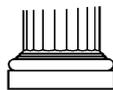


Javier Martínez
(ed.)

Fakes and Forgers of Classical Literature
Falsificaciones y falsarios de la Literatura Clásica



EDICIONES CLÁSICAS

Primera edición 2011

Ediciones Clásicas S.A. garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

All papers published in this volume have been peer reviewed through a process administered by the editors. All reviews were conducted by external expert referees.

Todas las contribuciones en este volumen han sido sometidas a una revisión por pares realizada a instancias de los editores. Todas las revisiones fueron realizadas por evaluadores externos especializados.

Esta publicación se realiza dentro de los trabajos del proyecto “Falsificaciones y falsificadores de textos antiguos” (FFI2009-09465 subprograma FILO), dirigido por Antonio Guzmán Guerra.

Esta publicación ha sido financiada por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan de Ciencia, Tecnología e Innovación (PCTI) de Asturias.



- © Los autores
- © Javier Martínez (ed.)
- © Alfonso Martínez Díez, *Editor & Publisher*
- © Ediciones Clásicas, S.A.
c/ San Máximo 31, 4º 8
Edificio 2000
28041 Madrid
Tlfs: 91-5003174 / 5003270
Fax. 91-5003185.
E-mail: ediclas@arrakis.es
Web: www.edicionesclasicas.com

I.S.B.N. 84-7882-725-0

Depósito Legal:

Impreso en España por Reprográficas MALPE, S.A.

BREVE REPASO A LA CUESTIÓN DE LA AUTENTICIDAD DEL *RESO* DE EURÍPIDES

MIKEL LABIANO

Cuando nos referimos a Eurípides y sus composiciones, el hecho de indicar que tal o cual de sus piezas tiene algo de particular no es precisamente algo anómalo sino, más bien al contrario, lo habitual.¹ La tragedia *Alceste*, por ejemplo, es especial por ocupar el puesto que tradicionalmente le correspondía al drama satírico dentro de la tetralogía en que se inscribe; el *Cíclope* tiene el nada desdeñoso mérito, entre otros, de ser el único drama satírico conservado íntegro de la antigüedad; la tragedia *Ión* ha sido definida por algunos estudiosos como el prototipo de la comedia en el sentido moderno de la palabra y, aunque en su esencia se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua, es innegable que contiene incontrovertibles elementos humorísticos y que, junto con otras tragedias como *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena*, ha sido frecuente que recibiera etiquetas tales como melodrama (romántico), tragi-comedia, drama novelesco, etc. ; *Las Bacantes* es la única tragedia ática de temática netamente dionisiaca y eso la convierte en el modelo paradigmático de lo que es una tragedia griega en el sentido, quizá, más clásico de la expresión; *Reso*, a su vez, es la única tragedia ática conservada cuyo tema procede de la *Ilíada* homérica. Podríamos seguir enumerando las distintas peculiaridades que, en su especie, distinguen a prácticamente la totalidad de las composiciones de Eurípides porque, si algo define a este poeta, es justamente su capacidad de sorprender a espectadores y lectores incluso dentro de un género tan fuertemente sometido a rigurosas convenciones dramáticas como la tragedia griega antigua.

