufrimientos que agobian al hombre sometido a las leyes sobrenaturales, nuestro autor prefiere la acción, la anécdota, lo novelesco, la intriga, el reconocimiento.

Aunque estamos lejos de conocer en conjunto todos los recursos dramáticos de que se vale el trágico de Salamina, se ha insistido en la relevancia que cobran en él ciertos elementos, la mayor parte de los cuales habían sido utilizados anteriormente. Nos detendremos brevemente en los más importantes de ellos. Empecemos por el prólogo.

El *prólogo*, al decir de Aristóteles⁵⁴, es todo lo que precede al primer canto coral. Con este elemento dramático el poeta se refiere a hechos pasados, pero que afectan a la situación presente, en la que pretende poner de relieve algún aspecto importante. No es raro que en el prólogo se digan profecías⁵⁵, pero cuando así sucede están subordinadas a la aparición de un dios (teofanía). Según algunos, el prólogo está consagrado a orientar al público sobre la versión que sigue el dramaturgo⁵⁶. Formalmente, los prólogos⁵⁷ suelen llevar una segunda escena en que se presenta la situación dramática mediante un diálogo que puede ser sustituido por una monodia lírica. El diálogo puede ir precedido o seguido por versos líricos o estar él mismo compuesto en versos de esa clase. Tanto en el discurso de entrada como en la segunda escena, el dramaturgo pretende que fijemos nuestra atención en detalles que serán esenciales para comprender los episodios posteriores.

Pronuncian el prólogo los dioses, los héroes del drama o algún personaje importante. Sólo en tres ocasiones sigue inmediatamente la *párodos* (canto de entrada del Coro en la *orkhēstra*). Algún

⁵⁰ *Electra*, *Ión*, *Ifigenia en la Táurica*. De las pérdidas para nosotros, *Hipsipila*, *Egeo*, *Cresfontes*, *Alejandro*, *Escirios*, *Télefo*.

⁵¹ Consultar: H. BRANDT, *Die Sklaven in den Rollen von Dienern und Vertrauten bei Euripides*, Hildesheim - Nueva York, págs. 136-138, especialmente.

⁵² Se ha ocupado de estudiar el tema en Eurípides, H. KUCH, *Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides. Untersuchungen zur Andromache, zur Hekabe und zu den Troerinnen*, Berlín, 1974. Ofrece abundante bibliografía. Sobre la situación del esclavo en la Antigüedad, W. L. WESTERMANN, *The Slave Systems of Greek and Roman Antiquity*, Filadelfia, 1955.

⁵³ Viejos (Feres, Peleo, Yolao, Anfitríon, Hécuba, Yocasta); muchachas heroicas; niños; extranjeros crueles y sanguinarios (Cíclope, Teoclímeno, Poliméstor); hombres débiles (Jasón, los Atridas); madrastras perversas; tiranos brutales (Lico, Ciseo, Penteo); caudillos justos (Demofonte, Teseo), etc.

⁵⁴ *Poética*, 1452 b 19.

⁵⁵ Así sucede en seis tragedias.

⁵⁶ Opina de este modo: G. M. A. GRUBE, *The Drama of Euripides*, 2.a ed., Londres, 1961, págs. 63-79.

⁵⁷ Ha estudiado la articulación del prólogo dentro de la tragedia eurípidea: M. S. KOZUKHOVA, «The prologues in the tragedies of Euripides», *Vestnik Drevnej Istorii* 108 (1968), 45-56. (Ruso, con resumen en inglés.)

estudioso ha advertido cierta evolución en la función dramática del prólogo⁵⁸, que sirve en un principio para comunicar el desenlace de manera más o menos formal, mientras que, posteriormente, el poeta evita dar demasiados detalles para aumentar el interés del espectador, y, por fin, en una tercera fase, intenta engañar al público, que espera que el desenlace sea otro del que realmente acontece. Así ocurre en las *Bacantes*, cuando Dioniso amenaza con una guerra armada que luego no tiene lugar⁵⁹. El prólogo resulta monótono, por lo general, y no es raro que el personaje que lo interpreta no vuelva a aparecer en escena⁶⁰. En los dramas tardíos advertimos la tendencia a introducir en el prólogo elementos bucólicos. Piénsese en la *teikhoscopía* (observación desde la muralla) de las *Fenicias* o en Orestes enfermo en la obra del mismo nombre⁶¹.

El *Coro* está formado normalmente por mujeres que suelen tener cierta relación afectiva con el protagonista⁶². No sabemos hasta qué punto sirve el Coro de transmisor de las ideas del escritor, pero, desde luego, parece exagerado pensar que su contenido no corresponde en ningún caso a los pensamientos del poeta. La novedad de Eurípides no consiste en convertir al Coro, a veces, en portavoz de una determinada postura moral, sino en la capacidad imaginativa que despliega al crearlo⁶³. Suscita la tensión emocional del oyente situando el Coro en lugares exóticos o lejos del país de origen: por ejemplo, griegos entre los tauros o en Egipto; asiáticos en Grecia; cretenses en Trecén; Troyanos en Grecia. La riqueza de imágenes, la variedad de fórmulas poéticas que utiliza en los coros no consiguen paliar la extrañeza que nos causa su lectura al cotejarlos con los de los otros grandes trágicos. Cuando Aristóteles en su *Poética*⁶⁴ exige, como norma, que el Coro sea una parte más dentro de la tragedia, armónica con el todo, menciona expresamente a Eurípides como a quien contraviene tal precepto y a Sófocles como a quien lo cumple⁶⁵.

Por lo general, el Coro eurípideo es un puro añadido (*embólimon*) inconexo con la totalidad, y ello, hasta el punto de que sus estásimos han merecido el título de ditirámicos al comparárselos con la poesía de Baquílides⁶⁶. Realmente puede detectarse dentro de los Coros el mimetismo, tan en boga en aquella época, que pretendía relacionar letra y música⁶⁷.

La función lírica se desplaza del Coro a los actores, por medio de una interpretación aislada (*monodia*) o de dúos (*kommoí*). Las primeras suelen correr a cuenta de mujeres o niños. Tras la párodos, primera aparición del Coro, puede haber un dúo entre actores, aunque no faltan casos en que intervengan tres actores, e incluso, en alguna ocasión, cuatro.

En las monodias abundan los motivos líricos que aparecen en el Coro, entre los que sobresalen las tareas domésticas como el tejer y el hilar y las escenas festivas como danzas y bailes. Encontramos aquí una enorme profusión de metros líricos que pretenden reflejar la intensidad de los sentimientos. Es el lugar adecuado para tratar la locura, el amor violento y la desesperación. La monodia se convierte entonces en un vehículo apropiado en busca de lo irracional y desconocido.

En el diálogo que surge a continuación, Eurípides recorre todas las posibilidades de alternar

⁵⁸ G. DALMEYDA, «Observations sur les prologues d'Euripide», *Rey. Et. Grec.* (1919), 121-131, sitúa estas fases en *Alceste* e *Hipólito*; hasta *Ión*; e *Ión* y *Bacantes*, respectivamente.

⁵⁹ Sobre la contradicción entre lo que se anuncia y lo que realmente sucede, ver W. JENS, «Eurípides», en *Eurípides*, Darmstadt, 1968, págs. 1-35, especialmente págs. 7 y sigs.

⁶⁰ Ver J. ALSINA, EURÍPIDES, *Tragédies, Alceste*, Barcelona, 1966, pág. 54.

⁶¹ Este prólogo influyó notablemente en Séneca y en los dramaturgos renacentistas del siglo XVI. Acúdase, respectivamente, a K. ANLIKER, *Prolog und Akteinteilung in Seneca Tragödien*, Berna, 1960, y E. SCHAPIRA, *Der Einfluss des Euripides auf die Tragödie des Cinquecento*, Würzburgo, 1935.

⁶² Menos en *Alceste*, *Heraclidas* y *Heracles*. Como estudio fundamental del funcionamiento del Coro, el de W. KRANZ, *Stasimon. Untersuchungen zum Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlín, 1933.

⁶³ Así piensa S. A. BARLOW, *The imagery of Euripides*, Londres, 1971 (Paperback, 1974, págs. 17-42).

⁶⁴ 1456 a 20.

⁶⁵ Se ha detenido en el estudio del papel dramático del Coro en Eurípides H. NEITZEL, *Die dramatische Funktion des Chorlieds in den Tragödien des Euripides*, Hamburgo, 1967.

⁶⁶ Ver A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3.a ed., Gotinga, 1972, págs. 509-510. Menciona como casos típicos: *Troyanas* 511; *Electra* 432, 699; *Ifigenia en Aulide* 164, 751, 1036, etc.

⁶⁷ Se ocupa de la influencia del ditirambo neoático en Eurípides: H. SCHÖNEWOLF, *Der jungattische Dythyrambos*, Giessen, 1938.

trímetros yámbicos con versos líricos, con el propósito de destacar los distintos niveles emocionales que cada metro comporta. En tales contextos advertimos en el trágico la influencia de la *skiagraphía*, nueva técnica practicada por los pintores Parrasio, Apolodoro y Zeuxis, basada en la pintura de sombras. Un rasgo del pincel poético de nuestro trágico es la abundancia de adjetivos compuestos y de términos que aluden a vivos colores —oro, plata, rojo— y a juegos de luces⁶⁸.

Nuestro autor, impresionado por las nuevas directrices musicales y por los avances definitivos de las artes plásticas, no siente ningún reparo en introducir frecuentes anacronismos, como hablar de cuadrigas en época homérica, o decir que las naves surcaban el mar al son de la flauta, vehículo y costumbre muy posteriores en Grecia.

Los cuadros líricos se caracterizan por una gran libertad de composición, por la libre mezcla de tiempos verbales y el frecuente uso de la anticipación, por la introducción del estilo directo. Se advierte en ellos el gusto del poeta por los elementos *astróficos* (sin respuesta) y *polimétricos* (basados en la variedad de metros). Se trata, en todo caso, de recursos tomados en préstamo de la lírica coral y del ditirambo.

Pasemos ahora a la *rhêsis*, discurso extenso de un personaje, y al *diálogo dramático*, campos que nuestro trágico domina con singular maestría. Al poeta, buen conocedor de los terribles poderes de la palabra, le eran bien familiares las depuradas técnicas oratorias empleadas por los sofistas⁶⁹. Pero no se limita a servirse de los recursos de estilo de éstos, sino que da cabida en sus dramas a los temas más acuciantes del momento. Es aficionado a la oposición de contrarios, a la lucha dialéctica, a la elaboración de tesis y antítesis, a la refutación minuciosa, a la antilogía. Aprovecha la ocasión para introducir problemas tan palpitantes como el de lo bueno y lo malo, lo útil, lo sabio, lo verosímil, la ley frente a la naturaleza, el mejor régimen político, la educación y la herencia, la palabra y la acción, etc.

No faltan tragedias en que los encontrados discursos de dos personajes en torno a un problema candente ocupen igual número de versos a modo de tesis y antítesis⁷⁰. Es un momento de máxima tensión, levemente apaciguada por uno o dos versos del Corifeo. Parte de esas *antilogías* (discursos contrapuestos) acaban en una *stichomythía*, consistente en que cada uno de los actores en liza pronuncia un verso. Se ha dicho que este *agón*, disputa y competición a un tiempo, es una creación de Eurípides⁷¹, aunque lo que éste hace es perfeccionar algunos precedentes arcaicos en que el Coro se enfrentaba con los actores.

Tienen un papel importante en el diálogo yámbico los detalles acerca del estado físico y la indumentaria del personaje, pues gracias a ello, el trágico deja ver en no pocas ocasiones el violento contraste entre la apariencia y el mundo interno. Toda la violencia visual que origina la repugnante aparición de Orestes, por poner un ejemplo, sirve para despertar una corriente de simpatía y compasión hacia el hombre necesitado de ayuda y protección.

Un elemento con fuertes connotaciones épicas es *el relato de los mensajeros*, cuya aparente simplicidad es motivo para que el escritor emplee numerosos artificios poéticos. Así, dos o tres verbos en un solo verso pueden indicarnos lo concentrado de la acción. Faltan o escasean, en general, las palabras con valor enfático, los adjetivos ornamentales y los rasgos subjetivos. Tenemos a la vista un viejo recurso que alcanza en este caso una importancia que no había tenido hasta el

⁶⁸ Trata esto L. A. STELLA, «Eurípide lírico», *Athe. & Rom.* 42 (1940), 3-34 y 69-96.

⁶⁹ Ha merecido varios estudios, como los de: F. TIETZE, *Die euripidischen Reden und ihre Bedeutung*, Breslau, 1933; TR. MILLER, *Euripides Rhetoricus*, Gotinga, 1887; J. T. LEES, *Dikanikós lógos in Euripides*, Lincoln, 1891.

⁷⁰ Citemos, por ejemplo: *Medea* 465 y sigs. (Medea frente a Jasón, con 54 trímetros cada uno); *Hécuba* 1132 y sigs. (Hécuba contra Poliméstor, con 51 trímetros cada uno).

⁷¹ Es interesante el estudio de J. DUCHEMIN, *L'agon dans la tragédie grecque*, 2.a ed., París, 1968. Concretamente referido a Eurípides, R. SENONER, *Der Redeagon im euripideischen Drama*, Viena, 1961. Sobre el papel que desempeña el *agón* en general, F. R. ADRADOS, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972, págs. 291-306. La esticomitía ha sido estudiada en Esquilo y Sófocles, pensando que agotaban entre los dos el tema y que no merecía la pena estudiarla en Eurípides, por W. JENS, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, Munich, 1955. Estudia, por su parte, el uso de ese recurso en Eurípides E. R. SCHWINGE, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg, 1968.

momento. Las intervenciones de los mensajeros cuentan entre las partes elaboradas con más cuidado por nuestro poeta. Están teñidas de un realismo tan palpable como el que caracteriza al retrato de los ancianos decrepitos y desvalidos. No es lugar idóneo para la improvisación, sino que se pule hasta el último detalle. La abundancia de arcaísmos⁷² y el reducido empleo del artículo son rasgos de estilo que nos llevan al mundo épico. En cambio, las muletillas que se les escapan a los mensajeros tienen aquí por función dar la impresión de realidad palpable.

Digamos ahora alguna cosa sobre el *deus ex machina*⁷³, en el que se ha querido ver un elemento de origen probablemente ritual con que se aludiría a la epifanía de un ser divino o a la resurrección de un héroe⁷⁴. Es uno de los elementos del drama eurípideo que ha recibido críticas más afiladas por entenderlo superfluo⁷⁵, aunque hoy se tiende a situarlo en estrecha conexión con el prólogo, dentro de la estructura general de la tragedia. Ambos serían elementos ajenos y exteriores al drama, del cual intentarían precisar su significado más profundo⁷⁶. Mas, hablando con propiedad, la aparición de la divinidad no es algo esencialmente dramático, dado que la intriga ha concluido. El dios no soluciona nada, sino que viene a restablecer el curso normal de las cosas, el orden y la tranquilidad, y a explicar el porvenir⁷⁷. La teofanía, aparición de un dios, es un fenómeno sobrenatural corrientemente aceptado en las religiones antiguas, del que nos ofrece ya ejemplos Homero en la *Ilíada* y la *Odisea*. La intervención del dios cambia, con su autoridad, las intenciones de los personajes y decide la conducta de éstos. No es infrecuente que el dios que se aparece sea pariente del protagonista⁷⁸. Por otra parte, la divinidad, restablecida la calma y la paz, da una explicación precisa (*aition*) sobre algún culto, fiesta o templo que se establecerá en lo sucesivo.

En cuanto a la *lengua* de que se sirve Eurípides, podemos decir que es la típica de la tragedia, o sea, que está compuesta de un fondo dórico⁷⁹ y otro jónico-ático. Utiliza un vocabulario que coincide en sus tres cuartas partes con el de los otros trágicos y comparte con los prosistas más de la mitad de los vocablos que usa, pues, incluso en los Coros, hay buen número de términos prosaicos⁸⁰. Nos ofrece abundantes palabras acuñadas y usadas sólo por él (*hápax legómena*)⁸¹. Como es de esperar en un gran poeta, encontramos en él un amplio repertorio de figuras estilísticas, siendo de destacar el empleo de la metáfora y de la anadiplosis⁸². Esta última, poco usada por los otros trágicos⁸³, aparece ahora en grupos en que la reduplicación está cargada de afecto, como en

⁷² Consagró un estudio a este propósito: H. BURCKHARDT, *Die Archaismen des Euripides*, Progr. Bückeburgo, 1906.

⁷³ Dios suspendido de un ingenio mecánico, especie de grúa. Aparece en ocho tragedias eurípideas: *Hipólito*, *Andrómaca*, *Suplicantes*, *Ión*, *Ifigenia en la Táurica*, *Helena*, *Orestes* y *Electra*. Sófoeles copió el recurso en su *Filoctetes*.

⁷⁴ G. MURRAY, *Euripides...*, págs. 172-176.

⁷⁵ Puede ampliarse este estudio acudiendo a T. S. DUNCAN, «The Deus ex machina in Greek Tragedy», *Philol. Quart.* 14 (1935), 126-141, y N. TERZAGHI, «Finali e prologui euripidei», *Dioniso* 6 (1937), 304-313.

⁷⁶ Así lo cree A. GARZYA, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Nápoles, 1962, págs. 191-194. Pero ya SCHMID, *Geschichte...*, págs. 775-776, había comparado la función del *deus ex machina* con la del prólogo y con la de la tercera pieza de las trilogías.

⁷⁷ Es la opinión mantenida por A. SPIRA, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmün, 1960. Es interesante la exposición de conjunto de G. RACHET, *La tragédie grecque*, París, 1973, págs. 181-185.

⁷⁸ Los Dioscuros de *Helena*; Tetis de Peleo y Andrómaca en la obra de este nombre.

⁷⁹ Un excelente trabajo de conjunto es el de G. BJÖRCK, *Das alpha impurum und die tragische Kuntsprache*, Upsala, 1950.

⁸⁰ El 76 y el 60 por ciento, respectivamente. En los Coros un 41 por ciento son términos prosaicos. Ver sobre la cuestión W. BREITENBACH, *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*, Stuttgart, 1934.

⁸¹ En número de 585. Abundan, sobre todo, los sustantivos en -ma; los adjetivos en -ios y -ödés y los verbos en -euó.

Por otra parte, le gustan mucho los compuestos con *a-* privativa, así como los que llevan *eu-*, *dys-*, *poly-*; hay que destacar también las figuras etimológicas. Hace años estudió este apartado J. SMEREKA, *Studia Euripidea de sermone, de vocabulorum copia, de elocutionis consuetudinibus, de genere dicendi et stilo*, Leopoli, 1936 y 1937. Ha aparecido recientemente un interesante análisis del vocabulario de los tres trágicos: D. M. CLAY, *A formal analysis of the vocabularies of Aeschylus, Sophocles and Euripides*, I, Minneapolis, 1970.

⁸² Puede consultarse L. BERGSON, *L'epithète ornamental dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Upsala, 1956, y BARLOW, *The imagery...*

⁸³ SCHMID, *Geschichte...*, págs. 802 y sigs.

vocativos, adjetivos y adverbios.

Se ha acusado a nuestro trágico de carecer de inspiración poética, de que sus metáforas son cortas, sin originalidad, demasiado pocas y repetidas como un cliché⁸⁴. M. Según algunos, se caracterizaría por la repetición de imágenes, por la falta de soltura léxica y de movimiento impetuoso y por el exceso de elementos formularios⁸⁵. El símil y la metáfora, a juicio de otros, son en él un adorno adicional y no algo intrínsecamente orgánico como ocurre en Esquilo o Sófocles⁸⁶.

Lo cierto es que, en vivo contraste con tales recursos poéticos, Eurípides emplea vocablos y frases vulgares, sobre todo en el diálogo⁸⁷. En un estudio reciente⁸⁸ se ha señalado como nota dominante de la última fase de la producción literaria de Eurípides, a partir de *Troyanas* (415 a. C.), una intensa búsqueda de imágenes bellas que no tienen otro cometido más que el de expresar la belleza misma. Al comparar esa tragedia con *Hécuba*, por ejemplo, resulta que el juego de las formas es cada vez mayor y más refinado, mientras que el *páthos* de los personajes disminuye. En esta época convergen en la actividad literaria del poeta múltiples manifestaciones artísticas, como la nueva pintura y la música del ditirambo neoático, que estimulan hasta tal punto el gusto eurípideo por nombrar la belleza y calificar de bellas a las cosas que lo convierten en un tópico. Es un deseo poético consciente el de superar la realidad hostil merced al empleo de imágenes bellas y luminosas.

La comprobación y resultados de la profunda antinomia entre esta poesía depurada y el prosaísmo al que antes aludíamos podemos constatarlos, respectivamente, en Aristóteles, que censura algo tan grato para el trágico de Salamina como era el utilizar en los discursos un lenguaje tan poético que empaña la claridad que les debe ser propia⁸⁹, y en la Comedia Nueva, que utiliza como medio normal de expresión el lenguaje coloquial que empieza a usar nuestro autor.

Precisamente, por considerar a Eurípides maestro de un lenguaje básico para la poesía dramática posterior, se le ha comparado con Homero, alma y centro de la literatura griega, y con Isócrates, creador de la prosa clásica tardía⁹⁰.

*Influencia de Eurípides en la posteridad*⁹¹

La mejor prueba de la popularidad de Eurípides entre los atenienses de su época nos la ofrece Aristófanes, que le cita y parodia sin cesar, contando con un público en el que abundaban, sin duda, los partidarios y enemigos del autor trágico. La Comedia Nueva, además de aprovecharse del rasgo de cotidianidad propio del diálogo trágico de Eurípides, se nutrió de la rica temática de éste⁹²: el dramaturgo predilecto del helenismo.

Nuestro escritor no pasó inadvertido al juicio poético de Aristóteles que le llamó «el más trágico de los poetas»¹. La crítica estética sobre Eurípides formó parte del quehacer de los alejandrinos como sabemos por los escolios que nos han llegado².

También a Roma llegó la influencia de nuestro autor³. Se ha reparado en la presencia de sus

⁸⁴ W. BREITENBACH, *Untersuchungen...*, págs. 164 y 289.

⁸⁵ H. DELLYLE, *Les répétitions d'images chez Euripide*, Lovaina, 1912, págs. 24-25 y 46.

⁸⁶ K. PAUER, *Die Bildersprache des Euripides*, Breslau, 1935, pág. 168.

⁸⁷ P. T. STEVENS, «Colloquial expressions en Euripides», *Class. Quart.* 31 (1937), 182 y sigs.

⁸⁸ V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Turín, 1971, págs. 239-272.

⁸⁹ *Retórica* 3, 2, 1404 b 1.

⁹⁰ *Geschichte...*, pág. 812.

⁹¹ Para este asunto: F. L. LUCAS, *Euripides and his influence*, 2.a ed., Nueva York, 1963. En general, sobre la tradición clásica: G. HIGHET, *The classical tradition. Greek and Roman influences in Western Literature = La tradición clásica*, México, 1954.

⁹² E. SEHRT, *De Menandro Euripidis imitatore*, Giessen, 1912.

¹ *Poética* 13, 1453 a 28. Desde luego, en el sentido de que era el más capaz de despertar la piedad y el miedo en los espectadores. Sobre la función crítica de Aristófanes y Aristóteles en lo referente a Eurípides, C. SCHWABE, *Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides*, Crefeld, 1878.

² Ver E. SCHWARTZ, *Scholia in Euripidem*, I-II, Berlín, 1966 (= 1887-1891).

³ En general, sobre la importancia de la tragedia griega en Roma: S. MARINER, «Sentido de la tragedia griega en

ideas filosóficas y poéticas en Ennio⁹⁶, y en el papel que desempeña dentro de la temática de Virgilio⁹⁷. Sabemos, por otra parte, que la estructura y función dramática del prólogo eurípideo fueron objeto de imitación por parte de Séneca⁹⁸.

Habrán de transcurrir muchos siglos para que Eurípides ocupe el puesto que le correspondía en el mundo literario, pues ni siquiera en el Renacimiento se le tuvo en la estima y consideración merecidas⁹⁹. Con la aparición de la imprenta empezaron las ediciones y traducciones al latín del poeta. En el Clasicismo francés plantearon temas que habían sido tratados ya por él, Corneille (*Médée*) y Racine (*Andromaque*, *Thébaïde*, *Iphigénie en Aulide*, *Phèdre*). En el siglo XVIII fue uno de los modelos más imitados por el teatro alemán¹⁰⁰. Goethe, por ejemplo, tiene una *Iphigenie in Tauris*. Dentro del XIX le imitan, entre otros muchos, Grillparzer (*Medea*), Leconte de Lisle, Swinburne (*Atalanta in Calydon*, *Erechtheus*), etc.

Es notable la presencia de Eurípides en el teatro del siglo XX: Eliot¹⁰¹, Gide, Giraudoux... y tantos otros¹⁰². Por otra parte, nos llevaría muy lejos señalar hasta qué punto perviven los temas del trágico en otras manifestaciones artísticas como música, ópera, pintura, escultura, etc.

HISTORIA DE LA TRANSMISIÓN DEL TEXTO DE EURÍPIDES

Es muy probable que a fines del siglo V a. C. todas las obras escritas por Eurípides estuvieran en circulación, al menos en ambientes literarios y artísticos. La circunstancia de ser el trágico más popular originó tal cantidad de deformaciones, cambios, omisiones, adiciones e interpolaciones¹⁰³ en sus tragedias, producto las más de las veces de los actores que las representaban, que, en ocasiones, resultaban prácticamente ilegibles. Este hecho contribuiría no poco a que Licurgo decidiera hacer en el año 330 a. C. una edición oficial de los tres trágicos más importantes, con el propósito de que sirviera de patrón a ulteriores copias¹⁰⁴.

