

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

UN NUEVO PAPIRO DE EURÍPIDES (A new papyrus of Euripides)

P. J. FINGLASS (patrick.finglass@nottingham.ac.uk)
University of Nottingham

RESUMEN - La reciente publicación de un nuevo papiro de Eurípides nos proporciona algunas perspectivas fascinantes sobre la obra de este autor, *Ino*, admirada por Plutarco, pero que se ha perdido prácticamente en su integridad. En el texto recién descubierto, que se debe situar hacia el final del drama, un niño recientemente asesinado por su padre enloquecido es llevado al escenario para ser llorado por sus padres. Al mismo tiempo que nos transmite la pintura de una escena de elevado *pathos*, el papiro nos permite hacer indagaciones acerca de la conformación de la obra de Eurípides en su totalidad, aparte de servirnos para apreciar la maestría de la misma. Por otro lado, el mismo papiro nos permite hacer deducciones sobre la historia de la representación de la tragedia.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, papiro, *Ino*, Atamante, Oxirrinco, representación.

ABSTRACT - The recent publication of a new papyrus of Euripides provides fascinating insights into Euripides' *Ino*, a play admired by Plutarch, but which had been almost completely lost. In the new text, from towards the end of the drama, a child recently killed by his maddened father is brought on stage to be lamented by his parents. As well as depicting a scene of high pathos, the papyrus allows us to make inferences about the shaping of Euripides' play as a whole, and to appreciate its artistry; it moreover allows deductions about its performance history.

KEYWORDS - Euripides, papyrus, *Ino*, Athamas, Oxyrhynchus, performance.

Sooner or later their talk gravitated towards his central passion – the Fragments of Sophocles. Some day ('never,' said Herbert) he would edit them. At present they were merely in his blood. With the zeal of a scholar and the imagination of a poet he reconstructed lost dramas – Niobe, Phaedra, Philoctetes against Troy, whose names, but for an accident, would have thrilled the world. 'Is it worth it?' he cried. 'Had we better be planting potatoes?' And then: 'We had; but this is the second best.'

Tarde o temprano, la conversación que tenían se dirigía a su pasión central – los fragmentos de Sófocles. Un día ('nunca' dijo Herbert) iba a editarlos. En el momento, los tenía solo en la sangre. Con el celo de un estudioso y la imaginación de un poeta, iba reconstruyendo los dramas perdidos – Niobe, Fedra, Filoctetes contra Troya, cuyos nombres, si sobreviviesen, habrían impresionado al mundo. ¿Vale la pena? ", preguntó, "¿Hubiera sido mejor que plantáramos patatas?". Y luego concluyó: "Sí, pero esta es la segunda mejor opción".

]ονω.[

[Fin del canto del coro. Un grupo de sirvientes porta el cuerpo de Learco y entra via eisodos.]

Coro: Otro . . .
 pues estos hombres han vencido . . .
 en el alto el malfadado . . .
 de Cadmo . . .
 para la casa del señor trayendo ...

[*El grupo portando el cuerpo llega al palco*]

Atamante: Colocadlo amablemente en frente de la casa, transeúntes
 Un pequeño peso para vosotros, pero doloroso para mí.
 Decúbranlo, mostradlo a la luz para . . .
 que no escape notificación con su túnica . . .

[*Los sirvientes colocan el cuerpo de Learco en el palco y retiran la túnica.*]

Ino (canta): . . . alma . . .
 . . .
 . . . terrible, ó desdichosa . . .
 . . . infeliz . . .

Tomando como base las características de la escritura, el manuscrito data del tercer siglo después de Cristo, pero la métrica y el lenguaje confirman que el contenido corresponde a un segmento de un texto trágico del siglo quinto antes de Cristo. El autor es casi con total seguridad Eurípides. De hecho, un papiro de contenido trágico del siglo tres después de Cristo solo podría contener Esquilo, Sófocles o Eurípides, pues no podemos afirmar que las obras de cualquier otro trágico clásico hayan sobrevivido hasta esa fecha. De los tres grandes trágicos, las obras de Eurípides fueron las que más perduraron. Basta pensar que muchas de sus obras hoy perdidas están atestiguadas en papiros de los siglos tercer, cuarto e incluso quinto después de Cristo. Así que la fecha del papiro es razón suficiente para apuntar a Eurípides como el más probable autor del texto. Además, la preferencia por Eurípides es confirmada por indicaciones de la lengua y por cuestiones formales. La conjugación de todos esos elementos hace que la autoría de Eurípides sea, pues, indiscutible.

