

Una lectura trágica y antibelicista para *Ifigenia entre los Tauros*, de Eurípides
[A Tragic Anti-War Interpretation of Euripides' *Iphigenia Among the Taurians*]

Marina L. Solís de Ovando Donoso*

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Una tierra lejana y una historia envuelta en el misterio, una acción trepidante y un redondo final feliz han llevado a la mayoría de los estudiosos a considerar firmemente que *Ifigenia entre los Tauros* no puede ser considerada como una tragedia real. Este artículo trata de demostrar lo contrario. Está muy extendida la opinión de que nos encontramos ante un melodrama evasivo de tipo novelesco que solo busca entretener al público en lugar de mostrar una verdad universal a través del símbolo en el mito. Creemos sin embargo que un examen en profundidad de los recursos empleados por Eurípides, así como una lectura exenta en lo posible de juicios a priori, nos mostrará rasgos propiamente trágicos en la historia, un espectáculo lleno de *phóbos*, *éleos* y *kátharsis* incluso en más de un nivel: y un mensaje profundo y doloroso, un grito contra la guerra del Peloponeso que entronca con la intención pacifista de otras tragedias eurípideas del momento. Buscamos así una revisión de la obra eurípidea, más humana y menos forzada, íntimamente relacionada con su contexto histórico y menos atada a las ideas preconcebidas y a los análisis modernos.

Abstract: A far away and strange land, a story surrounded by mystery, and a great and perfect happy ending have been considered by most scholars as a proof for the following point: *Iphigenia among the Taurians* is not a real tragedy. This paper focuses on demonstrating the opposite. It is generally acknowledged that we are faced with an evasive melodrama, almost novel on stage, which shows us how Euripides was just trying to create good entertainment for his audience, forgetting the main objective in Greek tragedy, overlooking the wish to show a universal truth through the symbol within the myth. However, we suggest that an in-depth study of the resources used by Euripides, as well as a new reading, free from pre-conceived ideas, can reveal some really tragic elements inside the story, a spectacle full of *phóbos*, *éleos* and *kátharsis*: and a deep, painful, woeful message, screaming against the Peloponnesian War. Thus, we aim for a revision of Euripidean theatre, which is more human and less scientific, more closely related to its historical context and a somewhat less bound to modern preconceptions and analyses.

Palabras clave: Eurípides, tragedia, poética, espectáculo, antibelicismo.

Keywords: Euripides, tragedy, poetry, show, pacifism.

Recepción: 24/09/2013

Aceptación: 23/04/2014

Ifigenia entre los Tauros es una tragedia muy polémica tanto por su contenido como por su forma, una obra extraña dentro del marco general de su

* **Dirección para correspondencia:** Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid. E-mail: marina.solisdeovando@uam.es

autor¹. Muchos de sus elementos constituyentes (argumento, trama, función de los personajes, desarrollo de la aventura hasta llegar al desenlace) se distancian considerablemente de las fórmulas típicas que la tragedia suele emplear. Nuestro objetivo en este estudio es ofrecer una nueva interpretación de *Ifigenia entre los Tauros*. Intentaremos comprender sus elementos internos desde una perspectiva más profunda, explorar su fuerza dramática y sus códigos teatrales, así como situarla dentro de un contexto específico para así llegar a entenderla de manera completa y verdadera, con la menor dosis de prejuicios y de bases teóricas posibles.

La interpretación más extendida de la *Ifigenia entre los Tauros* es que se trata de una obra evasiva, novelesca. Un melodrama que pierde los elementos fundamentales del género en el que se ha querido encuadrar y que en realidad precede a la comedia nueva. Quizá el mejor resumen en castellano de esta interpretación lo presente J. L. Calvo², quien la califica de “novela escenificada”. Son muchos los argumentos utilizados para defender esta teoría. Platnauer, en su edición de *Iphigenia in Tauris*, sostiene: “the *Iphigenia* is not a tragedy at all. There is no violence (...), no one is killed and the play ends happily for every one”³.

Sin embargo, esta interpretación presenta algunos problemas difíciles de ignorar. Sin duda, el desarrollo de la *Ifigenia entre los Tauros* no es el desarrollo típico de una tragedia. Pero, para empezar, ninguno de sus contemporáneos dudó jamás de que se tratase de una tragedia pura, como señala Hall⁴. Los criterios que tomamos para interpretarla incuestionablemente como una obra evasiva que ni siquiera sea susceptible de ser llamada tragedia no parecen tan definitorios. Por ejemplo, si un final feliz es síntoma de que la obra no puede ser considerada de género trágico, ¿qué ocurre con *Euménides*, de Esquilo? Nadie duda de que esta tragedia lo sea. El juicio general de que un final exento de desgracia sangrienta anula el carácter trágico de una obra parece algo precipitado. La afirmación de que es una tragedia sin

¹ Este artículo es el resultado de un intenso trabajo de investigación realizado bajo la dirección del profesor Emilio Crespo, a quien agradezco su consejo y ayuda, así como al resto de profesionales de la Universidad Autónoma de Madrid y otras instituciones que de una u otra forma se han visto involucrados en la redacción. El trabajo ha sido realizado con la ayuda del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-36944-C03-01.

² 1978, p.342.

³ 1938, p. v. Otro ejemplo notable de estudiosos seguidores de esta interpretación podría ser Conacher, *Euripidean Drama*, quien la incluye en el grupo cerrado de “tragicomedy and melodrama (...) based on some impossible situation removed from human experience” (1967, p. 15).

⁴ 2013, p.47.

violencia también resulta un tanto inadecuada cuando estamos tratando una obra que versa sobre algo tan brutal como el sacrificio humano, algo que ya para los propios griegos, acostumbrados a los sacrificios religiosos, resultaba temible⁵. Pero lo más importante de todo es que los rasgos básicos que definen una tragedia no se han perdido en la composición de esta. Una lectura atenta podrá demostrarnos que no se trata ni de una “realidad imposible” ni de un “mero suspense en lugar de un auténtico *páthos*”⁶: es una potente metáfora de la realidad externa y posee toda la coherencia de la realidad dramática que las tragedias exhiben como característica esencial.

Algunas notas previas sobre cronología e historia

Podemos atrevernos a situar el estreno de la *Ifigenia entre los Tauros* entre los años 414 y 412, siendo la hipótesis del 414 la más plausible⁷. Esto significa que es una obra escrita durante un período crítico de la Guerra del Peloponeso en Atenas. Con bastante seguridad se puede hablar de una obra perteneciente a lo que podemos llamar ‘teatro de la guerra’. Este término nos serviría para definir la parte de la producción eurípidea que se ve afectada, dramaturgicamente y literariamente, por el contexto bélico en el que se escribe y estrena⁸. Dentro de este grupo también podrían incluirse *Las Troyanas* y *Heracles*, entre otras obras en las que pesan, con fuerza y dolor, sobre Atenas en particular y sobre Grecia (visión colectiva del hombre para Eurípides) en general, los terribles efectos del conflicto: los abusos de los que exhiben cobardía y odio sobre los más débiles, en *Las Troyanas*, o la imposibilidad de justificar la matanza ni siquiera de manos de un héroe y la degradación de este último,

⁵ Interesantes apuntes sobre la cuestión de la violencia y su relación con el carácter supuestamente “no trágico” de *I.T.* ofrece Wright: “no main character dies in (...) Iphigenia, but the threat of death (...) is real enough” (2005, p. 31). Queremos destacar también la observación que hizo Garzya en su *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, sobre la necesidad de no creer que todo en *I.T.* pueda reducirse a “juego inconsistente y gratuito” (1962, p. 76).

