

LA FIGURA DE IFIGENIA EN LA TRAGEDIA DE AGAMENÓN. DE LA LITERATURA GRIEGA A LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA[†]

DIANA DE PACO SERRANO
Universidad de Murcia^{*}

Summary: The study reviews the works of classical literature which refer to Iphigeneia, the sacrificed daughter of Agamemnon, with an aim to analysing the function performed by her presence or absence in the collective story of the tragedy of the Atrides after the Trojan War. Iphigeneia comes to be presented her as a symbol of sacrifice in the allusions of other characters, but on occasion she is also made into the principal motive for Clytemnestra's murder of Agamemnon. In Aeschylus, Sophocles and Euripides as well as in Seneca and certain versions in the later tradition, the virgin's sacrifice is given a social and individual dimension, depending on the particular perspective of the author alluding to her story. After reviewing these works, the study presents several examples of the figure of Iphigeneia recreated from classical patterns in contemporary Spanish theatre, and considers the significance of her appearance or omission in modern dramatic texts.

La muerte de Agamenón, como es sabido, aparece ya relatada en diversos pasajes de la épica homérica¹. Sin embargo, Homero no da noticia en su obra del

[†] Este artículo se inserta en el Proyecto de Investigación BFF2000-0085 subvencionado por la DGICYT.

Dirección para correspondencia: Departamento de Filología Clásica. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. 30080, Murcia. didepaco@um.es

¹ *Od.* I 32 ss., en este caso Zeus recuerda a Egisto como ejemplo de un hombre intachable (ἀμύμων) que desobedeció a la divinidad, a partir de entonces será considerado en diversos pasajes de la *Odisea* un traidor (δολόμευτις, cf. III 306), epíteto con el que también será calificada Clitemnestra. Sobre Egisto recae la responsabilidad de haber seducido a Clitemnestra y haberse unido a ella. En III 195 ss. y 304-310 se vuelve a recordar esta tragedia, siendo de nuevo el responsable de la misma Egisto. Queda también ahora olvidado el sacrificio de Ifigenia que no sirve en ningún momento como pretexto del crimen, que en Homero se justifica sólo con la unión de ambos. También Menelao refiere a Telémaco en IV 515 ss. el retorno de Agamenón y se ofrece una versión del asesinato cuyo responsable sigue siendo Egisto que con una engañosa artimaña (δολίην τέχνην) asesinó en el banquete a Agamenón. Finalmente aparecerá la muerte del Atrida,

episodio en Áulide, dramatizado por Eurípides², origen para algunos del odio de Clitemnestra hacia su esposo y preámbulo de la tragedia de éste, ni se menciona el nombre de esta hija. En el canto IX (284-287) de la *Iliada* aparecen nombrados los hijos del Atrida y se relata cómo el descendiente varón, Orestes, quedó en palacio con las tres hijas: Crisótemis, Laódice e Ifianasa. Como se puede comprobar, éstas poseen nombres distintos de los que aparecen en los trágicos³. Diversas noticias de este mito ofrece la lírica, en primer lugar con la *Orestía* de Estesícoro⁴. En los fragmentos conservados de su obra el autor parece referirse al sacrificio de la hija de Agamenón y al engaño que la lleva a Áulide. El fragmento 39 a Edmonds permite a críticos como Defradas considerar la posibilidad de que la presencia de Ifigenia revele ya una intención apologética de la esposa asesina, con lo que desde este autor se podría llegar a la conclusión de que el crimen de Clitemnestra queda paliado, ya que estaría justificado, en parte, como acto de venganza por la muerte de su hija⁵. Con Píndaro, en la *Pítica* XI, se encuentra una versión del crimen de Agamenón semejante a la esquilea. En sus versos el poeta dota a Clitemnestra de un protagonismo del que no hacía gala en Homero al confirmar que ésta asesinó a Agamenón y a Casandra:

Hades (XI 404 ss.). Agamenón imputa de nuevo la responsabilidad a Egisto pero no olvida la colaboración de Clitemnestra (σὺν οὐλομένη ἄλόχῳ); se menciona ahora la muerte de Casandra a manos de la esposa (422) pero no se aduce en ninguno de los ejemplos otras razones que justifiquen el crimen de los adúlteros, con excepción de la ilícita unión de ambos cuando Agamenón luchaba en la guerra.

² Tanto de Esquilo como de Sófocles se conoce un título *Ifigenia* aunque su contenido no se ha podido determinar. A. C. Pearson (*The fragments of Sophocles* (1), Cambridge 1917) considera difícil afirmar que el título de *Clytaimnestra* no es un título alternativo al de *Iphigeneia* o *Aigisthos*. Cf. S. Radt, "Sophocles in seinem Fragmenten", *Sophocles. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Gêneve, 1982, p. 187 ss.

³ En los cantos Ciprios se distinguía, a diferencia de lo que ocurría en Homero, entre Ifigenia e Ifianasa considerando que eran cuatro los hijos de Agamenón. En el *Catálogo* hesiódico se nos dice que Clitemnestra y Agamenón tenían tres hijos: Electra, que rivalizaba con los inmortales en belleza, Ifimede y, por último, Orestes (Cf. fr. 23 a M-W), leemos además en *Eoiai* que Ifimede es sustituida por un εἶδωλον y convertida en Artemis Enodia. Lucrecio (I 85) denomina Ifianasa a la víctima de Áulide. A este respecto cf. M. Holmberg Lübeck, *Iphigeneia Agamemnon's Daughter. A Study of Ancient Conceptions in Greek Myth and Literature Associated with the Atrides*, Stockholm, 1993, p. 10 ss.

⁴ En cuanto a los datos ofrecidos por el poeta lírico cf. C. M. Bowra, *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, Firenze, 1973 (=Oxford 1961), pp. 163-170.

⁵ Cf. J. Alsina, *De Homero a Elitis*, Barcelona, 1989, p. 110; J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris, 1972, p. 174.

Τὸν δὴ φονευομένου πατρός Ἄρσινόα Κλυταιμῆστρας
 χειρῶν ὑπο κρατερᾶν
 ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,
 ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου
 Κασσάνδραν πολιῶ χαλκῶ σὺν Ἄγαμεμνονία
 ψυχᾷ πόρευ' Ἀχέροντος ἄκταν παρ' εὐσκιον
 νηλῆς γυνά...
 (17-22)

Añade, además, que Orestes vuelve para matar a su madre y a Egisto (πέφνεν τε ματέρα θῆκέ τ' Αἴγισθον ἐν φοναίῃ 37). Al narrar los hechos el poeta insinúa posibles justificaciones de Clitemnestra para ejecutar este crimen, siendo la primera de ellas el sacrificio de su hija Ifigenia, a la que llama por su nombre (22)⁶. Sin embargo, Píndaro añade otro motivo de gran relevancia con el que parece restar credibilidad al anterior, refiriéndose a la pasión que la condujo a la infidelidad (24)⁷:

νηλῆς γυνὰ πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω
 σφαχθεῖσα τηλε πάτρας
 ἔκνιξεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;
 ἢ ἑτέρω λέχει δαμαζομέναν
 ἔννουχοι πάραγον κοῖται; τὸ δὲ νέαις ἄλόχοις
 ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ' ἀμάχανον
 ἀλλοτρίαισι γλώσσαις· (22-27)

⁶ En cuanto al papel de Clitemnestra en la tradición a partir del testimonio pindárico. Cf. I. Düring, "Klutaimnestra –νηλῆς γυνά- A Study of the Development of a Literary Motif", *Eranos* 41, 1943, pp. 91-123. Para el mito de Orestes en la *Pítica* XI cf. P. Angeli Bernardini, "Il mito di Oreste nella *Pítica* 11 di Pindaro", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili* (II) Roma, 1993, pp. 413-426.

⁷ Es muy significativo el modo en que el lírico introduce la disyuntiva (πότερον...) con la interrogación doble, presentando los hechos de tal modo que parece cuestionárselos irónicamente él mismo. Como veremos, similar actitud escéptica mantiene Electra en la obra de Sófocles, al dudar de la sinceridad de su madre y considerar su justificación una excusa (σκῆψις) ya que, al parecer, atormentada por el dolor de la muerte de Ifigenia, se casa con el enemigo, Egisto (οὐ γὰρ καλὸν / ἐχθροῖς γαμείσθαι τῆς θυγατρὸς οὐνεκα 591-592).

Ofrece el lírico, para que el lector forme su propia opinión, las dos causas que explicarán el crimen de Clitemnestra a partir de este momento. La reina utilizará la primera, en adelante, como defensa de las acusaciones que se le hacen por haber matado a Agamenón, mientras que la segunda pondrá en evidencia su deshonrosa actuación y el verdadero motivo que, para aquellos que la contemplan y la condenan, la llevó a ejecutar a su esposo.

