

“El Cresfontes de Eurípides: ¿Tragedia de intriga o de suspense?(*)

DE MIGUEL JOVER, José Luis

Abstract

The author of this paper analyzes on detail the fragments and notices of the lost Euripidean play. Brief discussion of structure and theme which aim is to show the Cresfonte's placing in the last euripidean dramatic production. The poet should safely exploits complexes devices to deepen the implications of the tragic action.

La producción perdida de Eurípides, tanto o más que la conservada, continúa planteando hoy innumerables interrogantes. Cual monstruo de mil cabezas, muestra toda su diversidad y heterogeneidad hasta el punto de hacer baldíos, en múltiples ocasiones, los intentos de reconstrucción. Porque cualquiera que afronte dicha tarea con la idea fija de hallar un esquema o patrón fijo está condenado a sufrir serias decepciones. Podemos buscar la impronta personal del poeta en tales o cuales fragmentos, la singularidad o novedad documentada por los testigos indirectos, y, sin embargo, raras veces se obtienen resultados definitivos. La reconstrucción de tragedias en general y, en concreto, de las eurípideas¹ es, ante todo, un sugestivo trabajo de imaginación, casi diríamos un entretenimiento en donde el filólogo derrocha sus mejores facultades sirviéndose de los medios que su ciencia le pone al alcance; sin embargo, implica demasiados riesgos. De aquí que estudiar las etapas perdidas de un poeta trágico contituya casi siempre una labor ímproba nunca bien recompensada, como desearíamos, con el feliz alumbramiento de algún nuevo papiro que viniera a confirmar o desmentir las conclusiones obtenidas. Un esfuerzo, en suma, ingrato que pocos están dispuestos hoy a prodigar; es más, el ámbito de los fragmentos ya no resulta tan atrayente como antaño. Hoy por hoy, salvo excepciones, sigue estancado a la espera de nuevos textos o atribuciones, precisamente porque poco más se puede añadir a lo ya dicho.

Junto a las obras conservadas de Eurípides que, por así decirlo, se ajustan al canon impuesto por el gusto del público, ese gran tirano del que hablaba Platón, encontramos una serie de tragedias con un denominador común: el de haberse hecho famosas, o bien porque provocaron el escándalo entre los espectadores, o porque adoptaban soluciones dramáticas intolerables para la sensibilidad estética de los contemporáneos, o porque, cómo no, atentaban contra los cimientos más sólidos de la pólis. Y, sin embargo, pese a las claras concomitancias internas relativas a la técnica dramática, no todos los dramas euripídeos son absolutamente idénticos. ¡Flaco servicio haríamos a la historia de la Tragedia antigua si creyeramos eso! Antes bien, deberíamos pensar en un poeta que conoce los innumerables entresijos de su arte y que, durante toda su amplia vida teatral, se ha esforzado en investigar nuevos rumbos

para la tragedia. Nada más que por ello ya merecía ocupar el lugar que le corresponde en la Historia del Teatro.

Mas, sucede que a veces topamos con un drama perdido como *Cresfontes*, una obra singular de la cual sabemos más por los testimonios indirectos que por lo que nos permiten averiguar los propios fragmentos supervivientes. Como sabemos, para recuperar la arquitectura dramática de una tragedia perdida son imprescindibles, primero, los fragmentos; segundo, los datos indirectos de su acción. Las pruebas indirectas proporcionadas por mitógrafos, historiadores, escolios, etc., aunque valiosas, son sólo de importancia secundaria y deben usarse únicamente para completar y confirmar las fuentes primarias.² Cuando los frs. no pueden usarse como base, es obvio que la investigación debe comenzar por el análisis de los escritores antiguos que mencionan el tratamiento dramático ofrecido en cada caso, p.ej., por Eurípides. Las conclusiones obtenidas mediante esta vía no serán demasiado decisivas, pero sí al menos lo bastante fiables como para sustentar una interpretación global.³ Pues bien, sobre el *Cresfontes*, comparativamente hablando respecto a otros dramas perdidos, estamos bastante bien informados. El número de autores que suministran material expresa o tangencialmente es tan notable que bien podríamos asegurar que estamos ante una de las más famosas obras de Eurípides. Gracias al interés despertado en la Antigüedad, principalmente entre mitógrafos, historiadores e intelectuales de primera línea como Aristóteles, Plutarco y Cicerón, es fácil suponer que habría sido una tragedia archiconocida y reputada no sólo en virtud de sus importantes cualidades artísticas y técnicas, sino también por tratarse probablemente de una obra política,⁴ la cual situaría en plena segunda etapa de su producción, según Wilamowitz;⁵ por tanto, tenemos un terreno firme para recuperar el desarrollo de la acción, si bien algunos puntos intermedios de su estructura episódica son muy dudosos. Un somero estudio revela que las posibilidades son múltiples y que las hasta ahora propuestas⁶ parecen verosímiles, pero son sólo unas entre muchas.

1. Cf. J. Lens, "La reconstrucción de tragedias griegas perdidas, I: los materiales", *Sodalitas* I (1980) 87-112. En este interesante análisis plantea el sugestivo problema relativo a lo infructuosas que resultan las dificultades con que se encuentra el restitutor de cualquier tragedia perdida, tarea en la que se han visto involucrados sin demasiado éxito los más eximios helenistas de talla internacional.

2. Para la aproximación metodológica, cf. J.M. Paton, "The Antigone of Euripides", *HSCPH* 12 (1901), 267-276; J. Lens, "art. cit."

3. Id. p. 268; Lens, 89.

4. Sobre la cuestión relativa a la interpretación de los aspectos históricos, sociológicos e ideológicos, cf. B. Niese, "Die ältere Geschichte Messeniens", *Hermes* 27 (1911) 1-32; N. Wecklein, "Ueber den Kresphontes des Euripides", *Festschrift für L. Ulrichs* (Würzburg 1880) 1-23; E. Schwartz, *Figuras del Mundo Antiguo*, trad. esp. (Madrid 1966)² 54: "Una de las obras de Eurípides que más efecto producen, el *Cresfontes*, se basa en la sublevación mesénica, urdida por Atenas durante la guerra de Arquidamo, y demuestra que la política ateniense del s. V se había adelantado al pensamiento de Epaminondas, que quiso paralizar a Esparta por medio de una Mesenia independiente. Naturalmente, Eurípides no se entusiasma por esta política como militar o diplomático. Lo que le mueve es la simpatía hacia el pueblo oprimido, a quien su ciudad quiere devolver la patria".