A la izquierda están los restos de una columna; pero la parte interesante está a la derecha. En el margen tenemos el nombre de la *persona loquens*, Atamante. Abajo tenemos trazas del nombre de otro hablante. Junto a “Atamante” se ve la letra beta. Otra marca en el margen aparece junto al nombre del otro personaje, el interlocutor; su curvatura es consistente con la letra alfa.

Atamante era un rey de Tesalia con serios problemas matrimoniales. Su primera mujer, Néfele, le dio dos hijos: Frixo y Hele. Pero, a su segunda mujer, Ino, no le gustaban sus hijastros, al punto de engañar a Atamante, haciéndole creer que los dioses deseaban que él mismo matase su hijo Frixo. Justo antes del sacrificio, la madre de los niños, Néfele (ahora ya una diosa) envió un carnero con vellón de oro, que los elevó por los aires, llevándolos a Cólquide donde estarían a salvo. Pero Hele se cayó del carnero, dando de este modo su nombre al Helesponto. También se dice que la mujer de Atamante, Ino, cuidó de Dioniso cuando este aún era niño, lo que habría terminado provocando la ira de Hera, que detestaba a Dioniso por ser fruto de los amores adúlteros de Zeus. Por acción de Hera, Atamante se volvió loco y mató a su hijo Learco. Aterrorizada, Ino se arrojó al mar con su hijo menor Melicertes y ambos fueron transformados en divinidades. Tenemos noticia de una tercera mujer, Temisto, que, de acuerdo con algunas fuentes, desplazó a Ino como esposa de Atamante. Ino volvió al palacio de Atamante disfrazada de sirviente de Temisto. Esta no la reconoció y le contó sus planes para matar los hijos de Ino, la cual se habría asegurado de que Temisto asesinara a sus propios hijos en vez de a los suyos.

El contexto mitológico nos puede ayudar a desvelar la identidad del hablante que hemos visto antes. Los editores del papiro apuntan cautelosamente que “ $\iota\nu(\omega)$ es una posibilidad, pero no más”². Sin embargo, es posible restaurar el nombre de Ino con cierta seguridad. La pregunta que tenemos que hacer es: ¿Qué nombre asociado a esta rama de la mitología se corresponde con los rastros del papiro? El nombre de Ino se ajusta perfectamente y, en efecto, ningún otro nombre de relevancia del mito parece ser más adecuado.

Entonces, estas líneas serían pronunciadas por Atamante, seguidas por la intervención de Ino. Sobre el principio del fragmento, éste sería proferido por el coro, pues la sangría en el primer par de líneas indica una oda coral cantada. A continuación tenemos cinco líneas en metro anapéstico, que anuncian la llegada de un nuevo personaje, algo que es común en los coros. Así, nos parece claro que en ese fragmento tenemos el final de una oda coral, seguida por el principio de una nueva escena.

Se conservan o pueden ser restauradas con relativa seguridad treinta y siete palabras griegas. Las palabras dichas por el coro indican que alguien está siendo transportado. El texto permite que realicemos cuatro consideraciones sobre este personaje. En primer lugar, se trata de una figura masculina, como podemos averiguar por el uso del participio masculino. En segundo lugar, es probable que aún sea joven, quizás un niño, pues Atamante se refiere a él como una “pequeña carga”. La expresión completa de Atamante – “un pequeño peso para vosotros, pero doloroso para mí” – acentúa el contraste entre el peso literal, ligero, portado

² Luppe and Henry 2012: 25.

por los criados, y el peso metafórico, y por supuesto mayor, que Atamante tiene que suportar como consecuencia de la muerte. Es, pues, verosímil que se trate de un niño, pues un cuerpo adulto no se describiría en esos términos.

En tercer lugar, sabemos que este personaje que entra en escena está muerto. Las instrucciones que Atamante da a sus siervos para que “[lo] desnuden y [lo] expongan a la luz, para que no [entre en el palacio ?] oculto en ropajes” solo podría referirse a una persona viva si Atamante fuera increíblemente hostil para con su víctima o si simplemente estuviera loco. Pero la verdad es que la actitud de Atamante es todo lo contrario a la crueldad, ya que él mismo asume que el peso metafórico del cuerpo es doloroso para él, y la capacidad de sentir el trauma emocional que la misma frase implica sugiere que Atamante se encuentra en posesión de sus facultades mentales.