Tanto Esquilo como Sófocles y Eurípides ofrecen en sus dramas referencias al episodio que nos ocupa. En los trágicos, desde Esquilo, Ifigenia aparece como hija de Agamenón y Clitemnestra⁸, con mayor o menor extensión en todos ellos se menciona el sacrificio de Áulide, en el que se ofreció a la virgen para que las tropas partieran hacia Troya, hecho que constituye una de las razones de Clitemnestra para asesinar a su esposo. Junto a ella se sitúa otra mujer destinada al sacrificio: Casandra, señalada ya desde Homero como víctima de Clitemnestra, cuya presencia junto al Atrida constituirá el segundo motivo que justifique la actuación criminal⁹. Aparecerá finalmente la figura de Egisto que ha heredado de sus antepasados la rivalidad con el Atrida y cuya relación con Clitemnestra será objeto de reproche por parte del coro, pese a la escasa relevancia que esta figura

⁸ Como se sabe, Pausanias (II 22 6-7) nos dice que la versión había sido tratada ya por Estesícoro (fr. 61 Page) y según Euforión de Calcis (fr. 14 De Cuenca) Ifigenia era hija de Helena y Teseo (Cf. *Schol. Lyc.* 513) y ésta se la entregó a Clitemnestra que ya estaba casada con Agamenón para que la cuidara. Servio, *ad Aen. XI* 268 habla de Orestes como hijo de Menelao y Helena. En *Ifigenia en Áulide* Clitemnestra menciona el número de sus hijos, señalando también a Orestes que la acompaña, siendo tres las hijas (Cf. v. 639), Crisótemis, Ifigenia y Electra (Cf. *Or.* 23) y uno el varón: $\tau\acute{\iota}\kappa\tau\omega\ \delta'\ \epsilon\pi\acute{\iota}\ \tau\rho\iota\sigma\acute{\iota}\ \pi\alpha\rho\theta\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \pi\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\alpha}\ \sigma\omicron\iota\ / \tau\acute{\omicron}\nu\delta'$. (1164).

⁹ Es importante el hecho de que sólo en el canto de la *Odisea* sea mencionada Clitemnestra, al parecer como ejecutora de Casandra ($\tau\acute{\eta}\nu\ \kappa\tau\acute{\epsilon}\iota\nu\epsilon\ \text{Κλυταιμνήστρη}\ \delta\omicron\lambda\omicron\mu\eta\tau\iota\varsigma\ 421-422$) J. D. Denniston (Eurípides, *Electra*, Oxford, 1979, p. VIII) considera que en la épica Clitemnestra juega un papel subordinado y añade: "Like her sister Helen, she is willing enough to be seduced ($\epsilon\theta\acute{\epsilon}\lambda\omicron\nu\ \epsilon\theta\epsilon\lambda\omicron\upsilon\delta\omicron\varsigma\alpha\nu$) in the end, though at first she resists her paramour's advances (*Od.* III 266-272) but, except in the later eleventh book, where she dispatches Cassandra with her own hand, she takes no physical part in the bloodshed". Para J. Alsina, (*De Homero...*, *op. cit.*, p. 106) en Homero encontramos tres versiones distintas de la muerte del rey de Argos que difieren, sobre todo, en la actitud de Clitemnestra, por lo que el crítico concluye que "Clitemnestra no es juzgada todavía como la mujer viril y malvada que ofrecerá la tradición posterior. Su culpa es humanizada, cuando no mitigada por el mismo poeta. Y, desde luego, de lo que no puede hablarse todavía es de su absoluta condena"; otros críticos consideran que la responsabilidad de Clitemnestra es ambigua y si tuvo parte en el asesinato fue sólo como ayudante de Egisto, el verdadero verdugo, a este respecto cf. A. Lesky, "Die *Orestie* des Aischylos", *Hermes* 66, 1931, p. 193 ss.

tiene desde Esquilo en comparación con el perfil homérico que presentaba el hijo de Tiestes.

En Esquilo (*Agamenón*) la narración del sacrificio de Ifigenia ocupa el párodo del coro a partir del verso 122. En estos versos se pone de manifiesto la trascendencia del hecho pasado en el presente y la dificultad que se le plantea al Atrida para solucionar un conflicto cuya grave solución final en ningún momento dejará de pesar sobre la conciencia del caudillo, padre sí, pero también guía de las huéspedes:

Βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πίθεσθαι
 βαρεῖα δ' , εἰ
 τέκνον δαίξω, δόμων ἄγαλμα (206 ss.)

Agamenón, subraya el coro de ancianos de la obra esquilea, no encuentra otra salida sino augurarse un buen futuro (εὖ γὰρ εἶη 217) y llevar a cabo la orden de la divinidad. Sin embargo, pese a que ha sido empujado por la necesidad (ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον 218), el coro mismo considera una osadía (ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέσθαι/ θυγατρός) el hecho de haber derramado la sangre de la virgen, con el fin de que zarpen las naves que habrán de entablar la guerra para vengar a una mujer (γυναικοπόλων πολέμων). Con la muerte de Ifigenia¹⁰ se cierra el capítulo que inaugura la tragedia de Agamenón, presentado en su dimensión personal y colectiva, sin ser omitido en su descripción el aspecto terrible del acto ejecutado. El resto, afirma el coro, no se vio y no se cuenta, por lo que el crimen ha sido consumado, sin ninguna otra explicación final, una vez que Agamenón toma la fatídica decisión que Clitemnestra le hará pagar¹¹.

¹⁰ Señala N. Loraux (*Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, 1989, p. 66 ss.) que en el *Agamenón* frente al resto de las tragedias en las que se habla del sacrificio de la virgen, no se presenta la aquiescencia de la víctima, condición indispensable para que el sacrificio sea fausto (Cf. Plut. *Quaest. Conv.* 8, 8, 3) puesto que en este caso se trata de presentar el sacrificio como mero crimen, lo que excluye el consentimiento de la muchacha. Esquilo subraya el carácter escandaloso del sacrificio de Ifigenia que lucha, se aferra a la vida y niega su consentimiento como lo demuestra el grito que señala su muerte (230 ss.), por lo que el acto se considera como una impureza, una impiedad que demuestra la culpabilidad del padre, hecho que recordará Eurípides en *Ifigenia entre los Tauros*.

¹¹ M. F. Galiano ("Los dos primeros coros del 'Agamenón' de Esquilo", AAVV, *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, 1966, pp. 37-76), oponiéndose a la concepción del héroe esquileo de críticos como Lloyd-Jones, considera que desde el momento en que Agamenón ha de elegir no es un muñeco de la divinidad, pero ha de elegir entre dos crímenes ya que se ha de cumplir la maldición familiar que sobre sus hombros recae. En cuanto a la naturaleza del héroe cf. F. Rodríguez Adrados, "El héroe trágico y el filósofo

Inmediatamente después de la trágica narración, pocos versos más tarde de que el coro reproduzca los gritos de la hija del Atrida, aparece Clitemnestra. La escena, estratégicamente desarrollada al principio de la tragedia tras la mención del sacrificio y la disyuntiva ante la que Agamenón se vio constreñido a elegir, contribuye a explicar y reforzar las razones de esta madre despojada del fruto más querido, cuyo recuerdo, como el de la fatídica Helena y el de sus bodas con Paris, estará presente a lo largo de la trilogía esquilea.

Son, por lo tanto, los ancianos coreutas esquileos quienes ofrecen la terrible descripción retrospectiva del momento del sacrificio que difiere, en muchos y significativos aspectos, de la que presenta dramatizada Eurípides en su *Ifigenia*. Falta en Esquilo, como ya se ha señalado, el acuerdo de la víctima, que tras una peripecia emocional, señalada ya por Aristóteles, en la obra eurípidea entrega su cuello por la salvación de Grecia. Nada se dice tampoco en el primero, ni en los agones antes mencionados, de la intervención de Artemis y la sustitución de la joven por una cierva¹², como la propia Ifigenia refiere en el prólogo de *Ifigenia entre los Tauros*.

Eurípides en *Ifigenia en Áulide* presenta la evolución del carácter de Clitemnestra a partir del sacrificio de Ifigenia. El engaño al que la conduce el esposo en su viaje a Áulide y la desaparición de la virgen marcan el perfil de la reina y condicionan su actitud hasta que, creyendo muerta a la hija que condujo a nefastas nupcias, la propia Clitemnestra se siente engañada y dolida, víctima ella también de la crueldad del Atrida a quien ha decidido ejecutar y cuyo egoísmo ha quedado resaltado, por contraste, con el acto heroico de su hija¹³. La misma Clitemnestra explicará esta evolución en *Electra*, aunque entonces se enfrentará con mayor frialdad al sacrificio de su hija que queda contemplado como un hecho pasado que condiciona la relación con el esposo, aunque siempre junto a otros factores determinantes, como veremos a continuación.

Pese a que en la obra de Esquilo Clitemnestra no se enfrenta directamente a Electra en ningún momento y no puede explicar a su hija hasta qué punto fue el engaño de Agamenón que llevó a la muerte a Ifigenia el acto que la movió a realizar tan terrible crimen (oportunidad que sí le conferirán Sófocles y Eurípides), la encontramos, sin embargo, ante las puertas del palacio real, tras haber cometido el asesinato de su esposo, aduciendo sus razones y explicando

platónico", *Cuadernos de la fundación Pastor*, Madrid, 1962, pp. 11-38; C. García Gual, *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991, pp. 22-31.