De las especiales composiciones que se nos han transmitido bajo la autoría de Eurípides nos vamos a ocupar, en el marco de este volumen monográfico sobre falsificaciones y problemas de autenticidad en el mundo antiguo, de la tragedia *Reso* que, según se acaba de mencionar, es la única tragedia ática que toma su tema de la *Ilíada*. El drama sigue fielmente en concreto la narración de la *Dolonía* homérica, contenida en el canto X de la *Ilíada*.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto FFI2009-09761 del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Esta tragedia plantea como primera y aparente dificultad el hecho de carecer del tradicional y habitual prólogo con que nuestro poeta da inicio a todas sus composiciones. Pero, si bien esta dificultad podría superarse, por ejemplo, en virtud de un desgraciado accidente de la tradición manuscrita,² el segundo de los *Argumentos* anónimos que se nos han transmitido nos da una de cal y otra de arena, como coloquialmente se dice, al dejar planteadas serias dudas sobre la autoría del drama. Este segundo *Argumento* en concreto dice: τοῦτο τὸ δράμα ἔνιοι νόθον ὑπενόησαν, Εὐριπίδου δὲ μὴ εἶναι· τὸν γὰρ Σοφοκλείων μᾶλλον ὑποφαίνειν χαρακτῆρα. ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἀναγράφεται, καὶ ἡ περὶ τὰ μετάρσια δὲ ἐν αὐτῷ πολυπραγμοσύνη τὸν Εὐριπίδην ὁμολογεῖ, “Algunos sospecharon que este drama era espurio y que no es de Eurípides, ya que sus características dan la sensación de ser más propias de Sófocles. Sin embargo, en los catálogos está registrado como auténtico. Y la meticulosa curiosidad que hay en él respecto de los fenómenos celestes concuerda con Eurípides”. Es decir, se ponen objeciones al carácter eurípideo del drama por unos aspectos pero se reafirma por otros. Por si fuera poco, el escolio referido al verso 41, οὐκ ἔστιν Εὐριπίδειος ὁ στίχος, “El verso no es de Eurípides”,³ que algunos estudiosos han hecho extensivos a toda la pieza, tampoco ha ayudado mucho a calmar los ánimos.

A partir de aquí la polémica está servida, al menos entre la crítica moderna. En efecto, desde la antigüedad hasta el renacimiento no aparecen ecos relevantes a propósito de esta cuestión pero desde Scaligero (1600: 6-7), como recoge Jouan (2004: X), hasta la actualidad no han cesado de producirse movimientos tanto a favor como en contra de la paternidad eurípidea de este drama, sin que, a día de hoy, nos encontremos en condiciones de resolver de manera definitiva el problema. Una minuciosa descripción sobre cómo han ido evolucionando las posturas de los estudiosos ante este problema de la autenticidad del *Reso* puede encontrarse en Burlando (1997: 105 ss.), Jouan (2004: IX ss.) y Feickert (2005: 41 ss.), por citar únicamente los trabajos más recientes porque, en ese sentido, la bibliografía generada en torno a esta cuestión en el pasado S. XX y comienzos del presente es ingente. En estos últimos 15 años—*grosso modo*—han visto la luz importantes publicaciones sobre este *Reso* (sea de Eurípides o no lo sea), como la edición de Zanetto (1993), la edición de Diggle (1994) y la edición con traducción de Kovacs (2002), cuyo texto es en esencia el de Diggle (1994). Es especialmente loable la edición con introducción, traducción y útiles notas de Jouan (2004), ya mencionada, mientras que la traducción con comentario interlineal muy detallado de Feickert (2005) resulta de menos utilidad debido a ciertas incongruencias

² De la cuestión se ocupan, por ejemplo, Ritchie 1964: 101-112 y Jouan 2004: XX. El segundo de los *Argumentos* menciona el hecho de la existencia de dos prólogos y recoge algunas muestras de ellos, llegando a citar incluso el testimonio de Dicearco, discípulo de Aristóteles.

³ Los versos en cuestión, pronunciados por el coro angustiado, son estos: E. *Rh.* 41-3 πῦρ' αἶθει στρατὸς Ἀργόλας, / Ἴκτορ, πᾶσαν ἄν' ὄρφναν, / διειπετῆ δὲ ναῶν πυρσοῖς σταθμά, “*El ejército argivo lleva toda la noche encendiendo hogueras, Héctor, y el recinto de las naves brilla bajo el resplandor de las antorchas*”.

diseminadas a lo largo del libro, aunque no es la cuestión que aquí nos ocupa.⁴ Lo importante en este momento es constatar el renovado interés que la pieza está experimentando en los últimos años. En este estado de cosas, no nos proponemos desde luego zanjar la cuestión (algo tan deseable como inalcanzable con nuestros conocimientos actuales), sino trazar una breve y rápida panorámica, con algún apunte personal, del estado de la cuestión de la autenticidad del *Reso*.

