

Relaciones de complicidad entre personajes: el inicio de *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1-341)

Andrea Navarro Noguera
Universitat de València

Rubén José García Muriel
Universitat de Barcelona

ABSTRACT

The Chorus of women in the euripidean play *Iphigenia in Tauris* shows and feels within the dramatic action a deep compassion for Iphigenia. The women give the heroine a sympathetic response due to their common gender, but also to their common origin. This highly emotional charged relation provides a joint lament which increases the *pathos* and presents the young heroine as one of the whole group of women who have been kept away from their own house to become slaves. Both the women and the ephebes Pylades and Orestes embody, as victims, the consequences of a never-ending war: the heroes have neither spouse, nor city nor *philoí*. The main characters of *Iphigenia in Tauris* are connected by a respective and recognizable catastrophe, whose reciprocity is notorious from the initial verses.

KEYWORDS: Euripides, Iphigenia, Chorus, Orestes, Pylades

De la tragedia euripídea *Ifigenia entre los tauros* (en adelante *IT*) no disponemos de una datación segura, pese a que la gran mayoría de estudiosos se aventuran a situarla entre el 416 y 412 a.C.¹ Alabada ya por Aristóteles en *Poética* a causa de la estructura y la ἀναγνώρισις de los dos hermanos, la obra, sin embargo, ha recibido menos atención que otras tragedias euripídeas producidas probablemente en el mismo período, como es el caso de *Electra*, *Helena* y *Orestes*. Pero, lo más destacable es que una gran parte de la crítica lite-

1. 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 *Troyanas* y de *Ion*, y probablemente anterior a *Helena* (KYRIAKOU 2006, 39-41). También a favor de la datación entre los años 414-412 a.C., cf. CALVO MARTÍNEZ 1978, 342, FERNÁNDEZ GALIANO 1968 y HALL 2013, 30.

raria, a lo largo de los años, haya catalogado *IT* como una ‘falsa tragedia’ y advertido que esta contiene elementos divertidos o cómicos.²

Sin embargo, debemos tener en cuenta que esta obra se sitúa cronológicamente durante un período crítico de la Guerra del Peloponeso en Atenas, por lo que la podemos considerar dentro de la parte de la producción euripídea que se ve afectada, dramáticamente y literariamente por el contexto bélico en la que se escribe y estrena. Y es este, entre otros argumentos, clave para comprender *IT* como una obra trágica antes que evasiva.

La versión que sitúa a Ifigenia sobreviviendo a su propio sacrificio y siendo trasladada a la tierra de los tauros parece pertenecer a una tradición anterior a la de nuestro autor. Un referente que debe destacarse es la reconstrucción del argumento de una tragedia de Sófocles que no se nos ha conservado, *Crises*,³ que podría quizás tratar el tema de la huida de Ifigenia y Orestes del país de los tauros y su persecución por parte de Toante. Asimismo, los *Cantos Ciprios* también parecen conectar la tradición de los tauros a la figura de Ifigenia. El problema viene dado por la fuente, ya que se trata de autores tardíos, Higino y Proclo, que podrían estar ya influidos por la obra euripídea. Por otro lado, también ha conllevado ciertos problemas y falta de unanimidad en los pareceres de los estudiosos la identificación de la Ifianasa que aparece en los poemas homéricos como hermana de Ifigenia.⁴

Lo que sí que parece que sea una invención de Eurípides es el retorno a Grecia de los dos hermanos con la estatua y los cultos en Halas y Braurón. De forma similar, la razón dada en la obra para el sacrificio de Ifigenia no tiene precedente conocido: Calcante atribuye la calma que impide la salida de la flota de Áulide a la cólera de Ártemis. La ira divina estaría causada por el fracaso de Agamenón al realizar el voto que este había hecho de sacrificar aquello más bello del año a la diosa en el año del nacimiento de Ifigenia (vv. 15-23).

2. El final feliz de la tragedia y el carácter novelesco de su trama, así como la aparente carencia de seriedad de su planteamiento y el tono general de la obra han llevado a muchos críticos a hablar de la inexistencia de una verdadera tragedia. Principalmente RIVIER 1944, quien califica la tragedia como ‘novelesca’. Cf. también, entre otros, HOLMBERG LÜBECK 1993, 10 ss., DÜRING 1943, 91-123 y RODRÍGUEZ ADRADOS 1962, 11-38.

3. Cf. RADT 1977, fr. 726-730.

4. Según un esolio a la *Iliada* 9. 145, ya Aristarco consideraba que la parte de la saga de los Atridas que hace referencia al episodio del sacrificio de Ifigenia y su identificación con Ifianasa era desconocido en los poemas homéricos. A partir de ese presupuesto, en nuestros días, unos coinciden básicamente con la opinión ya expresada por Aristarco; otros, por el contrario, defienden la identificación de ambos personajes. Entre los autores de la Antigüedad que afirmaron dicha identificación cabe destacar a Lucr. 84-86.