Sabemos que el texto canónico de los trágicos viajó de Atenas a Alejandría para ser copiado, pero que nunca más regresó a su punto de partida¹⁰⁵. Los sabios alejandrinos dedicaron todo su esfuerzo a esclarecer el texto de los clásicos. En los *Pínakes* («Tablillas») de Calímaco hay una mención específica de ese género literario, pero fue Aristófanés de Bizancio, a fines del siglo III y principios del II a. C., quien editó a los trágicos basándose en criterios propios, ya que no suprimía las falsas lecturas ni las interpolaciones, si estaban bien atestiguadas, sino que la mantenía mediante lecturas marginales y signos críticos¹⁰⁶. Tales variantes, o se incorporaron al texto, o se perdieron.

Roma», *Rev. Univ. Madrid* 13 (1964), 463 n.; e I. MARIOTTI, «Tragédie romaine et tragédie grecque. Accius et Euripide», *Mus. Helv.* 22 (1965), 206-216.

⁹⁶ A. THUILLIER, «Euripide et Ennius». L'influence philosophique et politique de la tragédie grecque á Rome», *Bull. Ass. Guill. Budé* 21 (1962), 379-398.

⁹⁷ B. C. FENIK, *The influence of Euripides on Vergil's Aeneid*, Princeton, 1960.

⁹⁸ Véase nota 41.

⁹⁹ Han insistido en ello: A. WIDEMANN, *Das euripidische Drama und dessen Einfluss auf die dramatische Literatur der späteren Zeit*, Ratisbona, 1874 y 1875, Straubing, 1877 y 1878, y A. PERTUSI, «Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'umanesimo e nel Rinascimento», *Byzantion* 33 (1963), 391-426.

¹⁰⁰ Dedicó un trabajo a tal problema O. FRANKE, *Euripides bei den deutschen Dramatiken des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, 1929.

¹⁰¹ W. ARROWSMITH, «Eliot and Eurípides», *Arion* 4 (1965), 21-35.

¹⁰² Entre otros títulos referentes a la cuestión, destacamos: K. VON FRITZ, *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, 1962; L. AYLEN, *Greek Tragedy and the modern World*, Londres, 1964; A. BLOCK, «Antike Tragödie im modernen Drama», *Altspr. Unter.* 7, 1 (1964), 50-68; W. JENS, «Antikes und modernes Drama», en *Eranion*, Homenaje a HOMMEL, Tubinga, 1961, págs. 43-62; L. VOIT, «Bild and Nachbild der antiken Tragödie», *Gymnas.* 74 (1967), 201-223; J. S. LASSO DE LA VEGA, *De Sófocles a Bertolt Brecht*, Madrid, 1973.

¹⁰³ Estudió el problema D. PACE, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934.

¹⁰⁴ R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship*, Oxford, 1968, pág. 82.

¹⁰⁵ Galeno, *Comm.* II 4 a Hipócrates, *Epidemias* III (*Corp. Medie. Graec.* V 10, 2, 1, pág. 79, 8).

¹⁰⁶ Comprendía todo lo que se conservaba —*tà sozómēna pánta*—, tal como lo comprueban el *Marmor Albanum*

También desaparecieron los signos críticos con que trataba de llamar la atención a propósito de detalles estilísticos o métricos¹⁰⁷. A Aristófanes de Bizancio le debemos, asimismo, nueve *hypothéseis*, que consisten, a diferencia de otras que nos han llegado¹⁰⁸, en una información concisa sobre el argumento, lugar de la acción, composición del Coro, intérprete del prólogo, fecha y puesto que consiguió en el certamen.

Es muy probable que el sabio editor y comentarista se sirviera de otras fuentes, como podrían ser las ediciones para actores y las escolares. Pero lo que es seguro es que su edición es la antecesora directa de nuestros manuscritos medievales, pues, como han comprobado los papiros¹⁰⁹, son escasos los textos que no recibieron el influjo de las ediciones alejandrinas. Un caso aparte es el del papiro de Estrasburgo, que ofrece una división de versos y *kóla*^{109a} distinta de la que acompañaba a la edición de Aristófanes de Bizancio, como se ha comprobado en el caso de Eurípides, Timoteo y los Escolios de Berlín¹¹⁰.

Viene luego un largo período en que proliferaron las copias dirigidas a profesores, estudiantes, bibliotecas y particulares. Contra lo que podría suponerse, eran respetuosas en alto grado con la tradición¹¹¹.

La tradición indirecta nos demuestra que con el paso del tiempo se formó una selección de las obras de nuestro autor, la cual comprendía obras que hemos conservado y otras que no nos han llegado. Se está de acuerdo hoy en que la tradición medieval del texto de Eurípides se remonta a una selección de siete obras (*Hécuba*, *Orestes*, *Fenicias*, *Hipólito*, *Medea*, *Alceste* y *Andrómaca*), que no es anterior al Bajo Imperio, sino que se trataría de una creación típica de la Universidad de Constantinopla, fundada en el año 425 d. C.

Tendremos ocasión de ver que la transmisión textual de Eurípides está organizada en torno a dos familias de manuscritos. Pues bien, al constituirse el prototipo de la segunda familia, *Reso* y *Troyanas* fueron añadidas a tal selección, que quedaba formada ahora por las nueve obras que nos han llegado con escolios, y que, a su vez, había de servir de base al prototipo de la primera familia, de comienzos del siglo VI d. C.¹¹².

De las siete obras antes mencionadas, destacan con mucho *Hécuba*, *Orestes* y *Fenicias*, que disfrutaron de especial predilección entre los bizantinos, como lo demuestra el hecho de que nos hayan sido transmitidas por más de doscientos códices anteriores al año 1600. Poseen, al menos, dos argumentos y contienen escolios bizantinos antiguos y ricos¹¹³.

De mediados del siglo VI d. C. sería el prototipo de la segunda familia, formada por veinte tragedias, o sea, las nueve dotadas de escolios y, además, otras trece (*Bacantes*, *Dánae*, *Helena*, *Electra*, *Heraclidas*, *Heraclides*, *Suplicantes*, *Ifigenia en la Táurica*, *Ifigenia en Aulide*, *Ión*, *Cíclope*, *Reso* y *Troyanas*), de las que sólo nos han llegado unos pocos escolios aislados¹¹⁴.

Vamos a examinar, siquiera sea someramente, el proceso de división y catalogación de los

(*Inscrip. Graec.* XIV, 1152); la piedra del Pireo; el catálogo de las obras de Esquilo del *Códice Laurentianus* 32, 9; y las *Periochai* («resúmenes») de las obras de Menandro.

¹⁰⁷ Así lo cree PFEIFFER, *History...*, págs. 192 y sigs.

¹⁰⁸ Ver G. ZUNTZ, *The political plays of Euripides*, 2.a ed., Manchester, 1963, págs. 129-152.

¹⁰⁹ Los últimos descubrimientos, con buena bibliografía, nos los ofrece: *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta*, editados por C. AUSTIN, Berlín, 1968.

^{109a} Los alejandrinos dividieron la poesía coral en «miembros» (*kóla*), cada uno de los cuales ocupaba una línea.

¹¹⁰ Ha reflexionado profundamente sobre esto: G. ZUNTZ, *An inquiry into the transmission of the plays of Euripides*, Cambridge, 1965, págs. 249 y sigs.

¹¹¹ Ejemplo de esas *ekdóseis* (ediciones), formadas sobre un manuscrito tipo, son los *Peanes*, de Píndaro, y los *Rastreadores*, de Sófocles. Cada uno de esos manuscritos podía ser el *hiperarquetipo* de una rama de la tradición.

¹¹² A. TUILIER, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, París, 1968, págs. 281-285.

¹¹³ Ver K. MATTHIESSEN, *Studien zur Textüberlieferung der Hekabe des Euripides*, Heidelberg, 1974, pág. 5.

¹¹⁴ B. SNELL, «Zwei Töpfe mit Euripides-Papyri», *Hermes* 70 (1935), 119-120, pensó que la edición antigua a que se remonta el manuscrito *L* estaba compuesta de papiros que contenían una tragedia cada uno y que, ordenados alfabéticamente, eran introducidos en unas cajas, de las que nos han llegado dos, con las letras EHIK (*Hécuba*, *Helena*, *Heraclides*, *Heraclidas*, *Electra*, en una, y *Cíclope* (*Kýklops*), *Ión*, *Suplicantes* (*Hikétides*), *Ifigenia en Aulide* e *Ifigenia en la Táurica*, en la otra. Aparte de esta cuestión, *Dánae* sólo aparece en el manuscrito *P*, entre *Ifigenia en Aulide* e *Hipólito*. Parece que es espuria.

manuscritos hasta su agrupación en familias. Pero adelantemos algo sobre los manuscritos más importantes, ya que de los demás sólo daremos las siglas. Como hemos dicho, hay dos familias. En la primera destaca sobre todos *M* (*Marcianus* 471) del siglo XII. Tenemos luego *B* (*Parisinus* 2713) del XII; *A* (*Parisinus* 2712) del XIII; *V* (*Vaticanus* 909) del XIII; *H* (*Palimpsesto de Jerusalén*) del X; *O* (*Laurentianus* XXXI) del XIV. De la segunda familia sobresalen *L* (*Laurentianus* XXXII, 2) del siglo XIV, que contiene todas las tragedias, menos *Troyanas* y *Reso*, y *P* (*Palatinus* 287, más *Laurentianus* 172) del siglo XIV, también, que comprende todas las obras.

Ahora bien, los manuscritos de Eurípides no fueron objeto de estudio hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando Musgrave (1778) consultó manuscritos ingleses y algunos extranjeros (*A* y *B*). Vienen luego las meritorias ediciones de Beck (1778-1788), Porson (1797), Hermann (1800) y Mathiae (1813-1837). Todos ellos siguieron como criterio su intuición filológica y los conocimientos que tenían sobre la lengua y la métrica del autor trágico. Pero hasta Lenting, en su edición de *Andrómaca* (1829), no encontramos una edición basada en los manuscritos ordenados por semejanzas, aunque todavía no se habla de familia ni de genealogía. Es precisamente en la *Medea* de Kirchhoff (1852) donde aparece el primer *stemma* de los manuscritos euripideos, al tiempo que se postula la existencia de un arquetipo en el siglo IX o x. Distinguía Kirchhoff entre *autógrafo*, escrito por el gramático en persona, y *arquetipo*, códice más reciente, copiado cuando ya había corrupciones en la tradición textual. Creía en una división bipartita de la tradición: una, con todas las tragedias que nos han llegado; otra, con las que poseen escolios. Ésta se bifurcaría, a su vez, en una familia que da origen a *V* y *A*, y otra que comprendería a *Haun.* 417, *O*, *D*, y otros manuscritos.

Lo más importante del trabajo de Kirchhoff es haber visto el parentesco entre *V* y *A*, y entre *B* y *O*. Cuando tres años más tarde (1855) publicó toda la obra de Eurípides, continuó hablando del arquetipo, pero sin citar *recentiores* ni *stemma*, siendo su logro más importante, en este caso, el considerar a *M* como el más interesante de los doce manuscritos que manejó.

Después de este editor vemos nacer un movimiento que pretende la *eliminatio recentiorum* y que alcanzará su cenit en la edición de Méridier. No hay que olvidar que Kirchhoff fue discípulo de Lachmann, quien había aplicado con todo rigor ese método en sus ediciones de Propertio y Lucrecio¹¹⁵.

Prinz se sirvió solamente de seis manuscritos (*MABVLP*) cuando publicó las tragedias de Eurípides (1883), pero ofreció una colación completa de *A* y *B*. Un acontecimiento de primer orden para la tradición manuscrita de los trágicos griegos fue, sin embargo, la publicación por parte de Wilamowitz de su *Einleitung in die griechische Tragödie* (1888), donde examinó los manuscritos *M* y *V*, advirtiendo que *V* ocupa un puesto intermedio entre *MBA* y *LP*. Posteriormente, Murray (1902), aparte de *MVABLP*, utilizó *DFHnOHQ*, el *Marcianus* 470 y el *Neapolitanus* II F, 41, absteniéndose de los bizantinos de la *Tríada*, aunque con frecuencia se vio obligado a usarlos. Distingue el autor inglés entre una familia *MAVB* y otra *LP*, pero observa que, a menudo, *L* o *LP* van solos en sus lecturas, frente a los restantes manuscritos, y que jamás *VL* se oponen a *MA*, siendo muy raro que *ML* discrepen de *VA*.

Méridier (1923 y años siguientes) da un paso más allá en dirección a la total eliminación de los manuscritos tardíos, pues, fuera de *MAVLP*, considera *recentiores* a todos los demás, incluso a *FOQ*. No menciona, ni siquiera, el palimpsesto *H*.

La situación cambiará sustancialmente con la publicación del catálogo de los manuscritos de Eurípides¹¹⁶, y, sobre todo, con la visión completa de los códices anteriores al año 1600¹¹⁷. Afirma Turyn que *I*, corrector de *L*, habría salido de la pluma de Demetrio Triclinio, y se fija con exactitud

¹¹⁵ Ver S. TIMPANARO, *La genesi del metodo de Lachmann*, Florencia, 1963.

¹¹⁶ A. SPRANGER, «A preliminary Skeleton List of the Mss. of Euripides», *Class. Quart.* 33 (1939), 98-107. Daba cuenta de 276 manuscritos.

¹¹⁷ A. TURYN, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana, 1957. Dividió los mss. de la *Tríada* en *veteres* (no influidos por los filólogos bizantinos tardíos) y *byzantini* (los influidos). A su vez, los *veteres* eran divididos en dos: *vetustiores*, en los que hay señales que se encuentran también en *M* o mss. relacionados con éste, y *recentiores*, en los que tales notas no aparecen.

en la reelaboración del texto eurípideo en la época de los Paleólogos, por obra de Moscópulo, Tomás Magister y Demetrio Triclinio. Trazó un nuevo *stemma codicum*, esencialmente bipartito. Del arquetipo (*sigma*) salen cuatro ramas: 1) hiperarquetipo (*alfa*): *HMBVACO*; 2) una familia de *recentiores*: *RSSa* con una cabeza que sería *ró*; 3) el *Christus patiens*; 4) una rama (*xi*) a través de la cual las tragedias de la selección pasaron probablemente a

L y *P*. Turyn coincide con Kirchhoff en ver una familia formada por *V* y *A*. Las novedades más importantes que aporta son la particular valoración de algunos *recentiores* que, según él, procederían directamente del arquetipo; la posición de *M*, considerado gemelo de manuscritos como *O*; y la eliminación de *L* y *P* para la *Tríada*.

Este trabajo, decisivo para todo estudio posterior sobre el texto de las tragedias de Eurípides, ha recibido bastantes críticas, especialmente por prescindir de *L* y *P* en la *Tríada*¹¹⁸. A propósito de estos dos manuscritos, se ha visto que es una copia de *L* en las piezas alfabéticas¹¹⁹ (*Suplicantes*, *Reso*, *Ión*, *Ifigenia en la Táurica*, *Ifigenia en Áulide*, *Cíclope*, *Heracidas*, *Heracles*, *Helena* y *Electra*), pero que en la *Tríada* (*Hécuba*, *Orestes* y *Fenicias*) las diferencias entre *L* y *P* son demasiado grandes y decisivas como para aceptar que *P* derive de *L*. Resulta, entonces, que en las obras alfabéticas y en *Reso*, *P* procede directamente de *L*, pero en la *Tríada* está basado en una copia (*pi*), revisada también por Triclinio, de un antepasado común (*lambda* mayúscula). Zuntz ha trazado un claro *stemma* para *L* y *P*¹²⁰.

Posteriormente¹²¹, se han distinguido dos familias de manuscritos, *BOMHAV* y *QLP*, situando el arquetipo en el siglo V d. C., no en los siglos IX y X, como creían Turyn y Zuntz. El manuscrito más antiguo sería *B* (1150), siguiéndole *H* (1160) y *M* (1170-1200); *B* sería el representante no contaminado de la primera familia y *P* el de la segunda.

El manuscrito *B* presenta sólo las siete tragedias con escolios, mencionadas al principio, pero no *Reso* ni *Troyanas*. Es el manuscrito más antiguo de Eurípides, aunque en *beta* hay influencias permanentes de la segunda familia. Se cree que Juan Tzetzes y Eustacio de Tesalónica encontraron por el año 1150 el ejemplar medieval *epsilon* de veinte dramas, del que hicieron una transliteración parcial, atestiguada en el siglo XV por manuscrito *Q*, en lo referente a las nueve obras de la primera familia. Antes de acabar el siglo XII las veinte tragedias de la segunda familia fueron transliteradas 122. La transliteración sería el origen de *lambda*, fuente usada por Tomás Magister y Demetrio Triclinio para la transcripción de *L* y *P* a fines del XIII y comienzos del XIV.

Por su parte, *L* sufre interpolaciones, procedentes de la tradición de *beta*, en las siete tragedias con escolios.

Como resumen podemos decir que se ha mantenido hasta nuestros días la hipótesis de Kirchhoff (1852) sobre la existencia de un *arquetipo* en la tradición manuscrita de Eurípides, pero quienes así lo sostienen se ven obligados a admitir que se trataría de un *arquetipo con variantes*, que habrían pasado desde los manuscritos en uncial al arquetipo o a una copia directa. Sería un arquetipo lleno de *variae lectiones*¹²³. En el caso de Eurípides, sólo en las tragedias con escolios podría aceptarse el conocido hecho de que la transliteración de uncial a minúscula se realiza sólo una vez¹²⁴. La obra eurípidea nos ha llegado en una *tradición abierta*. En todo caso, tenemos que admitir un proceso de *contaminación horizontal* en el que ha sido constante el intercambio de lecciones¹²⁵, lo que supone

¹¹⁸ V. DI BENEDETTO, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padua, 1965. Entre otras cosas, comprueba este autor que la llamada por TURYN «familia vaticana» (*V* y *A*) procede por contaminación, al usar diversos filones de la tradición manuscrita; la validez del principio general *recentiores non deteriores*, por coincidir *V* y *A* con el palimpsesto de Jerusalén (*H*); y, sobre todo, que *L* y *P* tienen una gran incidencia sobre la *Triada*. Por su parte, MATTHIESSEN, *Studien*, págs. 54-65, llega a la conclusión de que en la *Triada* puede llamarse grupo familiar al formado por *HMC*, pero que no cabe hablar de una clase *ró*, ni de una especial situación de los *recentiores*.

¹¹⁹ ZUNTZ, *An Inquiry...*, págs. 174 y sigs.

¹²⁰ ZUNTZ, *An Inquiry...*, pág. 192.

¹²¹ Ver A. TUILIER, *Recherches ... y Etude comparée du texte et des scholies d'Euripide*, París, 1972.

¹²² BENEDETTO, *La tradizione...*, págs. 139 y sigs.

¹²⁴ MATTHIESSEN, *Studien...*, pág. 79, y H. ERBSE, *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, I, Zurich, 1961, 207-283.

¹²⁵ BENEDETTO, *La tradizione...*, pág. 151. TUILIER, *Étude...*, página 139.

no pocas dificultades al filólogo cuando trata de fijar el texto¹²⁶.

Añadamos unas palabras para ver en qué han contribuido los papiros a ilustrarnos acerca de las obras perdidas de Eurípides, autor del que nos han llegado muchos fragmentos papiráceos¹²⁷. Conocemos fragmentos de las tragedias *Arquelao*, *Erecteo*, *Cresfontes*, *Cretenses*, *Edipo*, *Télefo*, *Alcmeón*, *Alcmena*, etc., además de algunas hipótesis. Han merecido un estudio aparte *Télefo*¹²⁸, *Cretenses*¹²⁹, *Hipsípila*¹³⁰, *Faetón*¹³¹, *Antíope*¹³², *Erecteo*¹³³.

TRADUCCIONES

I) COMPLETAS

Dejamos para otro lugar las que van acompañadas del texto griego.

En francés tenemos:

1. EURIPIDE, *Théâtre complet*, I-IV, trad. H. BERGUIN -G. DUCLOS, París, 1935 (reimp. 1966). Sigue con bastante fidelidad el texto griego y, aunque es un poco antigua, es muy manejable y útil.

2. EURIPIDE, *Tragédies*, trad. M. DELCOURT - CURVERS, París, 1962. Algo más libre que la anterior. Un tanto poética, tiene buen estilo.

En italiano contamos con:

3. EURIPIDE, *Le Tragedie*, I-IV, trad. E. ROMAGNOLI, Bolonia, 1928-1930. Es una buena traducción.

En inglés:

4. EURIPIDES, *The Tragedies, 1-111*, trad. A. S. WAY, Londres, 1894-1898. Traducción en versos ingleses. Es la misma que aparece en la Col. Loeb, en cuatro volúmenes, 1912.

5. *All the extant tragedies of Euripides*, trad. W. J. OATES - E. O'NEILL, Nueva York, 1938.

6. EURIPIDES, vol. III de *The complete Greek Tragedies*, trad. D. GRENE - R. LATTIMORE, Chicago, 1958. Traducción en verso.

En alemán no hay ninguna traducción moderna de la obra completa. La precisa y reciente de E. BUSCHOR está apareciendo en la edición bilingüe que citaremos.

7. EURIPIDES, *Sämtliche Werke, -1411*, trad. J. J. DONNER, puesta al día por R. KANNICHT, notas de B. HAGEN e introducción de W. JENS, Stuttgart, 1958.

8. *Euripides Werke*, I-III, trad. D. EBENER, editada por J. WERNER - W. HOFFMANN, Berlín, 1966.

9. En catalán acaba de publicarse la excelente traducción en verso de CARLES RIBA, EURÍPIDES, *Tragèdies*, 3 tomos, Barcelona, 1977.

¹²⁶ MATTHIESSEN, *Studien...*, págs. 126-131, elige como manuscritos básicos para la edición de *Hécuba* los dos grupos siguientes:

a) Mss. anteriores al 1204: MBHGa.

b) Mss. posteriores a esa fecha: AFGKLOPPaPrRRfRwSSaV(Va)XXaXbZZbZcZmZu y T.

¹²⁷ Ver nota 89.

¹²⁸ E. W. HANDLEY, J. REA, *The Telephus of Euripides*, Londres, 1957.

¹²⁹ EURIPIDE, I *Cretesi*, edit. por R. CANTARELLA, Milán, 1963.

¹³⁰ EURIPIDES, *Hypsipyle*, edit. por G. W. BOND, Oxford, 1963.

¹³¹ EURIPIDES, *Phaeton*, edit. por J. DIGGLE, Cambridge, 1970.

¹³² J. KAMBITZIS, *L'Antiope d'Euripide*, Atenas, 1972.

¹³³ A. MARTÍNEZ Díez, *Eurípides, Erecteo*, Granada, 1976.

En castellano hay que citar:

10. EURÍPIDES, *Obras completas*, I-IV, traducción nueva del griego por LECONTE DE LISLE, versión española de G. GÓMEZ DE LA MATA, Valencia [s. a.].

Ha sido parcialmente recogida en EURÍPIDES, *Electra, Ifigenia en la Táurica, Las Troyanas*, Madrid, 1946, y *Orestes, Medea, Andrómaca*, Madrid, 1946. (Con varias reimpresiones.)

No se trata de una traducción directa del griego, sino de una versión española de la traducción francesa. Comprende también el *Reso*. Está bien escrita. Se lee con facilidad y agrado, pues sigue de cerca el texto originario. No se atiene a normas fijas en la transcripción de los nombres propios. Carece de notas. Es con mucho superior a la que mencionaremos ahora.

11. EURÍPIDES, *Las diecinueve tragedias*, versión directa del griego con una introducción de ÁNGEL M. GARIBAY, 3.^a ed., México, 1969.

La traducción deja mucho que desear y no es muy de fiar. No duda en introducir elementos que no están en el texto, ni en suprimir otros. El autor ha traducido para la misma colección Esquilo y Sófocles. Cada tragedia va precedida de una introducción, pero carece de notas. Resulta oscura en no pocos momentos. Tampoco sigue una norma fija en los nombres propios.

II) PARCIALES

Nos limitamos al castellano. Veremos que algunas de las llamadas *versiones* no pasan de ser unas imitaciones o adaptaciones. Hemos creído conveniente incluirlas aquí para evitar posibles equívocos. Los nombres de las tragedias los ofrecemos tal como aparecen.

1. *Hécuba triste*, traducida por el maestro FERNÁN PÉREZ DE OLIVA, concluida hacia 1528, tiene el mérito indudable de ser una de las primeras versiones de Eurípides en lenguas romances. Se publicó póstumamente en Córdoba, 1586. Reimpresa en *Parnaso español, Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, dirigida por JUAN JOSEPH LÓPEZ DE SEDANO, tomo VI, 251-311, Antonio de Sancha, Madrid, 1772.

Es interesante la introducción, pero es excesivo llamar traducción a lo que no es otra cosa que una adaptación de notable libertad. Usa en exceso del Coro. Inventa mucho, omite otro tanto. Prescinde de personajes, como Taltibio y la esclava. La prosa es elegante y cuidada, pero, como decimos, no responde a una verdadera traducción, en nuestro concepto actual.

2. *Tragedias de Eurípides*, traducción en prosa castellana por EDUARDO DE MIER, en *Biblioteca de Dramáticos griegos*, publicada bajo la iniciativa y protección del Excmo. e Ilmo. José Gutiérrez de la Vega, gobernador de Madrid, M. Tello, 1865.