En cambio, si es cierto que los siervos cargan un cadáver, las ordenes de Atamante para que desnuden el cuerpo pueden ser comparadas con una práctica común realizada antes de las lamentaciones. Por ejemplo, en la *Hécuba* de Eurípides, una sierva llega portando el cuerpo vestido del hijo de la reina troyana, Polidoro, aunque Hécuba piensa que puede ser una de sus hijas: o bien Políxena, la cual ya sabía Hécuba que estaba muerta y cuyo cuerpo todavía tenía que lavar, o Casandra. En este caso, es la sierva la que hace que Hécuba descubra el cuerpo para que vea de quien se trata (679-680, ἀλλ’ ἄθρησον cῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ, | εἶ coi φανεῖται θαῦμα καὶ παρ’ ἐλπίδας); es entonces cuando Hécuba canta un lamento sobre el cuerpo desnudo de su hijo. También en las *Suplicantes* de Eurípides son traídos y destapados los cadáveres de los jefes argivos; tras la eulogía, Adrasto anima a sus madres a acercarse a los cuerpos de sus hijos, pero Teseo le contradice afirmando que las mujeres no serían capaces de suportar la sola visión de los cuerpos (941-949). En la escena está implicado el hecho de que, para ver sus hijos, las madres tendrían que desnudarlos antes de realizar los lamentos. En el *Ajax* de Sófocles el cuerpo de Ajax es cubierto por su concubina Tecmessa, que usa su propio φόρος³ para tal efecto⁴; pero, cuando llega, Teucro pide que lo destape diciendo ‘venga, destápalo, para que yo pueda ver todo el horror’ (1003, ἴθ’, ἐκκάλυψον, ὡς ἴδω τὸ πᾶν κακόν). La lamentación de Teucro solo tiene lugar una vez contemplado el cuerpo desnudo. En *Electra* de Sófocles, Egisto se aproxima a lo que cree ser el cadáver cubierto de su hijastro Orestes y ordena que “se quite el velo de su cara, para que mi pariente pueda recibir lamentos incluso de mí” (1468-1469, χαλᾶτε πᾶν κάλυμμα’ ἀπ’ ὀφθαλμῶν, ὅπως | τὸ συγγενές γε κάπ’ ἐμοῦ θρήνων τύχη). Este es el momento dramático en que Egisto descubre que el cuerpo no es de su hijastro, como esperaba, sino de su mujer Clitemnestra. Aquí la tragedia refleja costumbres funerarias griegas.

³ Probablemente su velo; véase Finglass 2009a.

⁴ S. *Aj.* 915-924; para este pasaje, véase Finglass 2009b.

El rito de *prothesis*, que los vasos muestran, implica la colocación del cadáver en un ataúd mientras se entonaban lamentos, durante los cuales la cara del difunto permanecía destapada.

Además, la mención, hecha por Atamante, a vestidos, πέπλοι en griego, es apropiada para un cadáver. En Eurípides, el término es frecuentemente utilizado para designar el manto en que es envuelto el cadáver. Así, en *Las Troyanas* de Eurípides, el general griego Taltibio trae a Hécula el cadáver desnudo de Astianacte, el hijo de Héctor, para que ella lo cubra en πέπλοι (1142-1144, cάc δ' ἔc ὠλένας | δοῦναι, πέπλοισιν ὡc περιετείληc νεκρὸν | στεφάνοιc θ', ὅcη κοι δύναμιc, ὡc ἔχει τὰ cά). Hay más ejemplos⁵. En nuestro pasaje, la expresión de Atamante “evitando que sea ocultado por ropajes” es más apropiada para un cadáver que a una persona viva; la expresión implica que el cuerpo está completamente envuelto en πέπλοι y no que alguien vista un πέπλοc dejando la cabeza, los brazos y los pies destapados o expuestos.

La cuarta consideración que podemos extraer del pasaje es que el niño difunto es probablemente el hijo de Ino, dado que ella aparece para lamentar la muerte del niño. Las pocas palabras que podemos atribuir a Ino en el papiro (si, como parece probable, su lamento ocupa varias líneas) son “alma . . . terrible, ay miserable . . . infeliz”, que no parecen dichas por alguien exultante de alegría. Es, sin duda, más apropiado en este contexto que el lamento sea proferido por la madre del niño difunto.

Entonces, el drama habría contado con por lo menos dos actores, uno representando a Ino, otro a Atamante. En un momento dado aparecería en la escena, envuelto en πέπλοι, un niño muerto, probablemente el hijo de Ino, quizás representado por un mero muñeco.