¹² De ello informan E. *IA* 1541, 1601, Apollod. *Epit.* III 22; Ov. *Met.* XII 24-38; Hig. *Fab.* 88, *Schol.* II. 108.

¹³ Cf. J. Alsina, "Studia Eurípidea II. Helena de Eurípides", *Helmantica* 7, 1957, pp. 374-395; "Studia Eurípidea III. El problema de la mujer en Eurípides", *Helmantica* 9, 1958, pp. 87-131; *De Homero...*, *op. cit.*, p. 115 ss.

cómo la necesidad la condujo a tan cruento acto. Es Ifigenia, su más apreciado fruto (φιλλάτην ἔμοι / ὠδῖν'), la razón primera de un justo castigo, hecho que el coro parece haber pasado por alto, según le reprocha Clitemnestra¹⁴:

νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πόλεως φυγὴν ἔμοι,
καὶ μῖσος ἀστῶν δημόθρους τ' ἔχειν ἀράς,
οὐδὲν τότε ἄνδρι τῷδ' ἐναντίον φέρων,
ὅς οὐ, προτιμῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόνον,
μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,
ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλλάτην ἔμοι
ὠδῖν' , ἐπωδὸν Θρηκίων ἀημάτων (1412-1418)

Tras la mención de Ifigenia, sacrificada como una res, se referirá Clitemnestra a Casandra, la mujer alojada en su casa, que ha recibido igual castigo que el Atrida y que constituye la segunda razón de su odio contra el esposo, como ya apuntara Píndaro más explícitamente¹⁵, además de servir como recordatorio de la trágica destrucción de Troya llevada a cabo por los griegos a los que el Atrida representa. En las palabras de Clitemnestra se condena a Agamenón indirectamente como ejecutor de la profetisa que definitivamente comparte ahora, forzada por su situación, el lecho que le arrebató a Clitemnestra en vida (1440 ss.).

Clitemnestra opera sobre Agamenón un castigo que estaba decretado desde el principio, es la justicia la que la mueve a obrar y, sin embargo, es ella la que libremente considera digno de muerte a quien ha matado a su hija. En Esquilo la reina es ya dueña absoluta de sus actos y es su voluntad -en todo momento por

¹⁴ En cuanto a la figura de Clitemnestra en Esquilo cf. C. García Gual, "Mujer y mito: insumisas y trágicas. (Clitemnestra, Casandra, Antígona)", *Realidad y Mito*, F. Díez Velasco/M. Martínez/A. Díaz Tejera (eds.), Madrid, 1987, pp. 208 ss.; R. Sevieri, "Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitemnestra nell'Agamemnone di Eschilo", *Dioniso* 61. 1, 1991, pp. 13-32; D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Milano, 1997, pp. 189 ss-244 ss.

¹⁵ Cf. *Pyt.* 11, vv. 33 ss. R. Rehm (*Marriage to death*, New Jersey, 1994, p. 56) en el capítulo dedicado al *Agamenón* señala la relación entre Casandra e Ifigenia y su condición de inocentes doncellas que pasan a convertirse en novias de la muerte. La relación entre las novias y la muerte se da a lo largo de toda la trilogía esquilea, comenzando con Helena y Clitemnestra: "The trilogy begins with the 'brides' Helen and Klytemnestra shattering the wedding union and bringing violence out of marriage. The attendant "weddings to death" of the bride like Iphigenia and Cassandra bring home to the audience the cost of that violence. both the destruction of the war wreaked by Agamemnon and the domestic havoc perpetrated by Klytemnestra".

encima de la de Egisto, que sólo aparecerá al final de la tragedia cuando los hechos están consumados- la que la empuja a vengar la dolorosa muerte de su hija Ifigenia, hecho que se aduce como móvil fundamental para el nuevo crimen.

Interesantes diferencias presenta Sófocles en su *Electra* en relación con este tema. En primer lugar, toma parte de la acción dramática Crisótemis, la hermana de Electra y junto a ellas es nombrada Ifianasa, a la que algunos críticos consideran equivalente, como en Homero, a Ifigenia ya que este último nombre no se pronuncia en ningún momento pese a hacerse múltiples referencias a la muerte de la virgen en Aulide¹⁶. Por otra parte, en un agón entre madre e hija, Clitemnestra se refiere como justificación de su crimen y causa de su odio a esta muerte (531-541), cuya vil ejecución la exime de cualquier sentimiento de arrepentimiento por haber asesinado, en un acto de venganza, a su esposo (ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις / δῦσθυμος 549). Es notablemente significativa también la ausencia de mención de Casandra. Clitemnestra centra todo el agón en la muerte de su hija, mientras que Electra lo proyecta hacia la relación de Clitemnestra con Egisto (566) y justifica la muerte de su hermana¹⁷ como una exigencia de la divinidad, recordándole además que no ha sido el dolor

¹⁶ Ifianasa es el nombre que en Homero recibe Ifigenia como leemos en *Schol. S. El.* 157. En la pieza sofoclea aparece nombrada ésta junto a Crisótemis por lo que se ha considerado que junto a ella, en palacio (τῶν ἔνδον) vive Ifianasa (ζῶει); aunque, como ha señalado J. F. Davidson ("The daughters of Agamemnon", *RMPH* 133, 1990, pp. 407-409) Sófocles se puede referir no a que Ifianasa esté en palacio sino a que es "de la familia", con lo que no habría que presuponer que todavía vive, puesto que en ese caso Ifigenia e Ifianasa serían dos hijas diferentes ya que después, en el agón con Clitemnestra, ésta se referirá en varias ocasiones a la muerte de Ifigenia, pero en ningún caso la nombra, por lo que sería difícil identificar a Ifianasa con la homérica, si se considera a aquella, según reza el escolio (*Schol. Il.* 145), equivalente a Ifigenia (*Il.* IX 144-145). El crítico afirma, como apoyo a la hipótesis de la identidad de la hermana sacrificada con Ifianasa, que en Sófocles se mezclan fuentes diferentes, como lo demuestran los ecos de la muerte de Agamenón tanto homéricos (*Od.* XI 406-411; 418-424; *S. El.* 95-99, 193-196), como esquileos (*A. A.* 1343; *S. El.* 1415), subraya además que el hecho de que se conserve un título *Ifigenia* entre las obras de Sófocles no quiere decir que en otro contexto no se le pueda nombrar como Ifianasa.

¹⁷ Electra se refiere a la cólera de Ártemis por unas palabras de Agamenón jactándose tras haber matado una cierva, según a ella le ha llegado la noticia (ὡς ἐγὼ κλύω), lo que parecen desconocer en este caso tanto una como otra es el final de Ifigenia, salvada por la propia diosa y conducida, según la versión eurípidea, al país de los Tauros. Ignorada esta acción que, en parte, descargaría de responsabilidad criminal a Agamenón, no hay lugar para la disculpa del padre, según considera Clitemnestra, aunque a los ojos de Electra su hermana fue sacrificada por una muy justificada causa: ...οὐ γὰρ ἦν λύσις / ἄλλη στρατῷ πρὸς οἶκον οὐδ' εἰς Ἴλιον (573-575).

por la ejecución de la virgen el motor de una venganza mortal, sino los ilícitos amores con Egisto, el varón con el que vive y al que obedece; ninguna de las dos se refiere a la troyana cautiva. Ya no nos encontramos ante la dolida y, a su vez, decidida Clitemnestra esquilea, Egisto parece haber recuperado algo del papel que Homero le otorgó y, desde este momento, gracias a la réplica de Electra, el motivo de Ifigenia pierde parte de la fuerza que la descripción inicial del coro de ancianos le dio en la obra de Esquilo.

En una escena agonal paralela, aunque diversa en relación con la estructura de la pieza¹⁸, Eurípides vuelve a presentar las razones de Clitemnestra, añadiendo ahora, sin embargo, además del sacrificio de Ifigenia, la presencia de Casandra, la segunda novia alojada en la misma casa (νύμφα δύο / ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμοισιν κατείχομεν 1033-1034) y el adulterio con Egisto, las tres causas a las que se refirió en sus versos Píndaro y que aparecían en Esquilo. Es la propia Clitemnestra quien, tras reconocer el dolor por la muerte de su hija, admite también que este hecho podría haberle sido perdonado si el motivo hubiera sido en realidad una justa causa social y no el castigo al comportamiento lascivo de Helena (1030 ss.), desechando una de las razones fundamentales que justificaban el acto de Agamenón y que desde Esquilo formaba parte de la difícil disyuntiva a la que éste se enfrentó. Por lo tanto, pese a estar presente en la mente de Clitemnestra, la gravedad del acto no es ya comparable con la que consideró la heroína esquilea o la propia Clitemnestra de Eurípides en *Ifigenia en Áulide*. Afirma ahora Clitemnestra que sólo por esta razón no hubiera cometido el cruel crimen (ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν καίπερ ἡδικημένη / οὐκ ἠγριώμην οὐδ' ἂν ἔκτανον πόσιν 1030-1031), pero llegó acompañado de una ménade que ocupó su lecho y entonces, expulsada del λέχος y ultrajada como esposa, Clitemnestra no pudo evitar la venganza inmediata.