Comprende una introducción en la que se da una visión histórico-crítica sobre las tragedias de Eurípides. Sigue la traducción de *Hécuba, Hipólito, Las Fenicias, Orestes, Alcestes, Las Troyanas, Hércules Furioso* y *Electra*. No se menciona el texto seguido, ni las normas que sirven de guía, sino que se habla solamente de Eurípides y su tiempo. La traducción es un tanto libre. El castellano suena bien, pero no faltan las omisiones y errores. En su afán por hacer comprensible el texto no duda el traductor en introducir frases que no tienen ninguna correspondencia con el original. De todas formas, para su época, puede considerarse una traducción decorosa. Presenta muchas notas, especialmente de carácter histórico.

3. *Obras dramáticas de Eurípides*, vertidas del griego por EDUARDO MIER Y BARBERY,

dentro de la *Biblioteca Clásica*, números CCXXII y CCXXV, Madrid, 1909-1910. Según TOVAR (ver el núm. 8, pág. XXXIX), se trataría en este caso de una traducción completa. No he podido localizarla, pues falta de los archivos de la Biblioteca Nacional. Tampoco está en otras bibliotecas importantes de Madrid y Barcelona.

4. *Hécuba*, estudio crítico y versión poética de LEOPOLDO LONGUI, Buenos Aires, 1920. En los endecasílabos en que está escrita es difícil encontrar un fiel reflejo del original. Contiene una noticia biográfica sobre Eurípides y una reseña de su obra. No merece la pena, pues es una vulgar imitación. El autor se interesa, sobre todo, por el contenido ideológico: Hécuba triste, Hécuba vengativa; Hécuba y el demagogo Ulises; la virgen polisena (*sic*) y la mujer eurípidea; etc.

5. EURÍPIDES, *Tragedias*, México, 1921. Comprende *Medea*, *Hipólito*, *Las Troyanas*, *Las Bacantes*, *Ifigenia en /tunde*, *Ifigenia en la Táurica*, *Hécuba triste*. Empieza con una nota preliminar basada escuetamente en el manual de *Historia de la Literatura griega* de A. Y M. CROISSET. No se menciona al traductor. En su prosa pesada y farragosa sólo se vislumbran ecos lejanos del original.

6. EURÍPIDES, *Alcestris*, *Las Bacantes*, *El Cíclope*, traducción A. TOVAR, Madrid, 1944. Como el propio traductor advierte, ha procurado conservar algo del ritmo del original. El procedimiento de la traducción poética comporta sus riesgos al forzar no poco la estructura de la frase. TOVAR modificó luego, en algunos pasajes, esta traducción, como veremos.

7. EURÍPIDES, *Las Fenicias*, traducción, introducción y notas de CLEMENTE HERNANDO BALMORI, Universidad Nacional de Tucumán, 1946.

La traducción se lee con gusto. Sigue con bastante fidelidad el texto revisado de Murray. Es una obra bilingüe. Lleva un extenso prólogo y un índice de vocablos. También tiene abundantes notas.

8. EURÍPIDES, *Tragedias*, *Alcestris*, *Andrómaca*, texto revisado y traducido por A. TOVAR, Barcelona, 1955.

Es el primer volumen bilingüe de Eurípides publicado en España. Corresponde a la *Colección Hispánica de Autores griegos y latinos*. Comienza con una introducción sobre la vida y obra del trágico, dedicando un apartado a la historia del texto y otro a la bibliografía. Pocas modificaciones recibe la *Alcestris* mencionada en núm. 6. En cambio, es notable la traducción de *Andrómaca*, con una prosa mucho más cuidada.

9. *Medea* de EURÍPIDES, versión representable de ALFREDO MARQUERIE, Madrid, 1955. No es una traducción, sino que pretende «acercar y hacer asequibles al público de habla castellana las obras maestras del teatro clásico griego y latino, en función... de la escena... sin que pierdan ninguno de sus valores fundamentales». Para eso, dice en el prólogo, «hay... que suprimir los largos relatos, alusiones religiosas, míticas, legendarias, geográficas, históricas, que no afecten a la acción principal, las digresiones corales...».

10. EURÍPIDES, *Dramas y Tragedias*, *Alcestris*, *Las Troyanas*, *Ifigenia en la Táurica*, *Electra*, *El Cíclope*, versión establecida a la vista de los textos más autorizados, prólogo y notas por FLORENCIO GRAU, Barcelona, 1956.

No explica el texto fundamental, ni sus normas de traducción. Hay no pocas incoherencias en la transcripción de nombres propios. Advertimos una tendencia excesiva a la paráfrasis y a alargar innecesariamente el texto. Tiene muy pocas notas.

11. *Poetas dramáticos griegos*, *Esquilo*, *Sófocles*, *Eurípides*, *Aristófanes*, selección, traducción, estudio preliminar y notas de JOSÉ DE LA CRUZ HERRERA, Barcelona, 1960. De Eurípides contiene *Medea* y *Electra*. Ambas precedidas por un argumento. Añade abundantes elementos y parafrasea en los Coros. En cambio, nos parece que la traducción de los trímetros es bastante correcta.

12. EURÍPIDES, *Tragedias, Las Bacantes, Hécuba*, texto revisado y traducido por A. TOVAR, con la colaboración, en *Hécuba*, de RICARDO P. BINDA, Barcelona, 1960.

Es la misma colección mencionada en núm. 8. Sigue, en la primera tragedia, la traducción que hemos mencionado en núm. 6, aunque lima no pocas asperezas. En la segunda, en cambio, encontramos un estilo muy distinto. El orden de palabras no es brusco y la prosa resulta más fluida. Hay algunas omisiones en la traducción y, en general, es menos cuidada que la de *Andrómaca*.

13. ESQUILO. SÓFOCLES. EURÍPIDES, *Tragedias griegas*, traducción, adaptación y notas de R. BALLESTER ESCALAS, 6.a ed., Barcelona, 1961. De Eurípides contiene *Andrómaca, Alceste, Ifigenia en Áulide, Ifigenia en la Táurica, El Cíclope, Hércules furioso*. No deja de sorprendernos lo que dice en el prólogo: «en esta edición hemos renunciado a la forma dialogada.. nos tomamos la libertad de interpolar algunos elementos de acción que aclaren el argumento de cada tragedia. A pesar de todo, continuamos nuestra forma de ser fieles al texto original». Después de esta declaración de principios, lo que sucede realmente es que suprime los Coros y que tenemos que poner un gran esfuerzo de nuestra parte para encontrar un poco del fondo y algo de la forma de Eurípides en esta llamada traducción (?).

14. *Teatro griego*, EURÍPIDES (además ESQUILO, SÓFOCLES y ARISTÓFANES), *Alceste, Medea, Hipólito, Hécuba, Las Troyanas, Ifigenia en Áulide, Ifigenia en Táuride, Las Bacantes, El Cíclope*, trad. FEDERICO BARÁIBAR Y ZUMÁRRAGA, Madrid, 1962. En *Medea*, al menos, hemos encontrado que se trata de la misma traducción de MIER, a la que sigue al pie de la letra.

15. EURÍPIDES (junto con ESQUILO y SÓFOCLES), *Tragedias*, Barcelona, 1963. De Eurípides encontramos los mismos títulos y el mismo traductor (?) que en núm. 13.

16. *Medea* de EURÍPIDES, versión de ALFONSO SASTRE, para un teatro popular del siglo XX, Madrid, 1963. No es una traducción, sino «una puesta al día en la medida en que ello sea posible con destino a su representación ante grandes públicos». El adaptador nos dice lo que ha hecho: «He tenido que servirme, por desgracia, de varias versiones de las que he llamado de cátedra». (Poco más arriba nos dice que éstas consisten en la versión rigurosa del texto.)

17. EURÍPIDES, *Hipólito. Las Bacantes*, Madrid, 1964. Contiene la misma traducción que veremos en núms. 25 y 26. Se introducen elementos que no están en el original. Se eliminan con demasiada frecuencia formas y giros poéticos. Se rompe la sintaxis en no pocas ocasiones. No es ningún modelo de fidelidad al texto griego.

18. *Medea* (también *Edipo Rey* de SÓFOCLES), traducción y prólogo de A. ESPINA, Madrid, 1965. La traducción es muy floja. El español es muy pesado en ocasiones. Rompe las figuras artísticas y ofrece, en cambio, grandes párrafos inventados. No es de fiar.

19. EURÍPIDES, *Hipólito*, traducción, prólogo y notas de F. RODRÍGUEZ ADRADOS, Madrid, 1966. Posee un prólogo muy interesante sobre la vida, obras y pensamiento del trágico. Es una traducción poética basada en versos de once, nueve, siete y cinco sílabas, con algunos breves añadidos amétricos. El propio traductor advierte que «a veces pone en dificultad al lector respecto al modo de cómo hay que leer el texto...». Procura la literalidad y evita, sobre todo, los circunloquios y paráfrasis. Ha sido puesta en escena varias veces por el T. E. U. de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

20. EURÍPIDES, *Medea, Ifigenia en Áulide*, en *Teatro griego, Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid, Aguilar, 1966. Es la misma que vimos en núm. 9, con la adición, ahora, de *Ifigenia en Áulide*. Baste con lo dicho entonces.

21. EURÍPIDES, *Las Fenicias*, versión de FLORENCIA GRAU, Barcelona, 1967. Es de la misma autora y estilo que hemos adelantado en núm. 10.

22. EURÍPIDES, *Tragedias, Medea. Bacantes. Ifigenia en Áulide*, traducción directa del griego, estudio preliminar, notas y bibliografía por JULIO PALLÍ BONET, Barcelona, 1968. Se ajusta bastante al original. Su prosa cuidada se lee con agrado. Ha aparecido en la misma colección, en edición de lujo, en 1974.

23. EURÍPIDES, *Alcestris. Medea. Electra. Hipólito*, versión directa del griego y notas de ALBERTO MEDINA GONZÁLEZ, Madrid, 1970. Es una fiel traducción, aunque escrita algo apresuradamente.

24. *Medea* de EURÍPIDES, estudio, versión y notas de MARÍA CELINA GRIFFERO, Buenos Aires, 1972. Nos ofrece una buena traducción, además de una notable introducción sobre la biografía, época, obra, fuentes y personajes. También tiene bibliografía.

25. EURÍPIDES, *Hipólito, Las Bacantes* (además otras obras de ESQUILO y SÓFOCLES), trad. y notas de I. ERRANDONEA, Barcelona, 1973. Se trata de la misma traducción comentada en el núm. 17.

26. EURÍPIDES, *Hipólito. Las Bacantes* (además otras de ESQUILO y SÓFOCLES), traducción y notas de A. CRIADO, San Juan de Puerto Rico, 1974. Es la misma traducción que la anterior y la del núm. 17.

BIBLIOGRAFÍA

Siguiendo las normas de esta colección mencionaremos, especialmente, el material bibliográfico que hace referencia al contenido y a la obra de Eurípides desde el punto de vista literario. Para mayor comodidad del lector, hemos creído conveniente dividirlo en apartados: 1) Textos y léxico; 2) Aspectos generales; 3) Contenido, técnica dramática e influencia; 4) Repertorios bibliográficos.

Como la Introducción ha sido dividida en varios apartados, en los que no faltan las notas bibliográficas, hemos procurado, como norma general, no repetir lo allí mencionado, salvo que sea fundamental o se trate de contribuciones hispánicas. Ofrecemos, por tanto, una bibliografía selectiva. En los «Textos», nombramos los más accesibles y completos, y, asimismo, los que ofrecen un gran interés. Dado que cada tragedia lleva una bibliografía elemental, nos hemos sentido excusados de mentar aquí las ediciones o los escritos consagrados a cada tragedia en particular. En los «Aspectos generales», hay que sobreentender «de Eurípides», y no de la tragedia griega en su conjunto, ni, menos todavía, del problema de lo trágico. Precisamente, en las obras generales que hemos juzgado imprescindibles puede encontrarse abundante bibliografía sobre estos temas. En cuanto al «Contenido, técnica dramática e influencia», anotamos sólo lo más destacado, resaltando, como siempre, las aportaciones hispánicas. Algo más completa es la parte dedicada a los «Repertorios bibliográficos», mediante los cuales, quien lo desee, puede obtener más datos sobre problemas de lengua, transmisión, crítica textual, etc.

TEXTOS Y LÉXICO

Textos

- Euripides Tragoediae*, I-III, editadas por A. NAUCK, 3.ª ed., Leipzig, 1869-1871.
Euripidis Fabulae, I-III editadas por R. PRINZ, N. WECKLEIN, Leipzig, 1878-1902.
Sept tragédies d'Euripide, edita y comenta H. WEIL, 3.ª ed., París, 1899-1907. (Contiene: *Hipólito*, *Medea*, *Hécuba*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia en la Táurica*, *Electra* y *Orestes*.) *Euripidis Fabulae*, MIL edita G. MURRAY, Oxford, 1902-1910. (Numerosas reimp.)
Euripides, I-IV, edición y traducción de A. S. WAY, Londres, 1912. (Varias reimps.)
Euripide, I-VI..., edición y traducción a cargo de L. MÉRIDIER, L. PARMENTIER, H. GRÉGOIRE, F. CHAPOUTHIER, J. MEUNIER, R. GOOSSENS, F. JOUAN, París, 1923... (Varias reimps. parciales. Sólo falta por editar *Ifigenia en Áulide* y *Reso*.)
EURÍPIDES, *Tragedias*, *Alcestis*. *Andrómaca*, texto revisado y traducido por A. TOVAR, Barcelona, 1955.
— *Tragedias*, *Las Bacantes*. *Hécuba*, texto revisado y traducido por A. TOVAR, con la colaboración, en *Hécuba*, de R. P. BINDA, Barcelona, 1960.
— *Tragédies*, *Alcestis*, I, Estudi preliminar, text i traducció de J. ALSINA, Barcelona, 1966.
Euripides, I-IV..., traducción de E. BusCHOR, edición de G. A. SEEK, Munich, 1972... (Contiene: *Alcestis*, *Medea*, *Hipólito*, *Heraclidas*, *Hécuba*, *Andrómaca*, *Suplicantes*, *Heraclea*, *Troyanas*, *Electra*, *Ifigenia en la Táurica*, *Helena*, *Ión* y *Fenicias*.)
Tragicorum Graecorum Fragmenta, rec. A. NAUCK. *Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta adiecit* B. SNELL, Hildesheim, 1964.
Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta, editados por C. AUSTIN, Berlín, 1968.
E. SCHWARTZ, *Scholia in Euripidem*, I-II, Berlín, 1966 (= 1887-1891).

Léxico

TEXTOS Y LÉXICO J. T. ALLEN, G. ITALIE, *A concordance to Euripides*, Berkeley 1953.
 CH. COLLARD, *Supplement to the Allen and Italie Concordance to Textos, Euripides*, Groninga, 1971.

ASPECTOS GENERALES

- F. R. ADRADOS, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972.
 J. ALSINA, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1970.
 A. P. BURNETT, *Catastrophe Survived. Euripides' plays of mixed reversal*, Oxford, 1971.
 V. DI BENENETTO, *Euripide: teatro e società*, Turín, 1971.
 I. ERRANDONEA, «Dos escuelas simultáneas en Grecia. Sófocles y Eurípides», *Rev. Univ. Madrid* 13 (1964), 369-414.
Estudios sobre tragedia griega, con trabajos de- H. LLOYD-JONES, M. FERNÁNDEZ-GALIANO, F. R. ADRADOS, A. TOVAR, Madrid, 1966.
Euripide, «Entretiens sur l'antiquité classique», VI, VandoeuvresGinebra, 1960. (Contiene artículos de KAMERBEEK, RIVIER, DILLER, LESKY, WINNINGTON-INGRAM, ZUNTZ y MARTIN.)
Euripides, edición de varios artículos y bibliografía a cargo de E. R. SCHWINGE, Darmstadt, 1968. (Colaboran JENS, SNELL [3 arts.], DODDS, LESKY, STEVENS, HOMMEL, SCHADEWALDT, FRIEDRICH, KNOX, ERBSE, ZUNTZ [2], SOLMSEN [2], STROHM [2], BURNETT, DILLER y REINHARDT.)
 M. FERNÁNDEZ-GALIANO, «Estado actual de los problemas de cronología eurípidea», en *Actas III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1968, págs. 321-354.
 – «Sobre la cronología de las tragedias troyanas de Eurípides», *Dioniso* 41 (1967), 221-243.
 G. M. A. GRUBE, *The Drama of Euripides*, Londres, 1941, 2.^aed., 1961.
 R. HARRIOT, «Aristophanes' audience and the plays of Euripides», *Bull. Inst. Class. Stud.* 9 (1962), 1-8.
 W. JAEGER, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen = Paideia. Los ideales de la cultura griega* [trad. J. XIRAU, W. Rocés], México, 1942-1945. (Hay varias reimps.)
 H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, Londres, 1939, 3.^a ed. revisada, 1961.
 – *Form and meaning in Drama*, Londres, 1956.
 A. LESKY, *Griechische Tragödie = La tragedia griega* [trad. J. GODÓ COSTA], Barcelona, 1966.
 – *Geschichte der griechischen Literatur = Historia de la Literatura griega* [trad. J. M.^a DÍAZ REGAÑÓN, B. ROMERO], Madrid, 1968.
 – *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3.^a ed., Gotinga, 1972.
 F. L. LUCAS, *Euripides and his influence*, 2.^aed., Nueva York, 1963.
 G. \square urípi, \square urípides and his age Eurípides y su tiempo [traducción A. REYES], 4.a ed., México, 1966.
 A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1953.
 M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, Leipzig-Berlín, 1930. G. RACHET, *La tragédie grecque*, París, 1973.
 J. DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, París, 1970.
 A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, 2.^aed., París, 1975. W. SCHMID, O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 3, 2.^a ed., Munich, 1961.
 PH. VELLACOT, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge, 1975.
 B. VICKERS, *Towards Greek Tragedy*, Londres, 1973.
 T. B. L. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, Londres, 1967.
 G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides*, Manchester, 1955.

CONTENIDO, TÉCNICA DRAMÁTICA E INFLUENCIA

- F. R. ADRADOS, «El amor en Eurípides», en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 1959, págs. 179-200.
- J. ALSINA, «Eurípides y la crisis de la conciencia helenística», *Estudios Clásicos* 7 (1962-1963), 225-253.
- L. BIFFI, «Elementi comici nella tragedia greca», *Dioniso* 15 (1961), 89-102.
- F. BUSCH, *Untersuchungen zum Wesen der týché in den Tragödien des Euripides*, Heidelberg, 1937.
- D. J. CONACHER, *Euripidean Drama. Myth, theme and structure*, Toronto, 1967.
- G. ERDMANN, *Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion*, Kiel, 1964.
- J. GARCÍA LÓPEZ, «En torno a la estructura y al significado de *Bacantes de Eurípides*», *Helmantica* 74 (1974), 379-399.
- A. GARZYA, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Nápoles, 1962.
- A. GMUR, *Das Wiedererkennungsmotiv in den Dramen des Euripides*, Friburgo, 1962.
- S. HAMMER, *L'influence d'Euripide sur la poésie hellénistique*, Poznan, 1921.
- D. G. HARBSMEIER, *Die alten Menschen bei Euripides, mit einem Anhang über Menelaos und Helena bei Euripides*, Gotinga, 1968.
- N. C. HARMOUZIADIS, *Production and imagination in Euripides. Form and Function of the scenic space*, Atenas, 1965.
- E. HOWALD, *Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragödien*, Leipzig, 1914.
- J. KOPPERSCHMIDT, *Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation der griechischen Dramas*, Tübinga, 1967.
- V. LANGHOFF, *Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien*, Gotinga, 1971.
- J. S. LASSO DE LA VEGA, «Hipólito y Fedra en Eurípides», *Estudios Clásicos* 9 (1965), 361-410.
- W. LUDWIG, *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Tübinga, 1954.
- A. MARTÍNEZ DÍEZ, *Euripides. Erecto*, Granada, 1976.
- K. MATTHIESSEN *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Gotinga, 1964.
- G. MIFFELMANN, *Interpretationen zur Motivation des Handelns im Drama des Euripides*, Hamburgo, 1964.
- H. NEITZEL, *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Hamburgo, 1967.
- H. PARRY, *The choral odes of Euripides. Problems of structure and dramatic relevance*, Berkeley, 1963.
- A. PERTUSI, «Il ritorno alle fonti del teatro greco classico. Euripide nell'umanesimo e nel Rinascimento», *Byzantion* 33 (1963), 391-426.
- N. PETRUZELLIS, «Euripide e la sofistica», *Dioniso* 39 (1965), 356-379.
- W. SCHMIDT, *Der deus ex machina bei Euripides*, Tübinga, 1963. E. R. SCHWINGE, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg, 1968.
- R. SENONER, *Der Redeagon im euripideischen Drama*, Viena, 1961. A. SPIRA, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz, 1960.
- H. STROHM, *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich, 1957.
- A. TOVAR, «Aspectos sobre la Helena de Eurípides», *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, 1966, págs. 107-138. Fa. ZEICHNER, *De deo ex machina euripideo*, Gotinga, 1924.

REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

General

Bibliographie de l'antiquité classique 1896-1914, por S. LAMBRINO, París, 1951.

Dix années de bibliographie classique. Bibliographie critique et analytique de l'antiquité gréco-latine pour la période 1914-1924, París, 1927-1928.

L'année philologique, publicado por J. MAROUZEAU, París, 1927... «Bibliografía del dramma antico», en *Dioniso 10...* (1947...), a cargo de V. BONAIUTO, R. CANTARELLA, A. COLONNA y A. GARZYA.

T. B. L. WEBSTER, «Greek Tragedy», en *Fifty years of classical Scholarship*, 2.^aed., Oxford, 1968, págs. 88-122.

Específico

W. MOREL, «Bericht über die Literatur zu Euripides aus den Jahren 1930-1933», *Bursian Jahresber.* 259 (1938), 35-66. H. W. MILLER, «A survey of recent Euripidean Scholarship 1940-1954», *Class. Week.* 49 (1956), 81-92.

H. J. METTE, «Literatur zu Euripides 1952-1957», *Gymnasium* 66 (1959), 151-158.

H. W. MILLER, «Euripidean Drama 1955-1965», *Class. Week.* 60 (1967), 177-179, 182-187 y 218-220.

H. J. METTE, «Euripides (insbesondere für die Jahre 1939-1968). Erster Hauptteil: Die Bruchstücke», *Lustrum* 12 (1967), 5-228 y 13 (1968), 289-403.

— «Euripides 1968-1975», *Lustrum* 17 (1973-1974), 5-26.

EL CÍCLOPE

Traducción de esta obra en inglés:

<http://classics.mit.edu/Euripides/cyclops.html>

<http://www.theoi.com/Text/EuripidesCyclops.html>

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=2104>

Textos griegos:

www.greektxts.com/library/Euripides/Cyclops/eng/index.html

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus:text:1999.01.0093>

INTRODUCCIÓN

Es muy difícil datar con precisión el drama satírico *El Cíclope*, único testimonio íntegro que se nos ha conservado del género. Según unos críticos, la obra es un producto juvenil del poeta; hay otros, sin embargo, que piensan que es una composición de madurez o tardía, basándose en una serie de razones de estilo y de estructura, como el uso simultáneo de tres actores.

El drama satírico. — *El* drama satírico es una pieza teatral de carácter festivo y alegre, cuya característica fundamental reside en el hecho de que el Coro está compuesto por Sátiros o Silenos. Por los testimonios literarios y, especialmente, por las figuras de los vasos griegos podemos ver que un Sátiro o un Sileno es una figura humana con rasgos animalescos. En ocasiones, la parte inferior del cuerpo es como la de un caballo, otras veces es representado como un macho cabrío. En ambos casos, su cola es muy larga y caballuna, y el miembro viril, siempre en posición erecta, es de proporciones sobrehumanas. Otra característica suele ser el pelo encrespado y la barba muy negra. Originariamente estos seres eran divinidades de la naturaleza, a las que los antiguos atribuían la propiedad de excitar la fertilidad del suelo. Por ello, se les representaba danzando y gesticulando al son de la flauta por valles y montañas. Con posteridad, cuando en Grecia irrumpió el culto orgiástico de Dioniso, estas criaturas fueron asimiladas al cortejo festivo del dios.

El drama satírico nació probablemente de una adaptación de un primitivo canto lírico (komos) entonado por Sátiros a los esquemas de la tragedia ática, que poseía ya una estructura plenamente desarrollada, con su prólogo, sus estásimos y sus episodios. La fecha en que esta composición se incluyó en los certámenes teatrales de Dioniso como cuarta pieza de la tetralogía debió de ser hacia el año 500 a. C., como único elemento estrictamente dionisiaco del drama ático. El mito heroico constituye la temática del drama satírico, al igual que acontecía en la tragedia, si bien cargando el énfasis en los aspectos burlescos y humorísticos de la leyenda. El introductor en Atenas de este género fue Práxinos de Fliunte, autor, al parecer, de 32 composiciones de este género, del que sólo *El Cíclope* se nos ha transmitido intacto y buena parte de *Ichneutai* o *Los Sátiros cazadores* de Sófocles.

La leyenda. — El mito del héroe inteligente, en este caso Odiseo, que, recurriendo a la agudeza y al engaño, logra derrotar a un ser muy superior en fuerza, como el Cíclope, era muy corriente en el acervo mítico de los países primitivos. El tema objeto del drama de Eurípides arranca del famoso pasaje de la *Odisea* (IX 105-505), en el que se narran las peripecias de Odiseo para derrotar al terrible gigante. Otro precedente lo constituye también el himno homérico titulado *Dioniso o Los*

Ladrones, y en la *Teogonía* hesiódica (139) se nos habla de tres Cíclopes pastores, con un solo ojo, Brontes, Estéropes y Arges, hijos de Urano y Gea. También se ocuparon de esta leyenda Aristias, hijo de Prátinas, Cratino que compuso un *Odiseo* y el poetasiciliano Epicarmo que escribió una obra titulada *Cíclope*.