A continuación, consideraremos la posible identidad del niño, pero primero hay que tratar de dilucidar de cuál drama de Eurípides viene este fragmento. Atamante e Ino están presentes en tres dramas de Eurípides: *Ino*, *Frixo A* y *Frixo B*. Los últimos dos dramas tratan de los intentos fallidos de Ino de matar a su hijastro Frixo; ninguno parece hablar de la muerte de uno de los hijos de Ino. Por el contrario, en la obra *Ino*, este episodio cuadraría a la perfección. Afortunadamente, tenemos un resumen de este drama realizado por el mitógrafo Higino, que nos cuenta lo siguiente⁶.

Athamas in Thessalia rex, cum Inonem uxorem, ex qua duos filios <susceperat>, perisse putaret, duxit Nymphae filiam Themistonem uxorem; ex ea geminos filios procreavit. postea rescit Inonem in Parnaso esse atque bacchationis causa eo pervenisse.

⁵ Cf. *Heracl.* 560-561, ἔπου δέ, πρέcβυ: cῆι γάρ ἐνθανεῖν χερὶ | θέλω, πέπλοισι δέ cῶμ' ἔμὸν κρύψον παρών, 602-604, *Hipp.* 1457-1458, ὄλωλα γάρ, πάτερ. | κρύψον δέ μου πρόcωπον ὡc τάχοc πέπλοισι, *Hec.* 432-434, 577-578, 733-735, *El.* 1227-1232, *Her.* 327-335, 701-703, *Tro.* 376-379, 1218-1220, *Hel.* 1241-1243.

⁶ Hyg. *Fab.* 4 (*Ino Euripidis*).

misit qui eam adducerent; quam adductam celavit. rescit Themisto eam inventam esse; sed quae esset nesciebat. coepit velle filios eius necare. rei consciam, quam captivam esse credebat, ipsam Inonem sumpsit; et ei dixit ut filios suos candidis vestimentis operiret, Inonis filios nigris. Ino suos candidis, Themistonis pullis operuit. tunc Themisto decepta suos filios occidit. id ubi rescit, ipsa se necavit. Athamas autem in venatione per insaniam Learchum maiorem filium suum interfecit; at Ino cum minore filio Melicerte in mare se deiecit et dea est facta.

Atamante, rey de Tesalia, creyendo que había perecido su esposa Ino, de la que (había engendrado) dos hijos, se desposó con Temisto, hija de una ninfa. De ella tuvo dos hijos gemelos. Después se enteró de que Ino estaba en el Parnaso y de que había llegado hasta allí con motivo de una bacanal. Envió a unos hombres para que la trajeran de vuelta a casa. Una vez llevada a presencia de Atamante, éste la ocultó. Se enteró Temisto de que Ino había sido encontrada, pero no lograba identificarla. Quiso matar a los hijos de ésta e hizo a la propia Ino, a la que consideraba una cautiva, cómplice del crimen, y le dijo que cubriera a sus propios hijos con ropajes blancos y a los de Ino con negros. Ino cubrió a los suyos con los ropajes blancos y a los de Temisto con los oscuros. Entonces Temisto, engañada, asesinó a sus propios hijos. Cuando se dio cuenta de ello, se suicidó. Atamante, por su parte, en un ataque de locura mató a Learco, su hijo mayor, en el transcurso de una cacería. En cambio, Ino se arrojó al mar con su hijo menor Melicertes y se vio transformada en diosa.

Nuestro fragmento puede encajar en un solo lugar dentro de este drama: tras la muerte del hijo de Atamante, Learco (según la sugestión de Peter Parsons en la *editio princeps*), que debe ser identificado con el niño difunto. Antes de Learco, los dos hijos de Temisto habrían sido ya asesinados, pero no nos parece que Ino se hubiera lamentado por sus muertes. Después del fallecimiento de Learco, Melicertes acompaña su madre Ino cuando esta se arroja al mar, así que es poco probable que su cadáver fuera recuperado y llevado a palacio ni tampoco su madre Ino habría estado presente para lamentarlo. Por otro lado, Learco se presenta como un digno receptor de los lamentos de Ino; y, ya que Learco es asesinado por Atamante durante una cacería, tiene sentido que su cuerpo sea llevado por los siervos del rey a palacio.