⁶ J. L. Calvo, 1978, 342.

⁷ Fernández-Galiano, 1968. Existe un largo debate acerca de la datación de la obra que aquí tratamos. Nos sentimos decantados por los argumentos de índole métrica, que se atreven a situarla muy cerca de *Las Troyanas* y de *Íón*, y probablemente anterior a *Helena* (Kyriakou, 2006: p. 39 - 41). También a favor de la datación entre los años 414-412, véase E. Hall, 2013, p. XXX y Calvo, 1978, p. 342.

⁸ Acerca de la influencia de la guerra sobre Eurípides, escribe F. R. Adrados cómo el trágico “se sintió cada vez más frustrado por el curso de la guerra del Peloponeso, que traía a Atenas la intolerancia” (1999, p. 211). También es interesante la reflexión de C. García Gual sobre el tema: “Por otro lado está el tema de la guerra, que Eurípides trató con gran intensidad, propia de quien vive en una ciudad agobiada por la lucha durante largos años” (2006, p. 216).

transformado en un brutal asesino en *Heracles*. Esto lo recuperaremos más adelante, ya que supone uno de los argumentos clave para comprender la *Ifigenia* como una obra trágica antes que evasiva.

***Ifigenia entre los Tauros* frente a la tragedia tradicional**

Pero lo más importante para cambiar nuestra perspectiva con respecto a la *Ifigenia entre los Tauros* es lo siguiente: debemos partir de que esta es una tragedia muy diferente a todas las demás. No es una tragedia común. Su planteamiento, su argumento, su desarrollo, todo ayuda a dar un carácter sorpresivo y sorprendente a su historia. Algunas características que hacen esta obra tan diferente de todas las demás tienen que ver con lo mucho que dista de lo que de aquí en adelante llamaremos ‘tragedia tradicional’. Con este término nos referiremos a aquellas tragedias que, en el momento de composición de la *Ifigenia entre los Tauros*, cumplen los cánones establecidos y explotados principalmente por Sófocles y que suponen una construcción modélica del marco trágico, siguiendo todas las pautas tal y como podríamos esperar que sucedieran. Ha sido precisamente este carácter especial el que ha llevado a la mayoría de estudiosos a considerarla “pseudotragedia”, a hablar de una obra que se aleja del género. Aquí, en cambio, queremos resaltar que su mayor originalidad es la creación de una tragedia innovadora, rompedora y desafiante con el espectador, pero completa, tragedia en esencia e incluso en apariencia.

Versión del mito de Ifigenia: las innovaciones eurípideas

La versión que sitúa a Ifigenia sobreviviendo a su propio sacrificio y siendo trasladada a la tierra de los Tauros se encuentra ya en los *Cantos Ciprios*⁹. Otro referente muy interesante es la reconstrucción del argumento de una tragedia de Sófocles que no se nos ha conservado, *Crises* (datada entre 416 y 415). Según las fuentes que comentan este argumento, el drama sofocleo pondría en escena el encuentro de Ifigenia con Orestes, el regreso a Grecia de los dos hermanos juntos tras haber robado la estatua de la diosa, y la persecución de Toante. En esta versión, los hermanos acabarían matando a Toante, que aparece como figura enemiga, como ‘villano literario’, con la ayuda del hermano de Criseida (*Crises*). Sin embargo, no

⁹ *Cypria*, (Proclo) VIII: Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαργάσσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ. Con respecto a la tradición sobre el episodio del sacrificio anterior a Eurípides, véase el estudio de Jouan, 1966 y los extensos comentarios de Cropp, 2000, pp. 43 – 6.

podemos dar por seguro nada con respecto a esta tragedia, ya que las fuentes son muy posteriores y por tanto cuestionables¹⁰.

Tanto con respecto a los *Cantos Ciprios* como a Sófocles, si es que aceptásemos el argumento de la tragedia comentada como fidedigno, encontramos que Eurípides presenta innovaciones propias, distanciándose de la tradición. En este trabajo centraremos nuestra atención en los dos puntos que aparecen con más claridad como resultado de la originalidad eurípidea. En primer lugar, todas las versiones que admiten la supervivencia de Ifigenia reconocen también en este hecho una función inmortalizadora del personaje. Sin embargo, Eurípides prescinde de esta función y presenta a Ifigenia como una mortal que aún tiene todos los rasgos humanos. Por otro lado, en caso de que la versión de Sófocles hubiera sido en efecto la que se ha reconstruido, significaría que Orestes e Ifigenia, con la ayuda del hermanastro Crises, matan a su enemigo para poder terminar la aventura con éxito¹¹. Toante muere. En cambio, Eurípides plantea que los hermanos huyen con la estatua mientras Toante los persigue, pero no llegan a enfrentarlo; en esto influye poderosamente la intervención de Atenea (*ex machina*). Así, en la tragedia de Eurípides, Ifigenia ha marchado a la tierra de los Tauros, pero no es inmortal, y los hermanos no matan a su enemigo para conseguir su objetivo.

Nuevos planteamientos dramaturgicos ante el espectador

No solo son innovaciones aquellas partes en las que Eurípides decide incluir invenciones sobre el relato mitológico para su argumento trágico. Ante todo es innovador el tratamiento que en esta tragedia se da a los problemas abordados. El planteamiento es diferente.

Comencemos por la situación inicial. Ifigenia ha sobrevivido al sacrificio. En principio, la idea de un mortal que escapa a la muerte de la mano de un dios podría considerarse de tintes positivos. Y sin embargo, esta primera escena es desoladora. Ifigenia vive mientras todos piensan que está muerta, y vive llevando a cabo sacrificios humanos, algo que a ella le resulta aberrante¹². Sus pensamientos y reflexiones, reflejados en los monólogos iniciales, la sumen en un hondo sinsentido. El personaje protagonista se encuentra en una situación que debería ser positiva, pero de la que no

¹⁰ Las fuentes principales son Higino y Pacuvio. Sobre la problemática del argumento sofocleo, véase M. Oller Guzmán, 2008, pp. 226–7 y J. Lucas de Dios, 1987, 363–4.