Resulta evidente a primera vista que Eurípides se ha apoyado, para llevar a cabo su recreación de tan conocidas aventuras, en el episodio homérico y, en algunos aspectos, en el himno homérico antes aludido; mas, como era de esperar, la nueva estructura dramática impuso al trágico una serie de innovaciones respecto al relato de la *Odisea*. El tiempo dedicado a la acción se reduce a unas pocas horas y no se desarrolla, como en Homero, en una noche y dos días. El encuentro entre el gigante Polifemo y Odiseo tiene lugar delante de la cueva, mientras que, en la *Odisea*, el héroe entra en la cueva con la intención de aprovisionarse y, al no hallar en ella al Cíclope, espera hasta que llegue. Una elemental exigencia teatral condiciona el comportamiento de Polifemo contra los griegos, ante las acusaciones que Sileno dirige contra ellos. Mientras en la *Odisea* el gigante da buena cuenta de dos griegos nada más enterarse de los cargos que les imputa Sileno, en el drama satírico reacciona recurriendo a las palabras, como era lógico esperar. En el episodio homérico el Cíclope cierra el acceso a la cueva con una enorme roca: en la versión teatral eurípidea la entrada de la gruta tiene que estar despejada, a fin de que el héroe tenga la posibilidad de entrar en ella y salir, para narrar los horrores que el monstruo está cometiendo con sus compañeros. Los Cíclopes, además, no son presentados, al igual que en el relato homérico, como simples pastores, sino también como antropófagos. Polifemo no se alimenta sólo de la leche de sus rebaños, sino que se dedica también a cazar animales salvajes.

Valoración de la obra. — El propósito que perseguía el drama satírico era, evidentemente, provocar la risa del auditorio, presentando en escena temas que se prestaban a un tratamiento festivo. Para conseguirlo, el poeta contaba con la colaboración del Coro de Sátiros, siempre dispuesto a la chanza, al doble sentido, a la burla e incluso a la expresión obscena, dirigido por un Sileno embustero, muy dado a la bebida y a los placeres del amor. Pero las figuras más interesantes de esta obra son Odiseo y el gigante Polifemo, caracterizadas con mucha precisión y adaptadas, en su forma de actuar y en su léxico, a las circunstancias contemporáneas, lo cual contribuiría, en medida no exigua, a acrecentar la diversión del público. Odiseo es presentado por el poeta con su astucia peculiar y con una cierta dignidad heroica que contrasta con la constante actitud engañosa de SILENO. Pero el mayor grado de comicidad radica en la figura de Polifemo, menos fiero que el de los poemas homéricos y hasta con un cierto aire burgués, conocedor de las leyes de hospitalidad, aunque no las cumpla, y al día en los relatos concernientes a la guerra de Troya. Ver en escena a este gigantón hecho un pelele por efectos del vino provocaría las carcajadas de los espectadores.

Digamos, por último, después de estas escuetas pinceladas sobre los personajes, que, a juzgar por *El Cíclope*, el drama satírico era algo más que pura diversión; en él, del mismo modo que en la tragedia, se debaten temas de actualidad, de contenido filosófico y moral. Es claro que, a lo largo de toda la obra, se filosofa, usando incluso la retórica del momento, sobre dos modos de vida totalmente contrapuestos. El Cíclope representa la vida natural y sencilla, en la que la costumbre y las leyes no cuentan en absoluto. Odiseo es la encarnación de un ideal de vida dominado por la razón, la convención y la ley, es decir, el ideal de la comunidad ateniense. Cualquier espectador del siglo V descubriría en *El Cíclope*, a cada paso, ecos de las enconadas polémicas de las diversas ramas de la ilustración sofística. Después de acabada la representación, los atenienses, tan amantes de la disputa, defenderían con abundancia de argumentos sus respectivas ideas: unos ensalzarían el equilibrado ideal racionalista de Protágoras, que armoniza la naturaleza y la convención; otros, por el contrario, los de ideas más radicales, defenderían la supremacía de la forma de vida que sigue los designios marcados por la naturaleza, en la cual la ley, que protege a los débiles, no puede hallar cabida. Por fortuna, el espectador de la Atenas del siglo V, aunque en ciertas ocasiones fuera al teatro a pasarlo bien, parece que era más inquieto que el espectador medio de hoy que asiste a una representación divertida e intrascendente.

Estructura de la obra. — Un drama satírico, igual que una tragedia griega, consta de partes dialogadas llamadas Episodios y partes eminentemente líricas, especialmente los Estásimos o cantos líricos entonados por el Coro (con intervención episódica, a veces, de los personajes), formados por Estrofas y Antístrofas en perfecta responsión. El Estásimo se cierra, por lo general, con un Epodo, a modo de conclusión con estructura métrica independiente. El *Kommós*, que aparece sobre todo en la tragedia, es un diálogo lírico de carácter trenético, es decir, triste. La primera aparición del Coro en escena se llama Párodo. La obra suele abrirse, sobre todo en Eurípides, con un Prólogo de carácter informativo y se cierra con un Éxodo, que presenta el desenlace de la trama.

PRÓLOGO (1-40). Recitado por Sileno.

PÁRODO (41-81). Cantada por el Coro de Sátiros.

EPISODIO 1.º (82-335). Consta de cinco escenas entre Sileno y el Coro, Odiseo, Sileno y el Coro; Odiseo y el Coro; Sileno, Odiseo y el Coro; Cíclope, Odiseo, Sileno y Coro.

ESTÁSIMO 1.º (356-374). El Coro, aterrorizado, protesta contra el modo de proceder de su amo, el Cíclope.

EPISODIO 2.º (375-482). Diálogo entre Odiseo y el Coro.

ESTÁSIMO 2.º (483-518). La primera parte cantada por el Coro, la segunda, por el Coro y el Cíclope.

EPISODIO 3.º (519-607). Diálogo entre Odiseo, El Cíclope y SILENO. Diálogo entre Odiseo y el Coro.

ESTÁSIMO 3.º (608-623). El Coro entona un canto de alegría por su futuro regreso a la patria.

EPISODIO 4.º (624-655). Escena entre Odiseo y el Coro.

ESTÁSIMO 4.º (656-662). El Coro acompaña con su canto la acción que se está desarrollando dentro de la cueva.

ÉXODO (663-709). Escena entre el Corifeo, el Cíclope y Odiseo.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

G. MURRAY, *Euripidis Fabulae*, I, Oxford, 1902.

L. MÉRIDIER, *Euripide. Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, París, 1926.

J. DUCREMIN, *Le Cíclope*, París, 1945.

A. CINQUINI, *Euripide. Cíclope. Introduzione e Commento*, Milán, 1969.

C. DIANO, *El teatro greco. Tutte le tragedie*, 2.^a ed., Florencia, 1975.

NOTAS SOBRE LAS FUENTES

Pasajes en los que no hemos seguido la edición de Murray:

<i>Edición de Murray</i>	<i>Lección seguida por nosotros</i>
39 κώμοι	Κώμοις (Bothe)
45 ;	(Mérider)
56 σποράς	τροφάς (Wieseler)
74 οίοπολεῖς;	οίοπολῶν (Nauck)
235 κᾶτα	κατὰ (Canter)
245 ἔδοντος	διδόντες (Heath)
324 ἔχων	ἔχω (Codd.)
430 Δαναίδων	Ναίδων (Casaubon)
499 δεμνίοις τε ξανθόν	δειμνίοισι τ' ἄνθος (Meineke)
514 Λύχνα δ' ἀμμένον δαία σόν	λύχνα δ' ἀμμένει δαία σόν (Codd.)
515 †χρόα χῶς†	χρόα (Codd.) γ' ὡς (Dindorf)
546 καταβάλη	καταλάβη (LP)
588 πεπωκότι	πεπωκότα (Codd.)
593 sin puntuación	(Mérider)
594 κούδεν	δ' οὐδέν (Mérider)
635-641 ΧΟ α, β, γ, δ	ΗΜ, α, β (Mérider)
701 λέγεις	λέγω (LP)

El texto griego está tomado de:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus:text:1999.01.0093>

Euripides. Euripides, with an English translation by David Kovacs. Cambridge. Harvard University Press. forthcoming. The Annenberg CPB/Project provided support for entering this text.

Por razones obvias entre el texto griego seguido y la traducción española existen divergencias de version al tratarse de lecturas diferentes. [Nota del escaneador]

ARGUMENTO

Odisseo, zarpando desde Ilión, fue arrojado en Sicilia, en donde vivía Polifemo. Allí encontró a los Sátiros sometidos a esclavitud, les dio vino y estaba a punto de recibir de ellos corderos y leche. Presentándose de improviso Polifemo, pregunta la causa de que se lleven sus bienes. Y Sileno afirma que había sorprendido al extranjero cuando los estaba robando.

PERSONAJES

Σιληνός	SILENO.
Χορός	CORO de Sátiros.
Ὀδυσσεύς	ODISEO
Κύκλωψ	CÍCLOPE.

Σιληνός

ὦ Βρόμιε, διὰ σέ μυρίους ἔχω πόνους
 νῦν χῶτ' ἐν ἤβῃ τούμῶν εὐσθένει δέμας:
 πρῶτον μὲν ἠνίκ' ἔμμανῆς Ἥρας ὑπο
 Νύμφας ὀρείας ἐκλιπῶν ὄχου τροφούς:
 ἔπειθ' ὅτ' ἀμφὶ γηγενῆ μάχην δορὸς 5
 ἐνδέξις σῶ ποδὶ παρασπιστῆς βεβῶς
 Ἐγκέλαδον ἰτέαν ἐς μέσην θενῶν δορὶ
 ἔκτεινα —ιφέρ' ἴδω, τοῦτ' ἴδων ὄναρ λέγω;
 οὐ μὰ Δί', ἐπεὶ καὶ σκυλ' ἔδειξα Βακχίω.
 καὶ νῦν ἐκείνων μείζον' ἔξαντλῶ πόνον. 10
 ἐπεὶ γὰρ Ἥρα σοι γένος Τυρσηνικὸν
 ληστῶν ἐπῶρσεν, ὡς ὀδηθείης μακράν,
 <ἐγῶ> πυθόμενος σὺν τέκνοισι ναυστολῶ
 σέθεν κατὰ ζήτησιν. ἐν πρύμνῃ δ' ἄκρα
 αὐτὸς βεβῶς ἠύθουνον ἀμφῆρες δόρυ, 15
 παῖδες δ' <ἐπ'> ἔρετμοῖς ἡμενοὶ γλαυκὴν ἄλα
 ῥοθίοισι λευκαίνοντες ἐζήτουν ς', ἄναξ,
 ἦδη δὲ Μαλέας πλησίον πεπλευκότας
 ἀπηλιώτης ἄνεμος ἐμπνεύσας δορὶ
 ἐξέβαλεν ἡμᾶς τήνδ' ἐς Αἰτναίαν πέτραν, 20
 ἴν' οἱ μονῶπες ποντίου παῖδες θεοῦ
 Κύκλωπες οἰκοῦς' ἄντρ' ἔρημ' ἀνδροκτόνοι.
 τούτων ἑνὸς ληφθέντες ἐσμὲν ἐν δόμοις
 δοῦλοι: καλοῦσι δ' αὐτὸν ὧ λατρεύομεν
 Πολύφημον: ἀντὶ δ' εὐίων βακχευμάτων 25
 ποιμνας Κύκλωπος ἀνοσίου ποιμαίνομεν.

SILENO. — Oh Bromio¹, por tu culpa tengo que soportar penas sin cuento ahora y, cuando, en mi juventud, mi cuerpo estaba lleno de vigor. La primera vez fue cuando, enloquecido tú por Hera, te fuiste abandonando a las Ninfas de los montes, tus nodrizas². Luego, [5] en el combate contra los hijos de la Tierra³, cuando, estando a tu diestra armado con mi escudo, maté a Encélado⁴, golpeándole en mitad del escudo con mi lanza. Bueno, vamos a ver, ¿no estaré soñando lo que digo? No, por Zeus, pues estoy seguro de que mostré sus despojos a Baco. Y ahora tengo que apurar una [10] pena mayor que aquéllas, pues, al enterarme yo de que Hera lanzó contra ti a la masa de los piratas tirrénicos⁵ para que fueras vendido lejos, me eché a la mar con mis hijos en tu búsqueda. Y en el extremo de [15] la popa, tomando yo mismo el bien ajustado timón, lo dirigía derecho, y mis hijos, sentados a los remos, blanqueando el glauco mar con el batir de los mismos, iban en tu busca, señor. Pero cuando navegábamos ya cerca de Malea⁶, el viento solano, soplando sobre el [20] casco de la nave, nos arrojó sobre esta roca del Etna, donde los Cíclopes homicidas, de un solo ojo, hijos del dios del mar, habitan en cuevas solitarias. Apresados por uno de ellos, vivimos como esclavos en su [25] casa. Al

παῖδες μὲν οὖν μοι κλειτύων ἐν ἐσχάτοις
 νέμουσι μῆλα νέα νέοι πεφυκότες,
 ἐγὼ δὲ πληροῦν πίστρα καὶ σαίρειν στέγας
 μένων τέταγμαί τάσδε, τῷδε δυσσεβεῖ 30
 Κύκλωπι δείπνων ἀνοσίων διάκονος,
 καὶ νῦν, τὰ προσταχθέντ', ἀναγκαίως ἔχει
 σαίρειν σιδηρᾶ τῆδέ μ' ἀρπάγη δόμους,
 ὡς τόν τ' ἀπόντα δεσπότην Κύκλωπ' ἐμὸν
 καθαροῖσιν ἄντροις μῆλά τ' ἐσδεχόμεθα. 35
 ἤδη δὲ παῖδας προσνέμοντας εἰσορῶ
 ποίμνας. τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων
 ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίῳ
 κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
 προσῆτ' ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι; 40

Χορός

παῖ γενναίων μὲν πατέρων
 γενναίων δ' ἐκ τοκάδων,
 πᾶ δὴ μοι νίση σκοπέλους;
 οὐ τᾶδ' ὑπὴνεμος αὖ-
 ρα καὶ ποιηρὰ βοτάνα; 45
 δινᾶέν δ' ὕδωρ ποταμῶν
 ἐν πίστραις κεῖται πέλας ἄν-
 τρων, οὐ σοι βλαχαὶ τεκέων.

Χορός

ψύττ': οὐ τᾶδ', οὐ;
 οὐ τᾶδε νεμῆ κλειτὸν δροσεράν; 50
 ὦή, ῥίψω πέτρον τάχα σου:
 ὕπαγ' ὦ ὕπαγ' ὦ κεράστα
 μηλοβότα στασιωρὲ
 Κύκλωπος ἀγροβάτα.

Χορός

σπαργῶντας μαστοὺς χάλασον: 55
 δέξαι θηλαῖσι τροφὰς
 ἄς λείπεις ἀρνῶν θαλάμοις,
 ποθοῦσί σ' ἀμερόκοι-
 τοι βλαχαὶ σμικρῶν τεκέων.
 εἰς αὐλὰν πότ' ἀμφιλαφῆ 60
 ποιηροὺς λιποῦσα νομοὺς
 Αἰτναίων εἴσει σκοπέλων;

que servimos le llaman Polifemo y, en lugar de entonar los gritos báquicos, apacentamos los rebaños del impío Cíclope. Por ello, mis hijos, en las cimas de las colinas, guardan los rebaños, pues son jóvenes, mientras que yo, permaneciendo en casa, tengo la [30] orden de llenar los abrevaderos y de barrer estas paredes y de servir al impío Cíclope sus comidas impías. Y ahora, es lo que se me ha ordenado, tengo que barrer la casa con este rastrillo de hierro, para acoger [35] a mi amo ausente, al Cíclope y también a sus rebaños en una casa limpia. Pero he aquí que veo a mis hijos que conducen los rebaños a casa. ¿Qué es eso? ¿Es momento ahora para vosotros de hacer sonar el suelo al son de danzas, como cuando, acompañando a Baco en su festivo cortejo, os dirigíais a la casa de [40] Altea, moviéndoos con voluptuosidad a los acordes de los cantos de vuestras lirias?

Aparece en escena un coro de sátiros, precedidos por un flautista y conduciendo un rebaño.

CORO Estrofa 1.^a

(A un macho cabrío que se escapa.) *¿Por dónde, nacido de un padre y de una madre de buena raza, por dónde intentas llegar a las rocas? ¿Es que no tienes aquí suave brisa al abrigo del viento y pasto herboso [45] y agua impetuosa de los ríos, que reposa en los abrevaderos, cerca de la cueva? ¿No oyes los balidos de los corderillos?*

Efimnio

Psitt...⁷. ¿No quieres venir aquí? ¿No quieres pacer aquí en la colina húmeda por el rocío? [50] Ohé, en seguida so te arrojaré una piedra. Adelante, adelante, el de los cuernos, hacia el guardián del establo del rústico pastor Cíclope⁸.

Antistrofa 1.^a

(A una oveja.) *Afloja tus ubres hinchadas, acoge a [55] sus pezones a los corderillos que tienes abandonados en los establos. Te echan de menos los balidos de los pequeños dormidos durante el día. ¿Cuándo regresarás [60] al establo, dentro de las rocas del Etna, abandonando los herbosos pastos? [Efimnio repetido...]*

Χορός

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ
 βακχεΐαι τε θυρσοφόροι,
 οὐ τυμπάνων ἀλαλαγ- 65
 μοὶ κρήναις παρ' ὑδροχύτοις,
 οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες:
 οὐδ' ἐν Νύσσα μετὰ Νυμ-
 φᾶν ἴακχον ἴακχον ᾧ-
 δὴν μέλπω πρὸς τὰν Ἀφροδί- 70
 ταν, ἂν θηρεύων πετόμαν
 βάκχαις σὺν λευκόποσιν.
 ᾧ φίλος ᾧναξ Βακχεΐε, ποῖ οἰ-
 οπολῶν ξανθὰν χαίταν σεΐεις; 75
 ἐγὼ δ' ὁ σὸς πρόπολος
 Κύκλωπι θητεύω
 τῷ μονοδέρκτᾳ δοῦλος ἀλαίνων
 σὺν τᾷδε τράγου χλαίνα μελέα 80
 σᾶς χωρὶς φιλίας.

Σιληνός

σιγήσατ', ᾧ τέκν', ἄντρα δ' ἐς πετρηρεφῆ
 ποιμένας ἀθροῖσαι προσπόλους κελεύσατε.

Χορός

χωρεῖτ': ἀτὰρ δὴ τίνα, πάτερ, σπουδὴν ἔχεις;

Σιληνός

ὄρῳ πρὸς ἀκταῖς ναὸς Ἑλλάδος σκάφος 85
 κώπης τ' ἄνακτας σὺν στρατηλάτῃ τινὶ
 στείχοντας ἐς τόδ' ἄντρον: ἀμφὶ δ' αὐχέσιν
 τεύχη φέρονται κενά, βορᾶς κεκρημένοι,
 κρωσσούς θ' ὑδρηλοὺς. ᾧ ταλαίπωροι ξένοι:
 τίνες ποτ' εἰσίν; οὐκ ἴσασι δεσπότην 90
 Πολύφημον οἷός ἐστιν ἄξενόν τε γῆν
 τήνδ' ἐμβεβῶτες καὶ Κυκλωπίαν γνάθον
 τὴν ἀνδροβρῶτα δυστυχῶς ἀφιγμένοι.
 ἀλλ' ἦσυχον γίγνεσθ', ἵν' ἐκπυθώμεθα
 πόθεν πάρεϊσι Σικελὸν Αἰτναῖον πάγον. 95

Ὀδυσσεύς

ξένοι, φράσαιτ' ἂν νᾶμα ποτάμιον πόθεν
 δίψης ἄκος λάβοιμεν εἴ τέ τις θέλει
 βορὰν ὀδηῖσαι ναυτίλοις κεκρημένοις;
 <ἔα:> τί χρῆμα; Βρομίου πόλιν ἔσοιμεν ἐσβαλεῖν:
 Σατύρων πρὸς ἄντροις τόνδ' ὄμιλον εἰσορῶ. 100
 χαίρειν προσεῖπον πρῶτα τὸν γεραίτατον.

Σιληνός

χαῖρ', ᾧ ξέν': ὅστις δ' εἶ φράσον πάτραν τε σῆν.

Ὀδυσσεύς

Ἴθακος Ὀδυσσεύς, γῆς Κεφαλλήνων ἄναξ.

Epodo

Aquí no está Bromio, ni los coros, ni las Bacantes, [65] portadoras de tirsos⁹, ni el fragor de los tambores junto a las fuentes de abundantes aguas, ni las gotas brillantes del vino. Ni en Nisa, entre las Ninfas, entono [70] el canto de Yaco, Yaco¹⁰ en honor de Afrodita¹¹, en cuya persecución volaba con las Bacantes de blancos pies. ¡Oh amigo, oh querido Baco! ¿A dónde te encaminas [75] solitario agitando tu rubia cabellera? Yo ahora, tu servidor, estoy a sueldo del Cíclope de un solo ojo, [80] yendo de un lado para otro como un esclavo, con esta miserable túnica de macho cabrío, apartado de tu amistad.

SILENO. — ¡Callad, hijos, ordenad a los servidores que reúnan el rebaño en la cueva con el techo de roca!

CORIFEO. — Entrad. Pero ¿a qué viene esa prisa, padre? [85]

SILENO. — Estoy viendo junto a la playa el casco de una nave griega y a los señores del remo¹² que avanzan, al mando de un capitán, hacia esta cueva. En torno a sus cuellos llevan vasos vacíos, pues tienen necesidad de comida, y jarros para el agua. ¡Desdichados extranjeros! [90] ¿Quiénes serán? No saben qué clase de hombre es nuestro amo Polifemo, para haberse atrevido a poner el pie en esta morada hostil al huésped y haber llegado, para su desgracia, a la mandíbula antropófaga del Cíclope. Mas tranquilizaos, para que nos podamos enterar [95] de dónde vienen a esta roca siciliana del Etna.

ODISEO. — Extranjeros, ¿podrías indicarme de dónde sacar agua corriente, remedio de nuestra sed, y si alguno quiere vender provisiones a marineros que están necesitados? ¿Qué es lo que veo? Me parece que hemos caído en la ciudad de Bromio; estoy viendo aquí [100] junto a la cueva un grupo de Sátiros. Empiezo por saludar al más anciano.

SILENO. — Te saludo, extranjero, dínos quién eres y cuál es tu patria.

ODISEO. — Odiseo de Itaca, señor de la tierra de los Cefalenios¹³.

Σιληνός
οἶδ' ἄνδρα, κρόταλον δριμύ, Σισύφου γένος.
Ὀδυσσεύς
ἐκεῖνος αὐτός εἰμι: λοιδόρει δὲ μή. 105
Σιληνός
πόθεν Σικελίαν τήνδε ναυστολῶν πάρει;
Ὀδυσσεύς
ἔξ Ἰλίου γε κάπὸ Τρωϊκῶν πόνων.
Σιληνός
πῶς; πορθμὸν οὐκ ἤδησθα πατρῶας χθονός;
Ὀδυσσεύς
ἀνέμων θύελλαι δεῦρό μ' ἤρπασαν βία.
Σιληνός
παπαί: τὸν αὐτὸν δαίμον' ἔξαντλεῖς ἐμοί. 110
Ὀδυσσεύς
ἦ καὶ σὺ δεῦρο πρὸς βίαν ἀπεστάλης;
Σιληνός
ληστὰς διώκων οἱ Βρόμιον ἀνήρπασαν.
Ὀδυσσεύς
τίς δ' ἦδε χώρα καὶ τίνες ναίουσί νιν;
Σιληνός
Αἰτναῖος ὄχθος Σικελίας ὑπέρτατος.
Ὀδυσσεύς
τείχη δὲ ποῦ 'στι καὶ πόλεως πυργώματα; 115
Σιληνός
οὐκ ἔστ': ἔρημοι πρῶνες ἀνθρώπων, ξένε.
Ὀδυσσεύς
τίνες δ' ἔχουσι γαῖαν; ἦ θηρῶν γένος;
Σιληνός
Κύκλωπες, ἄντρ' οἰκοῦντες, οὐ στέγας δόμων.
Ὀδυσσεύς
τίνος κλύοντες; ἦ δεδήμευται κράτος;
Σιληνός
μονάδες: ἀκούει δ' οὐδὲν οὐδεὶς οὐδενός. 120
Ὀδυσσεύς
σπεύρουσι δ' — ἦ τῷ ζῶσι; — Δήμητρος στάχυν;
Σιληνός
γάλακτι καὶ τυροῖσι καὶ μήλων βορᾶ.
Ὀδυσσεύς
Βρομίου δὲ πῶμ' ἔχουσιν, ἀμπέλου ροάς;
Σιληνός
ἦκιστα: τοιγὰρ ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα.
Ὀδυσσεύς
φιλόξενοι δὲ χῶσιοι περὶ ξένους; 125
Σιληνός
γλυκύτατά φασι τὰ κρέα τοὺς ξένους φορεῖν.
Ὀδυσσεύς
τί φής; βορᾶ χαίρουσιν ἀνθρωποκτόνῳ;
Σιληνός
οὐδεὶς μολῶν δεῦρ' ὅστις οὐ κατεσφάγη.