5. *Analecta Euripidea* (Berlín 1926; reimp. Hildesheim 1963) 174.

6. J.A. Hartung, *Euripides restitutus* (Hamburg 1843-44), II 47-54; D.F.G. Wagner, *Euripides perditurum fragmenta* (Paris 1846) 726 ss; F. G. Welcker, *Die griechischen Tragödien* (Bonn 1839) 820-40; F. Basedow,

I

Los fragmentos editados por Nauck⁷ son pocos (c. 11), breves y decepcionantes en términos generales. *A priori* puede ser adscritos, salvo mención expresa de sus contextos, a cualquiera de los personajes que sabemos intervenían en algún momento del desarrollo dramático o al Coro. Por otra parte, el testimonio de los papiros tampoco ha venido a mejorar tan pésimo panorama, pero, al menos, los ínfimos restos de la *Hypóthesis* helenística, incluida en un notable papiro que ofrece una colección de las *hypótheseis* a las obras de Eurípides,⁸ y la Col. II del POxy. 2458⁹ nos permiten tener la certeza (confirmada también por los testimonios indirectos) de que la obra giraba en torno a la saga de los Heraclidas y la repartición del Peloponeso entre éstos, uno de los cuales, Cresfontes, tuvo un hijo, también llamado Cresfontes, que recuperó el trono usurpado a su padre. Sabemos que *Arquelao* (*Pap. Ham. 118 a*), cuyo *argumentum* (POxy. 2455) Turner no identifica expresamente con esta obra,¹⁰ *Teménidas* (POxy. 2455, fr. 11) y *Témemo* (POxy. 2455 fr. 8) abordaban la misma saga mítica. El alcance de la tradición mítica, i.e. mitos típicamente peloponesios en la época de las mayores hostilidades entre Atenas y Esparta, así como el hecho de que el tema fuera elaborado para la escena por primera vez, nos llevaría a pensar en una obra de ocasión.¹¹

Todo el material disponible fue editado, en 1974, por Olimpio Musso,¹² que sistematizaba así los resultados de sus propias investigaciones y los de la crítica especializada.¹³ Respecto a la escueta edición de Austin,¹⁴ tiene el enorme interés de adscribir al *Cresfontes* dos nuevos frs., el *F 1083 N*², que incluye en el prólogo, y el *Pap. Fayum (Zeit. Pap. Ep. (1970) 247-8)*, el cual, a su vez, coincide con el *F 449 N*. La diferencia, pues, entre ambas ediciones es sustancial y obstatible. Primero, la

Commentationis de Euripidis fabula qua inscribitur Kresphontes particula prior (Neustadt-Eberswale 1876) 9ss.; A. Cengarle, "Notesul Cresfonte di Euripide" *Dionisio* 40 (1966) 63-67; T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (London 1967) 136-43; J. Lens, "Sobre el Cresfontes de Eurípides", *III Congreso Esp. Est. Cl.* (Madrid 1968) II, 253-259; O. Musso, "Per la ricostruzione del Cresfonteeuripideo", *Dionisio* 44 (1970) 64-71; A.P. Burnett, *Catastrophe Survived* (Oxford 1971) 18-21.

7. *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Leipzig 1889; reimp. Hildesheim 1964) Supl. B Snell, 497 ss.

8. *The Oxyrhynchus Papyri* 27 (1962), ed E. Turner; también, del mismo, "Euripidean Hypotheses in a new Papyrus", *Proceed. IX Int. Cong.* (Oslo 1958) 1-17.

9. Id., PP. 73-81.

10. Id., PP. 58-9.

11. Véanse n° 4.

12. *Euripide. Cresfonte*, intr. test, e comm. (Milano 1974).

13. Cf. "I Georgi di Aristofane e il Cresfonte di Euripide", *SIFC* 36 (1984) 80-89; "Euripide Kresphonte, POxy. 2458, Col. II, v. 24" *RFIC* 93 (1965) 267; "Ancora sul prologo del Cresfonte di Euripide", *Aegyptus* 45 (1965) 251-56; "Recenti contributi a Eur. Cresph. POxy. 2458" *Maia* 29 (1967) 62-66; "Per la ricostruzione..." et n. 6; A. Mueller, "Szenische zu Euripides' Kresphontes", *Berl. Phil. Wo.* 6 (1900) 187-89; R. Browning, "Herodotus V. 4 and Euripides fr. 449 N", *CR* n.s. 11 (1961) 201-2; E. G. Turner, "Euripides, Kresphontes. A note", *Hermes* 93 (1965) 256; id. "The prologue to Euripides' Kresphontes", *Aegyptus* 45 (1966) 93.

14. *Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta* (Berlín 1968) 41-48; otras interesantes referencias sobre nuestro drama en B.E. Donovan, *Euripides Papyri, I: Texts from Oxyrhynchus* (New Haven-Toronto 1969) 77.

adscripción de la hipótesis (*POxy.* 2455 fr. 10) al *Cresfontes*, la cual, en cambio, a juicio de Austin, no había duda de que pertenecía al *Témeno*,¹⁵ quizás por las proximidad de los frs. 8 y 10; no obstante, como él mismo advierte, “*desunt lineae fere 25*”, distancia ciertamente demasiado grande.¹⁶ La gran versatilidad, en efecto, del mito de los Heraclidas explicaría el que Eurípides hubiera representado, de una manera individualizada, las peripecias de cada uno de los tres principales descendientes de Heracles: Témeno, Cresfontes y Aristodemo. Pero, puesto que la saga parece estar inmersa en un contexto tradicional de lucha legítima e ilegítima por el poder, nuestro poeta, siguiendo la omnipresente influencia de *La Oresteia*,¹⁷ abordaría la historia de los hijos de éstos. Segundo, si como queda dicho era la primera ocasión en que Eurípides puso en escena el mito de Cresfontes, la inclusión del *F 1083 N* en el prólogo, dada la índole de la descripción geográfica tan cara a este autor, sería imprescindible no sólo para disponer la situación dramática, sino también, mejor aún, situar el contexto escénico.

El material restante puede clasificarse de la siguiente forma:

1. Referencias en la Literatura Griega y Latina

1.1. Alusiones a la prehistoria mítica: Plat. *Leg.* 683 d; Isoc. VI. 22 ss.; Eforo *FHG* 33 Jacoby; Nic. Damasc. *FHG* 31 Jacoby; Apolod. II.8.5; Paus. IV.3.3-8; Higino 137; Sch. S. *Ajax* 1283; Suda, s.u. Kresphontes et s.u. Drapéas.