La decisión de Eurípides de tratar un momento particular dentro de un mito muy conocido, introduciendo diversas innovaciones, probablemente condicionó muchas de sus opciones en la presentación de los personajes, particularmente el de Ifigenia. Orestes e Ifigenia reciben un tratamiento diferente al de otras obras, en la medida en que, desprovistos de todo en la tierra de los tauros, son capaces de escapar de la influencia del pasado de su familia a través de una nobleza particular motivada por un vínculo inquebrantable entre los dos hermanos y con ayuda de un elemento de suma importancia, el coro.

1. IFIGENIA Y EL CORO

En el monólogo inicial de *IT*, la narración del pasado lejano aparece articulada en torno a dos lugares, Áulide (vv. 10-27) y el país de los tauros (vv. 28-41). Esta narración se interrumpe bruscamente con el relato del sueño de Ifigenia: la situación crítica de la joven, la que va a ser origen de lamentación en la párodos, ha sido ya enunciada, pero el sueño hace prever acontecimientos nuevos. Ifigenia ha sobrevivido al sacrificio y, aunque en principio la idea de un mortal que escapa a la muerte de la mano de un dios podría resultar positiva, la 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 aberrante.⁵ Y es que la obra entera parece estar en estrecha relación con los dioses y con prácticas religiosas, un vínculo no fácil de interpretar.⁶

La conducta de Ártemis es particularmente interesante, puesto que supuestamente es quien pide el sacrificio de Ifigenia en Áulide, pero después, en secreto, salva a la víctima y la transporta lejos de Grecia para convertirla en la sacerdotisa de su templo en tierra bárbara. Estas contradicciones que no son satisfactoriamente resueltas en la obra culminan con la implícita intención de la diosa de que su imagen sea transportada del país de los tauros a Grecia, con

5. Eur. *IT* 34-39: ναῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· ὄθεν νόμοισι τοῖσιν ἤδεται θεὰ Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοῦνομ' ἦς καλὸν μόνον — ἢ τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη — ἢ θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει, ἢ ὅς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ.

6. El mero número y variedad de referencias a actos religiosos, rituales y festivos es digno de mención, recorriendo literalmente de principio a fin toda la tragedia: súplicas, consulta de oráculos, libaciones, ofrendas funerarias, ritos de purificación y restricciones de pureza, así como son también mencionados varios centros griegos de adoración, como Creta, Argos, Delfos, Delfos y, por supuesto Atenas. De todas estas referencias la más importante es la que alude a los sacrificios humanos por parte de los tauros, que constituye la columna temática de la obra.

el fin de ser venerada con un nuevo culto en Halas, en el que se rememora, de manera simbólica, el sacrificio humano (vv. 1449-1461).⁷ Con todo, Ifigenia, como podemos intuir de sus palabras en el prólogo, parece rechazar el hecho de que la diosa demande sacrificios humanos e insinúa que fue el adivino Calcante quien malinterpretó la voluntad de la diosa en Áulide⁸ al solicitar la muerte de la joven.⁹

Ifigenia parece no solo exculpar a la diosa de su responsabilidad en Áulide, sino que también otorga motivos legítimos a la actuación de su padre,¹⁰ culpando, por el contrario, a Calcante y Odiseo¹¹ y, especialmente, a los universalmente aborrecidos Helena y Menelao.¹²

La *rhesis* inicial de Ifigenia en el prólogo y el amebeo de la párodos se ocupan de la misma cuestión: la historia mítica que precede al comienzo de la tragedia. En efecto, esta se va desarrollando hasta desembocar en la situación personal de Ifigenia ante la evidencia de que Orestes ha muerto, motivo que está en la base de su aparición en el prólogo y con el que da comienzo también su lamento en la párodos. Con la aparición de Orestes, acompañado de Píades, en la segunda escena del prólogo, empieza a dibujarse ya hacia donde puede derivar la acción: la posibilidad de un reconocimiento y, con él, de una unión en las intenciones de cada hermano.

A continuación, el coro sale a la orquesta mientras la escena está vacía (tras abandonarla Píades y Orestes, interlocutores en la escena precedente) e inicia el canto hasta la aparición poco después de Ifigenia. Frente a otras páro-

7. Cf. OLLER GUZMÁN 2008, 237-238 sobre el culto de Ártemis Taurópolis en Halas Arafidnes.

8. Cf. Eur. *IT* 16-21. Incluso Esquilo deja abierta la posibilidad de que Calcante se equivocara en la interpretación de la voluntad de Ártemis. En *Ag.* 201-202, Esquilo utiliza la expresión *προφέρων Ἀρτεμιν*. En ese sentido, Fraenkel (*ad loc.*) afirma que *προφέρειν* podría tratarse de un término técnico «to make known an oracle», pero que no determina que ese oráculo sea o no auténtico. Cf. Hdt. 5. 63. 1, quien utiliza esta palabra para describir la falsedad de los oráculos.