¹¹ Higino, *Fabulae* CXXI, 15 (Marshall): *Tum Chryses re cognita cum Oreste fratre Thoantem interfecit.*

¹² Un estudio más detallado sobre este tema se encuentra en Wilkins, *State and the Individual – The Human Sacrifice* “The Greeks expressed strong views on human sacrifice in general: the practice was alien to them and, they thought, to their gods” (en Powell, A., 1990, p.178)

disfruta y en la que solo siente sufrimiento y angustia. Así, podemos comprobar que el planteamiento de apertura de la tragedia ya es de *páthos* dramático.

El siguiente momento en que podemos observar un nuevo planteamiento es justo cuando hace su aparición el problema: dos extranjeros han llegado a la tierra de los Tauros; Ifigenia se enfrenta al hecho de que no quiere hacer lo que sabe que es su deber, matarlos. El espectador en ese momento sabe que Orestes e Ifigenia son hermanos, pero cada uno de los personajes cree que el otro ha muerto; el espectador sabe que si Ifigenia mata a su hermano el crimen será tremendo y definitivamente irreparable. Eurípides juega con la tensión de su drama cuando Ifigenia decide perdonar la vida a uno de ellos: existe esperanza de que sea Orestes, y esto es lo que el público desea, ya que ha fijado en él su compasión (más adelante se estudiará por qué esta reacción del espectador tiene tanta importancia en la tragedia). Sin embargo, tras un duro agón entre los dos amigos, se decide que el que debe morir es Orestes. Es decir, va a ocurrir lo que todos tememos: Ifigenia va a matar a su hermano Orestes, y ninguno de los dos lo sabrá nunca, porque no se han reconocido.

En definitiva, y hasta aquí, observamos que el planteamiento de Eurípides sobre la historia de Ifigenia es distinto porque enfoca su relato como la aventura de dos personajes que tocan fondo para después recuperarse. La escala de valores y de roles que todo espectador esperaría se invierte para acentuar el carácter sorprendente de la historia. Ni Ifigenia es feliz, ni Orestes digno, ni la situación es totalmente conocida por el espectador. Se nos sumerge en una atmósfera de confusión y crueldad, no queda claro de parte de quién debería estar el espectador, no se sabe quién es el héroe. El público sufre por Orestes, pero Orestes es cobarde y pusilánime; sufre también con Ifigenia, pero sabe que ella goza de una suerte extraña. Así se mantiene una constante tensión dramática.

Nuevos niveles de espectáculo: tragedia dentro de la tragedia en *Ifigenia entre los tauros*.

Analicemos ahora el siguiente nivel de innovación que Eurípides se atreve a explorar en esta peculiar obra. Teniendo en cuenta estos nuevos planteamientos dramáticos en cuanto a los personajes principales, podríamos decir que los dos hermanos se encuentran en situaciones desesperadas pero muy diferentes. Tomando como criterio principal su nivel de implicación en la historia, podemos decir que la diferencia básica entre los dos hermanos es que Ifigenia se nos presenta como un 'sujeto pasivo'. Más bien, la suya es una situación pasiva, en la que no puede actuar

con unas consecuencias relevantes. Se encuentra ligada a un destino del que no ha participado activamente, realizando una función que no ha elegido. Ifigenia ya ha vivido su aventura, y en este momento se encuentra fuera de la historia. Orestes, en cambio, contrasta y destaca porque es un ‘sufridor activo’. Su aparición en escena desestabiliza lo que hemos presenciado hasta el momento, agita los acontecimientos y ofrece la primera descarga de tensión narrativa. Sus padecimientos son enteramente suyos, él participa de toda su condena y, lo que es más importante, se encuentra en esta situación terrible por algo que él ha hecho, cosa que deja clara nada más hacer su aparición.

Ορ. ἐπειδὴ πατὴρ ἀίμ' ἔτεισάμην
μητέρα κατὰκτας; διαδοχαίς δ' Ἐρινύων
ἡλαυνόμεσθα φυγάδες ἔξεδροι χθονός
δρόμους τε πολλοὺς ἐξέπλησα καμπίμου

OR: Después de que la sangre de mi padre me cobré,
matando a mi madre, con sus persecuciones
las Erinias nos acosan por turnos, huidos,
exiliados de la patria,
y ya muchos trayectos sinuosos he recorrido”.¹³

(vv. 80 - 83)

Así, Orestes sufre por sí mismo y por sus propios actos, mientras que se podría decir que Ifigenia lo está viviendo desde fuera. Orestes es el protagonista condenado de su propia historia (una historia terrible, pero suya al fin); Ifigenia solo es espectadora de esta cruel disposición divina. Además, debemos tener en cuenta que Ifigenia ve incrementado su dolor cuando sabe de la desgracia de Orestes. Desde el momento en que comprendemos esta relación de contraste entre las situaciones iniciales de ambos hermanos, podemos comprobar que nos encontramos ante una disposición muy similar, prácticamente exacta, a la que hemos visto que presenta el espectáculo y la dramaturgia: observamos un conflicto trágico, que supone la inminencia de una catástrofe, un personaje central, Orestes y un espectador, Ifigenia (además de un espacio, la tierra de los Tauros, y un momento concreto en el que se desarrolla la acción).

Si damos por válida esta forma de entender el desarrollo de la primera parte en la *Ifigenia entre los Tauros*, parece justo hablar de dos marcos dentro de esta obra. Por un lado, el marco del espectáculo grande, general, real si se prefiere: el marco espectacular, el que se está desarrollando sobre la escena, con la orquesta, con actores y espectadores atenienses. Y por otro, el marco que abarca este pequeño sistema de

¹³ Traducción de la autora siguiendo el texto editado por J. Diggle, 1994, citado en la bibliografía.

representación interna, aquel en el que se desarrolla un espectáculo que solo afecta a los que participan actuando en el marco anterior: otorgamos a este segundo marco el nombre de ‘marco meta-espectacular’. Utilizaremos estos dos términos en lo sucesivo para referirnos a los dos niveles que, creemos, se establecen en la factura de *I.T.*

Niveles de Espectáculo en <i>Ifigenia entre los Tauros</i>				
Elementos dramaturgicos	Conflicto	Protagonista	Espectador	Espacio y Tiempo
Marco Espectacular	Enfrentamiento inesperado entre los dos hermanos (Ifigenia y Orestes) que no se conocen, en tierra extraña.	Ifigenia	Ciudadano ateniense	CONCRETOS. Teatro (edificio reservado a la representación). Fiestas religiosas.
Marco Meta-espectacular	El círculo de sangre de los Atridas. Asesinato de Clitemnestra por Orestes, locura a causa de las Furias (catástrofe).	Orestes	Ifigenia	IMPRECISOS La tierra de los Tauros. Tiempo después del conflicto troyano.