Ahora que hemos llegado a algunas conclusiones provisionales sobre los personajes y el contexto del fragmento, volvamos atrás para analizar el lenguaje y ver si podemos extraer algo más del mismo. Las palabras de apertura del coro “Otra . . . Pues estos hombres han llegado” son más interesantes de que lo que pueden parecer a primera vista. La palabra usada para “otra”, ἄλλη, está en femenino singular, y califica muy probablemente a un sustantivo abstracto, y es seguida por la mitad de otra palabra. Esta última puede ser el principio de una palabra que signifique “sucedió”, “ocurrió” (συνέκ[λυρ’ or συνέβ[η]). Lo que

se dice en esta línea se explica inmediatamente en lo que empieza en la línea siguiente: el anuncio de la llegada del cadáver de un niño. Nos parece justo considerar la hipótesis que plantea que el sentido del texto sea algo como “Otra desgracia golpea esta casa. Pues han llegado estos hombres que traen el cuerpo...” (ἄλλη συνέκ[υρσ’ ὀδύνη μελάθροισι ἢ ἄλλη συνέβ[η νῦν δυστυχία). El mismo patrón se encuentra en *Las Troyanas* de Eurípides, cuando el coro, después de entonar el lamento a propósito del saqueo de Troya, declara en anapestos “¡Oh dolor! ¡Nuevas calamidades caen sobre mi patria, tomando el lugar de las que todavía están frescas! ¡Mirad aquí, miserables esposas de los troyanos, a Astianacte muerto” (1117-1122, ἰὼ ἰὼ, | καὶν’ ἐκ καινῶν μεταβάλλουσαι | χθονὶ συντυχίαι. λεύσσετε Τρώων | τόνδ’ Ἀστυάνακτ’ ἄλοχοι μέλαι | νεκρόν, ὄν πύργων δίσκημα πικρὸν | Δαναοὶ κτείναντες ἔχουσιν). En ese momento entra el embajador griego Taltibio por uno de los lados de la escena con el cadáver del hijo de Héctor en sus brazos: sin duda, una nueva y dolorosa desdicha.

Así pues, podemos deducir con cierta seguridad que el canto del coro versaba sobre algún asunto doloroso, pero, como comentaba antes, no sobre la muerte de Learco, hijo de Atamante, o al menos, no exactamente, como veremos más adelante. La muerte de los hijos de Temisto, por ejemplo, es una posibilidad, o de la misma Temisto. De todos modos, estos ejemplos son meras conjeturas.

El coro anuncia la llegada del cadáver de Learco; a pesar de cubierto, los miembros del coro deberían ya saber quién era. Parece claro que alguien ya habría anunciado la muerte del niño. Justo es lo que pasa en el pasaje de *Las Troyanas* de Eurípides al que antes me he referido: el griego Taltibio había llegado antes para llevarse a Astianacte para matarle, por lo que las mujeres de Troya eran plenamente conscientes de que el niño iba a morir. Cuando ven a Taltibio volviendo con Astianacte en sus brazos reaccionan con angustia, no con sorpresa.

Esta deducción nos ayuda con un problema muy serio. Si la reconstrucción general es correcta, Atamante habría matado a su hijo, presa de un ataque de locura, mientras cazaba. Sin embargo, mientras el cadáver de su hijo entra en escena, Atamante pronuncia cuatro líneas, antes de que Ino comience a cantar sus lamentos. Su expresión de dolor es inexplicablemente breve, claramente insuficiente para un hombre que acaba de matar a su hijo, sobre todo en un género literario donde los lamentos no son precisamente exigüos.

En fin, si este pasaje se corresponde a la primera reacción de Atamante a la muerte de su hijo Learco, su brevedad es, de hecho, inexplicable. Sin embargo, si Atamante ya hubiera lamentado el terrible destino de su hijo, en cierto modo sí podría explicarse esta circunstancia. En ese caso, y en términos dramáticos, no habría necesidad de proferir un segundo gran lamento en la escena, cuyo enfoque podría concentrarse entonces en el sufrimiento de Ino, lo que no impediría la intervención, breve, de Atamante. Esta posibilidad coincide con lo que ya hemos deducido de las palabras del coro – que esta no es la primera vez que la muerte de Learco es anunciada.