9. Esta versión del mito parece atenuar la culpa de Agamenón y, tanto si es o no invención de Eurípides, introduce un motivo patético característico de su obra, a saber, la idea de verse truncado el matrimonio de una joven y bella muchacha. Por su parte, Cicerón (*Off.* 3. 25. 94) recoge la versión euripídea con la conclusión de que Agamenón debió romper su promesa: *promissum potius non faciendum quam tam taetrum facinus admittendum fuit*.

10. Eur. *IT* 12-14: τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων | λαβεῖν Ἀχαιοῖς τοὺς θ' ὕβρισθέντας γάμους | Ἑλένης μετελθεῖν, Μενέλεω χάριν φέρων.

11. Eur. *IT* 24-25: καί μ' Ὀδυσσεώς τέχναις | μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως.

12. Eur. *IT* 8, 13-14, 354-358 y 520-526.

dos en las que el coro entabla diálogo con un personaje que ha participado ya en el prólogo sin haber abandonado la escena, como por ejemplo en *Or.* 140-207, *Her.* 73-133 y *Hel.* 164-385, Ifigenia ha dejado la escena antes de la llegada de los héroes griegos e irrumpe tras la entrada del coro dando lugar a un canto amebico.

Ya al final del prólogo, la heroína expresa su intención de hacer libaciones a su hermano, que cree muerto tras su interpretación del sueño, junto con las sirvientas que le ha otorgado el rey (σὺν προσπόλοισιν, ᾧς ἔδωχ' ἡμῖν ἄναξ, v. 63). De hecho, se pregunta dónde están y entra dentro del templo para buscarlas. Ellas, tan pronto hacen su entrada a escena, preguntan el porqué de su llamada. Este motivo queda claro cuando inician el canto compartido en el que Ifigenia actúa como exarconte y ellas como sus compañeras en la lamentación. No hay que olvidar que ya en el v. 46 la heroína podría otorgarnos un avance de la posición de líder que aquí toma cuando dice que se ve a sí misma dormida en medio de otras jóvenes (παρθένοισι δ' ἐν μέσαις).

Estructuralmente se trata de un *kommos* lírico astrófico en el que predomina el metro de anapestos líricos, principalmente en espondeos y dímetros catalécticos. Tanto la heroína como el coro caracterizan su canto como treno (vv. 143-147, vv. 179-185) y las mujeres aparecen en escena con la típica fórmula ritual de ordenar silencio antes de iniciar el canto cultural a Ártemis (εὐφαιεῖτ', v. 123). El coro se deleita con datos descriptivos del templo y referencias a la identidad y procedencia de la diosa (vv. 126-136), a lo que le sigue una retahíla de preguntas dirigidas a su compañera sobre el motivo por el que le ha hecho venir al templo (vv. 137-142). La descripción de las mujeres de la tierra de la que proceden y de la que han sido arrebatadas, tal y como se constata en los vv. 1106-1112, es abundante en adjetivos y se halla en un estético contraste con la tierra a la que han llegado como botines de guerra. Se dirigen a su compatriota mediante un elaborado epíteto justo antes de la entrada de esta en escena (vv. 139-142): ὦ παῖ τοῦ τᾶς Τροίας πύργους | ἐλθόντος κλεινᾶ σὺν κόπῃ | χιλιοναύτῃ | μυριοτευχεῖ <τέκος> Ἀτρειδᾶν τῶν κλεινῶν; «Hija del que llegó a las torres de Troya con su ilustre remo, el de los mil marineros, el de las mil armaduras, prole de los ilustres Atridas».¹³

En la primera intervención a cargo de Ifigenia nos encontramos con una primera referencia al carácter de lamentación de su canto, motivado por el sueño que le había revelado la muerte de su hermano. A él se dirigen las libaciones de los vv. 159-179. Sin embargo, el lamento no se circunscribe sólo a

13. La traducción de los textos es propia.

Orestes, sino que alcanza a la ruina de su estirpe y los sufrimientos de Argos, referencias separadas por interjecciones de dolor a comienzo de verso (vv. 152-155): ὀλόμαν ὀλόμα· | οὐκ εἶς· οἴκοι πατρῶοι· | οἴμοι μοι φροῦδος γέννα. | φεῦ φεῦ τῶν Ἄργει μόχθω. «Acabada, acabada estoy. No existe ya mi hogar paterno. ¡Ay de mí! Ha perecido mi estirpe. ¡Ay, ay, las desgracias de Argos!».