En Eurípides Clitemnestra reconoce sin engaño otros motivos que la movieron a actuar al margen de la muerte de su hija, admitiendo cierto tipo de sentimientos que se refieren a su natural femenino enfrentado a otra presencia de mujer, dejando relativamente al margen el aspecto de la maternidad violada al que desde Esquilo se había aferrado. Además, de nuevo se comprueba la asociación de las figuras de las dos jóvenes sacrificadas: Ifigenia y Casandra. Cobra ahora la traición al matrimonio un peso mayor que el que se otorga a la muerte de la hija,

¹⁸ Resulta significativo en cuanto al desarrollo de ambos agones el lugar en que cada uno de ellos está ubicado en la tragedia; en el caso de Sófocles, como vimos, se sitúa antes del anuncio de la muerte de Orestes y del reconocimiento y, por supuesto, de la muerte de Egisto; mientras que Eurípides ofrece una ventaja a Electra en el enfrentamiento puesto que ésta engaña a Clitemnestra para hacerla venir y es conoedora, frente a su madre, del fallecimiento de Egisto.

muerte que Clitemnestra, pese a no poder comprender, considera en cierta manera justificable. De Sófocles a Eurípides se invierte la presentación de Clitemnestra que evita en el primero cualquier mención de la infidelidad del esposo, en tanto que esta causa en el segundo es el factor determinante que conduce a la tindárida al acto criminal.

Ya en el teatro latino, en el *Agamenón* de Séneca, Clitemnestra se refiere también al atroz hecho de la muerte de su hija (158-159) a quien Agamenón condujo a desposarse en el altar del sacrificio para, inmediatamente después, mencionar los amores de Agamenón. Pese a no nombrar en este momento preciso a Egisto, éste, que está dotado de un protagonismo mayor que en la obra esquilea, finalmente le dará el impulso decisivo para la ejecución del esposo. Exceptuando esta alusión a Ifigenia, no volverá Clitemnestra a referirse a ella, ni siquiera en su agón con Electra. Esta diferencia encuentra en parte explicación por el momento cronológico en el que el enfrentamiento se desarrolla que no corresponde al de los trágicos griegos. Una vez ejecutada la venganza sobre el Atrida, Clitemnestra se preocupa por la desaparición de Orestes, del que Electra la ha despojado, centrándose la atención en este hijo y no en la virgen sacrificada. Por otra parte no parece que Séneca ponga especial interés en convertir la muerte de Ifigenia en el móvil fundamental que conduce a Clitemnestra al crimen. Desde el inicio de la tragedia la esposa de Agamenón se debatía ante la posibilidad de un acto de violencia contra su esposo y, aunque en los primeros versos había aludido a Ifigenia sin nombrarla mostrando el dolor por la muerte de su hija y el rencor hacia su ejecutor, Agamenón (165 ss.), sin embargo enlaza directamente con el recordatorio de los amores de su marido: Briseida y Casandra. A ello se une la presencia de Egisto impulsado al crimen por el espectro de su padre en el prólogo de la pieza y la relación que entre ambos amantes se establece en ésta. No es Ifigenia la principal razón del dolor y la consecuente venganza de la ofendida Clitemnestra senecana que, pese a su inicial debilidad, finalmente se deja llevar por el *furor* al que la empuja el hijo de Tiestes¹⁹.

¹⁹ E. Rodon ("Parole d'ira e parole d'amore nei personaggi femminili delle tragedie di Seneca", *Dioniso* 52, 1981, pp. 47-54) destaca la complejidad de los sentimientos de las heroínas senecanas y los profundos contrastes que en ellas se presentan, frente a una tradicional descripción por parte de la crítica como figuras monolíticas. En el caso de Clitemnestra, como en el de Medea o Deyanira, se presenta la manifestación más completa de una línea de desarrollo que culmina con la total liberación de los lazos que condicionan la conducta femenina y se expresa en ellas el *furor*, los celos y el orgullo herido por el desprecio sufrido por parte del hombre amado, la humillación por la llegada de un rival etc., hasta desarrollar un deseo de venganza que las lleva a actuar convirtiéndolas en personajes víctimas de los demás y de sus propios sentimientos. Para

Es importante destacar también que en ninguno de los trágicos, en las obras señaladas hasta ahora, se da muestra del conocimiento de la ulterior salvación de Ifigenia, por lo que la veracidad de su muerte no es puesta en cuestión en ningún momento por parte de los antagonistas de las diferentes tragedias a que nos hemos referido. Ni siquiera Eurípides, que presenta el sacrificio de Ifigenia en Áulide, considera oportuno en su *Electra* quitar peso a un crimen que se sustenta no en el hecho en sí, sino en la intención del Atrida que no duda en levantar el cuchillo contra el fruto de su relación con Clitemnestra. Sin embargo, en el prólogo de *Ifigenia entre los Tauros*, la joven hija de Agamenón explica que, en el momento en que iba a ser sacrificada, Ártemis la sustituyó por una cierva y la condujo al país de los Tauros, donde obra como sacerdotisa de la diosa (28 ss.). Excluida esta tragedia que, según la cronología mítica, concluye la peripecia de los Atridas y omitidos los versos del mensajero de *Ifigenia en Áulide*²⁰ (1570 ss.), pieza que servirá de prólogo a la historia trágica de Agamenón, nada se dice en el resto de los dramas de la sustitución animal y la salvación de la virgen, rememorándose únicamente en ellos el momento en que se va a llevar a cabo el sacrificio humano, la inmolación de una *παρθένος* cuya muerte se considera un hecho necesario.

La sangre de la virgen, vertida para la salvación de la comunidad, conlleva la negación de los sentimientos personales, sacrificados éstos por una causa justa en el marco de la mentalidad religiosa griega pero además, desde el plano individual, este motivo sirve a Clitemnestra como pretexto o razón de odio contra el esposo. Ifigenia es, desde esta doble perspectiva, ejemplo de víctima social y, a su vez, la razón del odio de una madre engañada y azotada por el dolor, como ella misma se ocupa de subrayar en aquellos momentos en que defiende su acción uxoricida. Como vemos, de uno u otro modo Ifigenia está presente en la tragedia de los Atridas. En algunas ocasiones su sacrificio es la única razón que Clitemnestra argumenta para justificar el asesinato; en otras, el motivo de Ifigenia se añade a la presencia de Casandra, estableciéndose muchas veces una analogía entre ambas y por último, implícita o explícitamente, al adulterio con Egisto. En los autores grecolatinos se unen como desencadenantes del conflicto trágico que

un perfil de Clitemnestra en esta pieza cf. M. Croisille, "Le personnage de Clytemnestre dans *L'Agamemnon* de Sénèque", *Latomus* 23, 1964, p. 464.

²⁰ La salvación de Ifigenia, transmitida ya por la tradición no trágica, aparece en la obra de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, en unos versos que algunos autores no creen euripídeos. M. Fernández-Galiano (*Eurípides. Tragedias Troyanas*, Barcelona, 1986, p. 9-10) considera que tanto errores de métrica y sintaxis como extrañas actitudes de los personajes y la semejanza del final con los versos de *Hec.* 521 ss. hacen pensar que en ellos hay huellas de Eurípides el Joven e interpoladores posteriores. No obstante, Eurípides presentaba en *Ifigenia entre los Tauros* a la joven sacerdotisa y ella misma explicaba su final junto a Artemis (30 ss.), poniendo en su lugar a una cierva.

se tendrá lugar en el palacio de los Atridas tras la guerra de Troya, lo referente al *λέχος* y la muerte de Ifigenia. Así también se puede razonar la estrecha relación que, por muchos motivos, se establece entre la virgen Atrida y Casandra. Desde la perspectiva de Clitemnestra ambas constituyen (excepto en la obra de Sófocles) razones que despiertan el odio contra Agamenón que ha mancillado el palacio con la infidelidad y el crimen. En cuanto a las características de las dos heroínas, además de su relación con la divinidad, Ártemis y Apolo respectivamente, en ambos casos se trata de vírgenes sacrificadas, condenadas a morir por una guerra sin sentido provocada. nos recuerdan una y otra vez los versos trágicos, por una sola mujer: Helena, de cuya belleza las dos han sido víctimas. Tanto la una como la otra son tratadas como ofrendas humanas condenadas a desposarse con la muerte, la única que les proporcionará la *εὐκλεία* de la que son dignos los héroes, como ha destacado N. Loraux²¹. Además, como leemos ya en los versos esquileos, las dos jóvenes son conducidas a sus bodas con la muerte por Agamenón²²: en el caso de Ifigenia como el padre que entrega a la hija a Hades (IA, 540), en el de Casandra como el novio identificado con Hades en cuyas moradas perecerá la profetisa (A. A, 1285-1291); ambas serán además comparadas con animales destinados a ser sacrificados en el altar²³. Finalmente, a partir de sus sacrificios se pondrá en marcha una cadena criminal, ya augurada por la Casandra de *Las troyanas* (355 ss. 446 ss.), que acarreará el destino trágico de la stirpe. Por lo tanto, asociada a Casandra por la afinidad que las une a Agamenón y al resto de las vírgenes sacrificadas por su proximidad a la muerte, Ifigenia está tratada como figura emblemática del sacrificio por la *polis*, ejemplo de la violencia ejercida sobre víctimas inocentes o del abuso del poder y su muerte al igual que la del resto de jóvenes *παρθέναι*, según indica N. Loraux²⁴, tendrá en los textos clásicos una finalidad precisa: salvaguardar una ciudad, favorecer una guerra o ponerle fin a la misma.