SILENO. — Te conozco, crótalo penetrante, progenie de Sísifo¹⁴.
ODISEO. — Ése soy yo, pero deja de injuriarme.
[105] SILENO. — ¿De dónde has zarpado para llegar hasta aquí, a Sicilia?
ODISEO. — De Ilión y de las fatigas de Troya.
SILENO. — ¿Cómo? ¿Es que no conocías el camino hacia tu patria?
ODISEO. — Las tempestades me arrastraron aquí a la fuerza.
SILENO. — ¡Oh, tú has apurado la misma desventura [110] que yo!
ODISEO. — ¿Es que también tú fuiste arrojado aquí a la fuerza?
SILENO. — Cuando perseguía a los ladrones que habían robado a Bromio.
ODISEO. — ¿Qué lugar es éste y quiénes lo habitan?
SILENO. — El Etna, la altura más elevada de Sicilia. [115]
ODISEO. — ¿Dónde están los muros y las torres de la ciudad?
SILENO. — En ninguna parte. Estos promontorios carecen de hombres, extranjero.
ODISEO. — ¿Y quiénes ocupan el país? ¿Acaso sólo las fieras?
SILENO. — Los Cíclopes, que habitan cuevas en lugar de casas.
ODISEO. — ¿A quién obedecen? ¿O tienen un estado democrático?
[120] SILENO. — Son nómadas. Nadie obedece a nadie en nada.
ODISEO. — ¿Siembran —¿o de qué viven?— la espiga de Deméter?¹⁵
SILENO. — De la leche, del queso y de la carne de los rebaños.
ODISEO. — ¿Beben la bebida de Bromio, hecha con los jugos de la vid?
SILENO. — En absoluto. Por ello habitan un país sin danzas.
[125] ODISEO. — ¿Son hospitalarios y piadosos con los extranjeros?
SILENO. — Afirman que los extranjeros poseen las carnes más delicadas.
ODISEO. — ¿Qué dices? ¿Se deleitan con comida de ser humano muerto?
SILENO. — Ninguno ha venido aquí que no haya sido sacrificado.

Ὀδυσσεύς

αὐτὸς δὲ Κύκλωψ ποῦ ἴσθιν; ἢ δόμων ἔσω;

Σιληνός

φροῦδος, πρὸς Αἴτνη θῆρας ἰχνεύων κυσίν. 130

Ὀδυσσεύς

οἷσθ' οὖν ὁ δρᾶσον, ὡς ἀπαίρωμεν χθονός;

Σιληνός

οὐκ οἶδ', Ὀδυσσεῦ: πᾶν δέ σοι δρώημεν ἄν.

Ὀδυσσεύς

ὄδησον ἡμῖν σῖτον, οὗ σπανίζομεν.

Σιληνός

οὐκ ἔστιν, ὡσπερ εἶπον, ἄλλο πλὴν κρέας.

Ὀδυσσεύς

ἄλλ' ἠδὲν λιμοῦ καὶ τόδε σχετήριον. 135

Σιληνός

καὶ τυρὸς ὁπίας ἔστι καὶ βοῶς γάλα.

Ὀδυσσεύς

ἐκφέρετε: φῶς γὰρ ἐμπολήμασιν πρέπει.

Σιληνός

σὺ δ' ἀντιδώσεις, εἶπέ μοι, χρυσὸν πόσον;

Ὀδυσσεύς

οὐ χρυσὸν ἀλλὰ πῶμα Διονύσου φέρω.

Σιληνός

ὦ φίλτατ' εἰπών, οὗ σπανίζομεν πάλαι. 140

Ὀδυσσεύς

καὶ μὴν Μάρων μοι πῶμ' ἔδωκε, παῖς θεοῦ.

Σιληνός

ὄν ἐξέθρεψα ταῖσδ' ἐγὼ ποτ' ἀγκάλαις;

Ὀδυσσεύς

ὁ Βακχίου παῖς, ὡς σαφέστερον μάθης.

Σιληνός

ἐν σέλμασιν νεῶς ἔστιν, ἢ φέρεις σύ νιν;

Ὀδυσσεύς

ᾄδ' ἀσκὸς ὃς κεύθει νιν, ὡς ὄραξ, γέρον. 145

Σιληνός

οὔτος μὲν οὐδ' ἂν τὴν γνάθον πλήσειέ μου.

Ὀδυσσεύς<τοῦτον μὲν οὖν τὸν ἀσκὸν οὐκ ἂν ἐκπίοις.>¹**Σιληνός**<φύει γὰρ ἀσκὸς οἶνον ἐξ αὐτοῦ πάλιν.>²

1 Versum composuit Kovacs.

2 Versum composuit Kovacs.

Ὀδυσσεύς

ναί, δις τόσον πῶμ' ὅσον ἂν ἐξ ἀσκοῦ ῥυῆ.

Σιληνός

καλὴν γε κρήνην εἶπας ἠδεῖάν τ' ἐμοί.

Ὀδυσσεύς

βούλη σε γεύσω πρῶτον ἄκρατον μέθου;

ODISEO. — ¿Y dónde está él, el Cíclope? ¿Dentro de la morada?

[130] SILENO. — Está fuera, junto al Etna, rastreando las fieras con sus perros.

ODISEO. — ¿Sabes tú qué vas a hacer para ayudarnos a salir de esta tierra?

SILENO. — No lo sé, Odiseo, pero por ti haríamos todo.

ODISEO. — Véndenos pan, carecemos de él.

SILENO. — No hay, como te dije, otra cosa que no sea carne.

[135] ODISEO. — Ella también es un dulce remedio contra el hambre.

SILENO. — También hay queso cuajado y leche de vaca.

ODISEO. — Traedlo, pues para las compras se necesita luz.

SILENO. — ¿Y cuánto oro darás a cambio? Dime.

ODISEO. — Oro no, sino la bebida de Dioniso que llevo conmigo.

[140] SILENO. — ¿Qué palabra queridísima acabas de pronunciar!; Con el tiempo que hace que carecíamos de ella!

ODISEO. — Es más, Marón, hijo del dios, nos ha regalado la bebida¹⁶.

SILENO. — ¿Al que yo una vez crié entre mis brazos?

ODISEO. — El hijo de Baco, para que lo comprendas con más claridad.

SILENO. — ¿Está en el puente de la nave o lo llevas contigo?

[145] ODISEO. — He aquí el odre que lo contiene, como puedes ver, anciano.

SILENO. — Ése no sirve ni para llenarme la mandíbula.

ODISEO. — Sí. La bebida es doble de lo que podría derramar el odre¹⁷.

SILENO. — Aludes a una fuente bella y agradable para mí.

ODISEO. — ¿Quieres que te haga degustar primero el vino puro?¹⁸.

Σιληνός

δίκαιον: ἦ γὰρ γεῦμα τὴν ὠνήν καλεῖ. 150

Ὀδυσσεύς

καὶ μὴν ἐφέλω καὶ ποτῆρ' ἀσκοῦ μέτα.

Σιληνός

φέρ' ἐγκάναξον, ὡς ἀναμνησθῶ πιών.

Ὀδυσσεύς

ἰδού.

Σιληνός

παπαιάξ, ὡς καλὴν ὀσμὴν ἔχει.

Ὀδυσσεύς

εἶδες γὰρ αὐτήν;

Σιληνός

οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίνομαι.

Ὀδυσσεύς

γεῦσαί νυν, ὡς ἂν μὴ λόγῳ 'παινῆς μόνον. 155

Σιληνός

βαβαί: χορεῦσαι παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος.

ᾶ ᾶ ᾶ.

Ὀδυσσεύς

μῶν τὸν λάρυγγα διεκάναξέ σου καλῶς;

Σιληνός

ὥστ' εἰς ἄκρους γε τοὺς ὄνυχας ἀφίκετο.

Ὀδυσσεύς

πρὸς τῷδε μέντοι καὶ νόμισμα δώσομεν. 160

Σιληνός

χάλα τὸν ἀσκὸν μόνον: ἔα τὸ χρυσίον.

Ὀδυσσεύς

ἐκφέρετέ νυν τυρεύματ' ἢ μήλων τόκον.

Σιληνός

δράσω τάδ', ὀλίγον φροντίσας γε δεσποτῶν.

ὡς ἐκπιεῖν κἂν κύλικα βουλοίμην μίαν,

πάντων Κυκλώπων ἀντιδοὺς βοσκήματα, 165

ῥῆψαι τ' ἐς ἄλμην Λευκάδος πέτρας ἄπο

ἅπαξ μεθυσθεὶς καταβαλὼν τε τὰς ὀφρῦς.

ὡς ὅς γε πίνων μὴ γένηθε μαίνεται:

ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναί

μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ παρεσκευασμένον 170

ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος ὀρχηστὺς θ' ἅμα

κακῶν τε λῆστις. εἴτ' ἐγὼ <οὐ> κυνήσομαι

τοιόνδε πῶμα, τὴν Κύκλωπος ἀμαθίαν

κλαίειν κελεύων καὶ τὸν ὀφθαλμὸν μέσον;

Χορός

ἄκου', Ὀδυσσεῦ: διαλαλήσωμέν τί σοι. 175

Ὀδυσσεύς

καὶ μὴν φίλοι γε προσφέρεσθε πρὸς φίλον.

Χορός

ἐλάβετε Τροίαν τὴν Ἑλένην τε χειρίαν;

Ὀδυσσεύς

καὶ πάντα γ' οἶκον Πριαμιδῶν ἐπέρσαμεν.

[150] SILENO. — Está bien, pues la degustación invita a la compra.

ODISEO. — Por ello traigo también una copa con el odre.

SILENO. — ¡Vamos, déjalo caer con ruido, para que, al beber, recuerde su rumor!

ODISEO. — (*Llena la copa.*) Ahí tienes.

SILENO. — ¡Ah, ah, qué hermoso olor tiene!

ODISEO. — ¿Es que ves el olor?

SILENO. — No, por Zeus, pero lo olfateo.

[155] ODISEO. — Pruébalo ya, para que no lo elogies sólo de palabra.SILENO. — (*Apurando la copa.*) ¡Oh, oh, Baco me invita a bailar, lalará, lalará!

ODISEO. — ¿Ha atravesado bien tu garganta haciendo gluglú?

SILENO. — Sí, hasta el extremo de que me llegó hasta la punta de las uñas.

[160] ODISEO. — Además de esto, te daremos también monedas.

SILENO. — Basta con que deshanches el odre. Deja el oro.

ODISEO. — Traed, pues, los quesos o los corderos.

SILENO. — Lo haré, sin preocuparme mucho de mis **[165]** amos, pues me volvería loco de contento con apurar una sola copa, dándote a cambio los rebaños de todos los Cíclopes, y poder lanzarme al mar desde la roca de Léucade¹⁹, una vez que me hubiese emborrachado y distendido mis párpados. Bien loco está quien no se alegra bebiendo, cuando entonces es posible que ésta (*haciendo un gesto obsceno*) se empine y acariciar **[170]** un pecho y un prado dispuesto a ser palpado con ambas manos, y es posible la danza y el olvido de los males. Pues, ¡qué! ¿No me voy a comprar yo semejante bebida, mandando al diablo a este Cíclope estúpido y a su ojo en el centro de la frente? (*Entra en la gruta a por las provisiones.*)**[175]** CORIFEO. — Escucha, Odiseo, queremos charlar un rato contigo.

ODISEO. — Claro, hombre, dirígios a mí como amigos a un amigo.

CORIFEO. — ¿Habéis tomado en vuestras manos Troya y Helena?

ODISEO. — Sí, y saqueamos toda la casa de Príamo.

Χορός

οὔκουν, ἐπειδὴ τὴν νεᾶνιν εἴλετε,
 ἅπαντες αὐτὴν διεκροτήσατ' ἐν μέρει, 180
 ἐπεὶ γε πολλοῖς ἦδεται γαμουμένη,
 τὴν προδότιν; ἢ τοὺς θυλάκους τοὺς ποικίλους
 περὶ τοῖν σκελοῖν ἰδοῦσα καὶ τὸν χρύσειον
 κλωφὸν φοροῦντα περὶ μέσον τὸν ἀνχένα
 ἐξεπτοήθη, Μενέλεων, ἀνθρώπιον 185
 λῶστον λιποῦσα. μηδαμοῦ γένος ποτὲ
 φῦναι γυναικῶν ὄφελ', εἰ μὴ 'μοὶ μόνω.

Σιληνός

ἰδοῦ: τάδ' ὑμῖν ποιμνίων βοσκήματα,
 ἄναξ Ὀδυσσεῦ, μηκάδων ἀρνῶν τροφαί,
 190πηκτοῦ γάλακτός τ' οὐ σπάνια τυρεύματα.
 φέρεσθε: χωρεῖθ' ὡς τάχιστ' ἀντρῶν ἄπο,
 βότρυος ἐμοὶ πῶμ' ἀντιδόντες εὐίου.
 οἴμοι: Κύκλωψ ὄδ' ἔρχεται: τί δράσομεν;

Ὀδυσσεύς

ἀπολώλαμέν τᾶρ', ὦ γέρον: ποῖ χρὴ φυγεῖν;

Σιληνός

ἔσω πέτρας τῆσδ', οὔπερ ἂν λάθοιτέ γε. 195

Ὀδυσσεύς

δεινὸν τόδ' εἶπας, ἀρκύων μολεῖν ἔσω.

Σιληνός

οὐ δεινόν: εἰσὶ καταφυγαὶ πολλαὶ πέτρας.

Ὀδυσσεύς

οὐ δῆτ': ἐπεὶ τὰν μεγάλα γ' ἡ Τροία στένοι,
 εἰ φευξόμεσθ' ἐν' ἄνδρα, μυρίον δ' ὄχλον
 Φρυγῶν ὑπέστην πολλακίς σὺν ἀσπίδι. 200
 ἀλλ', εἰ θανεῖν δεῖ, κατθανούμεθ' εὐγενῶς
 ἢ ζῶντες αἶνον τὸν πάρος συσώσομεν.

Κύκλωψ

ἄνεχε παρέχε: τί τάδε; τίς ἡ ῥαθυμία;
 τί βακχιάζετε; οὐχὶ Διόνυσος τάδε,
 οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα. 205
 πῶς μοι κατ' ἄντρα νεόγονα βλαστήματα;
 ἢ πρὸς τε μαστοῖς εἰσὶ χυπὸ μητέρων
 πλευρὰς τρέχουσι, σχοινίοις τ' ἐν τεύχεσιν
 πλήρωμα τυρῶν ἐστὶν ἐξημελγμένον;
 τί φατε; τί λέγετε; τάχα τις ὑμῶν τῶ ξύλω 210
 δάκρυα μεθήσει. βλέπετ' ἄνω καὶ μὴ κάτω.

CORIFEO. — Y después de haberos apoderado de la muchacha, ¿no la habéis agujereado todos, uno a uno, [180] ya que le gusta andar cambiando de esposo? A esa traidora que, al ver el par de calzones variopintos alrededor de sus piernas y el collar de oro que llevaba en medio del cuello²⁰, perdió la cabeza, abandonando [185] a Menelao, ese hombrecito excelente. ¡Nunca debería haber nacido en lugar alguno la raza de las mujeres —si no son para mí solo, claro—!

SILENO. — (*Saliendo de la cueva con las provisiones.*) Aquí tenéis vosotros el alimento de los pastores, señor Odiseo, sustento formado por corderos que balan y abundantes quesos de leche cuajada. Lleváoslo y alejaos [190] lo más rápido posible de la cueva, después de darme a cambio el jugo del racimo báquico. (*Mirando hacia la entrada de la cueva.*) ¡Ay de mí, he aquí que viene el Cíclope! ¿Qué hacemos?

ODISEO. — Estamos perdidos, anciano. ¿Dónde debemos huir?

[195] SILENO. — Al interior de esta cueva, en la que podréis ocultaros.

ODISEO. — Lo que aconsejas es terrible: es caer en sus redes.

SILENO. — No lo es. En la cueva hay muchos escondites.

ODISEO. — No nos esconderemos, pues Troya tendría que gemir mucho, si huyésemos ante un solo hombre. ¡Yo, que he afrontado muchas veces a una innumerable [200] multitud de frigios con mi escudo! Si hay que morir, moriremos con nobleza o, vivos, conservaremos nuestra gloria pasada.

Aparece el Cíclope que sorprende a los Sátiros saltando en torno al odre.

CÍCLOPE. — (*A los Sátiros.*) ¡Alto, apartaos! ¿Qué es esto? ¿Qué significa este jolgorio? ¿Qué quieren decir [205] estas danzas báquicas? Dioniso no está aquí, ni los crótalos de bronce, ni los golpes de los timbales. ¿Cómo están en la cueva mis corderitos recién nacidos? ¿Están bajo las ubres y se apresuran bajo los costados de sus madres? ¿Están repletos los cestos de junco de queso [210] de leche fresca? ¿Qué decís? ¿Qué respondéis? Alguno de vosotros derramará lágrimas en seguida a golpes de este bastón. ¡Mirad hacia arriba y no hacia abajo!

Χορός

ἰδοῦ: πρὸς αὐτὸν τὸν Δί' ἀνακεκύφαμεν
τά τ' ἄστρα, καὶ τὸν Ὠρίωνα δέρκομαι.

Κύκλωψ

ἄριστόν ἐστιν εὖ παρεσκευασμένον;

Χορός

πάρεστιν. ὁ φάρυγξ εὐτρεπῆς ἔστω μόνον. 215

Κύκλωψ

ἦ καὶ γάλακτός εἰσι κρατῆρες πλέω;

Χορός

ὥστ' ἐκπιεῖν γέ ς', ἦν θέλῃς, ὄλον πίθον.

Κύκλωψ

μήλειον ἢ βόειον ἢ μεμιγμένον;

Χορός

ὄν ἂν θέλῃς σύ: μὴ 'μὲ καταπίῃς μόνον.

Κύκλωψ

ἦκιστ': ἐπεὶ μ' ἂν ἐν μέσῃ τῇ γαστέρι 220

πηδῶντες ἀπολέσαιτ' ἂν ὑπὸ τῶν σχημάτων.

ἔα: τίν' ὄχλον τόνδ' ὄρω πρὸς αὐλίοις;

λησταί τινες κατέσχον ἢ κλῶπες χθόνα;

ὄρω γέ τοι τούσδ' ἄρνας ἐξ ἄντρων ἐμῶν

στρεπταῖς λύγοισι σῶμα συμπεπλεγμένους, 225

τεύχη τε τυρῶν συμμιγῆ γέροντά τε

πληγαῖς μέτωπον φαλακρὸν ἐξωδηκότα.

Σιληνός

ὦμοι, πυρέσσω συγκεκομμένος τάλας.

Κύκλωψ

ὑπὸ τοῦ; τίς ἐς σὸν κρᾶτ' ἐπύκτευσεν, γέρον;

Σιληνός

ὑπὸ τῶνδε, Κύκλωψ, ὅτι τὰ ς' οὐκ εἴων φέρειν. 230

Κύκλωψ

οὐκ ἦσαν ὄντα θεόν με καὶ θεῶν ἄπο;

Σιληνός

ἔλεγον ἐγὼ τὰδ': οἱ δ' ἐφόρουσαν τὰ χρήματα,

καὶ τόν τε τυρὸν οὐκ ἐῶντος ἦσθιον

τούς τ' ἄρνας ἐξεφοροῦντο: δήσαντες δὲ σὲ

κλωῶ τριπήχει κατὰ τὸν ὀφθαλμὸν μέσον 235

τὰ σπλάγχν' ἔφασκον ἐξαμήσεσθαι βία,

μάστιγι τ' εὖ τὸ νῶτον ἀπολέψειν σέθεν,

κάπειτα συνδήσαντες ἐς θάδῶλια

τῆς ναὸς ἐμβαλόντες ἀποδώσειν τινὶ

πέτρους μοχλεύειν, ἦ ς' μυλῶνα καταβαλεῖν. 240

Κύκλωψ

ἄληθες; οὐκ οὐκ κοπίδας ὡς τάχιστ' ἰὼν

θήξεις μαχαίρας καὶ μέγαν φάκελον ζύλων

ἐπιθεῖς ἀνάψεις; ὡς σφαγέντες αὐτίκα

πλήσουσι νηδὺν τὴν ἐμὴν ἀπ' ἄνθρακος

θερμὴν διδόντες δαῖτα τῷ κρεανόμῳ, 245

τὰ δ' ἐκ λέβητος ἐφθὰ καὶ τετηκότα.

ὡς ἔκπλεῶς γε δαιτός εἰμ' ὄρεσκός:

ἄλις λεόντων ἐστὶ μοι θοινωμένῳ

CORIFEO. — Está bien. A Zeus en persona levantamos nuestras cabezas; distingo los astros y Orión.

CÍCLOPE. — ¿Está perfectamente preparado el desayuno?

[215] CORIFEO. — Lo está. Sólo falta que tu garganta esté dispuesta.

CÍCLOPE. — ¿También están repletas de leche las cráteras?

CORIFEO. — Hasta el punto de que puedes apurar, si quieres, una jarra entera.

CÍCLOPE. — ¿De cordero, de vaca, o una mezcla de ambos?

CORIFEO. — De lo que quieras, con tal que no me engullas a mí.

CÍCLOPE. — Pierde cuidado, puesto que, si saltarais [220] vosotros en medio de mi estómago, perecería a causa de vuestras danzas. ¡Eh!, ¿quién es esa multitud que veo junto a los establos? ¿Han ocupado el país piratas o ladrones? Sean lo que sean, veo a mis corderos fuera de la cueva, atados sus cuerpos con juncos retorcidos, [225] y, entremedias, cestos de quesos, y al viejo, con su cabeza calva, completamente hinchada a golpes²¹.

SILENO. — ¡Ay de mí, siento fiebre, roto como estoy por los golpes, desdichado!

CÍCLOPE. — ¿Por causa de quién? ¿Quién se entrenó con tu cabeza para el pugilato, anciano?

SILENO. — Por culpa de éstos (*señalando a los griegos*), [230] Cíclope, porque trataba de impedirles que te despojaran de lo tuyo.

CÍCLOPE. — ¿No sabían que yo soy un dios y descendiente de dioses?

SILENO. — Yo se lo estaba diciendo, pero ellos se llevaban tus bienes y, aunque yo me oponía, se comían el queso y sacaban fuera los corderos. Y andaban diciendo que te atarían con un collar de tres brazos [235] y, delante de tu ojo central, te sacarían las entrañas a la fuerza y con un látigo molerían a golpes tu espalda y, luego, atándote a los bancos de la nave y [240] cargándote en ella, te venderían a alguno, para levantar piedras con una palanca o arrojarte a un molino.

CÍCLOPE. — ¿De veras? ¿Quieres ir lo más rápido que puedas a afilar los cuchillos de carnicero y, apilando un gran haz de leña, prenderla fuego? Pues ellos, degollados al instante, me proporcionarán a mí, [245] separando las carnes de las brasas, una comida caliente. El resto lo haré cocer en un caldero y se quedará muy tierno, pues ya estoy harto de comida de los

ἐλάφων τε, χρόνιος δ' εἴμ' ἀπ' ἀνθρώπων βορᾶς.

Σιληνός

τὰ καινὰ γ' ἐκ τῶν ἠθάδων, ὦ δέσποτα, 250
ἠδίων' ἐστίν. οὐ γὰρ οὖν νεωστί γε
ἄλλοι πρὸς οἴκους σοὺς ἀφίκοντο ξένοι.

Ὀδυσσεύς

Κύκλωψ, ἄκουσον ἐν μέρει καὶ τῶν ξένων.
ἡμεῖς βορᾶς χρίζοντες ἐμπολὴν λαβεῖν
σῶν ἄσπον ἄντρων ἤλθομεν νεῶς ἄπο. 255
τοὺς δ' ἄρνας ἡμῖν οὗτος ἀντ' οἴνου σκύφου
ἀπημπόλα τε κἀδίδου πιεῖν λαβῶν
ἐκῶν ἐκοῦσι, κοῦδὲν ἦν τούτων βίᾳ.
ἀλλ' οὗτος ὑγιὲς οὐδὲν ὦν φησιν λέγει,
ἐπεὶ γ' ἐλήφθη σοῦ λάθρα πωλῶν τὰ σά. 260

Σιληνός

ἐγώ; κακῶς γ' ἄρ' ἐξόλοι'.

Ὀδυσσεύς

εἰ ψεύδομαι.

Σιληνός

μὰ τὸν Ποσειδῶ τὸν τεκόντα ς', ὦ Κύκλωψ,
μὰ τὸν μέγαν Τρίτωνα καὶ τὸν Νηρέα,
μὰ τὴν Καλυψὴ τὰς τε Νηρέως κόρας,
μὰ θαίερα κύματ' ἰχθύων τε πᾶν γένος, 265
ἀπώμορ', ὦ κάλλιστον ὦ Κυκλώπιον,
ὦ δεσποτίσκε, μὴ τὰ ς' ἐξοδᾶν ἐγὼ
ξένοισι χρήματ'. ἢ κακῶς οὗτοι κακοὶ
οἱ παῖδες ἀπόλοιθ', οὐς μάλιστ' ἐγὼ φιλῶ.

Χορός

αὐτὸς ἔχ'. ἔγωγε τοῖς ξένοις τὰ χρήματα 270
περνάντα ς' εἶδον: εἰ δ' ἐγὼ ψευδῆ λέγω,
ἀπόλοιθ' ὁ πατήρ μου: τοὺς ξένους δὲ μὴ ἀδίκει.

Κύκλωψ

ψευδεσθ': ἔγωγε τῶδε τοῦ Ῥαδαμάνθου
μᾶλλον πέποιθα καὶ δικαιότερον λέγω.
θέλω δ' ἐρέσθαι: πόθεν ἐπλεύσατ', ὦ ξένοι; 275
ποδαποί; τίς ὑμᾶς ἐξεπαίδευσεν πόλις;

Ὀδυσσεύς

Ἴθακήσιοι μὲν τὸ γένος, Ἰλίου δ' ἄπο,
πέρσαντες ἄστου, πνεύμασιν θαλασσίοις
σὴν γαῖαν ἐξωσθέντες ἤκομεν, Κύκλωψ.