Por resumir la cuestión brevemente, anticiparemos que la opinión dominante hoy en día (por ejemplo Knox 1990: 376-377), a la que se suma el autor de estas líneas, es que nos hallamos probablemente, más bien, ante un drama anónimo del siglo IV a.C. que en algún momento desplazó en la transmisión manuscrita al auténtico *Reso* de Eurípides, que sin duda alguna él escribió según nos consta por el testimonio de los catálogos, como también menciona el segundo *Argumento*. Las razones de esta sustitución se nos escapan. De ser esto cierto, este *Reso* nos ofrecería la oportunidad de seguir el desarrollo de la tragedia en el siglo posterior al de los tres grandes tragediógrafos conservados. La tensión dramática reposa aquí en el elevado número de personajes, las numerosas entradas y salidas de dichos personajes, la confusión que se produce entre ellos, un ritmo acelerado de la acción, etc., por citar sólo algunos de estos elementos, que toman como pretexto un determinado momento de la leyenda heroica para dramatizarlo con gran acierto y efectismo puramente teatral. Remedando en parte las palabras de Diggle (1994: vi), el editor del texto oxoniense, puede decirse que sobre la autoría del *Reso* nada se sabe a ciencia cierta. A nuestro juicio, sin que se pueda negar taxativamente que Eurípides sea su autor, lo cierto es que hay numerosas razones para pensar que la obra que se nos ha conservado no ha salido de su genio creador.

Ya se ha mencionado la circunstancia de que los ríos de tinta que ha hecho correr la cuestión han sido caudalosos en las dos última centurias. Ahora bien, en la década de los años 60 del siglo pasado concurren dos trabajos, diametralmente opuestos en sus conclusiones, de los cuales el primero ha marcado en buena medida los estudios posteriores sobre esta cuestión, bien sea por adhesión como por rechazo. Nos referimos a Ritchie (1964) y Ebener (1966). El primero es firme defensor de la autoría eurípidea mientras que el segundo la niega taxativamente y se la atribuye a un desconocido autor, buen imitador de Eurípides, del S. IV a.C.

Con anterioridad al minucioso estudio de Ritchie, las posturas no habían cesado de oscilar en un sentido o en otro. Si bien los editores decimonónicos, Dindorf entre ellos, sostenían la tesis de la autenticidad, Wilamowitz (1877; 1907; 1921) levantó su voz de autoridad contra tal tesis y pocos helenistas se atrevieron a formular un juicio contrario, como en tantas ocasiones ha sucedido con respecto a otros dogmas establecidos por el eminente filólogo alemán. El excelente conocedor de Eurípides, Murray (1913), fue de los pocos que osó hacerlo. Durante los años 30 y siguientes tuvo cierto eco la tesis de

⁴ Por citar un ejemplo, no tiene sentido argumentar (Feickert 2005: 299) que no ha de aceptarse la adición de la negación <μη> en el verso 686 tal como lo edita Diggle 1994, E. *Rh.* 686 <μη> ἀλλὰ τὸν κτενοῦντα σέ, propuesta por Dindorf 1869, y traducir el verso del siguiente modo (Feickert 2005: 89): “*Nein*. Aber dich, der (mich) töten will!” (la negrita con cursiva es nuestra).

Grégoire (1933), según el cual la acción del *Reso* se inspiraba en la política ateniense en Tracia a lo largo del S. V a.C., en especial durante el período de los años 437 a 424 a.C. Tal tesis tuvo seguidores como Sneller (1949) pero hace tiempo que fue abandonada.