Pero, no obstante, también sirve Ifigenia y su trágico destino para subrayar la heroicidad del Atrida, que fue capaz de sacrificar a su hija por su patria, en pro de Grecia. Electra considera que Agamenón heroicamente consiguió someter sus deseos al decreto de la divinidad que escogía a su hija para el sacrificio. Desde la perspectiva pública el estratega renuncia a sus sentimientos para llevar a cabo una guerra necesaria, sellada por un juramento bajo el designio de Zeus por haber sido violadas las leyes de la hospitalidad y por lo tanto injuriado el pueblo griego.

²¹ A este respecto cf. N. Loraux, *op. cit.*, p. 66 ss.

²² En cuanto a la relación del sacrificio y el matrimonio cf. N. Loraux, *op. cit.*, p. 58 ss.

²³ Cf. A. A. 232. 1414 ss.

²⁴ *Op. cit.*, p. 57. En cuanto a la metáfora del sacrificio animal y la relación de éste con las vírgenes griegas cf. pp. 55 ss.

Pero, por otra parte, sin embargo, tras la inmolación de la inocente virgen el motivo de Ifigenia pone de relieve la ambición del Atrida excusada vanamente en la gloria de Grecia, al menos desde la perspectiva desde la que nos lo presenta Clitemnestra, y este hecho se convertirá para la esposa ultrajada en una poderosa razón de odio hacia su marido, que la hará considerar su muerte no sólo como un hecho necesario, sino exigido por la justicia que rige el universo.

Desde la literatura clásica hasta la dramaturgia española contemporánea, la figura de Ifigenia se ha recuperado para subrayar alguno de los aspectos que evocan su perfil y su tragedia, sirviendo como metáfora y símbolo de diversos referentes, relacionados, en la mayoría de los casos, con las fuentes de las que surge. Resulta significativo a este respecto el hecho de que, pese a que en el teatro español a lo largo de nuestro siglo sean numerosas las obras inspiradas en la tragedia de los Atridas según la codificación trágica grecolatina, sin embargo de esta saga los autores prefieran el momento a partir de la muerte de Agamenón, siendo el sacrificio de Ifigenia pocas veces narrado como núcleo de desarrollo del drama. El episodio de Ifigenia no ha sido privilegiado como materia del conflicto dramático por los dramaturgos contemporáneos como motivo aislado²⁵. Pero tal y como sucediera con los autores clásicos, su historia se incorpora como prólogo de la tragedia que azotará a su familia y así su figura se recupera en el destino de sus padres. Junto a algún caso aislado en el que Ifigenia aparece como protagonista de una pieza (así en la obra de Luis Riaza que tratamos a continuación), el episodio representado por la virgen se recrea a lo largo de las piezas que recuperan el drama de Agamenón y Clitemnestra como una evocación retrospectiva a través de las palabras de alguno de los personajes que presenta los hechos ya acontecidos causantes de los conflictos actuales, un drama del pasado que, sin embargo, está presente en la conciencia de todos, héroes y espectadores, al contemplar el trágico destino de sus progenitores a partir de la materia mítica ofrecida en la *Orestia* o en alguno de los segmentos del mito codificados en la tragedia; o bien se recupera en el momento preciso a través de la dramatización en escena del episodio de la virgen. En otras ocasiones el sacrificio se describe narrando un hecho acaecido en el pasado fuera de escena, o describiendo una realidad contemporánea al momento de la representación e incorporada al resto de la trama a través del relato. En otras ocasiones la figura de Ifigenia y con ella su historia ha sido eliminada en virtud de ciertas razones que justifican esta decisión contribuyendo a

²⁵ Sólo se encuentran en siglos anteriores algunas piezas significativas como la que escribió Racine (1674); tampoco el episodio entre los Tauros, que atrajo la pluma de Goethe (1787), recibirá especial atención por parte de los autores dramáticos. Aparte de versiones cinematográficas como la de Cacoyannis (*Ifigenia*, 1976), se encuentra en la literatura gallega actual una pieza de Rodríguez Pampín titulada *Ifigenia non querre morir* (1977).

que su ausencia también constituya una toma de postura significativa y no un olvido o desconocimiento con respecto a su significado en los textos clásicos.

Nos referiremos muy brevemente sólo a algunas piezas seleccionadas del más amplio *corpus* que recrea este mito presentándonos con mayor o menor detenimiento a la figura de Ifigenia, para comprobar la línea común y las diferentes opciones que se toman en el tratamiento de esta figura, hasta llegar, por último, a una pieza inspirada en el sacrificio de Áulide, en la que se establecen significativas analogías en la configuración de la virgen sacrificada y la profetisa troyana hasta que son identificadas la una con la otra.

En algunos casos, la metáfora de la guerra representada a través del mito trágico se concreta en un espacio y un tiempo determinados. La guerra de Troya se convierte en España, en numerosas ocasiones, en la guerra civil y la historia de Agamenón e incluso la evocación del crimen de Ifigenia, a quien en estos casos se le niega cualquier posibilidad de salvación, suponen el marco perfecto para subrayar el horror de la lucha fratricida y sus consecuencias, la ejecución de víctimas inocentes, cuestionando con su muerte, tal y como hiciera Eurípides, la verdadera naturaleza de héroes como Agamenón²⁶.

Los nuevos Atridas, militares en campaña, son puestos en una situación límite en la que han de decidir entre la vida de sus hijas o la fidelidad al compromiso político social. Así, por ejemplo, Antonio Martínez Ballesteros en *Orestíada* 39²⁷ presenta fuera de escena a una joven, Alicia, hija del Coronel Alfonso Basora, que ejercía de enfermera en época de guerra y murió al haberle negado su padre el auxilio durante el conflicto, hecho que le recriminará su esposa en algún momento, aunque con menos insistencia que en los textos clásicos, ya que ésta no será la razón fundamental de su odio, sino los amores ilícitos con un personaje trasunto moderno de Egisto. En la obra de Ramón Gil Novales (1989) *La urna de Cristal*²⁸, en la que también se recupera la historia desde el comienzo de la guerra civil hasta su conclusión, aparece Águeda que,

²⁶ A este respecto apunta M. Fernández-Galiano ("Los coros...", *op. cit.*, p. 55) la dificultad de la elección estableciendo un paralelo con cualquier caso en el que un gobernante o soldado se haya visto obligado en el curso de la historia a sacrificar a personas de su familia "en aras de una auténtica o supuesta necesidad política", como Guzmán el Bueno o el propio Musolini.

²⁷ Escrita a principios de los años 60 y publicada recientemente junto a *La Utopía de Albana*, A. Méndez Moya (introd.), Madrid, 2000.

²⁸ R. Gil Novales. *Trilogía aragonesa (La conjura. La noche del veneno. La Urna de Cristal)*, J. Rubio Jiménez (introd.), Huesca, 1990. Para la relación de esta obra con la *Orestía* cf. E. Calderón Dorda, "Presencia de mitos griegos en algunos autores teatrales españoles del siglo XX", *VIII Coloquio Internacional de Filología Griega*, UNED, 1997 (en prensa).

como Ifigenia, es una virgen de la que se hace mención sin participar en la acción dramática. El paralelo se ha pretendido establecer en los detalles esenciales que configuran a la joven puesto que ahora está caracterizada también por su pureza y virginidad, ya que en lugar de tratarse de una *παρθένος* consagrada a Ártemis, es una monja retirada en el convento que muere en una de las quemas ordenadas por el ejército republicano al mando del cual está su padre. El autor coloca al personaje en una situación paralela a la de Agamenón ante el ejército griego, ahora vista como un hecho presente, y lo hace asumir una responsabilidad social que lo emparenta con el Atrida, enfrentado ahora a una decisión que, en cualquiera de sus vertientes, traerá consigo la *βαρεῖα κήρ* esquilea:

ALFONSO.- ¡Decidir! No había imaginado que se pudiera odiar esa palabra. Usted es el único testigo de que rechazo mi libre determinación, de mi repugnancia a cuanto me obligo.

ALBA.- Comprendo sus sentimientos, mi coronel. Permítame expresarle mi sincera, mi profunda admiración.

ALFONSO.- ¿Por qué, por qué ha de morir mi hija? Yo daría cien vidas por ahorrar la suya ¿Qué derecho tengo a imponerle mi deber, a sacrificarla por un concepto? Nunca, yo nunca me lo perdonaré. (p.192).