1.2. Testimonios que aluden a hechos de la arquitectura dramática: Arist. *Poet.* 1453b-1454a; Sch. *Et. Nic.* III.2.; Plut. *De esu carn.* 998e; *Consol. ad: Apoll.* 110; *Epig. Cyzic.* (*A.P.* 3.5.), Higino 137.

La conclusión que cabría extraer resulta obvia. Tanto la saga mítica como algunos hechos particulares de la obra eran bien conocidos en época clásica y perdurarían toda la Antigüedad. Es más, a tenor de lo que dice Plutarco (*De esu carn.* 998e.), es verosímil suponer que el queroneo probablemente asistiera a alguna reposición tardía, que, sabemos, eran frecuentes en época helenística,¹⁸ o, cuando menos, tiene noticias fidedignas de tal hecho. Asimismo, los llamados *Epig. de Cizico* dan fe de la perpetuación de una de sus escenas, la del ajusticiamiento del tirano Polifontes, proveniente quizás de alguna tirada de mensajero. La fortuna quiso también que fuera digna merecedora de la parodia aristofánea en *Georgoi* (fr. 111 Kassel-Austin) y *Avispas*,

15. Cf. Austin, 98.

16. Creemos más oportuno seguir a la generalidad de los expertos en que esta hipótesis pertenecería al *Cresfontes*; sic. Hartung, II P. 47; Warner, 726, Welcker, 828-29; Basedow, Nauck, 497; Musso, “Ricostruzione”, 66.

17. Cf. B. Niese, “art. cit.”, 11; A. Calderini, “De Cresphonte Euripideo”, *Rend. Ist. Lomb.* 46 (1913) 561-72; Schmid-Stählin, *Geschichte der Griechischen Literatur* (München 1940) 395; T.B.L. Webster, 138.

18. Cf. E. G. Turner, “Dramatic representation in Graeco-Roman Egypt: how long do they continue”, *L'Ant. Cl.* 32 (1963) 120-28.

si bien no se encontraba entre las favoritas del gran cómico,¹⁹ así como que le siguiera una versión homónima de Ennio.²⁰ Y, además, autores como Procopio, Estobeo y el autor de los mencionados epigramas amplían la fecha en que se conoció directamente el original eurípideo hasta el s. VI d.C.²¹

2. Fragmentos

2.1. Tradición indirecta

1. Estr. VIII.5.6. (F 1083 N=1 Musso).
2. Plut. *Cons. ad Apoll.* 15.110 (F 450 N=68 Austin=3 Musso)
3. Estob. IV.14.1: Pol. 12.26.5 (Timeo FHG 566 F 22) vv. 1-8; Arist. *Georg.* (F 453 N= 71 Austin=4 Musso).
4. Plut., *De esu carn.* 988e (F 456 N=74 Austin=6 Musso).
5. Estob. *Flor.* III.31.15 (F 475 N=75 Austin=7 Musso).
6. Schol. Eur. *Med.* 85 (F 452 N=70 Austin= 8 Musso).
7. Gell. *N.A.* 6.3.28 (F 541 N=69 Austin= 9 Musso).
8. Plut. *De Cap. ex in. util.* 90 A (F 458 N=76 Austin=10 Musso).
9. Plut. *Consol. ad Apoll.* 110 D (F 454 N=72 Austin= 11 Musso).
10. Schol. Eur. *Fen.* 159 (F 455 N=73 Austin=12 Musso).
11. Estob. *Flor.* 94.3 (F 459 N=77 Austin= 13 Musso).

2.2. Tradición directa

1. *POxy.* 2455 fr. 10 Col.X=Hipótesis.
2. *POxy.* 2458 (Frs. 2 A, 2b, 2C, 2D, 2E, 2F Musso).
3. *Pap. Fayum* (Zeit. Pap. Ep. 6 (1970) (=Fr. 5 Musso).

Este es el *conspectus* de los frs. conservados, según la plausible ordenación del editor italiano. La repartición, por otro lado, que ofrece Nauck fue anteriormente propuesta por Wecklein²² y recoge una sucinta visión de la trama argumental. Han sido propuestas, empero, otras adiciones, que, por su verosimilitud, merecen ser tenidas en cuenta. En el siglo pasado, Welcker²³ atribuyó al *Cresfontes* el F 908N. El F 459 N, formado en realidad por cuatro vv., era repartido entre dos tragedias: Nauck atribuía a nuestro drama los dos primeros e incluía los dos últimos en el *Dictis*, y todos ellos reaparecen en un *Florilegio* tardío.²⁴ Según Cengarle,²⁵ son relativamente

19. O. Muso, *SIFC* 36 (1964) 80-89; et. edición, p.XXXIV; R. Harriot, "Aristophanes Audience and the Plays of Euripides" *BICS* 9 (1962) 1-8.

20. H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, (Cambridge 1967) 270-74; H.J. Mette, *Lustrum* (1964-9) 66-67.

21. A. Calderini, *Atheneum* (1913) 5-32.

22. Apud Nauck, 498: "Wecklein... quem in disponendis fragmentis secutum sum".

23. Apud C. Austin, 41: "Ad nostram fabulam fr. 908 N rettulit Welcker".

24. Ap. Cengarle, art. cit., 72.

25. Id.

numerosos en Eurípides los ejemplos de versos repetidos, a veces casi idénticos, en dos tragedias o en pasajes de una misma obra, p.ej.: *Med.* 1030 y *Troy.* 760; *Hip.* 281 y *Bac.* 215; *Med.* 270 y *Troy.* 708. De ser así, tendríamos un interesante fr. de 4 vv. que vendría a alterar un tanto las propuestas de reconstrucción conocidas. Cengarle entiende que serían palabras del Coro, quien compartiría los planes de matar al huésped.