Y en esto llegamos al australiano William Ritchie a quien debemos, como ya se ha comentado, el estudio más completo, meticuloso y extenso sobre la cuestión de la autenticidad o no del *Reso*. Muchos de los datos que ofrece no habían sido recopilados y analizados en el pasado con ese nivel de rigurosidad y, como dice Jacqueline de Romilly (1964: 337), ya no se puede tratar de esta disputa sin tener en cuenta los datos de Ritchie. En este libro el autor pasa revista a los fundamentales argumentos, tanto a favor como en contra, que se han formulado a propósito de la paternidad eurípidea. El método es, en principio, riguroso y presume de imparcialidad. No obstante la lectura del libro deja en entredicho tal presunción. Poco a poco Ritchie va desgranando los argumentos y el análisis respecto de las evidencias externas, la trama y los caracteres, la técnica escénica, el vocabulario, la sintaxis, la métrica y la estructura de las secciones líricas. Su conclusión es, como ya se ha anticipado, que nuestro *Reso* es obra de Eurípides y, más aún, la primera de sus tragedias conservadas. En concreto fija su fecha de composición en una horquilla que abarca desde el año 455 al 440 a.C., con una declarada preferencia por el margen más temprano de dicho lapso temporal. El método principal que parece seguir Ritchie es el del número de coincidencias de rasgos analizados respecto de otros dramas de Eurípides, en oposición al de sus divergencias. En otras palabras, una mayoría de coincidencias frente a un reducido número de divergencias apoya la legitimidad del drama. El problema radica, a nuestro juicio, en que las meras coincidencias no tienen por qué probar necesariamente nada, máxime si se trata de coincidencias genéricas, mientras que determinados tipos de divergencias pueden suponer un serio obstáculo para asegurar la paternidad eurípidea. En ese sentido, la mayor parte de las similitudes respecto de Eurípides lo son también respecto de Sófocles, de Esquilo o de otros dramaturgos. Las divergencias, por el contrario, son graves.

Por poner un ejemplo, sin alargarnos en exceso, en el *Reso* se emplean tetrámetros trocaicos, un ritmo muy habitual en las composiciones de Eurípides a partir del año 415 a.C. (West 1996: 78).⁵ Pero—recordemos—Ritchie (1964: 361) afirma que el conjunto de evidencias apuntan a una fecha muy temprana de composición para *Reso* dentro de la carrera dramática de Eurípides, entre 455 y 440 a.C., preferentemente en el margen inicial de esta horquilla. A este hecho apuntan, si hemos de juzgar la obra bajo parámetros eurípeos, los indicios generales de la composición métrica, que es un elemento muy valioso para fijar y determinar la cronología de las tragedias de Eurípides, como demostró Zieliński en su magnífico trabajo “De trimetri Euripidei evolutione”, que constituye el segundo libro de su *Tragodumenon. Libri tres, Cracoviae* 1925. Ahora bien, de ser así las cosas, habría que explicar por qué Eurípides emplea en

⁵ El propio West 1996: 86 sitúa a un indefinido autor del *Reso* a finales del S. V a.C. o comienzos del S. IV a.C.

una obra próxima al 455 a.C. un tipo de ritmo métrico que no volvería a recuperar hasta el año 415 a.C., con gran entusiasmo a partir de dicha fecha.

Siguiendo con cuestiones relacionadas con la métrica, *Reso* contiene otra anomalía importante que afecta a la estructura de sus secciones líricas. No es una circunstancia habitual en una tragedia ática el hecho de separar una secuencia estrófica cuyas secciones se encuentran en corresponsión, es decir, establecer una separación entre estrofa y antístrofa. No sólo no es habitual sino que, más bien, es algo bastante anormal de lo que encontramos muy pocos ejemplos. Tal circunstancia se encuentra atestiguada de forma francamente exigua tanto en Esquilo, como en Sófocles y Eurípides. Aun así, *Reso* constituye un testimonio excepcional por cuanto tal anomalía sucede en dos ocasiones y por cuanto, en el segundo caso, median casi cuatrocientos versos entre los elementos estróficos en corresponsión: 131-136 = 195-200; ¡454-466 = 820-832! Se trata de un caso único.

Menciona en ese sentido Jouan (2004: LXX) la dificultad de que el público pudiera sentir realmente la corresponsión estrófica entre las dos secciones líricas a tan gran distancia, sin que le falte razón para ello. Menciona asimismo que, en su estado actual de transmisión, el texto exige profundas y numerosas correcciones para que la tal corresponsión sea satisfactoria, y recoge como la mejor opción la propuesta de Pace (2001), a partir de un análisis sumamente riguroso, de considerar esas dos secciones como astróficas, sin corresponsión mutua. No habría gran problema en aceptar tal propuesta, francamente más razonable que la que adoptan todos los editores modernos.