El marco meta-espectacular como tragedia: terror, compasión y catarsis

Antes de sumergirnos en este segundo nivel de representación que hemos conseguido definir dentro de la *Ifigenia entre los Tauros*, es importante destacar el motivo de que esta complicada estructura de tragedia dentro de la tragedia se haya producido. Parece sólido considerar que el autor busca obtener una respuesta trágica ante un estímulo trágico, pero ante todo busca la conmoción del público para hacerle llegar un mensaje distinto al que espera. Eurípides necesita que su espectador sufra como en una tragedia se sufre, pero también que se mantenga despierto y atrapado, para así hacer llegar un mensaje profundo y complejo, que solo llegará después de este viaje a través de las emociones más brutales. Por ese motivo, aprovechará todas las ventajas que le ofrecen los elementos formales de la constitución de una tragedia.

Es también fundamental no olvidar lo importante que resulta para Eurípides el conjunto del espectáculo con el espectador, así como establecer una comunicación permanente entre ellos. Una vez tenemos esto presente, parece interesante especificar

qué elementos buscamos en una tragedia propiamente hablando. Solo así podríamos descubrir hasta qué punto el “espectáculo dentro del espectáculo” creado por Eurípides (marco meta-espectacular) responde a las claves básicas del género trágico.

Aristóteles establece en su *Poética*¹⁴ que una tragedia bien construida consta de dos momentos cruciales en lo que podríamos llamar el clímax de la obra, el terror (*phóbos*) y la compasión (*éleos*). El primer momento correspondería al punto en que el héroe protagonista camina a ciegas hacia una fatalidad terrible: el público lo sabe y él no, por tanto el espectador teme. Cuando el protagonista cae por fin, presa de esta fatalidad inevitable, el espectador ve lo que tanto ha temido, observa a su héroe destruido perdiendo su última batalla: y se compadece. Como resultado de estos dos elementos, se obtiene la catarsis (*kátharsis*), que podría traducirse como ‘purificación, purga’, aunque toda traducción resultaría inevitablemente pobre¹⁵. Este proceso implica que el protagonista, pasada ya su desesperación, comprende lo que le ha ocurrido, por qué le ha ocurrido y lo asume. Admite su desgracia con una dignidad asombrosa, que solo un personaje de su categoría puede permitirse. Y gracias a esa situación que se da en el escenario, el espectador consigue estar en paz después del horror que ha vivido. Cuando todo acaba siente alivio, a él no le ha sucedido nada de lo que vio: pero ha aprendido y se siente, de alguna manera, mejor. El siguiente cuadro resumiría las relaciones establecidas según estos tres elementos aristotélicos.

	Phóbos	Éleos	Kátharsis
Personaje (Héroe)	Lucha	Pierde	Se “reafirma”
Espectador	Teme	Sufre / Se apiada	Aprende

Podemos afirmar que la tragedia según la concepción aristotélica tiene un importantísimo punto en común con los planteamientos dramaturgicos de Eurípides. Para ambos el espectador cuenta con un nivel de importancia prácticamente idéntico al de los personajes, la historia o el desarrollo del argumento. Es por ello por lo que Eurípides no renuncia a utilizar estos elementos. Pero tampoco se conforma con

¹⁴ 1452b y 1453a; Kyriakou ya apunta el interés de tomar a Aristóteles como referencia para analizar la obra con perspectiva, comentando que según estos criterios, nada en ella podría definirse como “untragedy” (2006, p. 9)

¹⁵ Los términos con los que Aristóteles define estos conceptos imprescindibles para el entendimiento de la tragedia como género son complejos y por consiguiente muy complicados de traducir. Un estudio profundo y acertado sobre estos términos, su definición e implicaciones y su aparición en las fuentes antiguas se encuentra en M. Fuhrmann, 2011, pp. 160 – 3.

utilizarlos de la forma que esperaría el público ateniense (forma tradicional), ya acostumbrado a ver tragedias y a observar ese tipo de personajes. Necesita sorprenderlo y también calar más hondo en sus emociones. Por eso aprovechará doblemente los recursos, hasta crear así el doble de espectáculo del que se podría esperar.

Profundicemos ahora en lo que hemos bautizado como “marco meta-espectacular” para descubrir si es posible hallar en él los elementos constituyentes que hemos analizado como propios del género trágico. Ya hemos visto que, basándonos en su función activa o pasiva dentro de la acción, podemos tomar a Orestes como personaje-protagonista, como figura de héroe trágico, y a Ifigenia como espectadora dentro de este marco meta-espectacular. Si vamos al verso 115 observamos a Orestes dentro de su tragedia propia, justo en medio de su propia trama; sus palabras demuestran que se encuentra en espera de la fatalidad que acontece a todo héroe trágico. Esto es especialmente interesante porque, ajustándonos a la teoría aristotélica, nos encontramos en el momento teatral reservado al primer elemento fundamental de la tragedia, el momento del *phóbos*. ¿Se cumple esto dentro de nuestro marco meta-espectacular? Desde luego. Pues la semilla del miedo se encuentra en la incertidumbre que produce la situación del protagonista. Vemos al héroe caminar derecho hacia el precipicio, se intuye la desgracia o la ejecución de la catástrofe. El léxico de movimiento que utiliza muestra cómo se dirige voluntariamente hacia la situación en la que sufrirá el horror de la catástrofe (el ataque de las Furias) y la imposibilidad de la huida (ser atrapado por los guardias de la tierra táurica).

Ορ. ἀλλ' εὔ γάρ εἶπας, πειστέον· χωρεῖν
χρεῶν ὅποι χθονὸς κρύψαντε λήσομεν δέμας.
οὐ γὰρ τὸ τοῦ θεοῦ γ' αἴτιος γενήσομαι
πεσεῖν ἄχρηστον θέσφατον· τολμητέον.
(vv. 118 – 121)

OR: “Has hablado bien, he de confiar en ti. Hay que
[dirigirse adonde podamos ocultar nuestros cuerpos sin
ser vistos. Pues no seré yo el culpable de que el oráculo
del dios quede sin efecto. Tengamos valor.

Pero más que el discurso del mismo Orestes, el indicador más definitorio de la situación del protagonista en cuanto a la fatalidad sobre la que se abalanza se nos muestra a partir del verso 239. Orestes no está en escena. Es Ifigenia la que ocupa el escenario. Y hace su aparición el vaquero o boyero (βουκόλος) que llega, según advierte ya el corifeo, con el objetivo de “anunciarte alguna nueva” (dirigiéndose a Ifigenia). Tras un breve y precipitado diálogo con Ifigenia, en el que se limita a poner en situación (han llegado dos extranjeros, son griegos, solo sabe un nombre) ella le pide que explique pormenorizadamente los detalles de lo que ha visto y lo que tiene

que contar. Y entonces comienza un largo monólogo del boyero, un relato que se extiende hasta el 340. En un análisis más exhaustivo de su estructura se puede observar que este pasaje presenta todos los rasgos básicos para ser considerado un relato del mensajero anunciador de la catástrofe¹⁶: breve parte introductoria, a menudo (y sobre todo en Eurípides) dialogada; cuerpo de la narración, en la que de una forma muy descriptiva y sentimental, se cuentan los detalles de la desgracia que acaece al héroe – protagonista, especialmente aquellos que se consideran demasiado horribles como para mostrarlos en escena (enseñarlos estaría fuera del contexto teatral, frustraría el misterio y la magia de la acción, no sería verosímil, en palabras de Aristóteles); y parte final, formulada casi en forma de máxima, que recoge todo lo anterior, realizando una reflexión al respecto. Además de los motivos estructurales, se puede comprobar que el monólogo (el cuerpo básico, la parte narrativa pura) consta de 86 versos; en Eurípides, todos los relatos del mensajero de este tipo oscilan entre los 80 – 100 versos (así *Medea*, 90; *Heracles* - 92; *Electra* - 102; *Hipólito* - 80).