Algo semejante ocurre con el *F* 362 *N*, vv. 18-20. Este pasaje, atribuido por Plutarco y Estobeo al *Erecteo*, según Hartung²⁶ derivaría del *Cresfontes*, aunque no aclara sus razones. Wagner²⁷ propuso la tesis de que a Plutarco le falló la memoria y había puesto en boca de Mérope palabras improcedentes, si bien no excluye la eventualidad de que aparecieran en las dos tragedias. Como en el *F* 459 *N* es posible que estos vv. estuvieran en ambas obras como sucede en otros dramas perdidos, p.ej. *F* 151 (*Adrómeda*) y 222 (*Antiope*); 237.3 (*Arquelao*) y 1052.7 (inc.); 7 (*Eolo*) y 333 (*Dictis*); 481 (*Melanipa*) y 591.4 (*Piritoo*). Lo cierto es que el *F* 362 *inc.* no contradice en nada la fábula de Higino; sin embargo, ambas identificaciones no han tenido el eco esperado entre los estudiosos, como tampoco que el *F* 1060 *N* pudiese coincidir con el v. 54 del *POxy.* 2458, Col I fr. 2.²⁸ En suma, poco más de 38 vv. (si aceptamos el *F* 342*N*), a los cuales habría que añadir los 17 vv. integros y otros 69 mutilados pertenecientes al papiro oxirrinquita.

Para la reconstrucción del *Cresfontes* es capital la fábula 137 de Higino,²⁹ la cual, por un lado, confirma los datos del *argumentum*, y, por otro, remontaría a un *tragodoúmena*, que, al parecer, refundiría la versión eurípidea de dicho mito;³⁰ por ello, es lógico que nuestra discusión se centre y comience por el texto higiniano:

(1) Polyphontes Messeniae rex Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, eius imperium et Meropen uxorem possedit. (Cum qua Polyphontes occiso Cresphontes regnum occupavit). (2) Filium autem eius infantem Merope mater quem ex Cresphonte habebat absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. (3) hunc Polyphontes maxima cum industria querebat, aurumque pollicebatur si quis eum necasset. (4) qui postquam ad puberem aetatem uenit, capit consilium ut exsequatur patris et fratrum mortem (5) itaque uenit ad regem Polyphontem aurum petivit, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropes, Telephontem (6) interim rex eum iussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret (7) qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuntius erat flens ad Merope uenit, negans eum apud hospitem esse nec comparere (8). Merope credens esse filii sui interfectorem qui dormiebat, in chalcidicum cum securi uenit inscia ut filium suum interficeret (9) quem

26. *Op. cit.* II 52.

27. *Op. cit.*, 707.

28. G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides* (Manchester 1955) 134, n.3

29. O Musso, *Ricostruzione*, 66 ss.

30. O Musso, 70; T.B.L. Webster, *Greek Tragedy*, Suppl. *Greece and Rome*, n.º 5 (Oxford, 1971), 28: "A papyrus of the Kresphontes shows that the summary is largely Euripidean". Respecto a que este fr. pertenezca al *Teseo* (P.19), las pruebas aportadas no son concluyentes.

senex cognouit et matrem ab scelere retraxit. Merope postquam uidit occasionem sibi data esse ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam (10) rex laetus cum rem diuinam faceret, hospes falso simulauit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est".

El asunto, pues, quedaría establecido siguiendo un entramado arquitectónicamente complejo, a tenor de unos hechos sobre los que no incidiría la acción, sino que serían aludidos en las respectivas "*rheseis*" de los personajes. Los Heraclidas Témeno, Cresfontes y los hijos de Aristodemo, Proclo y Euristemo (Hypot.; Plat. *Leg.* 683 d; Paus. II.18.7; Vell. Paterc. 1.2.1) echaron a suertes el Peloponeso, tocándole Mesenia a Cresfontes (Hypot.; Schol. S. *Ayax* 1283 ss.; Apolod. II.8.4.; Polien.1.6). Cresfontes fue muerto en una conjura de aristócratas junto con dos de sus hijos, pero el tercero, Épito (nombre alternativo para Cresfontes jr., atestiguado en Paus. IV.27.6; Apolod. II.8.5³¹) logró salvarse y, cuando anclizó la pubertad, vengó a su padre. Eurípides, sin embargo, ofrecía sin duda una versión particularmente dramática, en donde privilegiaría episodios de índole teatral que no tendrían cabida entre los mitógrafos. Nuestro poeta da un papel de primera magnitud a otro Heraclida, Polifonte, que es quien ha capitaneado la revuelta y se ha hecho con las riendas del poder, una vez asesinado su hermano Cresfontes; casa con Mérope, su cuñada, y mata a dos de sus sobrinos, pero el menor es puesto a salvo (como suele suceder en los dramas que desembocan en un reconocimiento) por mediación de su madre, quien lo confiaría al Viejo Ayo (= Fr. 2 B Musso). Ésta ha dispuesto que un anciano criado de palacio esté de continuo en contacto con el hijo allí donde se refugia, primero, para tener noticias suyas, y, segundo, para garantizar una "justa" venganza. Por su parte, el tirano usurpador, temiendo una eventual reparación (POxy. 2458 Col. I, fr.1= Fr. 2B Musso, v.58 *antitésetai*), ha puesto precio a su cabeza. El drama daría comienzo en el preciso instante en que Cresfontes irrumpe en palacio, bajo identidad falsa (quizás el nombre Telefonte que documenta Higino fuera la supuesta identidad de Cresfontes. Tal denominación escondería además una cierta ironía trágica, pues Telefonte es un nombre parlante que significa "quien mata de lejos"), para reclamar la recompensa estipulada, identificándose como su propio asesino. Entretanto, Polifontes, extremando su recelo, no da crédito en primera instancia al extranjero y lo acoge como huésped hasta tanto se verifique la verdad. En algún momento aparece el anciano sobresaltado con la triste nueva de que su protegido ha desaparecido; Mérope, viendo confirmados los rumores que circulaban por la casa acerca de la muerte de Cresfontes, se decide a matar al huésped. Más, cuando va a asestarle el golpe fatal, el anciano detiene su brazo, ya que ha reconocido en él al propio Cresfontes. La madre, llena de júbilo ahora, y el hijo urden la venganza: Mérope simulará rendirse a los requerimientos del tirano, lo cual éste interpreta como una prueba definitiva de su sometimiento, y se apresta a celebrar con el "extranjero" un sacrificio en acción de gracias, entran todos en palacio y allí muere a manos de los justiciero. Al final, Cresfontes sería aclamado como el auténtico y legítimo rey del país.