El origen del conflicto, la causa aparente del odio de su esposa surgirá, como en los clásicos, de esta fatídica decisión, cuya solución cuestiona el autor, presentando unos hechos en los que la crueldad se justifica por la necesidad y, no obstante, más tarde será condenada. Sacrificada a una diosa en la tragedia griega, abrasada ahora junto a sus compañeras en el templo, para los autores de estos hechos no habrá conmiseración y, sin embargo, Gil Novales no pretende ofrecer una perspectiva negativa del nuevo personaje. El hecho que diferencia el sacrificio que realiza Augusto en relación con la acción de Agamenón se encuentra en cómo éste es asumido por sus ejecutores. El propio Augusto se condena a sí mismo y le será difícil superar el dolor que produce la decisión. La ausencia de una divinidad que actúe como motor de los hechos y garantía de la justicia, tal y como la describían los versos esquileos, aboca a los nuevos personajes, tras la peripecia trágica, al desconuelo que produce la soledad que los envuelve y el desasosiego al que conduce la inconsistencia de sus acciones. Esta desolación supera ahora la satisfacción que aporta la conciencia del deber cumplido mediante un hecho llevado a cabo justamente aunque no exento de dolor para el verdugo.

En ambos ejemplos, por lo tanto, Ifigenia es presentada como una mártir ausente de la trama en escena que dedica su vida a una labor humanitaria, social o

religiosa, y que es sacrificada en una guerra sin razón que enloquece el entendimiento de los hombres. En el segundo caso, además, ésta sirve a su madre para justificar el odio que siente hacia su marido, provocado, sin embargo, por su nueva relación amorosa, mantenida según el modelo esquiileo. Pese a la ejecución del crimen y a la condena del responsable por parte de estos otros personajes, ni Martínez Ballesteros ni Gil Novales pretenden condenarlo definitivamente, sino, simplemente, plantear una situación extremadamente crítica y, a través de la actualización del mito, ofrecer en escena la única solución que habrá de conducir a un nuevo conflicto trágico.

En otras ocasiones encontramos también el sacrificio real o metafórico de un familiar, aunque no se trate de una hija, tras haber sido empujado el héroe por la necesidad a tomar una fatídica decisión en la que se enfrentan los sentimientos personales y el deber social. Un buen ejemplo de ello presenta Alfonso Sastre en *El pan de todos*²⁹. El drama se encuentra incluido dentro de los llamados "dramas revolucionarios" en los que Sastre se plantea la "condición trágica del 'epílogo' de la revolución". En ellos está presente la huella de la guerra civil y la posguerra, así como de la segunda guerra mundial y la guerra fría. El propio autor, en la "nota para esta edición" (1991) indica la dimensión trágica del drama, subrayando para ello las raíces de éste en la tragedia clásica: "La dimensión trágica de este drama está ya en la tragedia griega: Orestes mata a Clitemnestra y es perseguido por las Furias. *El pan de todos* es, en este sentido, una tragedia antigua. Pero su presente articulación sólo ha sido posible después de las grandes experiencias revolucionarias del siglo XX".

Pese a la evidente identificación del protagonista David Harko con Orestes y de su madre, Juana, con Clitemnestra, la acción trágica que se desarrolla recuerda, sin lugar a dudas, al episodio de Agamenón frente a Ifigenia. Se trata ahora de tomar una decisión en la que el protagonista, militante del Partido Comunista, debe optar entre la fidelidad a sus ideas políticas o el amor y el respeto filial ya que su madre, Juana, ha pactado en secreto con un traidor del partido, Pedro Judd, con el fin de que le entregue una cantidad de dinero suficiente para asegurar la supervivencia futura de la familia. David/Agamenón, encargado de un plan de depuración que desenmascare a los traidores, tendrá que decidir, en una situación límite, entre la necesidad de hacer una justicia político-social que él mismo ha proclamado y la piedad filial, puesto que, si denuncia a Yudd también su madre será descubierta y condenada, ejecutada indirectamente por su propio hijo, rasgo que lo convierte entonces en Orestes, pese a no ser él en

²⁹ Escrito entre 1952 y 1953, no se estrena hasta el 1957 y su primera publicación tiene lugar en 1960. Citamos por la edición de A. Sastre, *El pan de todos* (Drama en un prólogo, cuatro cuadros y un epílogo), Hondarribia, 1991.

persona quien levante la espada en su contra. La fuerza que empuja ahora al héroe no participa de la naturaleza divina, sino que se trata de la conciencia personal de la responsabilidad profesional y el compromiso social. Según la definición que el propio Sastre ofrece de la situación trágica nos encontramos ante hombres "moralmente normales que se quieren o se estiman y se hacen daño sin querer o son torturados por una entidad superior a ellos bajo cuyo doloroso dominio se encuentran sin posibilidades de salida. Se trata de una situación cerrada en la que los hombres, condenados a morir desean una felicidad que les es negada; se interrogan sobre su destino y sobre el pecado desconocido o la culpa por la que son castigados en la lucha en la que la vida humana individual es siempre derrotada"³⁰, bajo esta descripción es fácilmente identificable la situación de Agamenón frente a Ifigenia en los textos clásicos, exenta ahora la escena del elemento religioso y ritual que entrañaba el sacrificio de la virgen identificado con el de un animal. La necesidad de obrar incluso en contra de los sentimientos resulta de asumir el deber social como algo propio de cuyo cumplimiento el protagonista se siente responsable. Sastre propone en la figura de David Harko a una víctima social que sucumbe bajo su inquebrantable deseo de respetar la ley del partido y el funcionamiento honesto de unas normas rígidas que prohíben la realización de concesiones personales.

Frente a estas piezas, otros autores han optado por ignorar la figura de la hija de Agamenón en la recreación del conflicto entre Clitemnestra y el Atrida. Domingo Miras en *Egisto* (1972)³¹, tragedia que se inspira en el mito trágico del retorno de Agamenón y su asesinato en un marco espacio temporal que evoca con precisión el de la *Orestía*, elimina conscientemente todos aquellos personajes que pueden distraer la atención del cuadro de antagonistas sobre el que se sustenta la obra y que está constituido por Clitemnestra y Egisto frente a Electra, Agamenón y Orestes. No le servirá en este caso a Clitemnestra el argumento de Ifigenia, ya que la lucha entre la opresora sociedad convencional y el deseo de desligarse del canon impuesto por el varón es el único pretexto que puede utilizar la protagonista para su crimen. Del mismo modo Casandra desaparece de la escena, puesto que con ellas la decisión de Egisto y Clitemnestra de asesinar a Agamenón estaría justificada con el reproche de su infidelidad y la asunción de su propia responsabilidad quedaría aliviada con una nueva culpa objetiva aplicada al Atrida. Miras se refería a este hecho al hablar de su obra:

"Si Clitemnestra abomina de una relación en la que no se siente libre (con Egisto sí se siente libre, al contrario que con Agamenón) si decide matar al

³⁰ A. Sastre, *Drama y Sociedad*, Madrid, 1954, pp. 32-33.

³¹ Editada junto a *Penélope y Fedra* con introducción de V. Serrano, Ciudad Real, 1995.

tirano que la convierte en esclava, no podemos recordar a Ifigenia: para nuestra mentalidad, con Ifigenia en Aulis toda madre sería una Clitemnestra, o sería una mala madre. Para los griegos del gineceo, del ágora –sólo para hombres [...] Ifigenia sólo era un recurso lacrimógeno, pero nunca sería un motivo que justificase la ejecución de Agamenón a manos de su esposa. Nosotros tenemos que prescindir de Ifigenia para no darle a Clitemnestra una razón tan facilona y evidente"³².

En el caso de Miras, y en el de otros autores posteriores, el número de figuras míticas recreadas o evocadas se reduce al mínimo y el desarrollo se realiza a partir de las relaciones básicas y los sentimientos de atracción o rechazo de protagonista y antagonista como metáfora y denuncia de las difíciles relaciones reales de victimización y sumisión entre los géneros, en obras en las que la problemática política deja paso al drama de problema social y a planteamientos que están en relación con la libertad individual³³. El tema que al autor le preocupa es la potencial rebeldía de "las princesas Aqueas sometidas al yugo del varón"; el abuso del poder ejemplificado a través del mito en la sumisión contra la que se levantan las heroínas constituye el origen del conflicto trágico de esta y otras piezas donde no cabe la presencia de una motivación externa y objetivamente valorable que justifique la lógica actuación de la protagonista. Vemos además cómo también ahora aparecen relacionadas Ifigenia y Casandra, como posibles pretextos de la acción de Clitemnestra, según leíamos en los textos clásicos, pero ahora su asociación supone la consciente exclusión de ambas de la nueva historia trágica de los Atridas.

Mediante otros procedimientos, M^a José Ragué en *Clitemnestra*³⁴ atiende al episodio de Ifigenia al recrear el conflicto de la familia de Agamenón tras el retorno de Troya. En esta obra se presenta la versión del sacrificio como un primer capítulo antes de alcanzar el núcleo de la tragedia que se va a poner en

³² Texto inédito. Cf. D. de Paco, *La Saga de los Atridas en el Teatro Español Contemporáneo*. TD, Murcia, 2000.