Podríamos aducir más ejemplos pero basten estos de momento para concluir esta sección con la observación que formulábamos más arriba: las coincidencias no tienen por qué tener un necesario valor probatorio, en especial si son de carácter genérico; ciertas divergencias, por el contrario, pueden excluir definitivamente una comunidad de autor. Nadie ha planteado, por cierto, que nosotros sepamos, este serio problema metodológico al abordar el trabajo de Ritchie.

El libro de Ritchie pese a sus méritos no ha conseguido, en efecto, zanjar y resolver la cuestión porque ha sido objeto tanto de adhesiones como de tajantes críticas entre los estudios modernos. Sus conclusiones convencieron en los años posteriores a un cierto número de investigadores de la talla de Cataudella (1969), Pagani (1970), Tuilier (1972: 122-135), o Devereux (1975: 78-79); sin embargo entre los filólogos que publicaron diversas recensiones de su obra dominó claramente la incredulidad y, pese a reconocer las valiosas aportaciones del trabajo de Ritchie por su rigurosidad en el método de recogida de datos, se mostraron contrarios a aceptar la tesis de la paternidad eurípidea del drama. Nos referimos a las reseñas de filólogos eminentes como Barigazzi (1967), Kannicht (1966), Fränkel (1965) o la ya mencionada Jacqueline de Romilly (1964). Una excepción entre las recensiones es Ruiz de Elvira (1965: 417), quien se inclina por la autenticidad aunque cuestiona con razón la temprana datación de Ritchie. Otras reseñas más tibias hablan, por ejemplo, de “una identidad sustancial de inspiración” entre el *Reso* y el resto de la producción dramática de Eurípides (Compagno

1966: 82),⁶ o se sitúan en una prudente equidistancia señalando que los partidarios de la autenticidad deben explicar por qué la pieza está marcada como apócrifa en un *Argumento*, a la vez que los partidarios de su carácter espurio tienen que aclarar cómo ha ido a parar a la colección de obras de Eurípides (Chantraine 1965: 325).

Si se rechaza la idea de que el *Reso* conservado es obra genuina de Eurípides, toca abordar no sólo el interesante interrogante que plantea Chantraine sino estos otros también, a saber, quién escribió el drama y cuándo. Pocos años antes del libro de Ritchie que, como acabamos de ver, no tuvo éxito pese a su rigor a la hora de convencer a todos los especialistas, volvió a irrumpir con fuerza una tesis ya formulada en el pasado que consideraba que nuestro *Reso* es una obra compuesta en el S. IV a.C. Tal es la idea de Pohlenz (1954²: 469-475), Björck (1957) y Ströhm (1959), poco antes de la publicación de Ritchie, y continúa siendo la tesis fundamental de Lesky (1972³), Kitto (1977) y Knox (1990), en los años posteriores. En ese sentido, una larga cita de Knox (1990: 377) servirá para ilustrar el resumen de esta tesis: “El gran número de papeles con texto (once, cf. E. *Ph.*) en la más corta de las tragedias conservadas (996 versos), la rápida sucesión de escenas cortas, la completa ausencia de pronunciamentos gnómicos, las complicadas entradas y salidas de los versos 565-681, la ocupación del papel de Afrodita por la diosa Atenea para burlar a Paris, el hecho de que el conjunto de la acción figura que transcurre de noche, todo eso, y aún más cosas, parece testimoniar una fase postclásica de la tragedia, que ha abandonado los ideales de economía del siglo V a cambio de una profusa y variada exhibición de escenas excitantes por sí mismas. El *Reso* parece luchar por una idea de “variedad” (ποικιλία)”. La tesis del poeta del S. IV a.C. es por la que se inclinan recientemente Kovacs (2002: 352), Jouan (2004: *passim*) y Feickert (2005: 54). No hay argumentos objetivos decisivos en una dirección o en otra y únicamente parece haber un acuerdo común en que la diferente posición a favor o en contra de la autenticidad descansa sobre una base de subjetividad personal. Así lo indica Feickert (2005: 54), así lo indica Jouan (2004: XV) a partir de su larga experiencia en contacto con el teatro de Eurípides, como él mismo señala, y así podría indicarlo el que suscribe, más por una percepción subjetiva que objetiva, ciertamente.