El coro responde a las συμφοραὶ de Ifigenia con exclamaciones de dolor no tanto por la muerte de Orestes como por la destrucción del palacio de los Atridas y del poder de Argos (vv. 186-190), cuyo origen se menciona de forma breve y tajante (vv. 191-202):¹⁴

ἔπι σοὶ μόχθος δ' ἐκ μόχθων ἄσσει· | δινευούσαιο· ἵπποισιν <ἐπει> | πταναῖς
ἀλλάξας [δ'] ἐξ ἔδρας | ἱερὸν <μετέβασ'> ὄμμ¹⁵ ἀγῆς. ἄλλαις δ' ἄλλα προσέβα |
χρυσέας ἄρνός μελάθροισ ὀδύνα, | † φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεα ἄχεσιν † | ἔνθεν τῶν
πρόσθεν δαμαθέντων | Τανταλιδᾶν ἐκβαίνει ποινά γ' | εἰς οἴκους, σπεύδει δ'
ἀσπούδαστ¹⁶ ἐπὶ σοὶ ¹⁷ δαίμων. ||

Pero al dolor le sucedió más dolor y con sus yeguas aladas volviendo grupas el sol mudó de sitio y cambió la sagrada mirada de su luz. Sobre el palacio del cordero de oro ha ido avanzando pena tras pena, muerte tras muerte, dolor tras dolor. A causa de la sangre de los primeros Tantálidas ha venido sobre tu casa la venganza y el destino arroja sobre ti lo que no se debe ansiar.

14. El ἀρχὴ κακῶν como causa de las desgracias sucesivas de los descendientes de Pélope es un motivo recurrente en tragedia. Esquilo no va más atrás en el tiempo y trata la muerte monstruosa de los hijos de Tiestes, mientras Sófocles y Eurípides representan acontecimientos más lejanos. Se cree que Sófocles compuso las tragedias *Atreo*, *Enómao* y no menos de tres obras llamadas *Tiestes*; Eurípides a su vez se piensa que representó *Enómao*, *Tiestes* y *Crísipo*. El público, pues, conocedor de las diferentes versiones de la saga de Pélope, vería en pasajes como el de *IT* una clara alusión a alguna de ellas. El testimonio más completo de los mitos de Pélope y de sus descendientes se encuentra en Apolodoro (*Epit.* 2. 3-13), aunque son muchos los textos griegos en los que se hace referencia a parte del mito (Pind. *Ol.* 1. 87; Paus. 5.17.7; Soph. *El.* 505-515; Eur. *Or.* 982-1012; *El.* 699-746).

15. El motivo del giro en la fortuna debido al cambio de la trayectoria del sol lo encontramos en Sófocles y en Eurípides, aunque se trata de forma diversa. Sófocles parece presentarlo como un signo de la ira divina por el crimen de Atreo al asesinar a los hijos de Tiestes (*TrGF* 4, 162 y *Anthologia Palatina* 9. 98). Sin embargo, según Platón (*Plt.* 269a) y Apolodoro (*Epit.* 2.12), el giro acontece en el conflicto por el cordero dorado y lo consideran como una señal del mismísimo Zeus para que se establezca a Atreo como rey.

16. Juego etimológico de palabras, cf. CHANTRAINE 1968, s.v. σπεύδω. Eurípides usa esta expresión también en *Ba.* 913 referida a Penteo.

17. Contraste significativo en las palabras del coro que ahora se dirigen a la joven heroína, mientras antes se dirigían a los ya pericidos Tantálidas.

Desaparece entonces el carácter trenético como lamentación por un muerto y en el epodo del amebio se retoma el comienzo de la desgracia para la heroína, la lamentación de una historia pasada, que es la causa de sus *pathemata*. Ente ellos, se selecciona una acción concreta, el sacrificio de la joven en Áulide y se hace mediante una narración en la que abundan adjetivos de connotación triste que resaltan la inevitabilidad del episodio y fuertes contrastes que destacan todavía más la situación desgraciada de la muchacha. De su actual posición, Ifigenia misma da testimonio mediante una frase escueta y lapidaria (vv. 218-220): νῦν δ' ἄξεινου πόντου ξείνα | δυσχόρτους¹⁸ οἴκους ναίω, | ἄγαμος¹⁹ ἄτεκνος²⁰ ἄπολις²¹ ἄφιλος, «Y ahora, siendo huésped del mar Inhospito, habito en casa infértil, sin esposo, sin hijos, sin ciudad y sin amigos».

El coro comparte todas las características de identidad que ha remarcado la heroína, cada una de las mujeres que compone el colectivo es a su vez ἄγαμος, ἄτεκνος, ἄπολις y ἄφιλος. Es por este motivo que el amebio se convierte en un canto de lamentación, un canto a través del cual el coro acompaña a la heroína en su dolor. Ifigenia y el coro comparten no solo la pérdida de su tierra, a la que ya no pertenecen y que ha sido destruida, sino también una identidad común de mujeres que ahora se ven expuestas a la servidumbre en unas tierras bárbaras, alejadas de su casa paterna, de sus conciudadanos y amigos, en suma, de sus φίλοι.