³³ A este respecto cf. V. Serrano, "Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española", *Monteagudo*, 2, 1997, pp. 75-92; en cuanto al teatro mitológico y sus diferentes representaciones como símbolo o metáfora de múltiples realidades cf. M^a J. Ragué, *Lo que fue Troya*, Madrid, 1992: "La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grecia Clásica en el teatro del siglo XX en España", *Kleos* 1995, pp. 63-70 y "El mito en la joven generación teatral de los 90: Una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte", *Estreno* XXIV, 1, primavera 1998, pp. 45-47.

³⁴ Inédita en castellano, citamos por un ejemplar cedido por la autora. En catalán fue editada en Barcelona, 1986.

escena, a partir de la recreación abreviada de la tragedia eurípidea. La autora realiza una versión de los textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides que tienen relación con ella organizándolos de manera diacrónica para conseguir, en una sola pieza, reproducir todos los hechos que constituyeron tanto las causas como las consecuencias del enfrentamiento entre Agamenón y Clitemnestra. En una pieza en la que es manifiesta la intención de realizar una apología de la figura femenina encarnada en la esposa de Agamenón se hace necesario, ante todo, subrayar la afrenta de éste y el acto cruel que llevó a cabo al sacrificar a su hija, arrebatándosela a Clitemnestra mediante el engaño en un atentado contra la maternidad, rasgo que caracteriza en esta pieza a las heroínas femeninas y al coro que las acompaña, las Damas de La Noche, ya que todas ellas se sienten directamente descendientes y representantes de Gea, la madre universal. Por esta razón en el Primer Cuadro de la pieza, que ocupa las cuatro escenas iniciales, tiene lugar la llegada de Clitemnestra con Ifigenia a Áulide y el engaño del Atrida, hasta ser descubierto. Tras ello continúa la narración dramatizada de los hechos con la versión del *Agamenón* esquileo que ocupa el Segundo Cuadro y cierra el Primer Acto. Ragué pretende desde el primer momento que el motivo de Ifigenia se convierta en la causa fundamental del odio de Clitemnestra y evita, dotándolo de gran protagonismo, que pueda dar la sensación de pretexto. A esto contribuye la difícil relación que se establece entre Clitemnestra y Egisto, que muestra su intención de ejecutar a Orestes, por lo que será considerado por la reina tan vil como Agamenón e incluido directamente en el grupo antagonista, el de los varones.

Al final del cuadro que reproduce el sacrificio de Ifigenia una de las coreutas invierte el sentido de su lamento pidiendo el llanto no para la virgen que va a ser inmolada, sino para aquellos que "se han atrevido a acercar la espada a su cuello" y en ese momento se hace mención de Casandra, que presagió la destrucción de la ciudad. Se alude entonces al tormento de la profetisa que no es creída por nadie y la causa de éste: el dios Apolo que la maldijo escupiendo en su boca porque "no se dejó seducir por él"³⁵. Así se vuelve a arremeter contra el envilecido γένος ἀνδρῶν que, en esta obra, se caracteriza de forma negativa frente al representado por las mujeres. De este modo Casandra e Ifigenia aparecerán de nuevo asociadas como víctimas inocentes de los verdugos varones que sólo miran por sus intereses y que no reparan en sacrificar como animales a aquellas jóvenes que nada tienen que ver con los enfrentamientos en los que se ven implicadas³⁶. No hay alusión, en ningún caso, a la salvación final de Ifigenia,

³⁵ Cf. los vv. del coro de *IA* 755 ss.

³⁶ Según este planteamiento, más adelante, Clitemnestra reconoce: "Casandra no es culpable de su infortunio, pero mejor hubiera sido para ella morir como los guerreros en

por lo que su muerte real acentúa el patetismo de la acción y justifica en cierta medida el crimen de Clitemnestra que ésta presagia rotundamente en este final:

CLITEMNESTRA.- Tu padre te espera, Ifigenia. Estas son tus bodas. No desfallezcas, pequeña mía. Lloraré y vengaré tu muerte inocente. No esperes perdón. Agamenón, si sacrificas a mi hija, porque sólo podré maldecir a quien la lleva al tálamo del sacrificio. Pagarás la acción que hoy vas a cometer.

Agamenón, por su parte, reconoce que ha de sobreponer los intereses de la *polis* a los sentimientos personales: "Soy rey de Micenas y caudillo del ejército griego, mis intereses son los de mi país. No puedo ceder ni a los sufrimientos de mi corazón ni a los del tuyo". Mientras que Ifigenia presenta un carácter sumiso en todo momento y, en relación con la pieza euripidea, un talante más plano, ya que no sufre la transformación que Aristóteles en su *Poética* (1454 a) considerara anómala y que, no obstante, según algunos críticos han señalado, resulta fundamental en el tratamiento psicológico de los personajes que lleva a cabo el autor ateniense³⁷. Pero con esta actitud de Ifigenia y con la que se observa en Clitemnestra se consigue mostrar un ejemplo de comportamiento ejemplar a través del que las heroínas luchan por la paz en pro de valores positivos defendiendo su género como portador de los mismos. Ifigenia no se dejará ya sacrificar por Grecia, sino que se ofrecerá como voto para la pacífica concordia mundial:

IFIGENIA.- ...No deseo esta guerra que me conduce al sacrificio, ni tampoco quiero ninguna otra guerra. Pero soportaré la adversidad de mi destino y, desconsolada, subiré al altar del sacrificio.³⁸

La recuperación en escena del sacrificio es, en el caso de Ragué, de capital importancia por las razones a que nos hemos referido, la actitud de la virgen subrayará a partir de este momento la injusticia cometida sobre ella, sobre su madre y por extensión sobre el género femenino que ha de soportar las hazañas

su país cuando fue tomada Troya. Casandra no será víctima de Clitemnestra: es víctima de Agamenón".

³⁷ C. García Gual-L. A. de Cuenca, Introducción a *Eurípides (Ifigenia en Áulide)*, Madrid, 1998, p. 253.

³⁸ Cf. IA 1375 ss.

cruels de los varones, viéndose despojado, sin solución, de cualquier posibilidad de réplica.

Pese a que, como ya apuntamos, el sacrificio de Ifigenia no constituye un argumento predilecto entre nuestros autores, alguno de ellos ha querido mantener como núcleo dramático el momento de la muerte en Áulide. Luis Riaza en su obra *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas*³⁹, presenta el sacrificio de la virgen mediante la desmitificación de la guerra de Troya y sus causas, haciendo original uso del mito en su andadura a través de la tradición desde Homero hasta Giraudoux. Frente a la adaptación mítica operada por otros autores, Riaza busca al acercarse a la tradición "algo más que la desmitificación seguida de la recreación de mitos: Por medio de su arte corrosivo ha imaginado la destrucción definitiva de ellos"⁴⁰. La concepción del teatro de Riaza encuentra sus raíces, según declara el autor, en los ritos religiosos griegos y se crea a través de un proceso de deformación de las claves arquetípicas transmitidas hasta llegar a la farsa y lo grotesco. La constatación de este origen explica el paso del teatro griego al contemporáneo: "el teatro último ha llegado a la absoluta suplantación en donde los actores son puramente seres emblemáticos y poco tienen que ver con la realidad"⁴¹. Dado que en la época actual el teatro ha perdido esta estrecha relación con el rito real, admite Riaza que sus escenificaciones no son historias, sino símbolos; en ellas aparece tanto el ritual como la ceremonia contemplados y presentados desde un punto de vista grotesco⁴². En el marco de la representación ceremonial, Riaza opera una desacralización, distanciándose de los hechos para contemplarlos como meras dramatizaciones. En ellos el sacrificio de Ifigenia implica su resurrección, como la de todos los héroes caídos en la guerra, cuya sangre es sólo salsa de tomate. La muerte necesaria de la víctima inocente para

³⁹ *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Pedro Ruiz Pérez (epil.), Madrid, ATT, 1998, citamos por esta edición. Dentro del corpus dramático de Riaza se encuentran otras piezas en las que el autor se enfrenta a la tradición como *Medea es un buen chico* (1981), *Antígona ¡Cerda!* (1982), *Los Edipos o ese maldito hedor* (1991), *Edipo Café* (1991), *Los pies* (inérita, escrita en 1994) y *Las máscaras* (Málaga, 1997). El teatro de Riaza se incluye en lo que se ha llamado "nuevo teatro español" o "teatro independiente" -E. G. Wellwarth (*Spanish Underground Drama*, Madrid, 1978) acuña por primera vez este término- y se considera un teatro "simbólico y vanguardista pero poco taquillero, como el de sus compañeros de filas dramáticas". Cf. A. Ramos, "Entrevista a Luis Riaza, el dramaturgo y su obra", *Estreno* 8, 1, primavera 1982, p. 18 ss.

⁴⁰ H. Cazorla, "La indestructibilidad de Antígona en una obra de Luis Riaza: *Antígona... ¡Cerda!*", *Estreno* 8, 1, primavera 1982, p. 9.

⁴¹ Entrevista citada.