Las cuatro líneas de Atamante, a pesar de insuficientes como una primera reacción a tal tragedia, se corresponden admirablemente con un momento relativamente distante de la primera conmoción. Atamante empieza ordenando a sus siervos que coloquen el cadáver de su hijo frente al palacio. Lo mismo sucede en *Las Troyanas* de Eurípides: la llegada de Taltibio con el cadáver de Astianacte sobre el escudo de Héctor es seguida por el discurso de Hécuba, realmente contenido: “Colocad el escudo en el suelo, el escudo de Héctor tan perfectamente redondo, una lastimosa visión no agradable de ver para mí” (1156-1157, $\theta\acute{\epsilon}\sigma\theta'$ ἀμφίτορον ἀπίδ' Ἐκτορος πέδωι, | λυπρὸν θέαμα κοῦ φίλον λεύσσειν ἐμοί). Como Atamante, Hécuba se preocupa primero por la disposición del cuerpo; la muerte de su nieto no la sorprende, ya que cuando Taltibio se lo llevó su destino era conocido. Sin embargo, el énfasis inicial en la cuestión de la posición del escudo, y por consiguiente, del cadáver, no demuestra una ausencia de emociones frente a la muerte. De hecho, el tratamiento correcto del cadáver es la forma que tiene Hécuba de mostrar sus emociones. Es cierto que, como respuesta al horror inesperado que supone la muerte de un niño, las primeras palabras de Hécuba pueden parecer terriblemente frías, pero son totalmente apropiadas cuando consideramos la cierta distancia temporal que hay desde el trauma inicial hasta la entrega del cadáver.

Si ya había expresado su angustia, Atamante debería haber vuelto a palacio (y por lo tanto, al escenario) después de matar a su hijo, pero sin el cadáver, quizás para anunciar lo que había pasado. La declaración del coro, que dice ver “a alguien trayendo a [Learco]”, es consistente con esta posibilidad. Si Atamante, el padre más infeliz, hubiera entrado con los que traen el cadáver de su hijo, podemos imaginar que el coro se habría referido a Atamante de forma específica en vez de dejar al filicida real en el grupo de anónimos.

Casi nada queda del canto de Ino, pero el hecho de que intervenga merece destacarse. En la tragedia, los personajes principales femeninos son más propensos a cantar que los masculinos. Una interesante excepción es Clitemnestra de Esquilo, que no lo hace a pesar de su relevancia en la *Orestíada*. Medea canta en Eurípides, aún que solo una vez, en el principio de la obra. Los terribles acontecimientos que tienen lugar al final del drama, cuando mata a sus hijos, darían a Eurípides la oportunidad perfecta para que Medea se expresara mediante ese medio tan emotivo como es el canto; con todo, el trágico no lo hace. Este detalle es importante para nosotros porque Ino es un personaje con un cierto parecido a Medea. Ino está implicada en el asesinato de niños, incluso de un hijo suyo, y además concibe un terrible castigo a la nueva esposa de su antiguo marido. El coro en la *Medea* de Eurípides incluso cita a Ino como posible paralelo de la protagonista de esa obra⁷.

⁷ E. *Med.* 1282-1289.

El comentarista más reciente de la *Medea* de Eurípides observa que Medea prefiere el discurso a cantar porque “como personaje cuya razón sirve finalmente a los propósitos de sus pasiones y que analiza sus emociones racionalmente, el discurso se adecua mejor y más naturalmente a su modo de expresión”⁸. De este modo, el canto de Ino sobre la muerte de su hijo sugiere que estamos ante un personaje distinto al de Medea: quizás una mujer menos calculadora, quizás una mujer forzada por las circunstancias a cometer infanticidio, una mujer cuyas emociones fuesen más fácilmente comprendidas por el público. Quizás sea una conclusión excesiva. Pero estas diferencias entre las dos mujeres parecen patentes en el consejo que Horacio da en la *Arte Poética* cuando se dirige a los aspirantes a poetas, instruyéndolos sobre cómo retratar diferentes personajes mitológicos cuando les dice “dejad que Medea sea feroz e invicta y dejad que Ino sea llorosa” (*AP* 123, *sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino*). Horacio, por supuesto, habría conocido ambas tragedias completas.