31. O. Musso; 70; Wilamowitz, 181.

II

La ordenación de los frs. ha sido un problema muy debatido e incide directamente sobre los resultados finales de cualquier reconstrucción. Nauck, como decíamos, numera los escasos restos de la tradición indirecta aceptando la ordenación de Wecklein; pero el hallazgo de POxy. 2458 viene a complicar este panorama. Se trata de unos míseros restos que, en su día, contendrían tres columnas de trímetros yám-bicos, de las cuales sólo la central es legible casi en su totalidad³². Formalmente hablando, encontramos una interesante esticomitía. El problema inicial estribó en averiguar el lugar que ocupaban tales frs. dentro del conjunto de la tradición. Mette³³ presentó una disposición inteligente, argumentando que guardaba una cierta unidad. Turner³⁴, por el contrario, en la *editio princeps*, postulaba una tesis diferente. Nuestro texto, además de un caso singular por el hecho de señalar las entradas de los personajes mediante signos algebraicos³⁵, son siglas como se había creído siempre. Si a esto añadimos que el papiro, según Turner, conservaría sólo una selección de escenas como parte integrante de una "*acting copy*", no habrá gran dificultad en admitir la grave complejidad de su localización. Ya Andrieu³⁶ había advertido que tales signos dramáticos no indicaban la inicial del nombre de cada personaje, sino el número de actores (α =1er. actor; β =2º actor; γ =3er. actor). Con α no se indica al protagonista, sino al actor que entraba en primer lugar, y, así, sucesivamente. Supone Musso³⁷ que el tritagonista vestido como Cresfontes entraba en primer término. Pero, la presencia de γ no significa, cree, que anteriormente hubiera aparecido al actor β y que se haya establecido un diálogo de éste con α o quizás con γ , "*perché ciò à escluso dalla narrazione iginiana, della macchinosità della stessa supposizione*". Sabemos incluso por Dem. *De Cor.* 180, 267 que Esquines representó como tritagonista los papeles de Cresfontes, Creonte o Enómao de una forma pésima³⁸. De ello se infiere que la repartición de papeles no se hacía teniendo en cuenta el prestigio del actor, sino el *páthos* del personaje. Un valioso escolio a Dm. *Em.* 246 nos documenta la importante noticia, atribuida a Juba II, autor de una *Historia del Teatro* en diecisiete libros, de que las intervenciones de los reyes y tiranos se confiaban a los tritagonistas, porque eran menos patéticas y más enfáticas³⁹. Ello equivalía a decir, que, en términos teatrales, un Cresfontes, Creonte o Enomao no eran considerados papeles principales; es más, es relativamente frecuente que un héroe dé título a un drama, pero que, sin embargo, sólo aparezca en los momentos claves de la acción —pensamos en un *Agamenón*, *Ión*, etc.—. Porque los acontecimientos suelen disponerse en una grada-

32. R. Pack, *The Greek and Latin Literary Texts from Graeco-Roman Egypt* (Ann Arbor 1965²) 436; E. G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World* (Oxford 1971) 64.

33. H.J. Mette, "Euripides, Kresphontes", *Hermes* 92 (1964) 391-395.

34. *The Oxyrhynchus Papyri* 27 (1968) 73-81.

35. E. J. Jory, "Algebraic notation in dramatic Texts" *BICS* 10 (1963) 67.

36. J. Andrieu, *Le dialogue antique* (Paris 1954) 230 ss.

37. *Euripide. Cresfonte*, 29.

38. Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festival of Athens* (Oxford 1968²) 100 y n. 3, 148 y n. 3. También es interesante la consulta de O.J. Tood, "Tritagonístés: a reconsideration" *CQ* 32 (1938) 32ss.

ción de interés progresivo, de mayor a menor o de menor a mayor, y a tal disposición corresponden unos determinados personajes. Por lo que toca al *Cresfontes* hemos de suponer que el mayor peso dramático recaería sobre Mérope y Polifontes, y es obvio, según los testimonios de Plutarco e Higino, que un Anciano intervenía en un importantísimo papel.

Parece plausible e incluso deseable que hubiera un Mensajero (¿quizás el propio Anciano en esa función?) encargado de llevar noticias por el momento de máximo clímax; y, por último, el decisivo descubrimiento de POxy. 2458 nos rescataría otro personaje. Musso⁴⁰ piensa que α indicaría un personaje secundario, una Criada, papel representado por el protagonista, el cual también mimaba a Mérope. Como quiera que la heroína irrumpía en escena tras Polifontes, desempeñado por α , el actor que representaba a la Criada era identificado como γ . Ello quiere decir que los tres actores desempeñaban una doble misión dramática, i.e. un personaje secundario y otro principal en una segunda entrada. Tal atribución parece bastante verosímil y tendría la enorme ventaja de asegurar que ninguno de los personajes capitales para la intriga (Mérope-Cresfontes-Polifontes; Cresfontes-Anciano-Mérope) coincidían en escena, cosa que probablemente habría sido la pretensión del trágico. La arquitectura dramática quedaría establecida sobre el hecho de que Cresfontes no fuera reconocido hasta el momento oportuno, siendo las escenas previas una preparación conveniente al reconocimiento y posterior ajuste de cuentas contra el tirano⁴¹. Tanto es así que la coincidencia escénica de Cresfontes y el Anciano, que era quien realmente conocía su identidad, sólo podía hacerse efectiva cuando el Reconocimiento es inminente.

Desde la publicación del papiro de Oxirrinco se ha abierto un nuevo campo de estudio y discusión. En efecto, Lens⁴² argüía, refutando a Turner y a Lloyd-Jones⁴³, que el personaje interlocutor de γ , cuya identificación no le ofrece dudas, i.e. Cresfontes (POxy. 2458, fr. 1, Col. II), no podía ser el Anciano del que habla Plutarco, entre otras razones porque éste conocía la identidad de aquel. De ser así, no tendría sentido la esticomitía que, presumiblemente, encabezaría la obra; antes bien, "el de Plutarco era el que interrumpía el golpe de muerte de la madre". Entonces, ¿con quién dialoga Cresfontes? El propio Lens argumenta después⁴⁴: "Cresfontes hace una serie de preguntas capciosas cuya respuesta evidentemente conoce ya; luego lo que de verdad se propone no es informarse, sino probar la fidelidad de su interlocutor (...); resulta en consecuencia claro que lo más probable es que este interlocutor de Cresfontes sea alguna persona ligada a la familia real", siendo su función principal la de notificar a Polifontes y, quizás, después al Anciano, creemos, que en palacio hay un

39. Para un análisis más profundo de este particular, cf. O. Musso, "Protagonista y antagonista", en *El personaje Dramático*, VII Jornadas Teatro Clásico Español (Madrid 1985) 13-18.