Este argumento formal nos lleva a interpretar la locura y los ataques de las Furias como la catástrofe concreta que sufre Orestes, esa catástrofe que el mensajero está encargado de comunicar. Siguiendo con el esquema aristotélico de elementos formales, en este momento el héroe ha caído por fin en la temible trampa y el espectador es consciente de ello. Sus peores temores (*phóbos*) se han cumplido; ahora es cuando el héroe sufre y él, como público, se apiada (*éleos*). Hallamos por tanto también la compasión en este marco meta-espectacular.

Pero no olvidemos que tanto el terror como la compasión en la representación teatral son fenómenos que llegan a desenvolverse gracias a la comunicación establecida entre lo que el protagonista sufre o hace y lo que el espectador experimenta. Donde Orestes es el héroe, Ifigenia es la espectadora. ¿Cumple también ella su papel? En efecto, volvamos a fijar nuestra mirada sobre ella. Ifigenia, justo después de que Orestes salga de escena tras haber sembrado esa semilla del terror que antes comentábamos, llora precisamente a su hermano, del que nada sabe y a quien añora con gran intensidad. ¿Es esta una expresión más del *phóbos* de Ifigenia en su condición de espectadora? No parece inverosímil sostener esta hipótesis. Observemos

¹⁶ Este monólogo del boyero ya ha sido tratado como una *rhesis* de mensajero con anterioridad, pero no se ha interpretado como un mensajero de este tipo específico. Así, Quijada, 1991, 37 y ss: “En cuanto a la primera *rhesis* de mensajero en *I.T.* vv. 260 – 339, relato del descubrimiento y la captura de unos extranjeros – los desconocidos Píldes y Orestes – por un grupo de pastores, se conforma como si de un *mechanema* se tratara”.

qué sucede cuando el vaquero-ángelos abandona la escena e Ifigenia vuelve a quedar sola, pronunciando el siguiente monólogo:

τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέμφομαι σοφίσματα,	“IF: Las astucias de esta diosa censuro, ella que,
ἥτις βροτῶν μὲν ἦν τις ἄψηται φόνου (...)	si un mortal comete algún crimen (...)
βωμῶν ἀπέιργει, μυσσάρὸν ὡς ἡγουμένη,	de sus altares lo aparta, como un ser contaminado,
αὐτὴ δὲ θυσίαις ἥδεται βροτοκτόνοις.	y en cambio ella se deleita en sacrificios humanos”
(vv. 380 – 384)	

He aquí la compasión (*éleos*). Ifigenia siente lástima por esas dos personas a las que sabe que ahora tendrá que matar. La compasión va acompañada de la desesperación, la congoja y la confusión: Ifigenia censura a la divinidad, porque no entiende esa catástrofe que ha caído sobre Orestes y no entiende por qué debe ser así. Todo esto es propio del espectador que sufre con el espectáculo, una vez que la fatalidad inevitable ha sobrevenido por fin a su héroe.

Fusión entre los dos marcos teatrales: reconocimiento y catarsis de Ifigenia.

Hemos observado hasta aquí el desarrollo de los elementos y los procesos propios de la tragedia dentro de este sub-espectáculo protagonizado por Orestes y experimentado por Ifigenia, hasta la llegada de la culminación de los mismos, la catarsis. Este último proceso, genuino del género trágico, será el que logre el impacto mayor y además funcionará como llave para salir de este nivel de representación. También veremos que es mucho más complejo de realizar y de completar. Todavía según la teoría aristotélica, en este punto necesitaríamos el reconocimiento propio, la reafirmación del héroe, y con ello el aprendizaje y la “purificación” introspectiva del espectador. Trasladando nuestra búsqueda al plano meta-espectacular en el que todavía nos encontramos, debemos observar en primer lugar a Orestes. Curiosamente la escena a la que nos enfrentamos ahora es la primera en la que Ifigenia y Orestes coinciden. Orestes se muestra finalmente derrotado (la catástrofe ya ha caído sobre él). Tras el brutal ataque de las Furias, se encuentra perdido, solo, sin nada que lo proteja o lo esconda de su terrible destino. Ifigenia lo observa sobrecogida. Lo que ve es la ‘desnudez del héroe trágico’¹⁷. Protagonista y espectadora ya han pasado la parte más explosiva de su dolor, y ahora se enfrentan, exhaustos, a la verdad inevitable.

¹⁷ Se trata de la situación de mayor indefensión por parte del héroe, y que por tanto, es también el momento de mayor identificación con el espectador. El tratamiento de esta situación es crucial en la tragedia. Se puede observar en Sófocles (Edipo, Ayante) o en el euripideo Heracles.

Ορ. τί ταῦτ' ὀδύρῃ καὶ τοῖς μέλουσι νῶιν
κακοῖς σὲ λυπεῖς, ἥτις εἶ ποτ', ὦ γύναι;
οὔτοι νομίζω σοφόν, ὃς ἂν μέλλων κτανεῖν οἴκτωι
τὸ δεῖμα τοῦλέθρου νικᾶν θέληι,
οὐδ' ὅστις Ἄιδην ἐγγυὸς ὄντ' οἰκτιρίζεται
σωτηρίας ἄνελπις· ὥς δὴ' ἔξ ἐνόος
κακῶ συνάπτει, μωρίαν τ' ὀφλισκάνει
θνήσκει θ' ὁμοίως· τὴν τύχην δ' ἕαν χρεῶν.
ἡμᾶς δὲ μὴ θρήνει σύ· (...)
(υυ.482 - 490)

¿Por qué te lamentas, y sobre los males que ocupan
a nosotros dos te dueles, quien quiera que seas, oh mujer?
No juzgo sabio a ese que está por matar
y con un quejido pretende vencer el espanto de su gesto,
ni a quien ante un Hades que cerca está se lamenta
sin esperanza de salvación. Dos males a partir de uno solo
reúne, y a la necesidad se condena
y muere igualmente. Hay que aceptar la suerte.
Por nosotros no llores tú.