El final de *Ino* de Eurípides nos presenta a Ino tirándose al mar con su hijo Melicertes, lo que sería narrado probablemente en una última escena por un *deus ex machina* anunciando la apoteosis de madre y hijo. En otras versiones del mito, el salto de Ino y Melicertes tiene lugar inmediatamente después de la muerte de Learco, en algunos casos porque Atamante aún se encuentra presa de la locura e Ino teme por su vida y la de su hijo Melicertes⁹. Eso no pasa en la tragedia de Eurípides. En ella, Atamante recupera la cordura e Ino dispone de tiempo para lamentar la muerte de Learco antes de que nada pase con Melicertes. Esta versión es similar a la que se encuentra en los *Fasti* de Ovidio, donde Ino preside los ritos funerarios de Learco antes de volverse loca y lanzarse al mar con Melicertes¹⁰. Esta versión del mito posibilita que Eurípides represente el impacto que la muerte de uno de sus hijos tiene en Ino, tras haber ella misma provocado la muerte de los hijos de otra mujer. Si al asesinato de Learco siguiera sin pausa el salto de Ino al mar, el público no habría tenido la oportunidad de apreciar su reacción tras la trágica muerte de su hijo. En lugar de eso, el lamento de Ino proporciona un momento de gran *pathos*, un aria emocionalmente intensa proferida por una figura que podría haber sido una de las más memorables heroínas de Eurípides, cuya historia, si hubiese sobrevivido, habría impresionado al mundo.

Pero hay más. Recuerden ahora la beta y (probablemente) la alfa que están cerca de los nombres de los personajes, escritas en una tinta y probablemente por una mano distinta. Estas marcas señalan a dos de los tres actores (protagonista,

⁸ Mossman 2011: 53.

⁹ Cf. *Ov. Met.* 4. 512-542 y las otras citas recogidas por Newton 1985: 500 y nota 9.

¹⁰ *Ov. Fast.* 6. 489-494 *hinc agitur furiis Athamas et imagine falsa, | tuque cadis patria, parve Learche, manu; | maesta Learcheas mater tumulaverat umbras | et dederat miseris omnia iusta rogis. | haec quoque, funestos ut erat laniata capillos, | prosilit et cunis te, Melicerta, rapit.*

deuteragonista, tritagonista) necesarios para representar una tragedia clásica. El uso de las letras para indicar actores individuales se encuentra en varios papiros de mimo y comedia, pero (hasta ahora) solo se habían encontrado en un papiro de tragedia: el papiro de *Cresfontes* de Eurípides, también de Oxirrinco del siglo tres. En la *editio princeps* del papiro, Eric Turner ha defendido que “la presencia de estas siglas indicaría que el papiro es una copia destinada a los actores... presumiblemente dicha copia habría sido usada para una representación en el teatro de Oxirrinco”¹¹. Seguramente, para el lector de nada habría servido tener a los personajes señalados de esta manera. La hipótesis de que el papiro habría sido usado para la puesta en escena es de hecho atractiva. Incluso podríamos pensar en un guion utilizado por el director. La copia de un actor no tendría necesariamente que incluir el texto integral, con los cantos corales y demás. Un ejemplo mejor de lo que habría sido una copia de un actor es P. Oxy. 4546, del siglo primero antes de Cristo, o de la primera mitad del siglo primero después de Cristo. El papiro contiene un pasaje del *Alceste* de Eurípides, pero solo las líneas proferidas por uno de los personajes, Admeto, omitiéndose las dichas por su interlocutor¹². Un aspecto crucial que distingue el fragmento de *Ino* del papiro de *Cresfontes* publicado por Turner, es que el primero presenta signos para señalar a los actores que fueron añadidos tras la redacción del texto principal, además de los nombres de los personajes utilizados para señalar a los hablantes. De esta manera, es posible que el papiro de *Ino* no fuera redactado, en principio, para ser usado en representaciones teatrales, pero más tarde fuera adquirido por un director que lo anotó para tal finalidad.

Podemos así añadir nuestro fragmento a un puñado de textos que nos ofrecen evidencias de la representación de tragedias en Oxirrinco. Como denota Edith Hall “*Cresfontes* y *Alceste* de Eurípides... parecen haber sido representadas en Oxirrinco, y resulta posible que su *Ifigenia en Táuride* haya sido escenificada también en el mismo lugar”¹³. La última conclusión está basada en un papiro del siglo segundo después de Cristo, P. Oxy. 413, que contiene un versión burlesca de la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, lo que sugiere que una gran parte del público estaba familiarizado con las representaciones de la obra de Eurípides. Estas piezas serían representadas en el teatro de Oxirrinco, el mayor teatro romano conocido de todo el continente africano, incluso más grande que el famoso teatro de Epidauro. Construido a mediados del siglo segundo después de Cristo, el teatro tendría una cávea de unos ciento veintitrés metros de diámetro y capacidad para cerca de doce mil quinientas personas, cuando la población de Oxirrinco en el siglo tercero sería de cerca de treinta mil personas.