⁴² Cf. P. L. Rodol, "Ritual and Ceremony in Luis Riaza's Theater of the Grotesque", *Estreno* 8, 1, primavera 1982, p. 7.

llevar a cabo una guerra también necesaria de la que no se conocen las razones se contempla como una presentación ritual, que se repite a modo de parodia grotesca cada vez que se pone en escena la "antitragedia"⁴³ de griegos y troyanos.

La guerra de Troya supone únicamente una metáfora más de la necesidad de violencia de la humanidad, necesidad que se considera una característica esencial al hombre de todos los tiempos, al margen de concreciones espacio-temporales. El enfrentamiento paródico con la tradición mítica⁴⁴ pone de manifiesto este hecho, a través de la ironía con la que se contemplan los acontecimientos. Helena, el legendario desencadenante del conflicto, no es ahora más que una causa inexistente, como su inicial, una letra que no se pronuncia, los restos del εἶδωλον que desde Estesícoro a Eurípides sirvió a los griegos para luchar con el pueblo de Príamo y bajo cuya fuerza también falaz sucumben ahora los hombres que desean que la guerra de Troya tenga lugar.

En el desarrollo de la pieza Riaza descubre la fuente eurípidea y la reinterpreta manteniendo, sin embargo, elementos fundamentales en su estructura significativa, siempre a través de un tono paródico y desmitificador: las dudas de Agamenón y la respuesta de Menelao, el engaño para atraer a Ifigenia y a Clitemnestra urdiendo una supuesta boda con Aquiles, la sorpresa de éste, el dolor de Clitemnestra y la voluntariosa asunción de su destino por parte de Ifigenia. Sin embargo, el sacrificio pierde los elementos sacros y rituales tradicionales para convertirse en una escena humorística en la que Agamenón y Menelao rehúsan clavar el cuchillo, Clitemnestra intenta impedirlo pero es amenazada con la muerte de su perrito "Lulú" y el "factotum" se ve obligado a intervenir, rompiendo de nuevo la ilusión teatral y sustituyendo la salvación de Ifigenia realizada por la diosa Ártemis por una explicación de la ficción, evitando, como hicieran los griegos, la ejecución del sacrificio en escena, mediante el recurso al distanciamiento paródico en lugar de la recuperación narrativa para recrear el episodio:

FACTOTUM.- La sangre así no mancilla,

⁴³ Riaza dará a su obra el título de "Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos". En ella se encuentran reminiscencias de muchos poetas del pasado, desde Homero, pasando por los trágicos atenienses, hasta Shakespeare, Calderón, Giraudoux, Beckett, Heiner Müller etc. En el "prologueo prolijo" que el mismo autor dedica a su obra se refiere con humor a estas fuentes de las que ha bebido.

⁴⁴ Según la clasificación tripartita realizada por L. Gil (*Transmisión mítica*, Barcelona, 1975, p. 17 ss.), atendiendo a los actos de toma de postura de los autores actuales, esta obra correspondería a una posición de enfrentamiento, en la que "el autor adopta una postura crítica frente a los datos del mito y los tergiversa o degrada desfigurando su sentido", distinguiéndose diversos grados dentro de esta clasificación.

y tan sólo con salsa de tomate,
 más fácil proceder a su limpiado,
 y con matanza de mentirijilla
 a la obra se dará fácil remate.
 El teatro para eso fue inventado (pp. 76-77)

Al igual que en muchas de sus obras, algunas de ellas también de tema mitológico, Riaza presenta como protagonista a una joven, víctima del poder y privada de libertad⁴⁵, recuperando, en este caso, la figura de Ifigenia, cuya representante en escena, la actriz Y, se desdobra en el campo troyano en Casandra. Es significativo el hecho de que el autor haya rescatado de la tradición esta analogía entre ambas mujeres para reproducir la identificación de dos vírgenes sacrificadas que ya observábamos en los textos esquileos. Riaza las presenta caracterizadas por una mirada distanciada, clarividente, revelada tras una aparente ingenuidad infantil, que muestra con espontaneidad su capacidad de predecir una realidad obvia que, sin embargo, el resto, víctimas de su propia libertad y verdugos de la verdad, no son capaces de discernir. Ifigenia, afirma el autor, podría llamarse con más propiedad "Ifisandra", atendiendo precisamente a esta afinidad:

"(Aunque esta vez el retrato más importante de la obra en realidad no existe ya que se trata de un marco sin nada dentro de sus cuatro recamados bordes y la pieza, en vez de "Calcetines..." podría haberse llamado "La nueva Ifigenia en Áulide" o, incluso, "La nueva Ifigencia en cualquier parte") o el, con más propiedad, de Ifisandra, ese híbrido, ese desdoblamiento, esas dos mitades, supuestamente enemigas, de una misma postura: la de anunciadora y denunciadora de su propia muerte, la de anunciadora, denunciadora y asumidora de que tal muerte ha de ser tratada para traer una falsa paz [...] finalizadora de una falsa guerra entablada sobre el falso supuesto de la falsa posesión de un falso deseo de todos..." (pp. 6-7)

Ifigenia y Casandra permiten al autor introducir en escena la repetición ritual del sacrificio de la víctima inocente unida a la danza, la música y el verso en aquellas partes recitadas por el "factotum", actualización paródica del corifeo griego, que el autor considera como un "maestro de ceremonias". Mediante las décimas, los sonetos o las coplas de pie quebrado se opera el distanciamiento,

⁴⁵ P. Ruiz Pérez, Epílogo a *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid, 1998, p. 85. Citamos por esta edición.

"marca el sentido grotesco y paródico de la ceremonia, sobre todo a partir del develamiento de su esencia ficcional, como un juego de máscaras superpuestas e intercambiadas en el que se fosiliza el gesto hasta la desnaturalización del sin sentido y el absurdo"⁴⁶. Riaza, a través de todo ello, presenta tras una lente ahumada con pesimista ironía el deseo de la humanidad de oficiar una y otra vez dicho sacrificio, de inmolar a víctimas inocentes para poder comenzar la guerra confiados, falsamente, en la necesidad de ésta. Significativamente en este contexto Riaza reproduce la identificación de las dos vírgenes sacrificadas que ya aparecía en los textos clásicos. El autor conoce y medita la tradición y una vez asimilada la utiliza para descomponerla en escenas dramáticamente risibles que hagan reflexionar sobre unos héroes que, en el momento de la representación, sólo derraman sangre prefabricada, de modo que pierden la grandeza de los hombres homéricos o trágicos convirtiéndose en "antihéroes" de su propia epopeya tan común, parece decirnos el autor, como la de todos los demás.

Hemos presentado algunos ejemplos que resultan significativos como manifestación de las diferentes tendencias del teatro contemporáneo de tema clásico en lo que respecta a la inclusión o exclusión de la figura de Ifigenia así como a los procedimientos de adaptación, recreación y configuración de su perfil en función del significado que con ella se quiera rescatar y transmitir. En todos ellos de modo independiente o unidos en una misma pieza se recuperan las dos características fundamentales del motivo de Ifigenia: el sacrificio por una causa "política" dotada de mayor o menor consistencia y privada o no del elemento religioso que tan relevante resultaba en la dramaturgia griega por una parte y, por otra, el uso de Ifigenia como pretexto para realizar el uxoricidio y como razón del odio de Clitemnestra hacia Agamenón hasta comprobar cómo incluso su ausencia había sido razonada por los autores actuales. Ifigenia vuelve, pues, a la escena contemporánea y en su sacrificio se cuestionan los creadores, como hicieran los autores griegos, la necesidad del crimen. Ejemplo de la violencia ejercida sobre víctimas inocentes, metáfora de los crímenes de guerra, del abuso del poder y de la entrega personal por una responsabilidad política o social, su sacrificio permite desde la obra eurípidea cuestionarse la nobleza o la ambición del espíritu del Atrida y la generosidad con la que, en contraste, es caracterizada la virgen. Su muerte estará destinada a un fin que, en muchas ocasiones, no encuentra fundamento en sus causas ni en sus medios y que, en otras, provoca la reflexión sobre la oportunidad de renunciar a cierto tipo de valores cuando el héroe es

⁴⁶ P. Ruiz Pérez. *op. cit.*, p. 86. El crítico señala la presencia de figuras corales, desdoblamiento de personajes, figura del narrador como maestro de ceremonias que relata las acciones de los demás personajes en otras piezas de Riaza como *Retrato de niño muerto* o *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas*.

azotado por un destino adverso. Ifigenia y Casandra, destinadas a desposarse con la muerte, vuelven a nuestros escenarios para replantear hasta qué punto es ineluctable la necesidad que empuja al hombre, como cantaron los coreutas esquileos, a hacerse violencia a sí mismo y que, a su vez, da razones a Clitemnestra, tal y como sospechó Píndaro, para terminar con su esposo, convertido en cruel ejecutor directo o indirecto de las inocentes jóvenes. Su presencia o su ausencia estará, por lo tanto, justificada en función del significado que el mito adopte y los problemas que se determine plantear en las nuevas recreaciones dramáticas, pero es indudable que, pese al aparente olvido en que había caído esta figura, el paradigma de la virgen sacrificada resurge una y otra vez como clave fundamental o como detalle significativo en los textos que recrean la tragedia de los Atridas.