Κύκλωψ

ἢ τῆς κακίστης οἱ μετήλθεθ' ἀρπαγὰς 280
Ἑλένης Σκαμάνδρου γείτον' Ἰλίου πόλιν;

Ὀδυσσεύς

οὗτοι, πόνον τὸν δεινὸν ἐξηγνηκότες.

Κύκλωψ

αἰσχρὸν στράτευμά γ', οἵτινες μιᾶς χάριν

montes; bastantes banquetes me he dado ya de leones y de ciervos, y hace mucho tiempo que no pruebo carne humana.

[250] SILENO. — Las novedades, después de las cosas habituales, señor, causan mayor agrado. Es evidente que, desde hace mucho tiempo, no habían llegado a tus cuevas otros extranjeros.

ODISEO. — Cíclope, escucha también, a tu vez, a los [255] extranjeros. Nosotros, necesitando comprar comida, nos hemos acercado a tu cueva, después de haber abandonado la nave. Los corderos que ves nos los estaba vendiendo ése por un vaso de vino y, después de haber probado la bebida, nos los entregaba, conformes ambas partes y sin mediar violencia alguna. Nada [260] de lo que ése afirma tiene sentido, pues que fue sorprendido vendiendo, a escondidas tuyas, lo que te pertenece.

SILENO. — ¿Yo? ¡Así te murieras de mala manera!

ODISEO. — Si miento.

SILENO. — (*Lanzándose a las rodillas del Cíclope.*)

¡Por Posidón que te engendró, Cíclope, por el gran Tritón y por Nereo, por Calipso y por las hijas de [265] Nereo²², por las olas sagradas y por toda la raza de los peces, te lo juro, oh Cíclopito, el más hermoso, amito mío, te juro que yo no pretendía vender tus bienes; si no, ¡que mueran de mala manera mis hijos, a los que quiero tanto!

CORIFEO. — ¡Aplícate a ti esa súplica! Yo te he [270] visto con mis propios ojos vendiéndoles las provisiones. ¡Que muera mi padre si miento en lo que digo! Pero no echas la culpa a los extranjeros.

CÍCLOPE. — ¡Mentís! Yo tengo más confianza en éste que en Radamantis²³, y digo que es más justo. Sin [275] embargo, deseo interrogarles. ¿De dónde venís navegando, extranjeros? ¿De qué país sois? ¿Qué ciudad os crió?

ODISEO. — Somos naturales de Itaca y venimos de Ilión, después de haber destruido la ciudad, impulsados hasta tu tierra por los vientos del mar, Cíclope.

CÍCLOPE. — ¿Sois vosotros los que os encaminasteis [280] a la ciudad de Ilión, cercana al Escamandro²⁴, para castigarla por el rapto de la malvadísima Helena?

ODISEO. — Precisamente esos que han apurado ese esfuerzo terrible.

CÍCLOPE. — ¡Expedición vergonzosa! ¡Mira que haber zarpado vosotros por causa de una sola mujer

γυναικὸς ἐξεπλεύσατ' ἐς γαίαν Φρυγῶν.

Ὀδυσσεύς

θεοῦ τὸ πρᾶγμα: μηδέν' αἰτιῶ βροτῶν. 285
 ἡμεῖς δέ σ', ὦ θεοῦ ποντίου γενναῖε παῖ,
 ἱκετεύομέν τε καὶ ψέγομεν ἐλευθέρως:
 μὴ τλῆς πρὸς οἴκους σοὺς ἀφιγμένους φίλους
 κτανεῖν βοράν τε δυσσεβῆ θέσθαι γνάθοις:
 οἱ τὸν σόν, ὦναξ, πατέρ' ἔχειν ναῶν ἔδρας 290
 ἔρρυσάμεσθα γῆς ἐν Ἑλλάδος μυχοῖς:
 ἱερᾶς τ' ἄθραυστος Ταινάρου μένει λιμῆν
 Μαλέας τ' ἄκρας κευθμῶνες ἢ τε Σουνίου
 δίας Ἀθάνας σῶς ὑπάργυρος πέτρα
 ἸΓεραίστιοί τε καταφυγαί: τά θ' Ἑλλάδος 295
 δύσφρον' ὄνειδη Φρυξίν οὐκ ἐδώκαμεν.†
 ὦν καὶ σὺ κοινοῖ: γῆς γὰρ Ἑλλάδος μυχοῦς
 οἰκεῖς ὑπ' Αἴτνη, τῇ πυριστάκτω πέτρα.
 νόμος δὲ θνητοῖς, εἰ λόγους ἀποστρέφῃ,
 ἱκέτας δέχεσθαι ποντίους ἐφθαρμένους 300
 ξενία τε δοῦναι καὶ πέπλους ἐπαρκέσαι:
 <τούτων δίκαιόν σου τυχεῖν ἡμᾶς, ἄναξ,>1
 οὐκ ἀμφὶ βουπόροισι πηχθέντας μέλη
 ὀβελοῖσι νηδὺν καὶ γνάθον πλήσαι σέθεν.
 ἄλις δὲ Πριάμου γαῖ' ἐχήρωσ' Ἑλλάδα,
 πολλῶν νεκρῶν πιούσα δοριπετῆ φόνον, 305
 ἀλόχους τ' ἀνάδρους γραυῶν τ' ἄπαιδας ὤλεσεν
 πολιοῦς τε πατέρας. εἰ δὲ τοὺς λελειμμένους
 σὺ συμπυρώσας δαῖτ' ἀναλώσεις πικράν,
 ποῖ τρέψεταιί τις; ἀλλ' ἐμοὶ πιθοῦ, Κύκλωψ:
 πάρες τὸ μάργον σῆς γνάθου, τὸ δ' εὐσεβῆς 310
 τῆς δυσσεβείας ἀνθελουῦ: πολλοῖσι γὰρ
 κέρδη πονηρὰ ζημίαν ἡμεῖψατο.

Σιληνός

παραινέσαι σοι βούλομαι: τῶν γὰρ κρεῶν
 μηδὲν λίπης τοῦδ', ἦν τε τὴν γλῶσσαν δάκρης,
 κομψὸς γενήσῃ καὶ λαλίστατος, Κύκλωψ. 315
 1 Versum composuit Kovacs.

Κύκλωψ

ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός,
 τὰ δ' ἄλλα κόμποι καὶ λόγων εὐμορφία.
 ἄκρας δ' ἐναλίας αἷς καθίδρυται πατήρ
 χαίρειν κελεύω: τί τάδε προυστήσω λόγῳ;
 Ζηνὸς δ' ἐγὼ κεραυνὸν οὐ φρίσσω, ξένε, 320
 οὐδ' οἶδ' ὅ τι Ζεὺς ἐστ' ἐμοῦ κρείσσων θεός.
 <ἀλλ' εἴ τι τοῦδε καὶ πάροισ' ἐφρόντισα,>1
 οὐ μοι μέλει τὸ λοιπόν: ὡς δ' οὐ μοι μέλει
 ἄκουσον: ὅταν ἄνωθεν ὄμβρον ἐκχέῃ,

hasta la tierra de los frigios!

ODISEO. — Fue obra de un dios, no hay que echar [285] la culpa a ningún mortal. (En *actitud suplicante*.) Nosotros, oh noble hijo del dios del mar, te suplicamos y te hablamos con franqueza, ¡no oses matar a quienes han venido a tu cueva como amigos ni hacer de ellos impía comida para tus mandíbulas! Nosotros, que [290] hemos defendido las sedes de los templos en las profundidades de Grecia, señor, para que tu padre los conserve²⁵. Intacto permanece el puerto santo de Ténaro²⁶ y los promontorios ocultos del cabo Malea, y salva está la roca de las minas de plata de la divina [295] Atenea en Sunio y los refugios de Geresto²⁷. No hemos entregado la Hélade a los frigios vergüenza absurda!—. Tú también participas de estos beneficios, pues habitas en las profundidades de la tierra griega, al pie del Etna²⁸, la roca que destila fuego. (*Ante un gesto del Cíclope rechazando estos argumentos*.) Existe la costumbre entre los mortales, si no admites mis razones, [300] de acoger como suplicantes a los que sufren los embates del mar, entregarles dones de hospitalidad y socorrerlos con vestidos, pero no la de clavarlos alrededor de asadores que se usan para ensartar a los bueyes y llenar así tu estómago y tu mandíbula. Bastante viuda dejó la tierra de Príamo a la Hélade, [305] bebiendo la sangre de muchos cadáveres derramada a golpes de lanza, y perjudicó a esposas sin maridos, a ancianas sin hijos y a canosos padres. Y si tú quemas a todos los supervivientes para consumirlos en un cruel banquete, ¿dónde podría hallar salvación [310] alguno? Vamos, créeme, Cíclope. Frena la avidez de tu mandíbula, prefiere la piedad a la impiedad, pues las ganancias vergonzosas responden con castigo a la mayoría de los hombres.

SILENO. — (Al *Cíclope*.) Deseo darte un consejo: no dejes ni una brizna de la carne de éste (*señalando a Odiseo*) y, si pegas un mordisco a su lengua, te convertirás [315] en el más pícaro y charlatán, Cíclope.

CÍCLOPE. — (A *Odiseo*.) La riqueza, hombrecito, es dios para los sabios. Lo demás es rumor y bellas palabras. Lo mando a paseo a los promontorios marinos que habita mi padre. ¿A qué vienes tú con estos argumentos? Yo no tiemblo ante el rayo de Zeus, extranjero, [320] yo no sé en qué Zeus es un dios superior a mí. Lo demás no me interesa y, como me trae sin cuidado, escucha: cuando desde arriba se derrama la lluvia, en esta casa tengo

ἐν τῆδε πέτρα στέγν' ἔχων σκηνώματα,
ἢ μόσχον ὀπτὸν ἢ τι θήρειον δάκος 325
δαινύμενος ἔστιω τι γαστέρ' ὑπτίαν,
εἴτ' ἐκπιὼν γάλακτος ἀμφορέα πλέων
κρούω, Διὸς βρονταῖσιν εἰς ἔριν κτυπῶν.
ὅταν δὲ βορέας χιόνα Θρηήκιος χέη,
δοραῖσι θηρῶν σῶμα περιβαλὼν ἐμὸν 330
καὶ πῦρ ἀναίθων, χιόνος οὐδέν μοι μέλει.
ἢ γῆ δ' ἀνάγκη, κἂν θέλη κἂν μὴ θέλη,
τίκτουσα ποίαν τὰμὰ πιαίνει βοτά.
ἀγὼ οὔτινι θύω πλὴν ἐμοί, θεοῖσι δ' οὔ,
καὶ τῆ μεγίστη, γαστρὶ τῆδε, δαιμόνων. 335
ὡς τοῦμπιεῖν γε καὶ φαγεῖν τούφ' ἡμέραν,
Ζεὺς οὔτος ἀνθρώποισι τοῖσι σώφροσιν,
λυπεῖν δὲ μηδὲν αὐτόν. οἱ δὲ τοὺς νόμους
ἔθεντο ποικίλλοντες ἀνθρώπων βίον,
κλαίειν ἄνωγα: τὴν <δ> ἐμὴν ψυχὴν ἐγὼ 340
οὐ παύσομαι δρῶν εὔ, κατεσθίων γε σέ.
ξένια δὲ λήψη τοιάδ', ὡς ἄμεμπτος ὦ,
πῦρ καὶ πατρῶον ἄλα λέβητά θ', ὃς ζέσας
σὴν σάρκα δυσφάρωτον ἀμφέξει καλῶς.
ἀλλ' ἔρπετ' εἴσω, τοῦ κατ' αὐλίον θεοῦ 345
ἴν' ἀμφὶ βωμὸν στάντες εὐωχῆτέ με.

Ὀδυσσεύς

αἰαῖ, πόνους μὲν Τρωϊκοὺς ὑπεξέδυν
θαλασσίους τε, νῦν δ' ἐς ἀνδρὸς ἀνοσίου
ὠμὴν κατέσχον ἀλίμενόν τε καρδίαν. 350
ὦ Παλλάς, ὦ δέσποινα Διογενὲς θεά,
νῦν νῦν ἄρηξον: κρείσσονας γὰρ Ἴλιου
πόνους ἀφίγμαι κἀπὶ κινδύνου βάθη.
σύ τ', ὦ φαεννάς ἀστέρων οἰκῶν ἔδρας
Ζεῦ ξένι, ὄρα τάδ': εἰ γὰρ αὐτὰ μὴ βλέπεις,
ἄλλως νομίζη Ζεὺς τὸ μηδὲν ὦν θεός. 355

1 Versum composuit Kovacs.

Χορός

Εὐρείας λάρυγγος, ὦ Κύκλωψ,
ἀναστόμου τὸ χεῖλος: ὡς ἔτοιμά σοι
ἐφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιάς ἄπο <θερμὰ>
χναύειν βρύκειν
κρεοκοπεῖν μέλη ξένων
δασυμάλλω ἐν αἰγίδι κλινομένω. 360

Χορός

μὴ 'μοὶ μὴ προσδίδου:
μόνος μόνω γέμιζε πορθμίδος σκάφος.
χαιρέτω μὲν αὐλὶς ἄδε,
χαιρέτω δὲ θυμάτων
ἀποβῶμιος ἂν ἀνέχει θυσία 365

refugio cubierto y me engullo [325] un ternero asado o bien algún animal salvaje y, empapado bien mi estómago horizontal, después de apurar un ánfora de leche, hago resonar con pedos mi túnica, haciendo un ruido que puede competir con los truenos de Zeus. Y cuando la tramontana de Tracia²⁹ vierte nieve, envuelvo mi cuerpo con pieles de animales [330] y enciendo fuego, y de la nieve nada se me da. Y la tierra por fuerza, quiera o no quiera, dando a luz hierba, ceba mi ganado. Yo no se lo sacrifico a nadie que no sea yo —a los dioses, ni hablar— o la más [335] grande de las divinidades (*con un gesto*): esta tripa que veis. Pues beber y comer cada día, eso sí que es Zeus para los hombres sabios, y no entristecerse por nada. En cuanto a los que establecieron las leyes, abigarrando la vida de los hombres, los invito a pudrirse. Yo no dejaré de hacer el bien a mi persona, ni de [340] comerte a ti. Como dones de hospitalidad recibirás, para que yo no pueda granjearme así reproche, fuego, este agua paterna³⁰ y un caldero que, cociendo, envolverá a las mil maravillas tu carne mala de digerir.

[345] Entrad dentro, por lo tanto, para que, en honor del dios de mi cueva, de pie alrededor del altar, me procuréis un magnífico banquete.

ODISEO. — (*Mientras se dirige hacia el interior de la cueva.*) ¡Ay, logré escapar a los sufrimientos de Troya y a los del mar, y ahora toqué puerto en el corazón [350] y en la mente inaccesible de un hombre impío! ¡Oh Palas, oh soberana diosa nacida de Zeus, ayúdame ahora, ayúdame, pues he llegado a peligros mayores que los de Ilión y estoy al borde del abismo! ¡Y tú, que habitas la sede de los astros resplandecientes, Zeus hospitalario, mira lo que me sucede, pues si no [355] prestas atención a ello, en vano eres reconocido como Zeus, no siendo nada!

CORO.

Estrofa.

¡De tu ancha garganta, oh Cíclope, abre de par en par el labio, puesto que, cocidos, asados y fuera de las brasas, dispuestos están para ti los miembros de tus huéspedes, para que los roas, mastiques y desgarras, [360] reclinado en tu espesa piel de cabra!

Efimnio.

¡No, no me ofrezcas! ¡Tú solo para ti solo llena el casco de la nave!³¹. ¡Lejos de mí esta morada! ¡Lejos [365] de mí el sacrificio que, extraño a los

Κύκλωψ Αἰτναῖος ξενικῶν
κρεῶν κεχαρμένος βορᾶ.

Χορός

νηλής, τλαῖμον, ὅστε δωμάτων 370
ἔφροστίους ἰκτῆρας ἐκθύει ξένους,
ἔφθά τε δαινύμενος, μισαροῖσί τ' ὀδοῦσιν 373
κόπτων βρύκων 372
θέρμ' ἀπ' ἀνθράκων κρέα 374
*

Ὀδυσσεύς

ὦ Ζεῦ, τί λέξω, δειν' ἰδὼν ἄντρων ἔσω 375
κοῦ πιστά, μύθοις εἰκότ' οὐδ' ἔργοις βροτῶν;

Χορός

τί δ' ἔστ', Ὀδυσσεῦ; μῶν τεθοίναται σέθεν
φίλους ἐταίρους ἀνοσιώτατος Κύκλωψ;

Ὀδυσσεύς

δισσοὺς γ' ἀθρήσας κάπιβαστάσας χεροῖν,
οἱ σαρκὸς εἶχον εὐτραφέστατον πάχος. 380

Χορός

πῶς, ὦ ταλαίπωρ', ἦτε πάσχοντες τάδε;
Ὀδυσσεύς

Ὀδυσσεύς

ἐπεὶ πετραίαν τήνδ' ἐσήλθομεν στέγην,
ἀνέκαυσε μὲν πῦρ πρῶτον, ὑψηλῆς δρυὸς
κορμούς πλατείας ἐσχάρας βαλὼν ἔπι,
τρισῶν ἀμαξῶν ὡς ἀγώγιμον βάρους, 385
καὶ χάλκεον λέβητ' ἐπέξεσεν πυρί, 392
ἔπειτα φύλλων ἐλατίνων χαμαιπετῆ 386
ἔστρωσεν εὐνήν πλησίον πυρὸς φλογί.
κρατῆρα δ' ἐξέπλησεν ὡς δεκάμφορον,
μόσχους ἀμέλξας, λευκὸν ἐσχέας γάλα,
σκύφος τε κισσοῦ παρέθετ' εἰς εὖρος τριῶν 390
πήχεων, βάθος δὲ τεσσάρων ἐφαίνετο,
ὀβελούς τ', ἄκρους μὲν ἐγκεκαυμένους πυρί, 393
ξεστοὺς δὲ δρεπάνῳ τᾶλλα, παλιούρου κλάδων,
†Αἰτναῖά τε σφαγεῖα πελέκεων γνάθοισι†. 395
ὡς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοστυγεῖ
Ἄιδου μαγεῖρω, φῶτε συμμάρψας δύο
τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκήλατον 399
ἔσφαζ' ἐταίρων τῶν ἐμῶν ῥυθμῷ τι, 398
τὸν δ' αὖ, τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός, 400
παίων πρὸς ὀξὺν στόνυχια πετραίου λίθου
ἐγκέφαλον ἐξέρρανε: καὶ διαρταμῶν
λάβρω μαχαίρᾳ σάρκας ἐξώπτα πυρί,
τὰ δ' ἐς λέβητ' ἐφήκεν ἔψεσθαι μέλη.
ἐγὼ δ' ὁ τλήμων δάκρυ' ἀπ' ὀφθαλμῶν χέων 405

altares, celebra el Cíclope del Etna, deleitándose con la carne de los extranjeros!

Antístrofa.

*¡Cruel, oh desdichado, tú que sacrificas a huéspedes venidos como suplicantes al refugio de tu morada, [370] dándote un banquete con sus carnes cocidas, despedazándolas con tus dientes malvados y masticándolas calientes, recién levantadas de las brasas!*³².

ODISEO. — ¡Oh Zeus! ¿Qué puedo decir, después de [375] haber visto un espectáculo terrible e increíble dentro de la cueva, semejante a una fábula y no a obra humana?

CORIFEIO. — ¿Qué sucede, Odiseo? ¿Se ha dado un banquete con tus queridos compañeros el Cíclope, el ser más impío?

ODISEO. — Sí, con dos, después de haber observado y sopesado con sus manos a los que tenían una carne [380] mejor y más lustrosa.

CORIFEIO. — ¿Cómo, desdichado, os ha sucedido esta desgracia?

ODISEO. — Una vez que penetramos en este abrigo rocoso, comenzó por encender fuego, arrojando encima del amplio hogar troncos de una alta encina, más o [385] menos la carga que arrastrarían tres carros. Luego extendió a ras de suelo un lecho de agujas secas de pino junto a la llama del fuego. Y llenó hasta rebosar una cratera como de diez ánforas vertiendo leche blanca, después de haber ordeñado a las vacas jóvenes. Y al lado colocó una copa de madera de hiedra, de [390] tres codos de ancha y cuatro de profundidad a primera vista. Y puso al fuego un caldero de bronce y preparó asadores, cuyas puntas habían sido forjadas a fuego y el resto de ellos había sido alisado con una hoz, hechos de ramas de pino, y también vasos del Etna, tallados [395] a dentelladas de las hachas. Y cuando tuvo todo dispuesto el cocinero de Hades, odiado de los dioses, aferrando a dos de mis compañeros, degollaba a uno de ellos y con una cierta cadencia lo arrojaba a la [400] panza del caldero de bronce, y al otro, asiéndolo por el talón del pie, después de golpearlo contra la aguda punta de una roca, hizo que su cerebro saltase fuera salpicando y, desgarrando a continuación las carnes con su voraz cuchillo, las ponía a asar al fuego, mientras que el resto de los miembros los arrojaba al caldero para que cocieran. [405] Y yo, desdichado de mí, con

ἐχρηπτόμην Κύκλωπι κἀδιακόνουν:
 ἄλλοι δ' ὅπως ὄρνιθες ἐν μυχοῖς πέτρας
 πτήξαντες εἶχον, αἶμα δ' οὐκ ἐνήν χροῖ.
 ἐπεὶ δ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν πλησθεὶς βορᾶς
 ἀνέπεσε, φάρυγος αἰθέρ' ἐξανεὶς βαρύν, 410
 ἐσηθέ μοί τι θεῖον: ἐμπλήσας σκύφος
 Μάρωνος αὐτῷ τοῦδε προσφέρω πιεῖν,
 λέγων τάδ': ὦ τοῦ ποντίου θεοῦ Κύκλωψ,
 σκέψαι τόδ' οἶον Ἑλλάς ἀμπέλων ἀπο
 θεῖον κομίζει πῶμα, Διονύσου γάνος. 415
 ὁ δ' ἔκπλεως ὦν τῆς ἀναισχύντου βορᾶς
 ἐδέξατ' ἔσπασέν <τ' > ἄμυστιν ἐλκύσας
 κἀπήνες ἄρας χεῖρα: Φίλτατε ξένων,
 καλὸν τὸ πῶμα δαιτὶ πρὸς καλῆ δίδως,
 ἡσθέντα δ' αὐτὸν ὡς ἐπησθόμην ἐγώ, 420
 ἄλλην ἔδωκα κύλικα, γιγνώσκων ὅτι
 τρώσει νιν οἶνος καὶ δίκην δώσει τάχα.
 καὶ δὴ πρὸς ὦδας εἶρπ'. ἐγὼ δ' ἐπεγχεῶν
 ἄλλην ἐπ' ἄλλη σπλάγχν' ἐθέρμαινον ποτῶ.
 ἄδει δὲ παρὰ κλαίουσι συνναύταις ἐμοῖς 425
 ἄμους', ἐπηχεῖ δ' ἄντρον. ἐξελθὼν δ' ἐγὼ
 σιγῇ σὲ σῶσαι κἄμ', ἐὰν βούλη, θέλω.
 ἀλλ' εἶπατ' εἶτε χρήζετε εἶτ' οὐ χρήζετε
 φεύγειν ἄμεικτον ἄνδρα καὶ τὰ Βακχίου
 ναίειν μέλαθρα Ναΐδων νυμφῶν μέτα. 430
 ὁ μὲν γὰρ ἔνδον σὸς πατήρ τάδ' ἦνεσεν:
 ἀλλ' ἀσθενῆς γὰρ κάποκερδαίνων ποτοῦ
 ὥσπερ πρὸς ἰξῶ τῇ κύλικι λελημμένος
 πτέρυγας ἀλύει: σὺ δέ (νεανίας γὰρ εἶ)
 σώθητι μετ' ἐμοῦ καὶ τὸν ἀρχαῖον φίλον 435
 Διόνυσον ἀνάλαβ', οὐ Κύκλωπι προσφερῆ.

Χορός

ὦ φίλτατ', εἰ γὰρ τήνδ' ἴδοιμεν ἡμέραν
 Κύκλωπος ἐκφυγόντες ἀνόσιον κára.
 ὡς διὰ μακροῦ γε ἴτον σίφωνα τὸν φίλον
 χηρεύομεν τόνδ' οὐκ ἔχομεν καταφαγεῖν.† 440

Ὀδυσσεύς

ἄκουε δὴ νυν ἦν ἔχω τιμωρίαν
 θηρὸς πανούργου σῆς τε δουλείας φυγῆν.

Χορός

λέγ', ὡς Ἀσιάδος οὐκ ἂν ἦδιον ψόφον
 κιθάρας κλύοιμεν ἢ Κύκλωπ' ὀλωλότα.

Ὀδυσσεύς

ἐπὶ κῶμον ἔρπειν πρὸς κασιγνήτους θέλει 445
 Κύκλωπας ἡσθεὶς τῷδε Βακχίου ποτῶ.