40. Véanse edición, P. 30.

41. J. de Romilly, *Précis de Littérature Grecque* (Paris 1980) 101; M. Vilches, *El engaño en el teatro griego* (Barcelona 1976) 230.

42. "art. cit.", P. 256.

43. E. G. Turner, *Oxy. Pa.*; H. Lloyd-Jones, *Gnomon* (1936) 445.

44. P. 256.

“extranjero” en calidad de huésped que se ha presentado como el asesino de Cresfontes. Muy ingeniosa es la sugestión de Lens, por cuanto únicamente le ha faltado añadir que se trataba de una Criada.

- (Cresf.) ¿Es justo) el amo de la casa con los extranjeros?
 (Criad.) Éste (ahora), sin embargo, no es para todos muy querido.
 (Cresf.) ¿Quién es? Pues al recién llegado no se ha dado a conocer.
 (Criad.) Del linaje de los Heraclidas, de nombre Polifontes, extranjero.
 (Cresf.) ¿Entonces el amo muerto de la casa quién era?
 (Criad.) ¿De esta misma stirpe conociste a Cresfontes de oídas?
 (Cresf.) ¡Sólo que era colonizador de la tierra mesenia!
 (Criad.) Habiéndele asesinado posee el palacio Polifontes.
 (Cresf.) ¿Acaso violentamente o por desgracia involuntaria?
 (Criad.) Habiéndole engañado por la fuerza para gobernar el país.
 (Cresf.) ¿Estaba si hijos y sin el yugo de una esposa?
 (Criad.) ¡No!, sino que dos retoños murieron con él.
 (Cresf.) Entonces, ¿lo aniquiló todo, incluso la semilla de los hijos?
 (Criad.) Uno sólo sobrevivió, si es que vive aún.
 (Cresf.) ¿Cómo, pues, a la muerte y a su suerte pudo escapar?
 (Criad.) Cuando todavía era un niño de pecho, escapó.
 (Cresf.) ¿Está ausente o establecido en el país?
 (Criad.) (Gracias a) su (muy astuta) madre (se salvó).
 (Cresf.) Huyó, (pues)...

Musso⁴⁵, siguiendo a Mette y Webster entre otros⁴⁶, concreta aún más la personalidad de este personaje argumentando que “si trata de un servo o di una serva, fedele al vecchio re. L’ipotesi si basa sul contenuto e sul tono del dialogo (...) É da pensare a una serva più che a un servo per via del páthos che il personaggio esprime e per il part. femm. *Klaíousa*, che si legge el v. 39 di Fr. A C, corrispondente a *dakryrrousa* di Ald. 137, riferito appunto a una serva che soffre per il destino della sua padrona”. No es descabellado suponer que la Criada pertenezca al séquito de Mérope y que, por ello, sentía una especial inclinación hacia ella, porque, de alguna manera, se vierten críticas contra el poder del tirano.

La criada, que está bien enterada de los abusos del poder entronizado criminalmente, dialoga con el extranjero en un tono directo e incisivo. No se explica de otro modo el que ante un desconocido, que llega, como ella supondría, por primera vez al país, fuera capaz de revelar sus sentimientos respecto al usurpador, si no entendemos que, ante todo, esta mujer haría eco del sentir de los de palacio. Cresfontes, mediante esta curiosa esticomitía⁴⁷, ha conseguido asegurarse de cuál sería la reacción del palacio ante un eventual ajuste de cuentas con Polifontes. Por un lado, le respalda el

45. P.30.

46. Mette, 394; Webster, 138 ss.

47. Lens, 256.

derecho consuetudinario que permitía la venganza del padre⁴⁸, y, por otro, ha visto favorecida su "justa" iniciativa pulsando la posible reacción de la esclava, síntoma inequívoco para el espectador de sus intenciones posteriores. Es de creer que esta sencilla mujer habría entrado en escena, como es habitual en estos personajes, lamentando su condición de oprimida y su incapacidad e impotencia para ayudar a su desvalida señora, a la vez que inculparía de algún modo al tirano. Este diálogo, pues, desempeña una doble función dramática: i) informar al público y al propio Cresfontes acerca de la situación en palacio; ii) poner a prueba, como queda dicho, a la Criada. Asimismo, su aparición permitía una triple productividad técnica: 1ª) cambio de escena rápido tras el prólogo del héroe; 2ª) mantenimiento de una misma línea temporal en escena; 3ª) la propia economía dramática habría exigido que algún personaje se desplazase al interior para informar al soberano de la llegada del "extranjero"⁴⁹. Hemos de suponer que Cresfontes se habría guardado de darse a conocer a la Criada como el asesino de sí mismo, antes bien sólo pretendía que Polifontes saliera a recibirle, y, así, iniciar el plan.

Menos problemas, empero, plantea el Anciano, del cual ya hemos adelantado lo fundamental. En efecto, como vimos, Lens hacía ver sus dudas con respecto al lugar que se había postulado para éste dentro del reparto. En Plutarco e Higino se menciona a un *géron* que servía de *internuntius* entre Mérope y Cresfontes, el cual crecía en seguro refugio. Tal calificativo es indicio suficiente como para presumir, según la *communis opinio*⁵⁰, que el redactor de épitomes tuvo a su alcance la *hypóthesis* helénística de nuestro drama, de la cual ofrece una versión fidedigna⁵¹. De aquí que sea factible e incluso necesario pensar que la condición de *internuntius* quizás concierna directamente a algún hecho que sólo hallamos en el contexto del drama, dado que el Anciano debe venir del exterior y aparecer muy sobresaltado cuando Cresfontes ha dejado la escena. Entonces, podríamos conjeturar que la Criada ha vuelto a aparecer y que ambos mantienen un diálogo capital para la acción (cf. el paralelo en *Medea*, Nodriz-Pedagogo), "para que —dice Lens— pueda reconocer en él (i.e. en el extranjero) a Cresfontes y detener a Mérope"⁵². La tensión y emoción dramática ha de ser tan elevada que el viejo Ayo sentirá el fuerte impulso de seguir a Mérope hasta la alcoba donde duerme el hijo. Obviamente, el Anciano debía sospechar lo suficiente de las palabras de Mérope y de su actitud para darse cuenta de que quizás ese huésped no fuera quien dice ser. Estaríamos, en consecuencia, ante una escena de gran suspense, cuyo único propósito era alterar la sensibilidad del público. Una construcción semejante, aunque no idéntica en los resultados, encontramos en *Med.* 89-95, donde la

48. Id.

49. Esta función es generalmente atribuida a personajes secundarios; véanse, D. Bain, *Masters. Servants and Orders in Greek Tragedy* (Manchester 1981) 2; J.L. de Miguel Jover, *Los personajes secundarios en Tragedia griega Antigua* (Granada 1985).