Este pasaje nos muestra el último rasgo clave de Orestes como protagonista de esta pequeña tragedia. Se reafirma y asume la fatalidad que le espera: “hay que aceptar la suerte”. Durante toda la escena que sigue se producirá el contacto entre los dos marcos teatrales. Cuando se descubre que existe la posibilidad de que uno de los dos amigos, Orestes o Píldes, se salve, tanto Ifigenia (espectadora en el marco meta-espectacular) como el espectador general, sentado en la grada, quieren que sea Orestes, en su función de héroe trágico, el que sobreviva. Esto significa que la compasión que Ifigenia, como público dentro de su marco correspondiente, sentía, también ha afectado al público general. El hecho de que Orestes reaccione negándose a admitir la posibilidad de ser él quien salve su vida le confiere un punto más a su condición de protagonista trágico, ya que es una expresión de su nobleza humana, característica existencial que solamente encuentra este tipo de personaje una vez culminado su viaje a través de la desgracia¹⁸. El hijo de Agamenón demuestra así dentro de su marco teatral los cuatro rasgos fundamentales del héroe trágico según Adrados: la decisión, la acción, la soledad y el sufrimiento¹⁹. De esta manera, ahora los dos espectadores (el interno y el externo) se encuentran en el mismo punto. El momento (versos 830–835) en que los dos hermanos se reconocen a través de Píldes como enlace argumental (la función de este último es, como veremos, más profunda de lo que pueda parecer superficialmente) será el momento en que los tres pilares narrativos de nuestra historia, Orestes, Píldes e Ifigenia, asuman sus papeles dramáticos dentro del

¹⁸ Véase Nietzsche y su ensayo sobre la tragedia griega (2000; = 1872) donde esgrime la siguiente y completa definición del héroe trágico: “El hombre noble que, a pesar de su sabiduría, está condenado al error y la miseria pero que ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora” (p. 92). También apunta Adrados, “la lucha del héroe es su grandeza” (1962, p. 28)

¹⁹ *El héroe trágico* (1962, p. 18)

marco meta-espectacular. Es hora de que Ifigenia complete su catarsis. Observemos el siguiente pasaje:

Ιφ. (...) θαυμάτων
πέρα και λόγου πρόσω τάδ' ἀπέβρα.
Ορ. τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖμεν ἀλλήλων μέτα.
Ιφ. ἄτοπον ἠδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι·
δέδοικα δ' ἐκ χειρῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
ἀμπάμενος φύγηι.

(*vv.* 838 - 841)

“IF: (...) Más allá de cualquier maravilla
lejos de toda explicación se ha dado este encuentro.
OR: En lo que queda seamos dichosos juntos el uno
con el otro.
IF: Un insólito placer me ha tomado, amigas;
tengo miedo de que desde mis brazos hacia el éter
volando se me escape (...)”.

Este pasaje corresponde al momento preciso del reconocimiento “puro”. Las palabras de Ifigenia son la llave para comprender que el proceso de aprendizaje que la catarsis supone se completa dentro de ella. De repente y contra todo pronóstico, sacándola de su estado anterior, se siente bien: se siente feliz, ha obtenido lo que buscaba. Y un “insospechado placer” se ha apoderado de ella. Deja así claro que su situación cambia. Esto se reafirma nuevamente cuando, apenas veinte versos más adelante, Ifigenia se espanta al pensar en todo lo que iba a hacer (“¡Ay de mí, terrible acto de audacia, iba a cometer una terrible osadía!”). O lo que es lo mismo, todo lo que ya no hará. Esa es su verdadera salvación: ha descubierto algo, tiene ahora un conocimiento que antes no tenía y gracias a él puede avanzar. El aprendizaje (resultado efectivo en el espectador de la catarsis) ha hecho de ella algo mejor. De la violencia y el desastre, se obtiene por medio del héroe la tranquilidad y la paz. El destierro de la ira. Así lo cree la propia Ifigenia (995-6):

οὐχὶ τῶι κτανόντι με
θυμουμένη, πατρῶϊον ὀρθῶσαι θέλω

IF: Ya de vuelta, y contra quien iba a matarme
sin rabia, restablecer la casa de mi padre quiero.

Así ha terminado la tragedia de Ifigenia. Lo ha visto, lo ha sentido, lo ha sufrido y ha aprendido. Ahora puede levantarse, dejar de ser espectadora de esta historia y pasar a ser partícipe de la misma. En este momento Ifigenia ha elegido dejar de ser un sujeto pasivo dentro de una aventura que también le incumbe. Gracias a este proceso, Orestes también ha terminado esta parte de su viaje. Le espera una aventura nueva a la que está dispuesto a enfrentarse (τὸ λοιπὸν) en la que no es el único héroe. Porque ahora los dos espectáculos se han fundido, se ha cerrado el marco meta-espectacular. Solamente quedamos nosotros como espectadores.

El impacto trascendental sobre el espectador de *Ifigenia entre los tauros*

Hemos visto cómo Eurípides construye en *Ifigenia entre los Tauros* un entramado de historias en el que explota al máximo los recursos de la tragedia, creando un doble espectáculo y multiplicando la complejidad de sus personajes. Pero parece complicado suponer que el único objetivo de Eurípides fuese exhibir virtuosismo dramático. Como ya hemos comentado, Eurípides es un tragediógrafo que no concibe la tragedia de forma completa sin que el espectador juegue un papel fundamental dentro de la misma. Esta compleja estrategia de recursos formales tiene como función doblar el impacto que el espectador sufre, activándolo y convirtiéndolo en una pieza más de la construcción de la tragedia. Haciendo que el terror, la compasión y la catarsis se produzca en más de un nivel, Eurípides ha conseguido que su público se involucre. Su espectador es ahora inmensamente más sensible. Así, lejos de creer que esta tragedia sea una historia novelesca y evasiva, melodramática, poco trágica en definitiva, nos encontramos ante un relato que busca producir un impacto trascendental. El mensaje que subyace en *Ifigenia entre los Tauros* no es evasivo, sino existencial.

¿Por qué querría Eurípides con esta obra producir este tipo de impacto sobre su público? Para comprenderlo debemos recordar que seguimos la teoría de que esta tragedia se estrenó en el 414, época crítica de la Guerra del Peloponeso; debemos también recordar que Atenas llevaba diecisiete años sumida en el hambre, las matanzas y el odio. Así podremos comprobar que tras el telón de la fantasía, las tierras lejanas y el mundo desconocido, se esconde un fuerte alegato antibelicista, trascendental y humano. ¿Podemos demostrar esto? Sí, si observamos los personajes y demás elementos teatrales que componen este gran edificio trágico, analizamos su función trascendental y comprobamos a continuación qué es lo que finalmente representan.

Podemos afirmar con bastante seguridad que los resortes más importantes a la hora de crear ese impacto han sido los tres personajes básicos, Ifigenia, Orestes y Píldes. Cada uno de ellos ha tenido una función individual, que si bien se completa dentro de sí misma y provoca su propio círculo de reacciones e impactos, alcanza su máxima plenitud dentro del clímax dramático cuando se une con las funciones que cumplen los otros dos personajes, creando así una unidad superior que posibilita la transmisión de un mensaje de fuerza mayor.