Situadas en la orquesta, las mujeres expresan su desgracia y su pérdida y lamentan, a través de un duelo continuo y compartido con la heroína, la opción de vida que les ha sido impuesta, una vida en el exilio, privadas de su estatus de esposas y obligadas a participar en unos ritos en honor a la diosa Ártemis totalmente contrarios a la concepción griega. Como ocurre en otras obras euripídeas, como en *Hécuba* y *Troyanas*, el autor compone el coro de unas mujeres que están totalmente excluidas de un orden, de un *kosmos*, al que llegan, pero al que no pertenecen ni por su origen ni por su situación de

18. En realidad, Eurípides no le da importancia a cómo debían ser las tierras de los Tauros, sino que resalta lo inhóspito y desagradable del lugar en contraste con los huertos arbolados de Europa (χόρτων τ' εὐδένδρων, 134).

19. La descripción de Lisítrata del problema para las mujeres de encontrar esposos a causa de la guerra es muy conocida (Aristoph. *Lys.* 593-597). En *Edipo Rey* 1492-1502, Edipo lamenta la suerte de sus hijas, puesto que no podrán desposarse y, en *Antígona* 808-816, la heroína lamenta su propia situación de no poder casarse.

20. Cf. Soph. *El.* 164, donde la hermana de Orestes se lamenta de no haber dado a luz.

21. También el coro de mujeres recoge idéntica idea en *Med.* 652-653: μόχθων δ' οὐκ ἄλλος ὑπερίθην ἢ γὰς πατρίας στέρεσθαι.

esclavitud. Así pues, coro y heroína están envueltos en una respectiva y conectada catástrofe, cuya reciprocidad tiene ya efectos desde el principio con la entrada de las mujeres a escena.

2. ORESTES Y PÍLADES

Por lo que atañe a los personajes masculinos, Orestes y Pílates, nadie se atrevería a dudar de la existencia de una relación de complicidad. Paradigma de la amistad indisoluble y de fidelidad, el destino de ambos personajes parece estrecharse en las obras de Eurípides que se ocupan de los episodios posteriores al matricidio de Orestes, como, por ejemplo, en *Orestes* y la propia *IT*. Y es que Orestes es un personaje especialmente connotado en el drama griego, puesto que la escena se presta a resaltar, ya desde Esquilo, un hecho consubstancial a su condición de matricida: la persecución por parte de las Erinias.²² En efecto, el vagabundeo de Orestes y sus aventuras, antes y después de su absolución en el Areópago, se deben a esa caza constante de las Erinias, un acoso que se materializa además, en Eurípides, en el extravío interior que es la locura.²³ Ya en los primeros versos, Orestes se lamenta que él y Pílates, como prófugos (φυγάδες, v. 80), han recorrido muchos caminos torcidos (δρόμους τε πολλοὺς ἐξέπλησα καμπίμους, v. 81) y han dado vueltas por toda Grecia (περιπολῶν καθ' Ἑλλάδα, v. 84), con el único fin de acabar con la locura que afecta al hijo de Agamenón y que se asemeja y le arrastra como una rueda (τροχηλάτου | μανίας, vv. 82-83).

Estos dos efebos, extranjeros y prófugos, han llegado a una tierra, a un mar y ante unas gentes que se caracterizan por la ἀξενία. Nada más llegar, Orestes y Pílates observan y describen el exterior del templo, al acecho de un resquicio por el que entrar. En este punto, el diálogo entre los jóvenes sigue un patrón muy simple: Orestes conjetura o describe y Pílates aporta seguridad a cuanto Orestes siente o ve.²⁴ Sin embargo, a continuación, el hijo de Estrofió toma un papel más decisivo ya que su amigo cae rápidamente en un

22. El imaginario de las Erinias ha sido especialmente connotado por la representación que hace de ellas Esquilo en *Euménides*. Cf. AÉLION 1983, 145-152; sobre la iconografía de las Erinias y su evolución cf. recientemente ECK 2012, 52-55.

23. Cf. PADEL 2009, 203-207; 216-219.

24. En efecto, debe resaltarse la concentración de verbos relacionados con la vista y la percepción en los vv. 67-76: ὀράω (vv. 67, 68, 74), σκοπέω (v. 68, 76), δοκέω (v. 69), συνδοκέω (v. 71), al servicio de un claro recurso teatral. Cf. PIÑOL VILLANUEVA 2017, 119-120 para el papel de estos verbos en la obra.

profundo estado de desánimo ante la dificultad de su empresa. Orestes ya no sabe cómo actuar (τί δρῶμεν; v. 96) y le confiesa a Pílates su deseo de huir cobardemente antes de fallecer en esta tierra.