Χορός

ξυνηκ': ἔρημον ξυλλαβῶν δρυμοῖσι νιν
 σφάξαι μενοινᾶς ἢ πετρῶν ὤσαι κάτα.

los ojos derramando lágrimas, estaba al lado del Cíclope y le servía. Los demás estaban acurrucados, como pájaros, en las oquedades de la roca, sin sangre en sus venas. Pero, una vez que se hartó de comer a [410] mis compañeros, se tumbó boca abajo, exhalando por su garganta un aliento pesado; entonces se me ocurrió una idea divina: llenando la copa de Marón³³ le doy a beber de ella, diciéndole: «Oh Cíclope, hijo del dios [415] del mar, mira qué divina bebida Grecia extrae de la viña, refrigerio de Dioniso». Y él, harto del vergonzoso festín, la aceptó y se la bebió de un solo trago y, con la mano levantada, la elogió así: «Queridísimo extranjero, bella bebida me das como complemento de [420] un bello banquete». Cuando yo me di cuenta de que él le tomaba gusto, le serví otra copa, pensando que el vino lo heriría y en seguida pagaría su castigo. Y entonces se ponía a cantar y yo, derramando una copa [425] tras otra, le calentaba las entrañas con la bebida. Y se puso a entonar, junto a mis compañeros de navegación que gemían, una canción sin armonía, y la cueva retumbaba. Salí en silencio con la intención, si lo deseas, de salvarte a ti y a mí. Vamos, decidme si [430] queréis o no queréis huir de este hombre salvaje para habitar la morada de Baco, en compañía de las Ninfas Náyades³⁴. Tu padre que está dentro aprueba esta decisión, pero está sin fuerzas y gozando de la bebida; prendido de sus alas a la copa como un ave a la liga de muérdago, las bate en vano. Pero tú, pues eres joven, sálvate conmigo y vuelve al encuentro de tu [435] viejo amigo Dioniso, que no se parece al Cíclope.

CORIFEO. — ¡Oh amigo queridísimo, si pudiésemos ver ese día en el que hubiéramos logrado escapar de la impía cabeza del Cíclope! (*Señalando a su fallo.*) ¡A este amigo hace mucho que lo tenemos viudo! [440] (...)»³⁵.

ODISEO. — Escucha lo que he pensado para castigar a esta bestia malvada y liberarte de tu esclavitud.

CORIFEO. — Habla, pues el sonido de la cítara asiática no nos causaría más placer que oír la muerte del Cíclope.

ODISEO. — Él quiere ir a celebrarlo con sus hermanos [445] los Cíclopes, pues esta bebida de Baco le ha puesto muy alegre.

CORIFEO. — Te comprendo. Deseas sorprenderlo solo entre las encinas y matarlo o despeñarlo desde unas rocas.

Ὀδυσσεύς

οὐδὲν τοιοῦτον: δόλιος ἢ προθυμία.

Χορός

πῶς δαί; σοφόν τοίς ὄντ' ἀκούομεν πάλαι. 450

Ὀδυσσεύς

κώμου μὲν αὐτὸν τοῦδ' ἀπαλλάξαι, λέγων
ὡς οὐ Κύκλωψι πῶμα χρὴ δοῦναι τόδε,
μόνον δ' ἔχοντα βίοτον ἠδέως ἄγειν.

ὅταν δ' ὑπνώσῃ Βακχίου νικώμενος,
ἀκρεμῶν ἐλαίας ἔστιν ἐν δόμοισί τις, 455

ὄν φασγάνω τῷδ' ἐξαποξύνας ἄκρον
ἐς πῦρ καθήσω: κᾶθ' ὅταν κεκαυμένον

ἴδω νιν, ἄρας θερμὸν ἐς μέσῃν βαλῶ
Κύκλωπος ὄψιν ὄμμα τ' ἐκτήξω πυρί.

ναυπηγίαν δ' ὡσεὶ τις ἀρμόζων ἀνήρ 460

διπλοῖν χαλινοῖν τρύπανον κωπηλατεῖ,

οὕτω κυκλώσω δαλὸν ἐν φαεσφόρῳ

Κύκλωπος ὄψει καὶ συναυανῶ κόρας.

Χορός

ιοῦ ἰοῦ:

γέγηθα μαινόμεσθα τοῖς εὐρήμασιν. 465

Ὀδυσσεύς

κᾶπειτα καὶ σὲ καὶ φίλους γέροντά τε
νεὼς μελαίνης κοῖλον ἐμβήσας σκάφος
διπλαῖσι κώπαις τῆσδ' ἀποστελῶ χθονός.

Χορός

ἔστ' οὖν ὅπως ἂν ὡσπερὶ σπονδῆς θεοῦ

κἀγὼ λαβοίμην τοῦ τυφλοῦντος ὄμματα 470

δαλοῦ; φόνου γὰρ τοῦδε κοινωνεῖν θέλω.

Ὀδυσσεύς

δεῖ γοῦν: μέγας γὰρ δαλός, οὗ ξυλληπτέον.

Χορός

ὡς κἂν ἀμαξῶν ἑκατὸν ἀραιμην βάρους,

εἰ τοῦ Κύκλωπος τοῦ κακῶς ὀλουμένου

ὀφθαλμὸν ὡσπερ σφηκιὰν ἐκθύψομεν. 475

Ὀδυσσεύς

σιγαῖτέ νυν: δόλον γὰρ ἐξεπίστασαι:

χῶταν κελεύω, τοῖσιν ἀρχιτέκτοσιν

πεῖθεσθ'. ἐγὼ γὰρ ἄνδρας ἀπολιπὼν φίλους

τοὺς ἔνδον ὄντας οὐ μόνος σωθήσομαι.

[καίτοι φύγοιμ' ἂν κἀκβέβηκ' ἄντρου μυχῶν: 480

ἀλλ' οὐ δίκαιον ἀπολιπόντ' ἐμοὺς φίλους

ξὺν οἷσπερ ἦλθον δεῦρο σωθῆναι μόνον.]

Χορός

ἄγε, τίς πρῶτος, τίς δ' ἐπὶ πρώτῳ

ταχθεὶς δαλοῦ κώπην ὀχμάσαι

Κύκλωπος ἔσω βλεφάρων ὡσας 485

λαμπρὰν ὄψιν διακναίσει;

ODISEO. — Nada de eso. Mi deseo es recurrir al engaño.

CORIFEO. — ¿Pues cómo? Hace mucho que hemos [450] oído hablar de tu destreza.

ODISEO. — Pretendo alejarlo de esa fiesta, diciéndole que no debe dar esa bebida a los Cíclopes, sino tenerla él solo para pasar la vida de un modo agradable.

Y cuando él se adormezca vencido por Baco..., hay [455] en su morada una rama de olivo, cuya punta, afilándola yo con mi espada, pondré al fuego y luego, cuando la vea ya en ascuas, levantándola hecha una brasa, la clavaré en el ojo central del Cíclope y fundiré su [460] vista con el fuego. Como un hombre que, para ajustar la madera en la construcción de un navío, con dos correas hace girar el trépano, así haré yo dar vueltas al tizón en el ojo del Cíclope, portador de la luz, y le desecaré la pupila.

[465] CORIFEO. — ¡Viva, viva, qué contento estoy! ¡Estoy loco de alegría por tus ardidés!

ODISEO. — Y luego a ti, a mis amigos y al anciano os haré embarcar en el casco curvo de mi negra nave, y con los dobles remos os sacaré de esta tierra.

CORIFEO. — ¿Será posible que yo, como en una libación ofrecida a la divinidad, pueda tocar el tizón que [470] ciega los ojos? Pues deseo participar en este crimen.

ODISEO. — Debes hacerlo, pues el tizón es grande y debes ayudar a sostenerlo.

CORIFEO. — Como si tuviese que levantar el peso de [475] cien carros, con tal de que consigamos ahumar el ojo del Cíclope, que mala muerte tenga, como a una abeja.

ODISEO. — ¡Silencio ahora! Conoces perfectamente el engaño. Cuando yo dé la orden, obedeced a quien ha tramado todo. No tengo la intención de salvarme [480] yo solo, abandonando dentro a mis amigos, y eso que podría huir, pues ya estoy fuera de las profundidades de la cueva. Pero no es justo que me salve solo abandonando a mis amigos, con los que vine aquí.

CORO.

Vamos, ¿quién es el primero, quién, colocándose en orden de batalla después del primero, manteniendo [485] firme la empuñadura del tizón e impulsándolo dentro de los párpados del Cíclope, hará saltar su brillante vista hecha astillas?

(ὦδῃ ἔνδοθεν)

σίγα σίγα. καὶ δὴ μεθύων
ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος
σκαῖος ἀπῶδος καὶ κλαυσόμενος 490
χωρεῖ πετρίνων ἔξω μελάθρων.
φέρει νιν κώμοις παιδεύσωμεν
τὸν ἀπαίδευτον:
πάντως μέλλει τυφλὸς εἶναι.

Χορός

μάκαρ ὅστις εὐιάζει 495
βοτρυῶν φίλαισι πηγαῖς
ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεῖς
φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων
ἐπὶ δεμνίοισι τ' ἄνθος
χλιδανᾶς ἔχων ἐταίρας, 500
μυρόχριστον λιπαρὸς βό-
στρυχον, αὐδᾶ δέ: Θύραν τίς οἴξει μοι;

Κύκλωψ

παπαπαῖ: πλέως μὲν οἴνου,
γάνυμαι <δὲ> δαιτὸς ἤβα,
σκάφος ὀλκάς ὡς γεμισθεῖς 505
ποτὶ σέλμα γαστρὸς ἄκρας.
ὑπάγει μ' ὁ φόρτος εὐφρων
ἐπὶ κῶμον ἦρος ὥραις
ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς.
φέρει μοι, ξεῖνε, φέρ', ἀσκὸν ἔνδος μοι. 510

Χορός

καλὸν ὄμμασιν δεδορκῶς
καλὸς ἐκπερᾶ μελάθρων
<κελαδῶν:> Φιλεῖ τις ἡμᾶς.
λύχνα δ' ἀμμένειν ἕασον:
†χρόα χῶς† τέρεινα νύμφα 515
δροσερῶν ἔσωθεν ἄντρων.
στεφάνων δ' οὐ μία χροιά
περὶ σὸν κρᾶτα τάχ' ἐξομιλήσει.

Ὀδυσσεύς

Κύκλωψ, ἄκουσον: ὡς ἐγὼ τοῦ Βακχίου
τούτου τρίβων εἶμ', ὃν πιεῖν ἔδωκά σοι. 520

Κύκλωψ

ὁ Βάκχιος δὲ τίς; θεὸς νομίζεται;

Ὀδυσσεύς

μέγιστος ἀνθρώποισιν ἐς τέρψιν βίου.

Κύκλωψ

ἐρυγγάνω γοῦν αὐτὸν ἠδέως ἐγώ.

Ὀδυσσεύς

τοιόσδ' ὁ δαίμων: οὐδένα βλάπτει βροτῶν.

Κύκλωψ

θεὸς δ' ἐν ἀσκῶ πῶς γέγηθ' οἴκους ἔχων; 525

(Un cantor viene del interior.)

Silencio, silencio. (Aparece el Cíclope entre Odiseo, que lleva un odre, y Sileno con una cratera de vino.) *¡Ahí lo tienes, borracho, modulando un grito sin gracia, [490] saliendo fuera de su pétrea morada! ¡Vamos, eduquemos al ignorante en nuestras danzas festivas! Sea como sea, va a quedarse ciego.*

PRIMER SEMICORO³⁶.

Estrofa 1.^a.

¡Feliz quien lanza el grito báquico por causa de las 495 dulces fuentes de los racimos, tomándose un respiro tumbado para dirigirse a la danza, abrazando a un amigo e intentando, sobre los cojines, aferrar la flor 500 de una suave cortesana, con los bucles ungidos de aceite perfumado, y dice: «¿Quién me abrirá la puerta?».

CÍCLOPE. Estrofa 2.^a.

Sa, sa, sa, saciado estoy de vino y gozo con el desenfreno del banquete; lleno como una nave de carga [505] hasta el puente del extremo del vientre, la hierba dulce me impulsa a la fiesta en la estación de la primavera junto a mis hermanos los Cíclopes. ¡Vamos, [510] extranjero, vamos, dame el odre!

SEGUNDO SEMICORO.

Estrofa 3.^a.

Con una dulce mirada en sus ojos, hermoso, sale de su casa. [...] Alguien vela por nosotros. Una antorcha enemiga aguarda a tu cuerpo, como una tierna [515] esposa, dentro de la cueva fresca por el rocío. En seguida, coronas de muchos colores harán compañía a tu cabeza³⁷.

ODISEO. — Cíclope, escucha, pues yo soy el experto [520] en ese Baco que te he dado a beber.

CÍCLOPE. — ¿Y a ese Baco se le considera un dios?

ODISEO. — El más poderoso para alegrar la vida a los hombres.

CÍCLOPE. — En verdad que yo lo eructo con placer.

ODISEO. — Tal es esta divinidad, a ninguno de los mortales perjudica.

[525] CÍCLOPE. — ¿Cómo se goza un dios teniendo su casa en un odre?

Ὀδυσσεύς

ὅπου τιθῆ τις, ἐνθάδ' ἐστὶν εὐπετής.

Κύκλωψ

οὐ τοὺς θεοὺς χρῆν σῶμ' ἔχειν ἐν δέρμασιν.

Ὀδυσσεύς

τί δ', εἴ σε τέρπει γ'; ἢ τὸ δέρμα σοι πικρόν;

Κύκλωψ

μισῶ τὸν ἄσκόν· τὸ δὲ ποτὸν φιλῶ τόδε.

Ὀδυσσεύς

μένων νυν αὐτοῦ πῖνε κεύθυμι, Κύκλωψ. 530

Κύκλωψ

οὐ χρὴ μ' ἀδελφοῖς τοῦδε προσδοῦναι ποτοῦ;

Ὀδυσσεύς

ἔχων γὰρ αὐτὸς τιμιώτερος φανῆ.

Κύκλωψ

διδούς δὲ τοῖς φίλοισι χρησιμώτερος.

Ὀδυσσεύς

πυγμὰς ὁ κῶμος λοῖδορόν τ' ἔριν φιλεῖ.

Κύκλωψ

μεθύω μὲν, ἔμπας δ' οὔτις ἂν ψαύσειέ μου. 535

Ὀδυσσεύς

ὦ τᾶν, πεπωκότ' ἐν δόμοισι χρὴ μένειν.

Κύκλωψ

ἠλίθιος ὅστις μὴ πίων κῶμον φιλεῖ.

Ὀδυσσεύς

ὅς δ' ἂν μεθυσθεῖς γ' ἐν δόμοις μείνη σοφός.

Κύκλωψ

τί δρῶμεν, ὦ Σιληνέ; σοὶ μένειν δοκεῖ;

Σιληνός

δοκεῖ· τί γὰρ δεῖ συμποτῶν ἄλλων, Κύκλωψ; 540

Ὀδυσσεύς

καὶ μὴν λαχνῶδές γ' οὔδας ἀνθηρᾶς χλόης.

Σιληνός

καὶ πρὸς γε θάλπος ἡλίου πίνειν καλόν.

κλίθητί νύν μοι πλευρὰ θεῖς ἐπὶ χθονός.

Κύκλωψ

ἰδοῦ.

τί δῆτα τὸν κρατῆρ' ὅπισθ' ἔμοῦ τίθης; 545

Σιληνός

ὥς μὴ παριῶν τις καταβάλη.

Κύκλωψ

πίνειν μὲν οὔν

κλέπτων σὺ βούλη; κάτθες αὐτὸν ἐς μέσον.

σὺ δ', ὦ ξέν', εἰπέ τοῦνομ' ὅ τι σε χρὴ καλεῖν.

Ὀδυσσεύς

Οὔτιν· χάριν δὲ τίνα λαβῶν ζ' ἐπαινέσω;

Κύκλωψ

πάντων ζ' ἑταίρων ὕστερον θοινάσομαι. 550

Σιληνός

καλόν γε τὸ γέρας τῷ ξένῳ δίδως, Κύκλωψ.

ODISEO. — Se encuentra a gusto en cualquier sitio que se le ponga.

CÍCLOPE. — Los dioses no deben tener su cuerpo entre pieles.

ODISEO. — ¿Qué importa, si él te alegra? ¿Es que la piel te molesta?

CÍCLOPE. — Odio el odre, pero amo la bebida que contiene.

[530] ODISEO. — Quédate, pues, aquí, bebe y regocíjate, Cíclope.

CÍCLOPE. — ¿No debo dar de esta bebida a mis hermanos?

ODISEO. — No. Si la guardas contigo, parecerás más importante.

CÍCLOPE. — Pero si se la ofrezco a mis amigos, pareceré más generoso.

ODISEO. — La orgía festiva ama los golpes y la disputa con reproches.

[535] CÍCLOPE. — Es evidente que estoy ebrio y, sin embargo, ninguno se atrevería a tocarme.

ODISEO. — Amigo mío, cuando se está bebido, hay que quedarse en casa.

CÍCLOPE. — Necio es quien, después de haber bebido, no ama la orgía festiva.

ODISEO. — Quien estando ebrio permanece en casa, es sensato.

CÍCLOPE. — ¿Qué hacemos, Sileno? ¿Te parece bien que me quede?

SILENO. — Sí. ¿Qué necesidad tienes de otros compañeros [540] de bebida, Cíclope?

CÍCLOPE. — En verdad que este suelo suave de hierba florida...

SILENO. — Y, además, es bello beber al calor del sol. Recuéstate, pues, y ponte de costado sobre la tierra.

CÍCLOPE. — Ya está. ¿Por qué colocas la cratera detrás [545] de mí?

SILENO. — Para que ninguno pueda apoderarse de ella al pasar.

CÍCLOPE. — Lo que tú quieres es beber a escondidas. Ponla en medio. (*Sileno la sitúa en el centro.*) Y tú, extranjero, dime el nombre con el que hay que llamarte.

ODISEO. — Nadie. ¿Qué recompensa voy a recibir para elogiarte?

CÍCLOPE. — Después de todos tus compañeros, daré [550] cuenta de ti en un banquete.

SILENO. — Bonito privilegio concedes a este huésped, Cíclope. (*Bebe mientras.*)

Κύκλωψ

οὔτος, τί δρᾶς; τὸν οἶνον ἐκπίνεις λάθρα;

Σιληνός

οὐκ, ἀλλ' ἔμ' οὔτος ἔκυσεν ὅτι καλὸν βλέπω.

Κύκλωψ

κλαύση, φιλῶν τὸν οἶνον οὐ φιλοῦντα σέ.

Σιληνός

οὐ μὰ Δί', ἐπεὶ μοῦ φης' ἔρᾶν ὄντος καλοῦ. 555

Κύκλωψ

ἔγχει, πλέων δὲ τὸν σκύφον δίδου μόνον.

Σιληνός

πῶς οὖν κέκραται; φέρε διασκεψώμεθα.

Κύκλωψ

ἀπολεῖς: δὸς οὕτως.

Σιληνός

οὐ μὰ Δί', οὐ πρὶν ἄν γέ σε

στέφανον ἴδω λαβόντα γεύσωμαί τέ τι.

Κύκλωψ

οἰνοχόος ἄδικος. 560

Σιληνός

<ναῖ> μὰ Δί', ἀλλ' οἶνος γλυκύς.

ἀπομακτέον δὲ σοῦστίν ὡς λήψη πιεῖν.

Κύκλωψ

ἰδού, καθαρὸν τὸ χεῖλος αἰ τρίχες τέ μου.

Σιληνός

θές νυν τὸν ἀγκῶν' εὐρύθμως κᾶτ' ἔκπιε,

ὡσπερ μ' ὄρᾶς πίνοντα ὡχῶσπερ οὐκέτι.

Κύκλωψ

ᾄ ᾄ, τί δράσεις; 565

Σιληνός

ἠδέως ἠμύστισα.

Κύκλωψ

λάβ', ὦ ξέν', αὐτὸς οἰνοχόος τέ μοι γενοῦ.

Ὀδυσσεύς

γιγνώσκειται γοῦν ἄμπελος τῆμῃ χερσί.

Κύκλωψ

φέρ' ἔγχεόν νυν.

Ὀδυσσεύς

ἔγχέω, σίγα μόνον.

Κύκλωψ

χαλεπὸν τόδ' εἶπας, ὅστις ἂν πίνῃ πολύν.

Ὀδυσσεύς

ἰδού: λαβὼν ἔκπιθι καὶ μηδὲν λίπης: 570

συνεκθανεῖν δὲ σπῶντα χρῆ τῷ πώματι.

Κύκλωψ

παπαῖ, σοφόν γε τὸ ξύλον τῆς ἀμπέλου.

Ὀδυσσεύς

κᾶν μὲν σπάσης γε δαιτὶ πρὸς πολλῇ πολύν,

τέγξας ἄδιψον νηδύν, εἰς ὕπνον βαλεῖ,

ἦν δ' ἐλλίπης τι, ξηρανεῖς ὁ Βάκχιος. 575

CÍCLOPE. — ¿Eh, tú, qué haces? ¿Te bebes mi vino a escondidas?

SILENO. — No. Es él quien me dio un beso, porque lo miro con buenos ojos.

CÍCLOPE. — Te costará lágrimas, si amas al vino y él no te ama a ti.

SILENO. — Sí, por Zeus, afirma que se ha prendado [555] de mi belleza.

CÍCLOPE. — Vierte y llena la copa hasta el borde. (*Obedece y lleva la copa a sus labios.*) Límitate a servir.

SILENO. — ¿Cómo está hecha la mezcla? Deja que lo examine.

CÍCLOPE. — Lo echarás a perder. Sírvelo tal cual.

SILENO. — Sí, por Zeus, pero mientras veo que tú coges la corona, aún tendré tiempo de probarlo. (*Le ofrece la corona y se bebe la copa de un trago.*)

CÍCLOPE. — ¡Copero bribón!

[560] SILENO. — No, por Zeus, di más bien, ¡oh vino dulce! Tienes que lavarte la boca para poder tomar la bebida. (*Llena de nuevo la copa.*)CÍCLOPE. — (*Se enjuaga la boca y la barba.*) Mira qué limpias están mi boca y mi barba.SILENO. — Bien, coloca tu codo con salero y luego apura la copa, como me ves a mí beberla (*apura la copa*), visto y no visto.

[565] CÍCLOPE. — Eh, eh, ¿qué haces?

SILENO. — Bebémela de un trago con placer.

CÍCLOPE. — (*Le arrebató la copa y se la da a Odisseo.*) Tómala tú, extranjero y sé mi copero.

ODISEO. — La viña conoce perfectamente mi mano.

CÍCLOPE. — Vamos, vierte ya.

ODISEO. — Te vierto, cállate de una vez.

CÍCLOPE. — Difícil es estar callado para quien bebe mucho.

[570] ODISEO. — Toma, cógela, apúrala y no dejes nada.

Hay que tragar hasta morir sobre la bebida.

CÍCLOPE. — (*Bebe.*) ¡Ay, ay, qué inteligente es la madera de la viña!ODISEO. — Y si tragas en abundancia, después de un banquete copioso, humedeciendo tu panza hasta [575] quitarte la sed, caerás en brazos del sueño, pero, si dejas un poco, Baco te secará. (*Le sirve otra copa y él se la bebe.*)

Κύκλωψ

ιοῦ ἰού:

ὡς ἔξένευσα μόγις· ἄκρατος ἢ χάρις.
ὁ δ' οὐρανός μοι συμμεμιγμένος δοκεῖ
τῇ γῆ φέρεσθαι, τοῦ Διός τε τὸν θρόνον
λεύσσω τὸ πᾶν τε δαιμόνων ἀγνὸν σέβας. 580
οὐκ ἂν φιλήσαιμ'· αἱ Χάριτες πειρῶσί με.
ἄλις· Γανυμήδη τόνδ' ἔχων ἀναπαύσομαι
κάλλιον ἢ τὰς Χάριτας. ἦδομαι δέ πως
τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσιν.

Σιληνός

ἐγὼ γὰρ ὁ Διός εἰμι Γανυμήδης, Κύκλωψ; 585

Κύκλωψ

ναὶ μὰ Δί', ὃν ἀρπάζω γ' ἐγὼ 'κ τῆς Δαρδάνου.

Σιληνός

ἀπόλωλα, παῖδες· σχέτλια πείσομαι κακά.

Κύκλωψ

μέμφη τὸν ἐραστὴν κἀντρυφᾶς πεπωκότι;

Σιληνός

οἴμοι· πικρότατον οἶνον ὄψομαι τάχα.

Ὀδυσσεύς

ἄγε δὴ, Διονύσου παῖδες, εὐγενῆ τέκνα, 590
ἔνδον μὲν ἀνὴρ· τῷ δ' ὕπνῳ παρειμένος
τάχ' ἔξ ἀναιδοῦς φάρυγος ὠθήσει κρέα.
δαλὸς δ' ἔσωθεν αὐλίων πνέων καπνὸν
παρευτρέπισται, κούδεν ἄλλο πλὴν πυροῦν
Κύκλωπος ὄψιν· ἀλλ' ὅπως ἀνὴρ ἔση. 595

Χορός

πέτρας τὸ λῆμα κἀδάμαντος ἔξομεν.
χώρει δ' ἐξ οἴκουσ πρὶν τι τὸν πατέρα παθεῖν
ἀπάλαμνον· ὡς σοι τὰνθάδ' ἐστὶν εὐτρεπῆ.

Ὀδυσσεύς

Ἥφαιστ', ἄναξ Αἰτναῖε, γείτονος κακοῦ
λαμπρὸν πυρώσας ὄμμ' ἀπαλλάχθηθ' ἄπαξ, 600
σύ τ', ὦ μελαίνης Νυκτὸς ἐκπαίδευμ', ὕπνε,
ἄκρατος ἐλθὲ θηρὶ τῷ θεοστυγεῖ,
καὶ μὴ 'πὶ καλλίστοισι Τρωϊκοῖς πόνοις
αὐτόν τε ναύτας τ' ἀπολέσητ' Ὀδυσσεά
ὑπ' ἀνδρὸς ᾧ θεῶν οὐδὲν ἢ βροτῶν μέλει. 605
ἢ τὴν τύχην μὲν δαίμον' ἠγεῖσθαι χρεῶν,
τὰ δαιμόνων δὲ τῆς τύχης ἐλάσσονα.