Ifigenia ha desempeñado la función de interconectar los planos dentro de la tragedia. Ha sido la encargada de llevar al espectador al escenario, rasgo esencial en el

teatro de Eurípides²⁰. Ella es la que hace posible el paso del marco meta-espectacular al espectacular, y la que se asegura de que el público comprenda todo el desarrollo de la trama. Esto se refleja sobre todo en su función como espectadora durante el primero de los marcos y en su paso de sujeto pasivo (primera parte, marco meta-espectacular) a activo (segunda parte y final, marco espectacular). Orestes, por su parte, es el personaje más simbólico. Su función es la de representar todos los valores, convicciones, y situaciones que el espectador experimenta mientras dura la tragedia. De esta forma, su relación con el público (al contrario que Ifigenia), es indirecta. Prueba de ello es que en el marco meta-espectacular es el héroe y no el espectador, nunca cumple una función que lo ligue estrechamente con aquellos que están sentados.

En último lugar dentro de este trío tenemos a Pílates, personaje al que prestaremos mayor atención en este punto de nuestro estudio, ya que hasta ahora no ha sido tan relevante su funcionamiento. Pílates es un personaje sin el cual nada es posible, pero que no es activo en la medida en que los otros dos protagonistas lo son. Es un personaje instrumental. Ifigenia hila la intriga con el público, Orestes ejecuta la intriga para el público, y Pílates permite que tanto uno como otro consigan cumplir esas funciones. Tiene además una función de profundización narrativa. Pílates es el ingrediente literario que humaniza el sufrimiento de Orestes, mantiene su dignidad en los momentos difíciles y eleva espiritualmente el dolor y la desesperación de Ifigenia. Como amigo inseparable, valeroso combatiente e intrépido aventurero, al público le interesa menos, ya que se siente menos identificado con él (es un personaje mucho más plano). De hecho su relación con el respetable es solo a través de las representaciones simbólicas de los valores que su participación en las situaciones implica. Sin embargo, también por estos motivos es amable en cuanto a la dramaturgia. Siempre tiene al público de su parte. Y su sufrimiento también le duele a este último.

La unión funcional de los tres personajes llega en la escena del reconocimiento. Hasta entonces se produce una especie de carrera hacia la culminación. Los tres evolucionan de forma progresiva hasta que llega el momento clave. Cuando sus tres funciones y esquemas internos se funden, es cuando el público recibe el verdadero impacto trágico: los tres personajes, por separado, son puntos extraviados en un mar de confusión, seres que pugnan por conseguir un objetivo que solo se logra cuando se unen... y cuando suman al público a ese conjunto. Esta alianza dramática es la que permite la transmisión de un mensaje simbólico, profundo y, como hemos dicho en

²⁰ Una vez más remitimos a Nietzsche (*ibid.*, p. 105).

más de una ocasión, trascendental. Porque en este punto la historia ha cobrado suficiente fuerza, el espectador ya forma parte de ella y está por tanto capacitado para comprender dicho mensaje. Esta lectura es la que proponemos a continuación.

***Ifigenia entre los Tauros*: lectura trágica antibelicista**

Ifigenia, la hija de Agamenón, aparece en escena. Tendría que estar muerta. Y sin embargo no lo está. Ha sobrevivido... ¿pero a qué precio? Al precio de convertirse en una asesina. A cambio de no haber muerto, su destino consiste en matar a sus semejantes (“a todo hombre griego que llegue a esta tierra”). Morir por la mano de los griegos o matar a griegos. Esa es su encrucijada y a eso la ha condenado la divinidad. ¿Puede ella soportarlo? Para Ifigenia esto es motivo del máximo dolor. Cumplir la sangrienta función que le ha sido encomendada la destroza por dentro y carcome su existencia, es peor que la muerte.

Orestes, el menor, el hijo perdido de la familia, llega a una tierra extraña. Sufre, acosado por la locura. ¿Por qué? Porque ha cometido un crimen terrible. Ha matado a un miembro de su familia, ha matado a uno de los suyos. Y no se lo perdona, no puede perdonárselo. Está condenado a sufrir la constante y terrible presencia de sus propios remordimientos (encarnados en las Furias). Preferiría estar muerto, nada le vale la pena y así lo dice él sobre sí mismo (“vive, aunque infeliz, en todos sitios y en ninguno”).

Ambos están, de formas diferentes, desterrados de su patria. Ninguno tiene ya el derecho de pisar suelo griego, aunque los dos tienen, en principio, justificación para sus actos (moral en el caso de Orestes, divina en el de Ifigenia). Son hermanos. La sangre que se ha derramado en la historia de sus vidas ha hecho que lleguen a este punto en el que no se conocen el uno al otro, no saben quiénes son. La espiral de violencia amenaza con borrar su identidad.

Todo esto sucede en un contexto profundamente trágico. El cambio del contexto es imprescindible. Y ese cambio solo se produce cuando interviene Pílates, el único de los personajes fundamentales que no está manchado de sangre. Es el único puro y solo él propicia el reconocimiento entre Ifigenia y Orestes (entregando la tablilla y haciendo llegar con ello el mensaje que dará la clave definitiva), reconocimiento sin el cual no es posible salir del dolor inexorable y la asfixia trágica.

Entonces se hace la luz. Los tres personajes tienen ahora esperanza, porque creen que aún pueden escapar de esa prisión de odio. Así lo demuestra la afirmación

de Orestes: “no me convertiré de mi madre y de ti en el asesino: su sangre ya fue suficiente”. Es posible salir de la tragedia inmóvil para pasar a la intriga dinámica, porque ahora ellos tienen un objetivo que cumplir, una aventura de la que pueden y deben salir vivos. La diferencia entre el antes y el ahora es que en este momento los tres personajes creen que merecen la vida antes que la muerte. Por eso lucharán por ella, y por eso la conseguirán pese a todas sus dificultades. Por eso ni siquiera los dioses se pondrán en su contra. Por eso vencen.

Es así como se nos muestra el mensaje, de profunda significación pacífica y sentido antibelicista, que alberga la metáfora en *Ifigenia entre los Tauros*. Los hombres no estamos preparados para matarnos entre nosotros, entre semejantes. No es capaz el ser humano de destruir sin destruirse. Hacerlo supone una condena igual de dolorosa e insoportable que la muerte. Es preciso saber, recordar quiénes somos, y reconocernos entre nosotros. Solo cuando llevemos a cabo ese reconocimiento, cuando los hermanos entiendan que lo son, será posible tener una oportunidad. La sangre tiene que parar. Esto tiene que acabar. Solamente así podremos salvarnos.