50. Hartung, II 47; Wagner, 726; Nauck, 497; Welcker 818-19; Basedow, 9; Musso, ed.23; Lens 253.

51. O. Musso, *Ricostruzione*, 70-71.

52. Lens, 256.

Nodriza teme que su señora cometa algún hecho terrible, y esa sola sospecha le ha permitido instar al Pedagogo a que se cuidara de los hijos de la enfurecida bárbara.

Una reconstrucción muy creíble es la propuesta por Webster⁵³, si bien susceptible de matizaciones. Los acontecimientos se dispondrían de la siguiente manera:

Prólogo: POxy. 2458 fr. I. Monólogo de Cresfontes: Ennio fr. I R.

Cresfontes y Criada. Monólogo de Cresfontes.

Párodos. F 453 N.

Polifontes y Cresfontes: Ennio fr. II R; POxy. 2458 fr. 2.

Estásimo: POxy. 2458, fr. 2.

Polifontes y Mérope: F 451-2 N; Ennio fr. V R.

Mérope y Anciano.

Estásimo o estrofa.

Intento de asesinato, reconocimiento y acción: escena del *ekkyklema*:

F. 456 N; Ennio fr. VIII, IV R; F 457 N; Ennio fr. IV R 450 N.

Estásimo o antistrofa.

Reconciliación de Mérope y Polifontes: F. 458 N, 455, 459 N.

Estásimo.

Tirada de Mensajero

Exodo.

III

El *Cresfontes* se inicia, en definitiva, dentro una atmósfera de intriga y suspense notable: creemos oportuno insistir en que ni Cresfontes, ni Mérope ni, por supuesto, el Anciano podían coincidir en un mismo cuadro escénico hasta casi al final. Precisamente aquí estribaría el éxito del manejo de la convención teatral; por razones de economía dramática el papel del viejo Ayo sería tan capital que Eurípides no pudo prescindir de él con vistas al desenlace⁵⁴. Higino, 137.8-9 aclara: *Merope credens eum filii sui interfectorem qui dormiebat, in chalcidicum cum securi uenit inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognouit et matrem ad scelere retraxit*"; y Plutarco añade que, cuando Mérope, hacha en ristre, se disponía a asestar el golpe fatal, diciendo el terrible verso,

"Oh infernal Hades, este golpe te entrego" (F 456 N)

el público quedó sobrecogido de pavor, nervioso y temiendo que el viejo no llegase a tiempo de aportar la prueba del reconocimiento⁵⁵. La *anagnórisis* es muy emotiva

53. *Op. cit.*, 143

54. M. Pohlenz, *La Tragedia Greca*, trad. it. (Brescia 1961) 465; K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena* (Göttingen 1963) 111 ss.; A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen 1972) 328 (= trad. ing. *Greek Tragic Poetry* (New Haven-London 1981) 283.

55. Sobre el interesante problema del público y su grado de participación emocional en el teatro, cf. A. Pickard-Cambridge, 274, n. 5; P.W. Harsh, *A Handbook of Classical Drama* (Stanford 1944) 32; W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions* (London-Boston-Melbourne 1983) 6

y eficaz, ya que la incertidumbre que la ha rodeado permitió al poeta seguir un rumbo totalmente insospechado.

Esta escena, sin duda, fue la que llevó a la fama a nuestra tragedia. Su gran precedente son *Las Coéforas*, la cual, a juicio de Harsh⁵⁶, es la primera obra superviviente que contiene una intriga que posteriormente se hará muy popular. En efecto, reconocimiento e intriga suelen ir muy unidos. Quienes han estudiado el problema del influjo que la saga de Orestes ha ejercido sobre *Cresfontes*, ponen de relieve las notables semejanzas técnico-dramáticas con que se solucionan los momentos clave de la intriga. Sin embargo, creemos, aunque Eurípides era fiel heredero de Esquilo⁵⁷, no casa bien la imagen de un dramaturgo repetidor de fáciles esquemas constructivos. Harsh⁵⁸ insiste en que el engaño mediante el cual Orestes consigue entrar en palacio es esencialmente el mismo en la *Electra* de Sófocles que en Esquilo y conlleva la asunción de que Clitemestra no reconoce a su propio hijo; y concluye que el recurso de anunciar uno mismo su propia muerte era empleado también en el *Cresfontes*. En tal caso hemos de admitir como probable que madre e hijo se encontrarían al principio de la obra, lo cual sí nos parecería una insoportable repetición del patrón. Clitemestra no reconoce a Orestes, porque no tiene noticias suyas desde hacía muchos años; en cambio, Mérope sabe puntualmente las evoluciones de su hijo por mediación del Anciano, sin cuyo concurso habría resultado imposible edificar la acción; por ello, postula Mathiessen⁵⁹, este recurso, "the usual old-man agent-of-recognition" en palabras de Vickers⁶⁰, era la primera vez que Eurípides lo utilizaba. En otro lugar⁶¹ procuramos demostrar la índole experimental de tal innovación, la cual, a juzgar por *Electra*, *Alejandro*, *Ión*, *I.T.*, *Helena* e *Hipsípila*, gozó de gran predicamento.

La tan repetida anécdota de Plutarco, ya citada, relativa a la excitación del público cuando Mérope va a golpear al hijo, hace pensar a Webster⁶² que la escena era representada y no narrada por un mensajero⁶³. Está documentada en las *rheseis angelikai* una pérdida paulatina de sus primitivas funciones para adquirir con Eurípides y el s. IV "rôles" dramáticos más activos. La Tragedia gana en movilidad y acción todo lo que se pierde de narración⁶⁴. P ej. *Los Misios* de Sófocles (c. 450 a. C.) nos presenta a Auge dispuesta a matar al hijo que dormía en su habitación nupcial, cuando una serpiente le frustró el intento; pero dicho episodio debió ser narrado por un men-

56. Op cit. 75.

57. Sic, R. Aelion, Euripide Héritier d'Eschyle, 2 vols. (Paris 1983) 93.

58. Op.cit. 134.

59. Véase n. 54.

60. *Toward Greek Tragedy* (London-New York 1979) 243.