Χορός

λήψεται τὸν τράχηλον
ἐντόνως ὁ καρκίνος
τοῦ ξενοδοιτυμόνος· πυρὶ γὰρ τάχα 610
φωσφόρους ὀλεῖ κόρας.
ἦδη δαλὸς ἠνθρακωμένος
κρῦπτεται ἐς σποδιάν, δρυὸς ἄσπετον 615

CÍCLOPE. — ¡Uf, uf, con apuros escapé de las olas! ¡Qué placer tan puro! El cielo me parece que da vueltas confundido con la tierra y veo el trono de Zeus y la santa majestad de todos los dioses. [580] (Dirigiéndose a los Sátiros.) No, nunca os besaré, las Gracias son las que me tientan. (Se vuelve hacia Sileno y lo abraza.) Me basta con este Ganimedes³⁸, con él reposaré a las mil maravillas, por las Gracias. Gozo más con los muchachitos que con las muchachas.

SILENO. — ¿Soy yo el Ganimedes de Zeus, Cíclope? [585]

CÍCLOPE. — Sí, por Zeus, yo lo rapto del promontorio de Dárdano³⁹.

SILENO. — Estoy perdido, hijos. Sufriré males terribles.

CÍCLOPE. — ¿Censuras y zahieres a tu enamorado porque está bebido?

SILENO. — ¡Ay de mí, pronto veré qué amarguísimo es el vino! (Desaparece con Polifemo en la gruta.)

[590] ODISEO. — (A los Sátiros.) Vamos, hijos de Dioniso, nobles retoños, el hombre está dentro. Vencido por el sueño, vomitará muy pronto la carne por su desvergonzada garganta. El tizón, dentro de la cueva, exhala humo. Nuestro único propósito debe ser quemar el [595] ojo del Cíclope. (Al Corifeo.) ¡Pórtate como un hombre!

CORIFEO. — Tendremos una voluntad de roca y de acero. Pero entra en la casa, antes de que a mi padre le suceda algo irreparable. Estamos aquí a tu entera disposición.

ODISEO. — ¡Hefesto, señor del Etna, incendia el ojo brillante de tu malvado vecino y libérate de él de una [600] vez! ¡Y tú, alumno de la negra Noche, Sueño, lánzate con toda tu fuerza sobre esta fiera odiosa a los dioses! Después de las brillantes fatigas de Troya, no hagáis perecer al propio Odiseo y a sus marineros [605] a manos de un hombre que ni de los dioses ni de los hombres se preocupa. De no ser así, habrá que considerar al Azar una divinidad y a la fuerza de los dioses inferior al Azar.

CORO.

[610] La tenaza aferrará con fuerza el cuello del devorador de huéspedes. En seguida el fuego destruirá sus [615] mejillas brillantes. Ya el tizón

ἔρνος. ἀλλ' ἴτω Μάρων,
 πρασσέτω,
 μαινομένου 'ξελέτω βλέφαρον
 Κύκλωπος, ὡς πῆη κακῶς.
 κᾶτ' ἐγὼ
 τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον 620
 ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,
 Κύκλωπος λιπῶν ἐρημίαν:
 ἄρ' ἐς τοσόνδ' ἀφίξομαι;

Ὀδυσσεύς

σιγατε πρὸς θεῶν, θῆρες, ἡσυχάζετε, 625
 συνθέντες ἄρθρα στόματος: οὐδὲ πνεῖν ἔω,
 οὐ σκαρδαμύσσειν οὐδὲ χρέμπτεσθαί τινα,
 ὡς μὴ 'ξεγερθῆ τὸ κακόν, ἔστ' ἂν ὄμματος
 ὄψις Κύκλωπος ἐξαμιλληθῆ πυρί.

Χορός

σιγῶμεν ἐγκάψαντες αἰθέρα γνάθοις.

Ὀδυσσεύς

ἄγε νυν ὅπως ἄψεσθε τοῦ δαλοῦ χεροῖν 630
 ἔσω μολόντες: διάπυρος δ' ἐστὶν καλῶς.

Χορός

οὐκουν σὺ τάξεις οὔστινας πρώτους χρεῶν
 καυτὸν μοχλὸν λαβόντας ἐκκᾶειν τὸ φῶς
 Κύκλωπος, ὡς ἂν τῆς τύχης κοινώμεθα;

Χορός α

ἡμεῖς μὲν ἔσμεν μακροτέρω πρὸ τῶν θυρῶν 635
 ἐστῶτες ὠθεῖν ἐς τὸν ὀφθαλμὸν τὸ πῦρ.

Χορός β

ἡμεῖς δὲ χωλοί γ' ἀρτίως γεγενήμεθα.

Χορός α

ταῦτὸν πεπόνθατ' ἄρ' ἐμοί: τοὺς γὰρ πόδας
 ἐστῶτες ἐσπάσθημεν οὐκ οἶδ' ἐξ ὄτου.

Ὀδυσσεύς

ἐστῶτες ἐσπάσθητε; 640

Χορός α

καὶ τά γ' ὄμματα

μέστ' ἐστὶν ἡμῖν κόνεος ἢ τέφρας ποθέν.

Ὀδυσσεύς

ἄνδρες πονηροὶ κούδεν οἶδε σύμμαχοι.

Χορός

ὀτιή τὸ νῶτον τὴν ράχιν τ' οἰκτίρομεν
 καὶ τοὺς ὀδόντας ἐκβαλεῖν οὐ βούλομαι
 τυπτόμενος, αὕτη γίγνεται πονηρία; 645
 ἀλλ' οἶδ' ἐπωδὴν Ὀρφέως ἀγαθὴν πάνυ,
 ὥστ' αὐτόματον τὸν δαλὸν ἐς τὸ κρανίον
 στεῖχονθ' ὑφάπτειν τὸν μονῶπα παῖδα γῆς.

carbonizado se oculta entre las brasas, retoño vigoroso del árbol. ¡Adelante, Marón, actúa, arranca el párpado del Cíclope enloquecido, de modo que haya bebido para su mal! En cuanto [620] a mí, ardo en deseos de ver a Bromio, que gusta de llevar el tirso de hiedra y de abandonar la soledad del Cíclope. ¿Llegaré a conseguir tanta dicha?

ODISEO. — (Saliendo de la gruta.) ¡Callad, por los [625] dioses, animales, estad tranquilos! ¡Cerrad las articulaciones de la boca! ¡No se os ocurra ni soplar, ni mover los párpados, ni escupir! ¡Que no se despierte el monstruo, hasta que la vista del Cíclope sea exterminada por el fuego!

CORIFEYO. — Guardemos silencio, después de haber engullido aire con las mandíbulas.

[630] ODISEO. — Vamos, pues, id dentro y coged el tizón con las dos manos, que ya está perfectamente encendido.

CORIFEYO. — ¿No vas a situar tú en orden de combate a aquellos que, los primeros, deben, con la estaca encendida en su mano, consumir con fuego el ojo del Cíclope, de modo que tomemos parte en esta aventura?

[635] PRIMER SEMICORO. — Nosotros estamos muy lejos, delante de la puerta, para poder impulsar el fuego hacia su ojo.

SEGUNDO SEMICORO. — Y nosotros hace un momento que nos hemos quedado cojos.

TERCER SEMICORO. — A mí me ha ocurrido lo mismo, pues, a fuerza de estar de pie, nos ha dado un calambre en los pies no sé por qué causa.

[640] ODISEO. — ¿Os ha dado un calambre estando de pie?

SEGUNDO SEMICORO. — Y nuestros ojos están llenos de polvo o de ceniza, sin saber de dónde ha venido.

ODISEO. — Estos que tengo aquí son unos cobardes y unos aliados de tres al cuarto.

CORIFEYO. — Porque sentimos compasión de nuestra espalda y espinazo y no deseo echar fuera mis dientes por causa de los golpes, ¿eso lo llamas cobardía? [645] Sin embargo, yo conozco un encanto mágico de Orfeo verdaderamente estupendo para que el tizón, penetrando en el cráneo sin que nadie lo impulse, pueda quemar al hijo de la Tierra, el de un solo ojo.

Ὀδυσσεύς

πάλαι μὲν ἤδη ς' ὄντα τοιοῦτον φύσει,
 νῦν δ' οἶδ' ἄμεινον. τοῖσι δ' οἰκείοις φίλοις 650
 χρῆσθαί μ' ἀνάγκη. χειρὶ δ' εἰ μηδὲν σθένεις,
 ἀλλ' οὖν ἐπεγκέλευέ γ', ὡς εὐψυχίαν
 φίλων κελευσμοῖς τοῖσι σοῖς κτησώμεθα.

Χορός

δράσω τάδ'. ἐν τῷ Καρὶ κινδυνεύσομεν.
 κελευσμάτων δ' ἕκατι τυφέσθω Κύκλωψ. 655

Χορός

ἰὼ ἰὼ:
 ὠθεῖτε γενναιότατα,
 σπεύδεται, ἔκκαίεται ὄφρυν
 θηρὸς τοῦ ξενοδαίτα.
 τυφέτ' ὦ, καιέτ' ὦ
 τὸν Αἴτνας μηλονόμον. 660
 τὸρνευ' ἔλκε, μὴ ἔξοδυνη-
 θεῖς δράση τι μάταιον.

Κύκλωψ

ὦμοι, κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας.

Χορός

καλὸς γ' ὁ παιάν: μέλπε μοι τόνδ' αὖ, Κύκλωψ.

Κύκλωψ

ὦμοι μάλ', ὡς ὑβρίσμεθ', ὡς ὀλώλαμεν. 665
 ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε τῆσδ' ἔξω πέτρας
 χαίροντες, οὐδὲν ὄντες: ἐν πύλαισι γὰρ
 σταθεῖς φάραγος τῆσδ' ἐναρμόσω χέρας.

Χορός

τί χρῆμ' ἀυτεῖς, ὦ Κύκλωψ;

Κύκλωψ

ἀπωλόμην.

Χορός

αἰσχρὸς γε φαίνη. 670

Κύκλωψ

κάπι τοῖσδέ γ' ἄθλιος.

Χορός

μεθύων κατέπεσες ἐς μέσους τοὺς ἄνθρακας;

Κύκλωψ

Οὐτίς μ' ἀπώλες'.

Χορός

οὐκ ἄρ' οὐδεὶς <ς> ἠδίκηι.

Κύκλωψ

Οὐτίς με τυφλοῖ βλέφαρον.

Χορός

οὐκ ἄρ' εἶ τυφλός.

Κύκλωψ

τῶς δὴ σὺτ'.

Χορός

καὶ πῶς ς' οὔτις ἂν θεῖη τυφλόν;

ODISEO. — Hace tiempo que sabía que eras de una ralea semejante, pero ahora lo sé mejor. No tengo [650] más remedio que recurrir a mis propios amigos. (*Al Corifeo, antes de entrar en la cueva.*) Pero, al menos, ánimo, para que, con tus cantos de aliento, obtengamos el valor de mis amigos.

CORIFEO. — Así lo haré. Correremos el peligro a expensas del cario⁴⁰. ¡Que, gracias a nuestros gritos de [655] ánimo, el Cíclope se consuma en humo!

¡Vamos, vamos, impulsad con valor, rápido! ¡Que-mad el párpado de la bestia devoradora de huéspedes! ¡Ahumad, quemad al pastor del Etna! ¡Da vueltas, tira! [660]

¡Cuidado, no sea que, presa del dolor, te haga algo a la desesperada!

Un grito terrible sale de la cueva.

CÍCLOPE. — ¡Ay de mí, el resplandor del ojo se me ha carbonizado!

CORIFEO. — ¡Qué hermoso es este peán!⁴¹. ¡Entónalo de nuevo, Cíclope!

[665] CÍCLOPE. — ¡Ay desgraciadísimo de mí, cómo he sido ultrajado, cómo perezco! ¡Pero no conseguiréis huir alegres de esta cueva, seres viles! Colocándome en el umbral de la caverna, adaptaré a él mis manos⁴².

Aparece en el umbral de la gruta, con sus brazos extendidos y el ojo sangrando.

CORIFEO. — ¿Por qué gritas, Cíclope?

CÍCLOPE. — Estoy muerto.

[670] CORIFEO. — ¡Qué aspecto tan horrible!

CÍCLOPE. — Y, además, triste.

CORIFEO. — ¿Caíste embriagado en medio de las brasas?

CÍCLOPE. — Nadie⁴³ me destruyó.

CORIFEO. — Luego nadie te ha causado mal.

CÍCLOPE. — Nadie me cegó el párpado.

CORIFEO. — Luego tú no estás ciego.

CÍCLOPE. — ¡Así lo estuvieses tú!

CORIFEO. — ¿Y cómo nadie habría podido cegarte?

Κύκλωψ

σκώπτεις. ὁ δ' Οὔτις ποῦ 'στιν; 675

Χορός

οὐδαμοῦ, Κύκλωψ.

Κύκλωψ

ὁ ξένος ἴν' ὀρθῶς ἐκμάθης μ' ἀπώλεσεν,
ὁ μιάρος, ὅς μοι δούς τὸ πῶμα κατέκλυσεν.

Χορός

δεινὸς γὰρ οἶνος καὶ παλαίεσθαι βαρύς.

Κύκλωψ

πρὸς θεῶν, πεφεύγας ἢ μένους ἔσω δόμων;

Χορός

οὔτοι σιωπῇ τὴν πέτραν ἐπήλυγα 680

λαβόντες ἐστήκασι.

Κύκλωψ

ποτέρας τῆς χερός;

Χορός

ἐν δεξιᾷ σου.

Κύκλωψ

ποῦ;

Χορός

πρὸς αὐτῇ τῇ πέτρα.

ἔχεις;

Κύκλωψ

κακὸν γε πρὸς κακῶ: τὸ κρανίον
παίσας κατέαγα.

Χορός

καί σε διαφεύγουσί γε.

Κύκλωψ

οὐ τῆδέ πη, τῆδ' εἶπας; 685

Χορός

οὐ: ταύτη λέγω.

Κύκλωψ

πῇ γάρ;

Χορός

περιάγου κεῖσε, πρὸς τὰριστερά.

Κύκλωψ

οἴμοι γελῶμαι: κερτομεῖτέ μ' ἐν κακοῖς.

Χορός

ἀλλ' οὐκέτ', ἀλλὰ πρόσθεν οὗτός ἐστι σοῦ.

Κύκλωψ

ᾧ παγκάκιστε, ποῦ ποτ' εἶ;

Ὀδυσσεύς

τηλοῦ σέθεν

φυλακαῖσι φρουρῶ σῶμ' Ὀδυσσέως τόδε. 690

Κύκλωψ

πῶς εἶπας; ὄνομα μεταβαλὼν καινὸν λέγεις.

[675] CÍCLOPE. — Te burlas. Pero, ¿dónde está ese Nadie?

CORIFEO. — En ninguna parte, Cíclope.

CÍCLOPE. — El extranjero, date cuenta de una vez, es el que me perdió, infame él, que, dándome la bebida, me ahogó en el sueño.

CORIFEO. — Terrible es el vino y duro de vencer.

CÍCLOPE. — Por los dioses, ¿han huido o están dentro de la cueva?

CORIFEO. — Están ahí de pie, en silencio, amparados [680] en la roca.

CÍCLOPE. — ¿A qué mano?

CORIFEO. — A tu derecha.

CÍCLOPE. — ¿Dónde?

CORIFEO. — Junto a la roca misma. ¿Los tienes?

CÍCLOPE. — (*Chocando contra la roca.*) ¡Desgracia tras desgracia! ¡Me he golpeado el cráneo y me lo he partido!

CORIFEO. — Se te están escapando.

CÍCLOPE. — (*Andando a tientas, como en toda esta escena.*) ¿Por aquí? ¿Decías por aquí?

CORIFEO. — No, digo por allí. [685]

CÍCLOPE. — ¿Por dónde, pues?

CORIFEO. — Da la vuelta. Por aquí a tu izquierda.

CÍCLOPE. — ¡Ay de mí, estoy burlado! Me zaherís en mi desgracia.

CORIFEO. — Ya no, él está delante de ti.

CÍCLOPE. — ¡Oh canalla! ¿Dónde estás?

ODISEO. — Lejos de ti, tengo a buen recaudo el cuerpo [690] de Odiseo.

CÍCLOPE. — ¿Cómo dices? Has cambiado de nombre y pronuncias uno nuevo.

Ὀδυσσεύς

ὅπερ μ' ὁ φύσας ὠνόμαζ' Ἰδυσσέατ,
δῶσειν δ' ἔμελλες ἀνοσίου δαιτὸς δίκας:
κακῶς γὰρ ἂν Τροίαν γε διεπυρώσαμεν
εἰ μή ζ' ἑταίρων φόνον ἐτιμωρησάμην. 695

Κύκλωψ

αἰαῖ: παλαιὸς χρησμὸς ἐκπεραίνεται:
τυφλὴν γὰρ ὄψιν ἐκ σέθεν σχήσειν μ' ἔφη
Τροίας ἀφορμηθέντος, ἀλλὰ καὶ σέ τοι
δίκας ὑφέξειν ἀντὶ τῶνδ' ἑθέσπισεν,
πολὺν θαλάσση χρόνον ἐναιωρούμενον. 700

Ὀδυσσεύς

κλαίειν ζ' ἄνωγα: καὶ δέδραχ' ὅπερ λέγεις.
ἐγὼ δ' ἐπ' ἀκτὰς εἶμι καὶ νεὼς σκάφος
ἦσ' ἔπι πόντον Σικελὸν ἕξ τ' ἐμὴν πάτραν.

Κύκλωψ

οὐ δῆτ', ἐπεὶ σε τῆσδ' ἀπορρήξας πέτρας
αὐτοῖσι συνναῦταισι συντρίψω βαλῶν. 705
ἄνω δ' ἐπ' ὄχθον εἶμι, καίπερ ὦν τυφλός,
δι' ἀμφιτρῆτος τῆσδε προσβαίνων ποδί.

Χορός

ἡμεῖς δὲ συνναῦταί γε τοῦδ' Ὀδυσσέως
ὄντες τὸ λοιπὸν Βακχίῳ δουλεύσομεν.

ODISEO. — El que me puso el que me engendró: Odiseo. Tú debías pagar el castigo por tu impío banquete, pues en vano habría incendiado Troya, si no te [695] hubiera hecho pagar el asesinato de mis compañeros.

CÍCLOPE. — ¡Ay, ay! Se ha cumplido el antiguo oráculo, según el cual yo quedaría ciego por tu mano, al regreso de Troya, pero también predijo que tú [700] pagarías el castigo por ello, zarandeado durante mucho tiempo en el mar.

ODISEO. — ¡Vete al diablo! Bueno, en realidad ya es cosa hecha lo que te digo. Yo me voy a la costa a lanzar el casco de mi nave al mar de Sicilia en dirección a mi patria.

CÍCLOPE. — Eso no sucederá, pues, arrancando un [705] trozo de esta roca, lo arrojaré sobre ti y te destrozaré con tus compañeros de navegación. Iré arriba, a lo alto del acantilado, aunque esté ciego, arrastrándome con el pie por esta cueva de doble salida. (*Entra en la gruta.*)

CORIFEIO. — Y nosotros acompañaremos en la navegación a este Odiseo, y serviremos en el futuro a Baco.

¹ Bromio es un epíteto frecuente del dios Dioniso. Es una palabra onomatopéyica que significa «el que origina estrépito» y que alude, probablemente, al bullicio originado por el cortejo orgiástico del dios Baco o Dioniso.

² Hera sentía celos contra Dioniso, porque era el fruto de los amores adúlteros de su esposo Zeus

con Sémele. En venganza lo volvió loco y le hizo abandonar a las Ninfas del monte Nisa (nombre probablemente fantástico), que se habían ocupado de su educación, y andar errante de un lado para otro, acompañado por el Sátiro Sileno.

³ Se alude aquí al famoso combate entre los dioses y los Gigantes, considerados hijos de la Tierra.

⁴ Encélado es uno de los Gigantes más valerosos, de cuya muerte se ufana especialmente la diosa Atenea. La innovación bufonesca de Eurípides produciría la hilaridad del auditorio.

⁵ Siendo llevado, en una ocasión, Dioniso de Icaria a Naxos, en una nave alquilada a piratas tirrénicos, continuaron viaje hacia Asia, con la finalidad de venderlo como esclavo.

⁶ Promontorio entre el golfo Argólico y el Sarónico, famoso por su peligrosidad, desde los poemas homéricos.

⁷ El *Efimnio* es una especie de refrán, que suele ir a continuación de una Estrofa. *Psitt* es una interjección griega para llamar al ganado.

⁸ Todo este pasaje es de gran complejidad y muy difícil de traducir. (Cf. una discusión detallada en DUCHEMIN, *Le Cíclope*, Comentario, págs. 62 y sigs.)

⁹ Las Bacantes o Ménades celebraban, en compañía de Sátiros y Silenos, las danzas orgiásticas en honor de Baco, en montes y bosques solitarios. El tirso, que era un asta cubierta de hiedra, era el arma de Baco.

¹⁰ Baco, Baco.

¹¹ Es decir, en honor de Amor.

¹² Los remeros.

¹³ Con este nombre, designa la *Ilíada* (II, 631 y sigs.) el conjunto de pueblos bajo el dominio de Odiseo: Itaca y las islas de alrededor.

¹⁴ Con la expresión «crótalo penetrante», se hace referencia a la proverbial palabrería engañosa de Odiseo, lo cual originó que la tradición posthomérica lo considerase hijo de Sísifo, en lugar de hijo de Laertes, ya que Sísifo era el prototipo de la picardía más vulgar y mezquina.

¹⁵ Los cereales, especialmente el trigo.

¹⁶ Marón (*Odisea*, IX 196 y sigs.) era hijo de Evantes y sacerdote de Apolo, pero otras tradiciones nos lo presentan como hijo de Dioniso y representación del vino.

¹⁷ Verso de sentido muy oscuro, del cual no se ha podido dar ninguna explicación convincente.

¹⁸ Normalmente los griegos tornaban siempre el vino mezclado con agua.

¹⁹ Léucade es una bella isla de Jonia, desde la cual era fama que se lanzasen al mar los enamorados infelices. En esta expresión hay que sobreentender [para olvidar mis problemas].

²⁰ Se alude a Paris, raptor de Helena, y al colorista y lujoso modo de vestir de los orientales, que solía ser muy censurado por los griegos.

²¹ La hinchazón que ha producido el vino en el rostro de Sileno lleva al Cíclope a la errónea conclusión de que ha recibido una tunda de golpes.

²² El Cíclope era hijo de Posidón, soberano del mar, y de la Ninfa Toosa. Tritón y Nereo son también hijos de Posidón. Las Nereidas, hijas de Nereo, y Calipso son, igualmente, divinidades marinas.

²³ Radamantis es uno de los jueces infernales. En realidad, es un héroe cretense, hijo de Zeus y de Europa.

²⁴ Río que corre por la llanura de Ilión, es decir, de Troya.

²⁵ Probable alusión anacrónica a las guerras Médicas y al peligro que, con ocasión de ellas, se cernió sobre las costas griegas y sus templos.

²⁶ Es el cabo más meridional del Peloponeso, hoy Matapán, que poseía un templo en honor de Posidón (cf. ARISTÓFANES, *Acarnienses* 510).

²⁷ El cabo Sunio se halla situado en la parte más extrema del Ática y era famoso por las minas de Plata de Laurión; en él había dos templos, uno dedicado a Atenea y otro a Posidón. Los refugios de Geresto están en Eubea.

²⁸ Nuevo anacronismo flagrante, ya que la primera colonia griega en Sicilia fue fundada mucho más

tarde de la época en que está situada la leyenda.

²⁹ Se trata del Bóreas o viento frío del norte.

³⁰ Téngase presente que el Cíclope es hijo de Posidón, dios del agua.

³¹ Expresión metafórica en lugar de vientre.

³² Hemos omitido aquí también el Efimnio, que se vuelve a repetir con las mismas palabras.

³³ De vino.

³⁴ Las Náyades son Ninfas de las fuentes y de los ríos, y forman, con Sileno y los Sátiros, el cortejo de Dioniso.

³⁵ Hemos preferido dejar sin traducir la segunda parte del verso 440, ante la imposibilidad de encontrarle un sentido coherente. (Cf. DUCHEMIN, *Le Cíclope*, Comentario, págs. 148-150.)

³⁶ Hemos adoptado la distribución en dos Semicoros con Méridier.

³⁷ Probable alusión a la llama que pronto rodeará su cabeza como una corona.

³⁸ Joven héroe troyano de la estirpe de Dárdano. Zeus se enamoró de él y lo raptó, llevándolo después al Olimpo para que fuera su copero.

³⁹ Cerca de la ciudad de Dárdano, en el Helesponto.

⁴⁰ Frase proverbial que se usaba para indicar que uno va a correr un peligro mínimo o nulo. Los carios eran habitantes de Asia Menor que solían ser utilizados como tropas mercenarias. El Sátiro dice que ellos van a servirse de Odiseo y sus compañeros como de carios.

⁴¹ El peán es un canto de triunfo. La frase está impregnada de una amarga ironía.

⁴² A modo de puerta, por donde nadie pueda pasar.

⁴³ Odiseo se había presentado al Cíclope con el nombre de «Nadie», lo cual es aprovechado por Eurípides para causar la hilaridad con frases de doble sentido.