Como en *Coéforas* de Esquilo, nos encontramos ante un joven Orestes que duda qué acción tomar en el momento decisivo. Suerte tiene este de su fiel Pílates, quien de nuevo aconseja aquello que debe realizarse. Pílates enumera dos razones por las que no deberían abandonar la empresa: la primera es el ἔθος (εἰώθαμεν, v. 104) de los jóvenes héroes, pues huir sería impropio de su nobleza; la segunda es de carácter divino, ya que es necesario no deshonorar los oráculos de Apolo (τὸν τοῦ θεοῦ δὲ χρησμὸν οὐκ ἀπιστέον,²⁵ v. 105). De hecho, como algunos comentaristas han subrayado,²⁶ esta escueta pero sugerente mención al oráculo de Loxias remite a los tres únicos versos que el personaje pronuncia en *Coéforas*.²⁷ De hecho, el Pílates de estos primeros versos de *IT* coincide plenamente con el personaje que nos presenta la obra de Esquilo: amigo y colaborador de Orestes (σὺ γάρ μοι τοῦδε συλλήπτωρ πόνου, v. 95),²⁸ y el encargado de recordarle cuáles son sus deberes para con el dios.²⁹ Como en *Coéforas*, las palabras de Pílates consiguen persuadir al joven de la necesidad de que los oráculos de Apolo no queden incumplidos (ἄχρηστον θέσφατον, v. 121). En definitiva, en estos versos el papel de Pílates se reduce al de consejero que empuja a un Orestes dubitante a cumplir los oráculos.

No obstante, como se ha demostrado en los últimos años,³⁰ Eurípides innova con muchos personajes secundarios de sus obras. De hecho, lejos de ser relegados, algunos de estos personajes participan directamente en la acción y, en ocasiones, son incluso causantes de ella.³¹ Este es también el caso

25. En este punto, seguimos la edición oxoniense de Diggle, que considera la conjetura de Valckenaer correcta. De este modo, ἀπιστέον debe considerarse un hápax de ἀτίζω. Cf. ΚΥΡΙΑΚΟΥ 2006, 79.

26. Cf. CROPP 2000, 180-181 y ΚΥΡΙΑΚΟΥ 2006, 81-82.

27. Aesch. *Ch.* 900-902: ποῦ δὴ τὰ λοιπὰ Λοξίου μαντεύματα | τὰ πυθόχρηστα, πιστὰ δ' εὐορκώματα; | ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.

28. Este término también se emplea, referido a Agamenón, en *Or.* 1235: σὺ δ' ἡμῖν τοῦδε συλλήπτωρ γενοῦ. No obstante, el contexto es totalmente diferente, puesto que se trata de una súplica de Orestes a su padre, que evidentemente evoca la de Aesch. *Ch.* 315-478.

29. De hecho, esta opinión optimista hacia la divinidad es recurrente en el personaje, como dan muestra los vv. 719-722.

30. Cf. DE MARTINO; MORENILLA TALENS 2016, para un compendio de artículos dedicados a los personajes secundarios importantes dentro del teatro greco-latino y su recepción.

31. Un ejemplo es el caso de Clitemnestra en las tragedias de temática troyana, cf. FIALHO 2016, 95-108.

de Pílates en *IT*. En primer lugar, en el caso de Pílates, esta importancia se traduce en una mayor tirada de versos (63 versos en el caso de *IT* y más de 120 en *Orestes*).³² Asimismo, en el plano argumental, ya en los versos que siguen (vv. 102-108), Pílates tiene mayor iniciativa: no solo recuerda los oráculos del dios, sino que también, entre las opciones expuestas por Orestes,³³ sugiere qué plan seguir para hacerse con la estatua y dónde ocultarse de los inhospitalarios tauros. Esta inusitada actividad de Pílates llega a su culmen en el relato del vaquero (vv. 260-339). Según nos narra este personaje, durante el episodio maniaco de Orestes, Pílates se ocupa de auxiliar a su amigo en la crisis de locura.³⁴ En un momento lleno de tintes épicos,³⁵ Pílates se encarga de dar a Orestes sus mayores cuidados (φίλον δὲ θεραπείαισιν ἄνδρ' εὐεργετῶν, v. 314) y lo defiende de los encolerizados pastores tauros. La semejanza de los jóvenes se observa como una constante en el relato del pastor, ya que estos son considerados dobles (δισσοὺς εἶδε τις νεανίας, v. 265) y son nombrados mediante el dual.³⁶ Tal es su aspecto que el crédulo vaquero los confunde con los Dióscuros o los nietos de Nereo.³⁷

Esta caracterización de Pílates y Orestes se ha relacionado con la psicología del doble, especialmente evidente en el caso de los hermanos gemelos, como Cástor y Pólux.³⁸ Orestes y Pílates no son hermanos de sangre, tan solo primos criados en la corte de Estrofió, rey de Fócide. No obstante, sí que son reconocidos como hermanos no solo por el vaquero, sino también

32. Sobre el particular papel de Pílates en *Orestes*, ya extremadamente valorado así desde la Antigüedad, cf. PORTER 1994, 79-87. Cabe mencionar que en *Electra* de Eurípides Pílates actúa como *muta persona*, como sucede en *Coéforas*, tal vez por una variación dramática. Cf. ROISMAN; LUSCHNING 2011, 81-82.

33. *IT* 97-100; 110-115.

34. La locura de Orestes no es un motivo relevante en la trilogía de Esquilo o en Sófocles. Por el contrario, las crisis de locura del hijo de Agamenón tienen mayor importancia en las obras de Eurípides y en las tradiciones locales que nos refiere Pausanias sobre su curación (Paus. 7 25, 7; 8 34, 1-4). Sobre la descripción de la locura en *Or.* 253-276 y su similitud con el corpus hipocrático, cf. THEODOROU 1993, 32-46; para los síntomas en *IT*, cf. KYRIAKOU 2006, 119-120.

35. Los comentaristas han subrayado la ironía en la descripción del boyero-mensajero, trufada de términos heroicos, a pesar de tratarse de una lucha contra meros pastores, cf. CROPP 2000, 195-196.

36. Eur. *IT* 272-335 *passim*.

37. Eur. *IT* 272-274. Debe recordarse que en *Electra* de Eurípides concluye con la intervención *ex machina* de los Dioscuros, Cástor y Pólux.

38. Cf. REDONDO I SÁNCHEZ 2000, 382-391.

por Ifigenia³⁹ e, incluso, ellos mismos se consideran hermanos por los sentimientos que se profesan.⁴⁰ Ciertamente, ambos personajes comparten muchas características: ambos son jóvenes efebos en una tierra extraña, Orestes por el matricidio y Pílates por ser compañero en las penurias de Orestes.⁴¹

Como hemos observado, en el momento adecuado, Pílates puede actuar como un segundo Orestes, tomando decisiones a la par que las armas. No obstante, Pílates, en su papel de doble de Orestes, tiene un recorrido muy breve en la obra. Así, su actuación como salvador acaba cuando finaliza el estrago de locura de Orestes y este puede volver a actuar como 'Orestes'. En efecto, nada más recobrase, el hijo de Agamenón coge de nuevo su espada y exhorta a Pílates, con su voz de mando (τὸ δεινὸν παρακέλυσμα, v. 320), a tomar una resolución. En nuestra opinión, esta identificación de Pílates con Orestes entraña también un grave riesgo: la substitución de Orestes por parte de Pílates. Esta situación se plantea claramente más adelante en *IT*, cuando Orestes le ofrece a Pílates huir y establecerse en Argos, de modo que así continúe viva su estirpe, su morada y su memoria.⁴² Esta posibilidad es del todo factible, puesto que Pílates es el prometido de Electra y está legitimado para heredar el trono destinado a su compañero de peripecias. De hecho, Pílates cuenta con todo a su favor, ya que su hogar no es ni impío ni desgraciado.⁴³ Es más, a medida que avanza el diálogo de los dos prófugos (vv. 674-722), parece más acuciante la posibilidad de que el linaje de los eácidas se asiente sobre el de los tantálidas. No obstante, la anagnórisis de los hermanos invalida esta posible solución y permite el final por todos esperado.

39. Eur. *IT* 272-274; 496-498.

40. Eur. *IT* 497-498: πότερον ἀδελφῶ μητρός ἔστον ἐκ μιᾶς; | φιλότητί γ' ἔσμεν δ' οὐ κασιγνήτω, γύναι.

41. Eur. *IT* 599-600: ὁ ναυστολῶν γάρ εἰμ' ἐγὼ τὰς συμφοράς, | οὔτος δὲ συμπλεῖ τῶν ἐμῶν μόχθων χάριν. La responsabilidad de Pílates en el crimen varía entre las tragedias de Eurípides. En *Orestes*, Pílates es expulsado por su padre (φυγάδα, 765) por su condición de ἀνόσιον (vv. 765-767), mientras que en *IT* Pílates acompaña a Orestes voluntariamente. En todo caso, en ambas tragedias, Pílates acepta acarrear la misma desdicha que Orestes.

42. Eur. *IT* 695-715.

43. Eur. *IT* 694-695: σὺ δ' ὄλβιός τ' εἶ, καθαρὰ τ', οὐ νοσοῦντ', | ἔχεις μέλαθρ', ἐγὼ δὲ δυσσεβῆ καὶ δυστυχῆ. Muy probablemente, no se refiere solo al matricidio, sino también a todas las fatalidades que asolan desde antiguo a los descendientes de Tántalo.

3. CONCLUSIONES

Las mujeres sienten y expresan a lo largo de la obra una profunda simpatía por Ifigenia, quien, al compartir una misma experiencia vital, revela en momentos de clímax sus sentimientos e intenciones al coro y, a través de este, al receptor último, el público. El vínculo femenino entre coro y heroína es un factor importante, pero no el único. Aquí no solo son mujeres, sino también compatriotas, lo que provoca un lamento conjunto que aumenta el *pathos* y nos da cuenta de que Ifigenia es solo una más de las que han sido alejadas de sus casas para convertirse en esclavas en tierra bárbara, y en servidoras de un templo cuyos ritos consideran abominables. Así pues, coro y personajes están envueltos en una respectiva y conectada catástrofe, cuya reciprocidad tiene ya efectos desde el inicio de la tragedia con la entrada del colectivo.

Por lo que atañe a Pílates y Orestes, Eurípides explora de nuevo una amistad que es proverbial. Bajo esta amistad subyace temáticamente la cuestión del doble: Pílates es en ocasiones el doble de Orestes, que sirve para caracterizar al propio Orestes. Así, en momentos de dificultad, Pílates actúa como el propio Orestes e incluso defiende a su desvalido amigo de la turba de pastores. Una vez cumplido su cometido, Pílates pierde la voz y tiene apenas protagonismo en la obra, a excepción de cuando la relación de complicidad entre ambos lleva a la anagnórisis de los dos hermanos, momento en el que planea una posible substitución genealógica. De hecho, el protagonismo recae entonces en la pareja de hermanos, Orestes e Ifigenia, protegidos, a su vez, por otra pareja de hermanos: por Apolo y Ártemis respectivamente. Finalmente, debemos mencionar que tanto Pílates como Orestes, en tanto que efebos, comparten rasgos típicamente femeninos, propios de Ifigenia y del propio coro: ellos son también ἄγαμος, ἄτεκνος, ἄπολις y ἄφιλος, de suerte que se unen por un sentimiento de complicidad, que envuelve a los personajes en una gran μηχανή, un engaño que da una feliz solución a la trama.

BIBLIOGRAFÍA

- R. AÉLION 1983, *Euripide, héritier d'Eschyle* (T. 1), Paris.
J. CALVO MARTÍNEZ 1978, *Eurípides. Tragedias II: Suplicantes, Troyanas, Ión, Heracles, Ifigenia entre los Tauros*, Madrid.

- P. CHANTRAINE 1968, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- M. J. CROPP 2000, *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Warminster.
- F. DE MARTINO; C. MORENILLA TALENS (edd.) 2016, *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: personajes secundarios con historia*, Bari.
- I. DÜRING 1943, «Klutaimnestra -νηλής γυνή- A Study of the Development of a Literary Motiv», *Eranos* 41, pp. 91-123.
- B. ECK 2012, *La mort rouge. Homicide, guerre et souillure en Grèce ancienne*, Paris.
- L. FARNELL 1909, *Cult of the Greek States*, Oxford.
- M. FERNÁNDEZ GALIANO 1968, «Estado actual de los problemas de cronología euripi-dea», in *Actas del III Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 321-354.
- M. C. FIALHO 2016, «Clitemnestra en Áulide: el inicio de una larga historia», in F. DE MARTINO; C. MORENILLA TALENS (edd.), *Personajes secundarios con historia*, Bari, pp. 95-108.
- E. HALL 1987, «The Geography of Euripides' *Iphigenia among the Taurians*», *AJP* 108, pp. 427-433.
- E. HALL 2013, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea*, Oxford.
- V. D. HANSON 1991, *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, London-New York.
- M. HOLMBERG LÜBECK 1993, *Iphigenia Agamemnon's Daughter. A Study of Ancient Conceptions in Greek Myth and Literature associated with the Atrides*, Stockholm.
- M. H. JAMESON 1991, «Sacrifice before Battle», in V. D. HANSON (ed.), *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, Oxford, pp. 197-227.
- P. KYRIAKOU 2006, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York.
- M. OLLER GUZMÁN 2008, «Ifigenia ξενοκτόνος», *Faventia* 30 1|2, pp. 223-240.
- R. PADEL 2009 [1995], *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica*, San Miguel (México).
- A. PIÑOL VILLANUEVA 2017, *Tragèdies, vol. VI. Les troïanes. Ifigenia entre els taures*, Barcelona.
- J. R. PORTER 1994, *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden.
- J. REDONDO I SÀNCHEZ 2000, «Pílades, doble d'Orestes, o l'emancipació d'un personatge», in K. ANDRESEN; J.V. BAÑULS ; F. DE MARTINO (edd.), *La dualitat en el teatre*, Bari, pp. 371-391.
- A. RIVIER 1944, *Essai sur le tragique d' Euripide*, Lausanne.
- F. RODRÍGUEZ ADRADOS 1962, «El héroe trágico y el filósofo platónico», *Cuadernos de la Fundación Pastor* 6, pp. 11-38.
- H. M. ROISMAN ; C. A. E. LUSCHNIG 2011, *Euripides Electra. A Commentary*, Norman, Ok.

- Z. THEODOROU 1993, «Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*», *CQ* 43 (1), pp. 32-46.
- S. WEST 2003, «The most Marvellous of All Seas: The Greek Encounter with the Euxine», *G&R* 50, pp. 157-167.