61. Cf. J.L. de Miguel, "Reconocimiento y puesta en escena del *Cresfontes* de Eurípides", *II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* (Málaga-Antequera, Mayo 1984), Málaga 1987.

62. Op. cit., 141.

63. Así también, N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides* (Atenas 1965) 105-106.

64. Sobre la evolución de la "Angelía", cf. L. di Gregorio, *Le scene d'annuncio nella Tragedia Greca* (Milano 1967) 33-97; G. Rachet, *La Tragédie Grecque* (Paris 1973) 115; y nuestra tesis citada en n. 49.

sajero⁶⁵. Si duda, mucho ha cambiado el panorama artístico y estético en el 423 a. C., data probable del *Cresfontes*, dado que Eurípides parece decantarse por la fascinación de una acción viva y real.

Tenía razón Aristóteles al entender que la Tragedia se dividía en tres grupos a tenor del "REVERSAL" que sufriera la fortuna del héroe, así como al considerar que los rápidos cambios de fortuna y los inesperados reconocimientos eran los ingredientes del mejor drama⁶⁶. "They show, ---dice Lucas---, an awakenig sense of much of which the older drama had ben little aware, of the strangeness of distant lands, which have a sweet unreality, half of fairy-land, half of comic opera, of the enticements of love, and above all of the unimaginable freanks of chance. At times are satirical and questioning, and one, the *Electra*, is dealdly serious, but they all show a new virtuosity in the handling of plot, and they work on the audience, not by revealing to them a visión of terror or grandeur, but by means of the cruder and simpler pleasures which come from suspense and hair-breadth escapes and last-minute rescues".

El *Télefo* (438 a. C.), prosigue Lucas, pudo haber sido la primer obra de este tenor; el harapiento héroe repitió sorprendentemente ante el público su intención de recoger al niño que dormía en su cuna, amenazando con levantarle la tapa de los sesos. No es preciso insitir en el escándalo que ello provocó⁶⁷. Sabemos, además, por Arist. *Ran.* que el vestir de harapos a un héroe ya de por sí provoca la repulsa del público, pero, mucho más que eso, sería irritante la expeditiva conducta demostrada en escena por Télefo. Pues bien, quizás en *Cresfontes* pudo ocurrir lo mismo; la única disculpa es que Mérope se comportaría como cualquier madre. Es bien conocida, por demás, la destreza que Eurípides derrochaba al reflejar los distintos estados anímicos por los que atravesaban sus personajes. Pohlenz⁶⁸ reconocía que la eficacia artística, la *conmoción trágica*, reposa, como en *I.T.*, en el encuentro insólito entre madre e hijo, poniendo el énfasis en el paralelo que tiene con *Ión*. Pero, además, se han propuesto otras afinidades dignas de mención. Geffcken⁶⁹, en 1924, creía que el paralelo más claro debía establecerse con el *Egeo*; Webster⁷⁰ otorga la primacía de tales conexiones dramáticas a la *Electra*, y sin duda, no va descaminado; Mathiessen⁷¹ se decanta por una solución similar respecto a la anagnórisis, y Hanson⁷², a propósito del *Alejandro*, contempla la posibilidad de que la escena en que Hecuba va a matar a Paris pudiera asemejarse a la del *Cresfontes*.

65. Webster 141-142.

66. D.W. Lucas, *The Greek Tragic Poets* (London 1969) 188; esto lo que de Romilly, 101, llama "surprises et des coup de théâtre".

67. Id. 189.

68. *Op. Cit.* 465.

69. J. Geffcken, *Griechische Literaturgeschichte* (Heidelberg 1924) 189; también en este sentido comenta algunos hechos Webster 141.

70. P. 143.

71. *Op. cit.*, P. 111.

72. J.O de Hanson, "Reconstruction of Euripides'Alexandros", *Hermes* 92 (1964) 171-181; Lesky, 326.

Pues bien, tras estos sucesos y reconocido Cresfontes (F 457 N=7 Musso), madre e hijo acuerdan llevar a término el plan definitivo de venganza. A la falsa reconciliación de Polifontes y Mérope corresponderían los frs. 452 N, 451, 458, 454 y 455. El tirano ni se arrepiente ni siente vergüenza por los hechos de antaño, si bien Mérope no escatima una velada censura:

“Si, como tú dices, mi esposo tenía la intención de matarte, también tú debiste tener esa intención, cuando transcurrió el tiempo”

(F 451 N)

Dichos frs. parecen proceder de un intercambio de razonamiento éticos, morales y políticos, en los que el tirano justificaría sus actuaciones como forzadas por las circunstancias o bajo beneficios para la ciudad, pero Mérope descubriría que, bajo estos actos, estaría el ansia de poder; no obstante, con vistas al engaño, Mérope debía simular un absoluto sometimiento y resignación.

“No soy la única mortal a quien le han muerto hijos ni que esté privada del marido, sino que incontables han soportado la misma vida que yo”

(F 453 N)

Nos informa Plutarco (*Consol. ad Apoll. 110 D*) que Mérope pronunció palabras “varoniles” (*andródeis*) con las cuales consiguió poner en pie al teatro (*Kinei tà théatra*). Un posible paralelo lo hallamos en *Alcestis* y *Medea*. Admeto, que se duele y lamenta por la pérdida de su excelente esposa, es consolado por el Corifeo en parecidos términos (417-519):

“Admeto, es menester soportar las desdichas; pues no fuiste el primero ni el último de los mortales que perdió a una noble esposa”.

Y, nuevamente, ante la persistencia quejumbrosa del afligido viudo, el Coro repite la cantinela (892-93 y 931-34).

Las palabras de Mérope, como las de Medea (1036-37), tendrían una clara finalidad dramática: la de conseguir la *captatio misericordiae* del público, el cual se identificaría con la penosa situación en que se hallaba la reina. Eurípides manejó el mismo patrón que en *Alcestis* y *Medea*: una madre privada de sus hijos, el marido muerto, y, para colmo, casado con el asesino del esposo. ¡Qué mayor humillación podía soportar una mujer! Un tono de patético realismo denuncia este fr., y, mejor aún, el F 458 N (= 10 Muso), que escondería además una sutil ironía trágica:

“La fortuna, proporcionándome como pago lo más querido de los míos, me ha hecho sabia”.

Obviamente, Polifontes no comprendió el doble sentido de *Sophén*; para él sería síntoma inequívoco de la claudicación de Mérope; sin embargo, el público entendería realmente que la soberana, tras múltiples avatares, va a reaccionar por fin.