Sobre Toante y la figura del *deus ex machina* como parte del mensaje antibelicista

Antes de dar por concluido nuestro análisis, parece bastante importante comprobar hasta qué punto las innovaciones eurípideas sobre el argumento de *Ifigenia entre los Tauros* guardan relación con el mensaje existencial que subyace en la tragedia. Hemos comentado que la primera de estas innovaciones claras es que Eurípides rechaza el planteamiento inmortalizador de Ifigenia en su partida hacia la tierra bárbara. Esto resulta bastante lógico si revisamos la importancia que brinda el tragediógrafo en su relato al valor de la vida y la muerte. Una Ifigenia inmortal no sería en ningún caso una luchadora que albergue todas las significaciones simbólicas que, como hemos visto, requiere. Sin embargo, el factor más importante en el que vamos a fijarnos es en la diferenciación con el supuesto drama sofocleo.

En caso de que el argumento del *Crises* fuese en efecto el que se nos ha transmitido, parece plausible defender que la originalidad eurípidea sería muy escasa. Pero en cualquier caso habría un punto de distinción en absoluto insignificante. Como hemos comentado, los personajes de Eurípides no matan a Toante para lograr su objetivo. ¿Es esto casual? Desde luego que no, ya que en la historia eurípidea los personajes han realizado un complicado viaje de violencia y horror, tras el cual han comprendido que no pueden seguir matando. Ellos han cortado la línea de sangre,

renunciando a emplearla por mayor justificación que se les presente. Sería incoherente con el mensaje antibelicista de Eurípides que sus personajes se convirtieran en asesinos después de todo este recorrido.

Además, es interesante plantearnos cuál es el instrumento que el tragediógrafo utiliza para que este hecho no deje de ser creíble y para que esa coherencia que busca se mantenga sobre el escenario. Cuando Toante inicia su persecución y llega casi al punto de alcanzarlos, es la intervención de la diosa Atenea la que impide que el obstáculo (Toante) continúe su sangrienta empresa de castigo. El recurso del *deus ex machina* a menudo se presenta como una prueba del mecanicismo y la artificialidad en una tragedia; sin embargo, aquí observamos que su función está enteramente unida a la trascendencia del mensaje antibelicista que se ha comentado. La divinidad no ha resuelto un problema que de otra forma hubiera sido irresoluble; tan solo funciona como prueba de que los protagonistas no han huido cometiendo una impiedad²¹. Su aparición es coherente con la apuesta de complicidad que Ifigenia realiza en los versos 1233 y 1234: “callo lo demás, pero lo doy a entender a los dioses que todo lo saben y a ti, diosa”.

Es decir, el hecho de que Eurípides introduzca la presencia de una divinidad que apruebe lo que los protagonistas hacen (sobre todo cuando sus acciones van contra el sistema, contra lo establecido, contra un régimen de violencia que representa Toante como rey) parece claramente intencionado y muy poco mecanicista. Para que sus personajes puedan salir victoriosos de su lucha por la libertad sin sangre, necesitan también estar en paz con los dioses.

Conclusiones

Podemos concluir asumiendo que *Ifigenia entre los Tauros* no es una obra novelesca ni un melodrama que pierda los elementos fundamentales del género, sino una tragedia completa y compleja, innovadora en su estructura y en la presentación de sus recursos. Su mensaje es tremendo, terrible, y guarda una estrecha relación con la realidad en la que se estrena, así como una potente metáfora del exterior con el que se enfrenta. Si damos por válida la presencia del mensaje antibelicista y trascendental, la

²¹ Para otros comentarios en esta línea acerca de la verdadera función del *deus ex machina* en esta tragedia, véase A. Lesky, 2001, p. 326: “La obra también habría llegado a buen término también sin la aparición de la diosa”.

lectura trágica de *Ifigenia entre los Tauros*, no resultaría descabellado replantearnos el verdadero significado de otras tragedias de Eurípides siempre interpretadas como obras de evasión o simple melodrama (*Ión, Helena, Orestes*²²). Admitir que la guerra tuvo una influencia sobre el teatro euripideo lo suficientemente intensa como para reflejarse en lo más profundo de sus personajes y argumentos también podría llevarnos a enfocar con una nueva perspectiva el contenido de su obra. El duro existencialismo que se esconde tras los recursos aparentemente mecanicistas o los personajes supuestamente planos parece desde luego digno de análisis.

Referencias Bibliográficas

- J. L. Calvo, 1982, *Eurípides. Tragedias (II): Suplicantes, Troyanas, Ión, Heracles, Ifigenia entre los Tauros*, Madrid.
- D. J. Conacher, 1967, *Euripidean Drama, Myth, Theme, and Structure*, Toronto.
- E. Crespo (coord.), 2008 (2ª ed.), *Esquilo, Sófocles y Eurípides. Obras completas*. Madrid.
- M. J. Cropp, 2000, *Iphigenia in Tauris*, Warminster.
- J. Diggle, 1994. *Euripidis Fabulae: Supplices, Ion, Hercules, Iphigenia in Tauris*. Oxford.
- M. Fernández Galiano, 1968, “Estado actual de los problemas de cronología euripidea” en *Actas del III Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 321-354.
- A. Garzya, 1962, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*. Nápoles.
- J. Fernández Delgado, 2012, “Luces y sombras en la comunicación con Apolo: de la monodia de Ión a la de Creúsa” en *Exemplaria Classica*, 16, pp. 17 – 34
- M. Fuhrmann, 2011, *La teoría poética de la antigüedad*, Madrid, (= 2003, Zürich).
- C. García Gual, 2006, *Historia, novela y tragedia*, Madrid.
- E. Hall, 2013, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripide’s Black Sea*, Oxford.

²² Otros estudiosos han resuelto hacerse estas mismas preguntas. Ya J. Fernández Delgado ha explorado recientemente la conexión entre niveles del texto teatral “con capacidad de repercusión, directa e inversa” en el *Ión*, preguntándose con ello por su auténtico carácter trágico y la verdadera función del recurso *deus ex machina* (*Ex., Classica*, 16, 2012, p. 17 – 34); sobre Helena, podemos citar el trabajo colectivo *O mito de Helena de Tróia à actualidade* (2006).

- F. Jouan, 1996, *Euripide et les légendes des Chants Cyrpriens*, París.
- P. Kyriakou, 2006, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlín-Nueva York
- A. Lesky, 2001. *La tragedia griega*, Madrid (= 1958, Stuttgart).
- A. López Eire, 2002. *Aristóteles. Poética*, Madrid.
- J. Lucas de Dios, 1983. *Sófocles. Fragmentos*, Madrid.
- G. Murray, 1913. *Euripides and his age*, Londres.
- F. Nietzsche, 2007. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid. (= 1872, Leipzig).
- M. Oller Guzmán, 2007, "Ifigenia ξενοκτόνος", *Faentia* 30/1-2, p. 223-40.
- M. Platnauer, 1938. *Iphigenia in Tauris*. Oxford.
- A. Powell (ed.), 1990, *Euripides: Women and sexuality*. Londres.
- M. Quijada, 1991, *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria.
- F. Rodríguez Adrados, 1962, *El héroe trágico*, Madrid.
- , 1999, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid.
- M. Wright, 2005, *Euripides' Scape Tragedies*. Oxford.
- VV.AA., 2007, *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra.