

El elaborado tratamiento narrativo del *Ión* de Eurípides: ¿final de una época?*

Milagros Quijada Sagrado
Universidad del País Vasco

1. Una de las tendencias interpretativas actuales de la poética de Eurípides - fundamentalmente la que se refleja en sus creaciones de etapa tardía- es aquélla que tiende a acentuar los elementos melodramáticos¹ presentes en sus obras y que sin duda alguna fueron ya aplaudidos en la escena antigua: su hábil manejo de las expectativas del espectador a través de recursos diversos, como la explotación de ciertas situaciones capaces de crear tensión o respuestas emocionales enfrentadas; la consiguiente multiplicación de escenas de este carácter y el elaborado tratamiento narrativo de los mitos que ello conllevaba, dando lugar a unos argumentos excitantes, con numerosos e imprevistos giros y cambios y una multiplicación de episodios y personajes; su esfuerzo consciente por la variación en la presentación y desarrollo de la acción; el virtuosismo con el que maneja los recursos poéticos y escénicos del género; en definitiva, su agudo sentido teatral. Un representante temprano de este punto de vista fue R. P. Winnington-Ingram², quien resaltó la habilidad de Eurípides por proporcionar a su público una experiencia estética sofisticada, una experiencia que le obligaba a abstraer de la situación inmediata representada sobre la escena para analizar la obra a la luz de su conocimiento de la técnica teatral contemporánea y diversas cuestiones de actualidad. Un continuador destacado de esta línea de investiga-

* La presente contribución se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación de la UPV/EHU 1/UPV 00106.130-H-14000/2001.

¹ Para las implicaciones de este discutido término puede verse A. N. MICHELINI, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, 1987, 2 ss., 321 ss. Con anterioridad, H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1961³ (1939¹), 330 ss.; o D. J. CONACHER, *Euripidean Drama*, Toronto, 1967, 3 ss.

² Cf. «Euripides, *poietes sophos*», *Arethusa* 2. 1 (1969) 127-42.

ción ha sido W. G. Arnott³, quien nos dibuja a un poeta preocupado por sorprender continuamente a su público a través de giros inesperados de la acción y efectos de sorpresa diversos.

Aproximaciones como éstas han avivado la cuestión relativa a los efectos y la naturaleza de la poesía trágica, y a una polarización de las posiciones a este respecto: frente a los que acentúan el carácter esencialmente teatral de la tragedia están las visiones más "intelectualizadoras" de la misma. M. Heath⁴ ha sido uno de los críticos que han dado una articulación teórica a la primera de estas posiciones, y su postura se ha dejado sentir en no pocos comentarios sobre distintas obras de Eurípides. La preocupación "retórica" de la tragedia, esto es, su interés en producir unos efectos definidos sobre su auditorio, en suscitar una respuesta emocional de la manera más efectiva y satisfactoria, es acentuada por Heath, en una actitud que tiene, en cierto modo, sus precedentes en la Antigüedad⁵.

La cuestión nos interesa aquí desde un punto de vista muy concreto, el que ofrece la interpretación de ciertas tragedias de época tardía de Eurípides por lo que se refiere al elaborado tratamiento narrativo de sus mitos. *Ión* es una obra paradigmática a este respecto.

2. Antes de pasar a describir lo peculiar de su argumento, convendría recordar, sin embargo, algunas de las fecundas prerrogativas que, con la atadura al

³ Ilustrativos a este respecto son «Euripides and the Unexpected», *G&R* 20 (1973) 49-64; «Red Herrings and Other Baits. A Study in Euripidean Techniques», *MPhL* 3 (1978) 1-24; «Off-Stage Cries and the Choral Presence: Some Challenges to Theatrical Convention in Euripides», *Antichthon* 16 (1982) 35-43; «Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in Some Scenes of Euripides' Orestes», *Antichthon* 17 (1983) 13-28; «Menander and Earlier Drama», en *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, I (eds. J. H. Betts *et al.*), Bristol, 1986, 66 s.

⁴ Cf. *The Poetics of Greek Tragedy*, London, 1987.

⁵ Sin embargo, el énfasis en la inadecuada bajeza moral de ciertos personajes de Eurípides o en los elementos cómicos presentes en sus obras, que resuena en *hypotheseis* y *scholia*, deriva de una rígida división básica entre comedia y tragedia. Estas opiniones parecen reflejar la crítica de Aristóteles y su escuela -como también las inconsecuencias en la construcción de la acción señaladas a menudo por los escoliastas, el οὐκ εἶναι οἰκονομεῖν en palabras de Aristóteles, *Poética* 1453 a 29-. Pero el éxito de público y la influencia de algunas de sus tragedias de época tardía en géneros posteriores avalan su agudo sentido del teatro y su capacidad para crear ficciones con un atractivo capaz de sobrepasar fronteras.

Para la difícil cuestión de la relación entre las teorías literarias peripatéticas y los puntos de vista expresados en *scholia* e *hypotheseis* puede verse W. ELSPERGER, «Reste und Spuren antiker Kritik gegen Euripides gesammelt aus den Euripidesscholien», *Philologus, Supplementband* 11, Leipzig (1908) 1-176; L. E. LORD, *Literary Criticism of Euripides in the Earlier Scholia and the Relation of this Criticism to Aristotle's Poetics and to Aristophanes*, Göttingen, 1908.

Para los elementos cómicos presentes en Eurípides puede verse, entre otros, B. SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia*, Göttingen, 1982 (un tratamiento de cierta extensión y alcance teórico).

mito, la tragedia recibió de éste⁶: por un lado, la capacidad de interconectar historias; por otro, la de transformarlas como narración. En el uso de estos dos principios la tragedia mostró una fecundidad sin parangón quizás con ningún otro género narrativo de la Antigüedad. Al nivel de la historia, los mitos no constituían módulos autosuficientes sino segmentos de un *corpus* familiar para la colectividad, cuyos contenidos globales eran conocidos para el público y formaban parte de la cultura de la recepción. Las historias individuales se ensamblaban formando constelaciones más amplias; los comienzos y finales eran arbitrarios. Al nivel de la narración, lo que era aún más importante, los mitos podían recombinarse: los esquemas narrativos podían independizarse rápidamente de sus sujetos (los personajes mitológicos con nombre propio) y reagruparse con otros. La tragedia se convirtió así en una máquina de generar nuevas historias para un público que, acostumbrado a ver anualmente más de una docena de tragedias y unos cuantos dramas satíricos, podía fácilmente reconocer los modelos narrativos mayores y las reglas de transformación que operaban detrás de cada historia⁷.

2.1. En *Ión* vemos a Eurípides, por un lado, uniendo dos complejos de historias distintas, por otro, dando un tratamiento narrativo nuevo a los esquemas tradicionales de la acción de regreso, venganza y salvación, un tratamiento en virtud del cual estas acciones se desarrollan no ya en secuencia sucesiva sino *simultáneamente*.

Muy brevemente, ésta es la historia. Creusa, hija de Erecteo, habiendo sido violada por Apolo, expone a su hijo al nacer y cree que ha muerto. Tras casarse con Juto, un descendiente de Zeus, pero forastero en Atenas, su unión perma-

⁶ Más allá de los factores ideológicos, socio-históricos o rituales que contribuyeron a definir sus características, el desarrollo de la tragedia como forma de arte fue debido en gran medida a la necesidad de adaptar lo que el s. V a.C. admiraba en la narración homérica al medio nuevo del teatro, y la consiguiente exploración intensiva de las diferencias técnicas entre la épica y el drama como modos de narración.

⁷ Convendría recordar a este respecto la abundancia de tragedias y de material trágico en la segunda mitad del s. V a. C. Hasta aproximadamente el año 440 el número anual de tragedias en las Grandes Dionisias era nueve. Tras esta fecha, cuatro más fueron introducidas en los festivales de las Leneas, elevando el total a trece. Además, había representaciones de tragedias en las Dionisias Rurales que tenían lugar en los *demoi* del Atica. A ello hay que añadir el hecho de que los dramas satíricos compartían muchos de los mismos mitos y elementos de la tragedia, y que la paratragedia de la que hizo gala con frecuencia la comedia *archaia* implicaba también cierta familiaridad del público con la tragedia -cuyo sentido crítico hacia la misma sin duda agudizaba (sin olvidar tampoco que los propios ciudadanos participaban como *choreutas* en los diversos coros)-.

Una estimación aproximada podría ser la siguiente: aun contando con que en ciertos años el número de obras representadas fuera menor (o incluso que se suspendieran las representaciones por causa de la guerra y sus consecuencias), un ciudadano que hubiera compartido los años de vida de Eurípides (470-406) y hubiera acudido regularmente al teatro desde los quince, habría visto en torno a las seiscientas tragedias.

nece sin dar frutos. Por esta razón llegan a Delfos a consultar al oráculo. Allí encuentran a un muchacho, Ión, que no es otro que el niño en otro tiempo expuesto, a quien su padre divino salvó. Para que el niño pueda recuperar los derechos de su propio *oikos* Apolo se lo entrega a Juto, provocando de este modo la furia y la desesperación de Creusa, que, instigada por un anciano servidor de la casa, trama la muerte del que ella cree que es hijo de su marido. El plan se descubre e Ión, a su vez, busca vengarse. Habiendo intentado cada uno destruir al otro, madre e hijo se encuentran cara a cara. Creusa reconoce en Ión al hijo que en otro tiempo expuso y ambos parten hacia Atenas, donde Ión heredará el poder de sus antepasados Erecteidas. Juto permanecerá al margen de este nuevo y auténtico reconocimiento. El prólogo está en boca de Hermes, que expone los planes de Apolo: hacer creer a Juto que Ión es su hijo y llevarlo a Atenas, donde Creusa lo reconocerá. Pero el plan de Apolo, evidentemente, fracasa.

Por lo que se refiere a la historia, *Ión* desarrolla el esquema familiar del niño de origen real que es abandonado, sobrevive y regresa a su patria para reclamar los derechos que por nacimiento le corresponden. Esta historia tiene su propia lógica interna, una lógica que, obsérvese, contraviene las expectativas ordinarias de la vida real⁸ y la encontramos desarrollada no sólo en la tragedia, sino también en la comedia⁹, la novela, el cuento popular. En la tragedia, casi con seguridad, porque ese sentido de inevitabilidad narrativa y de direccionalidad moral que tiene podía ser fácilmente problematizado.

Al hacer de Creusa, hija de Erecteo, la madre de Ión, Eurípides, sin embargo, transforma la historia: asocia a este *parthenios* divino, hijo aquí de Apolo, el

⁸ Ciertamente sería interesante saber algo más sobre la influencia de prácticas contemporáneas en Eurípides, que con tanta frecuencia trató el motivo de la exposición de niños en sus tragedias (así, en *Ión*, *Alejandro*, *Melanipa encadenada*, *Antíope*, *Edipo*, *Dánae*, *Melanipa la Sabia*, *Álope* y *Auge*, además de en algunos pasajes dudosos más de otras tragedias). La cuestión ha sido tratada, pero con pobres resultados. En primer lugar, por la falta de fuentes primarias; en segundo, porque los temas de la tragedia griega eran mitológicos, y por lo tanto ficcionales: lo importante aquí es la idea abstracta que hay detrás de la historia, no la realidad de cada día. Un tratamiento reciente de esta cuestión y de su debate entre los estudiosos puede encontrarse en M. HUYS, *The Tale of the Hero Who Was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Leuven, 1995, 13 ss. Dado que el patrón narrativo que hay detrás de estos relatos no puede ser explicado de forma suficiente a partir de la práctica histórica de la exposición de niños, se han aducido interpretaciones psicoanalíticas y religiosas. Para las mismas pueden verse igualmente las páginas señaladas del libro de Huys.

⁹ Piénsese en *Epitrepontes* de Menandro, por ejemplo. Los elementos tradicionales de la historia son dibujados de forma mucho más realista en la comedia: la exposición de niñas y las razones económicas aparecen ahora y los abandonados pierden su estatura heroica. Las diferencias entre tragedia y comedia son enfatizadas por M. DEISSMANN-MERTEN, en «Zur Sozialgeschichte des Kindes im antiken Griechenland», *Zur Sozialgeschichte der Kindheit* (eds. J. Martin, A. Nitsche), Freiburg-München, 1986, 267-316.

mito de la autoctonía y del origen común de los pueblos jonios, y convierte a Atenas, que no a Delfos, en el telón de fondo de los hechos¹⁰. No sabemos con exactitud el grado de novedad que la versión de Eurípides suponía. Wilamowitz, en su comentario a la obra, sostiene que el poeta estaba reelaborando algo que se contaba y creía más que un mito como tal. Algo que servía no sólo a los intereses imperialistas de Atenas, sino que se ajustaba a la existencia del más antiguo santuario de Apolo en la ciudad¹¹. Atenas pudo ser el escenario de la acción de *Creusa* de Sófocles, sobre la que sólo podemos especular si, como algunos sostienen¹², este *Ión* es posterior a la obra de Sófocles, Delfos como lugar de los hechos sería, por lo tanto, otra novedad de Eurípides.

Por lo que se refiere al tratamiento narrativo de la historia, hemos señalado antes lo que a nuestro entender constituye su principal novedad, el desarrollo simultáneo de los esquemas de la acción de venganza, salvación y regreso. La obra está organizada de tal forma que cuando la heroína de la acción de venganza, Creusa (que quiere vengarse del intrusismo de Ión), reconoce al héroe de la acción de regreso (Ión), la salvación (de Ión sobre Creusa) se produce y las tres secuencias narrativas se funden, de igual manera que madre e hijo se funden en el abrazo final del reconocimiento. La perfecta coordinación de estos tres complejos narrativos es el secreto de la sensación de unidad que acompaña a la obra, mientras que su diversidad da cuenta de su extraordinaria riqueza y vitalidad.

2.2. *Ión* se sitúa, pues, junto a una serie de tragedias en que Eurípides experimenta con un modelo de acción mixta, al unir secuencias de acción positiva -como el regreso o la salvación- con otras de acción negativa -como la venganza¹³-. El experimento está presente ya en Esquilo, en *Coéforos*, y más cercanamente en *Cresfontes*, donde como aquí, los *anagnorizontes* son una madre (Mérope), que trama una venganza contra un hijo no reconocido (Épito), y éste, que pretende su trono. Pero la secuencia en *Cresfontes* es la habitual del tipo, aquélla

¹⁰ Puede verse la contribución de N. LOREAU, «Kreousa the Autochthon: A Study of Euripides' *Ion*», en *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context* (eds. J. J. WINKLER, F. I. ZEITLIN), Princeton, New Jersey, 1992, 168-206. Una buena representante de los que se decantan por una interpretación "seria" de la obra.

¹¹ Cf. U. VON WILAMOWITZ, *Euripides Ion*, Berlin, 1926, p. 9.

¹² A. P. BURNETT, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971, ve en la crítica que hace el anciano al plan de Creusa en vv. 1021 ss. y en las propias palabras del protagonista en v. 1269 una especie de divertida crítica a una obra anterior sobre el mismo tema, lo que apunta a Sófocles. Más excéptico se muestra, sin embargo, K. H. Lee, *Euripides Ion*, Warminster, 1997, p. 39.

¹³ Sigo la tipología de BURNETT, *Catastrophe...*, *op. cit.* La autora distingue seis modelos básicos de inversión, de giro en la suerte del héroe, tres positivos (la tragedia de suplicantes, la de salvación y la de regreso) y tres negativos (la de castigo, la de venganza y la de sacrificio voluntario).

en que reconocimiento e intriga¹⁴ se suceden conformando una secuencia mixta de acción¹⁵. *Ión* forma parte de este grupo, pero destaca porque en ella la fórmula se ha invertido: no ya reconocimiento e intriga, sino como en la comedia de Menandro y después en la latina, primero la *frustatio*, la *cognitio* al final. Ambos, sin embargo, han alterado su *status* de forma notable en *Ión*. La intriga, al subordinarse funcionalmente al reconocimiento; éste, al dominar por completo la acción. Sólo el falso reconocimiento entre Ión y Juto conserva el carácter, diríamos, "episódico" que tiene la *anagnorisis* en obras como *Ifigenia entre los tauros*, *Helena* o *Electra* (a pesar de su importancia en la acción)¹⁶. También el tono y el efecto emocional de la intriga son otros: no se trata ya del juego soberano con el que los recién reconocidos tratan de engañar a un bárbaro simple para procurarse la salvación final, sino de la venganza ciega y del asesinato de un familiar; un *no-ateniense*, por cierto, como en la comedia de Menandro.

El elaborado tratamiento narrativo de *Ión* apunta a la etapa tardía de creación de Eurípides. Como también esa artificiosidad que se manifiesta en el gusto por la duplicidad y las escenas reflejo¹⁷, a través de las cuales el poeta logra efectos irónicos magistrales¹⁸. Esta especie de alegría del poeta por mostrar las posibilidades narrativas del género, y los efectos que logra, son, a nuestro entender, síntomas indudables de que la tragedia, tras largos años de experimenta-

¹⁴ Clásico para el motivo del reconocimiento es el artículo de F. SOLMSEN, «Euripides' *Ion* im Vergleich mit anderen Tragödien», *Hermes* 69 (1934) 390-419; para la intriga, del mismo, «Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* 87 (1932) 1-17.

¹⁵ Al grupo pertenecen *Electra*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena*, así como otras tragedias perdidas de la etapa final, *Hipsípila*, *Antíope* y *Auge*. *Egeo* y *Cresfontes*, más antiguas, también entrarían aquí. Pero en *Alejandro* probablemente se elaboraba sólo la trama del regreso.

¹⁶ Puede verse nuestro *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Vitoria, 1991. Allí señalábamos la importancia del reconocimiento, que constituye en estas obras el impulso real del que surge la intriga (*Cf.*, especialmente, p. 212).

¹⁷ Puede verse, para la aplicación de este concepto, O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley-Los Angeles, 1977, 122-139 ("Mirror scenes").

¹⁸ Por lo que se refiere a la duplicidad, *Ión* contiene 1) dos reconocimientos, uno falso -el que tiene lugar entre Juto y el joven-, otro verdadero -el de madre e hijo, que corona la obra-; 2) dos intrigas, primero la de ocultación -de la pareja Juto e Ión-, luego la de venganza ciega -del servidor y Creusa-. La entidad de estos elementos, desde el punto de vista del papel que juegan en la complicada elaboración de la trama, hace incuestionable resaltar la organicidad de su repetición. Otros autores señalan además la duplicidad de otros elementos y su significado en la obra (*Cf.*, por ejemplo, F. I. ZEITLIN, «Misteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Iom*», *PCPhS* 35 (1989) 144-97).

Por lo que hace al juego de escenas "reflejo" podríamos mencionar algunas de las más notables: 1) la entrada de Creusa acompañada por el anciano (vv. 725-46), que compite en simpatía y humana debilidad con la escena de Juto-Ión al comienzo del segundo episodio; 2) el movimiento de aproximación de Juto hacia Ión al inicio de esta escena, paralelo cómico por sus connotaciones eróticas, como tantas veces se ha señalado, de la aproximación amenazante de Creusa hacia Ión en el episodio cuarto de la obra.

ción, está ya próxima a convertirse más en mera literatura que en el teatro de la *polis* que comenzó siendo.

No han faltado, desde luego, los críticos que han asociado este fenómeno a una caída en la rutina y en las meras convenciones teatrales¹⁹, a un intento de extraer de un género que estaba ya agotándose sus últimas posibilidades²⁰. Unas posibilidades que, sin embargo, marcaron el rumbo de lo que iba a venir. Para nosotros, sin embargo, lo especial de *Ión*, en este sentido, es esa lograda convergencia de dos tendencias distintas: una, clásica, que afianza la obra en el reclamo tradicional de un género que se legitima por su significación social y política, y otra, más radical, que mira hacia sí misma y que, a finales de siglo, se siente ya autocontemplativa de la propia tradición en la que vive y que experimenta y juega con las reglas narrativas que rigen las historias y con las referencias intra- e intertextuales.

3. En una contribución sobre la tragedia de la primera mitad del s. IV a.C., P. Easterling²¹ planteaba algunas cuestiones sugerentes a propósito de la muchas veces mencionada "decadencia" de la tragedia post-clásica (de la que algunos ven precedentes en el Eurípides tardío) y de los problemas que suscita intentar dar una respuesta medianamente satisfactoria a las mismas. La descripción en términos de cambios artísticos, de tendencias opuestas a la seriedad trágica; la desconexión de ciertos problemas asociados a la vida, o mejor, existencia de la *polis*; las exigencias de un público menos dispuesto a ver sobre la escena auténticas tragedias constituyen modelos interpretativos de ese proceso no fáciles de evaluar.

A ellos se podrían oponer los testimonios positivos que ofrecen la vitalidad del teatro como institución y su difusión más allá de los límites del Ática; la actividad constructora a ella emparejada; la extensión de un mercado de copias escritas de las obras trágicas; la productividad notable de los poetas²² y los testimonios de la conversión de algunas obras compuestas en el s. IV a.C. en clásicas, como el *Héctor* de Astidamante²³. Easterling señala algunos precedentes en esta dirección, que tienen que ver con circunstancias que se daban en el s. V a. C. La existencia de clanes familiares de poetas trágicos y de auténticas tradicio-

¹⁹ Así, H. D. F. KITTO, *op. cit.*, 311-29.

²⁰ Cf., entre otros, E. SEGAL, «'The Comic Catastrophe': An Essay on Euripidean Comedy», en *Stage Directions in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley* (ed. A. Griffiths), London, 1995, 46-55, p. 216.

²¹ «The End of an Era? Tragedy in the Early Fourth Century», en *Tragedy, Comedy and the Polis* (eds. A. SOMMERSTEIN ET AL.), Bari, 1993, 559-69.

²² Cf. G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athens, 1980.

²³ Fragmentos y testimonios en B. SNELL - R. KANNICHT, *Frammenti adespoti*, III, Göttingen, 1986.

nes²⁴; la reposición de obras clásicas en los diversos *demos* del Ática y su contribución a la formación de un canon²⁵; quizá también a que se mantuviera vivo un sentimiento de que la tragedia tenía una función cívica y, con ella, de contacto con la tradición heroica.

Una última cuestión nos parece del mayor interés. Por lo que se refiere a la relación entre lo que nos ha llegado de la tragedia del s. IV a.C. (así como de la comedia) y la obra de sus predecesores del s. V a.C., particularmente Eurípides, Easterling argumenta que una forma de interpretar esa relación es apelando a la popularidad de Eurípides y a su importancia en la formación del repertorio. Cuanto más abiertos estemos a la idea de que las referencias intertextuales son un distintivo de *toda* la tragedia griega que conocemos y no un síntoma de la fatiga de fin de siglo²⁶, propone Easterling, más nos inclinaremos a una valoración positiva del proceso como la señalada. Menandro no hubiera hecho un uso tan creativo de la "antigua" tragedia si las obras de Eurípides no hubieran continuado viviendo en las representaciones.

Esta última consideración tiene su máximo interés para nosotros, aunque fuera del marco valorativo en que se hace. Hemos sostenido en otros lugares²⁷ que, por lo que se refiere al juego intertextual, esta tendencia está presente en la tragedia griega ya desde su época más temprana. El ejemplo que ofrece *Persas* de Esquilo, con sus claras referencias a *Fenicias* de Frínico²⁸, avala esta presencia incluso en obras de tema histórico, diríamos mejor, contemporáneo; lo que sin duda afianza la idea de que este juego intertextual es un distintivo del género desde sus "comienzos". El mito, como elemento básico de una cultura narrativa que propiciaba la poética de la "repetición", consolidó este proceso.

Por supuesto que hay que contar en éste, como en otros aspectos de la creación trágica, con diferencias entre un poeta y otro -por ejemplo, con una posición más clásica de Sófocles (a lo que parece), frente a Esquilo y Eurípides-, pero también con diferencias temporales: parece lógico pensar que tras tantos años de experimentación la carga de lo ya creado se dejara sentir en las nuevas

²⁴ Sobre esta cuestión puede verse J. de HOZ, «La tragedia griega considerada como un oficio tradicional», *Emerita* 46 (1978) 173-200.

²⁵ El decreto ateniense que permitió la representación de tragedias de Esquilo en las Dionisias Ciudadanas tras su muerte debió de jugar también un papel importante en este sentido.

²⁶ Como algo especialmente propio de una etapa tardía de creación lo interpreta, por ejemplo, C. P. SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, 1982, p. 216.

²⁷ Cf. «Aristóteles y la repetición mítica de la tragedia griega», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, Vol II, 339-46; «El festival de Dioniso: un marco propicio para la intertextualidad», en *Intertextualidad en las literaturas griega y latina* (eds. V. Bécades *et al.*), Madrid, 2000, 41-57.

²⁸ Glauco de Regio señala en la *hypothesis* de *Persas* que ésta seguía el modelo de *Fenicias* de Frínico. Desde luego, las semejanzas entre los versos de comienzo de ambas tragedias es notable.

creaciones. Desde luego, desde el punto de vista narrativo, es evidente que la gran familiaridad del público con las historias míticas debió de acelerar los extraordinarios avances en la invención y desarrollo de técnicas narrativas, lo que sin duda fue inclinando el peso cada vez más del lado no tanto de las historias como de su embalaje narrativo. Esto último es evidente en una tragedia como *Ión*. En este sentido, la tragedia tardía de Eurípides constituye un precedente claro, a nuestro entender, de aquellos géneros de ficción que, no unidos ya al mito, como la Comedia Nueva o la novela, van a desarrollar sin embargo un sistema de reglas narrativas y de tipos que harán que sus historias sean igual, si no más predecibles que las de la tragedia²⁹.

Referencias bibliográficas

- ARNOTT, W. G., «Euripides and the Unexpected», *G&R* 20 (1973) 49-64.
- ARNOTT, W. G., «Red Herrings and Other Baits. A Study in Euripidean Techniques», *MP&L* 3 (1978) 1-24.
- ARNOTT, W. G., «Off-Stage Cries and the Choral Presence: Some Challenges to Theatrical Convention in Euripides», *Antichthon* 16 (1982) 35-43.
- ARNOTT, W. G., «Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in Some Scenes of Euripides' *Orestes*», *Antichthon* 17 (1983) 13-28.
- ARNOTT, W. G., «Menander and Earlier Drama», en *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, I (eds. J. H. Betts *et al.*), Bristol, 1986, 66 s.
- ARNOTT, W. G., «Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' *Ion*», *CPh* 57 (1962) 89-103.
- ARNOTT, W. G., *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971.
- CONACHER, D. J., *Euripidean Drama*, Toronto, 1967.
- DEISSMANN-MERTEN, N., «Zur Sozialgeschichte des Kindes im antiken Griechenland», en *Zur Sozialgeschichte der Kindheit* (eds. J. Martin, A. Nitsche), Freiburg-München, 1986.

²⁹ A. FOWLER, en «The Life and Death of Literary Forms», *New Literary History* 2 (1974) 199-216, distingue tres fases en el desarrollo de un género, que son sugestivas para la tragedia antigua: 1) "The genre-complex assembles until a formal type appears. 2) The author consciously bases his work on the earlier primary version. He then makes the latter an object of sophisticated imitation, varying its themes and motifs, perhaps adapting it to slightly different purposes, but retaining all its main features, including those of formal structure. 3) The author... uses a form in a radically new way... for burlesque or antithesis, or symbolic modulation. This is the phase when genre is understood abstractly and *consciously*".

- EASTERLING, P. E., «The End of an Era? Tragedy in the Early Fourth Century», en *Tragedy, Comedy and the Polis* (eds. A. Sommerstein *et al.*), Bari, 1993, 559-69.
- ELSPERGER, W., «Reste und Spuren antiker Kritik gegen Euripides gesammelt aus den Euripidesscholien», *Philologus, Supplementband 11*, Leipzig (1908) 1-176.
- FOWLER, A., «The Life and Death of Literary Forms», *New Literary History 2* (1971) 199-216.
- HEATH, M., *The Poetics of Greek Tragedy*, London, 1987.
- HOZ, J. de, «La tragedia griega considerada como un oficio tradicional», *Emerita 46* (1978) 173-200.
- HUYS, M., *The Tale of the Hero Who Was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Leuven, 1995.
- KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1961³ (1939¹).
- LEE, K. H., *Euripides Ion*, with an Introduction, Translation and Commentary, Warminster, 1997.
- LORD, L. E., *Literary Criticism of Euripides in the Earlier Scholia and the Relation of this Criticism to Aristotle's Poetics and to Aristophanes*, Göttingen, 1908.
- LOREAUX, N., «Kreousa the Autochthon: A Study of Euripides' *Iom*», en *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context* (eds. J. J. WINKLER, F. I. ZEITLIN), Princeton, 1990, 168-206.
- MICHELINI, A. N., *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, 1987.
- QUIJADA, M., *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*. Vitoria, 1991.
- QUIJADA, M., «Aristóteles y la repetición mítica de la tragedia griega», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, Vol II, 339-46.
- QUIJADA, M., «El festival de Dioniso: un marco propicio para la intertextualidad», en *Intertextualidad en las literaturas griega y latina* (eds. V. Bécares *et al.*), Madrid, 2000, 41-57.
- SEGAL, C. P., *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, 1982.
- SEGAL, E., «'The Comic Catastrophe': An Essay on Euripidean Comedy», en *Stage Directions in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley* (ed. A. GRIFFITHS), London, 1995, 46-55.
- SEIDENSTICKER, B., *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, 1982.
- SNELL, B., KANNICHT, R., *Frammenti adespoti*, III, Göttingen, 1986.

El elaborado tratamiento narrativo del Ión de Eurípides: ¿final de una época?

SOLMSEN, F., «Euripides' *Ion* im Vergleich mit anderen Tragödien», *Hermes* 69, 1934, 390-419.

SOLMSEN, F., «Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* 87 (1932) 1-17.

TAPLIN, O., *Greek Tragedy in Action*, London, 1978.

WILAMOWITZ, U. VON, *Euripides Ion*, erklärt von..., Berlin, 1926.

WINNINGTON-INGRAM, R. P., «Euripides, *poietes sophos*», *Arethusa* 2.1 (1969) 127-42.

XANTHAKIS-KARAMANOS, G., *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athens, 1980.

ZEITLIN, F. I., «Mysteries of Identity and Desings of the Self in Euripides' *Ion*», *PCPhS* 35 (1989) 144-97.