¹¹ Turner 1962: 76.

¹² Véase Marshall 2004.

¹³ Hall 2010: 403 = 2013: 124.

La evidencia de representaciones de tragedias y comedias clásicas durante la época romana es abundante, sobre todo para los siglos primero y segundo después de Cristo. De hecho, gracias a Plutarco, sabemos que tanto *Ino* como *Cresfontes* se escenificaban en el siglo primero después de Cristo, justo los dos dramas que suponemos eran representados algo más tarde en Oxirrincos¹⁴. Filóstrato también ofrece evidencias de que *Ino* era escenificada en época imperial, ya que se refiere a una representación de dicha obra en Éfeso a la que acudió Apolonio de Tiana¹⁵. La obra de Filóstrato data del siglo primero después de Cristo, pero el autor debió saber de la realización de la obra de Eurípides durante la redacción de su *Vida de Apolonio* en algún momento entre el 217 y el 238. Después de esta fecha, cualquier evidencia de representaciones de tragedias clásicas es difícil de distinguir.

Así que la alfa y la beta pueden sugerir la existencia de algún tipo de ejecución teatral; más que al final del siglo tercero, una fecha más cercana a principios de siglo parece más consistente con otras informaciones de representaciones de tragedias bajo el Imperio. Si esta hipótesis es correcta, este documento – a su vez difícil de descifrar pero fascinante – es de extrema importancia para la reconstrucción del contenido de una tragedia perdida, pero también puede representar un testimonio relevante sobre una de las últimas actuaciones en la antigüedad de una tragedia de Eurípides.

¹⁴ Cf. Plut. *De sera numinis vindicta* 556a ὥσπερ τῆς Ἰνουῦ ἀκούομεν ἐν τοῖς θεάτροις λεγούσης, ἐφ' οἷς ἔδρασε μεταμελομένης, seguido por Eur. *Ino* fr. 399 *TrGF*; y Plut. *De esu carniū* ii 998d-e σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωιδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονεῖα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην καὶ λέγουσαν [E. *Cresphontes* fr. 456 *TrGF*] ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθιάζουσα φόβῳ, καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον. Pseudo-Plutarco, *Consolatio ad Apollonium* 110c (ἢ . . . Μερόπη λόγους ἀνδρώδεις προφερομένη κινεῖ τὰ θεάτρα, λέγουσα τοιαῦτα) cita otro fragmento relacionado con el teatro, E. *Cresphontes* fr. 454 *TrGF*.

¹⁵ Philostr. *Vita Apollonii* 7. 5.

BIBLIOGRAFÍA

- Finglass, P. J. (2009a), “Unveiling Tecmessa”, *Mnemosyne* 4th ser. 62: 272-282.
- Finglass, P. J. (2009b), “Interpolation and respension in Sophocles’ *Ajax*”, *CQ* n. s. 59: 335-352.
- Finglass, P. J. (2014), “A new fragment of Euripides’ *Ino*”, *ZPE* 189: 65-82.
- Finglass, P. J. (2016), “Mistaken identity in Euripides’ *Ino*”, in Kyriakou, P., Rengakos, A. (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides* (Trends in Classics suppl. 31). Berlin and Boston, De Gruyter: 299-315.
- Hall, E. (2010), “Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek tragedy for everyone”, in Tsitsiridis, S. (ed.), Parachoregema. *Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*. Heraklion, Panepistēmiakes Ekdoseis Krētēs: 393-417.
- Hall, E. (2013), *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides’ Black Sea Tragedy*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Kovacs, D. (2016), ‘Notes on a new fragment of Euripides’ *Ino*’, *ZPE* 199.
- Luppe, W., Henry, W. B. (2012), “5131. Tragedy (Euripides, *Ino*)?”, *The Oxyrhynchus Papyri* 78: 19-25.
- Marshall, C. W. (2004), “*Alcestis* and the ancient rehearsal process (P. Oxy. 4546)”, *Arion* 3rd ser. 11: 27-45.
- Mossman, J. (2011), *Euripides. Medea*. Oxford: Aris and Phillips.
- Newton, R. M. (1985), “*Ino* in Euripides’ *Medea*”, *AJP* 106: 496-502.
- Turner, E. G. (1962), “2458. Euripides, *Cresphontes*”, *The Oxyrhynchus Papyri* 27: 73-81.