Antes de concluir esta rápida visión panorámica, volvamos sobre otro pequeño detalle de la monografía de Ritchie. En ella Ritchie dedica el cuarto capítulo al estudio del vocabulario y de la sintaxis (1964: 141-192), aunque habría que decir con más exactitud que dedica el capítulo en cuestión al vocabulario del *Reso* porque, a decir verdad, a la sintaxis dedica escasamente las páginas 179 a 183. En ellas recoge la idea de que el estudio de la sintaxis no aporta apenas nada decisivo en el debate sobre la autenticidad. Cita un interesante trabajo de Rolfe (1893), pero de forma precipitada desecha algunos de los ejemplos aducidos (1964: 180), apoyándose asimismo en la autoridad de Pearson (1921: 55) y Sneller (1949: 68). En la actualidad el propio Jouan (2004: LXV) considera que el campo de la sintaxis se revela poco fecundo y concluyente ante la cuestión de la autenticidad. Con este desprecio infundado por la sintaxis

⁶ Compagno acababa de tratar la cuestión con más detalle justo dos años antes (Compagno 1963-1964).

Ritchie centra su investigación, como se acaba de señalar, en un minucioso estudio del vocabulario que Fränkel (1965) no tardó en cuestionar por un alto grado de parcialidad interesada en favor de su tesis principal. Comete Ritchie además el mismo error en que también incurrieron por ignorancia prácticamente todos aquellos que reseñaron su libro y que es falta grave habitual entre los filólogos, a saber, confundir meras listas de datos numéricos y porcentajes con algo tan serio y riguroso como la estadística lingüística. La estadística ofrece, en virtud de la aplicación de una serie de fórmulas matemáticas, un cálculo de probabilidad fiable o no, en términos estadísticos, a la hora de afirmar o negar una determinada hipótesis, pero hablar de meras cantidades numéricas y porcentajes de uso de vocablos no tiene ninguna fiabilidad estadística, en términos propiamente dichos, y no ofrece más garantía que la de la subjetividad de la persona que maneja esas cifras. Sobre los datos numéricos que recoge Ritchie pueden efectuarse operaciones estadísticas y de ahí sí podrían extraerse conclusiones objetivamente válidas, pero esa labor se encuentra aún pendiente de realización. Por el contrario, tal como presenta los datos, no hay conclusión válida alguna, por más que haya impresionado con ello a algunos (no pocos) incautos. Decimos esto porque precisamente “el rigor de sus estadísticas” es uno de los aspectos más valorados y aplaudidos en las recensiones de que ha sido objeto el libro, sin saber que su valor es nulo tal como está planteada y expuesta la cuestión.

Por otra parte, el estudio pormenorizado de la sintaxis del *Reso* está a día de hoy por hacer, de modo que puede resultar apresurado despachar sin más este terreno por infructuoso. Podríamos mencionar de pasada, por ejemplo, que parece vislumbrarse en el *Reso* conservado una mayor predilección por los sintagmas preposicionales que en las composiciones de Eurípides en general, lo cual nos ayudaría verosímelmente a retrasar la fecha de su composición al S. IV a.C. frente a la temprana datación de Ritchie. Es verdad que para buena parte de estos casos se podrían aducir paralelos en el propio Eurípides. Así, para E. *Rh.* 274 μάχας **πρὸ χειρῶν** καὶ δόρη βαστάζομεν, “Nosotros nos traemos *entre manos* batallas y lanzas”, con sintagma preposicional **πρὸ χειρῶν**, frente al caso sin preposición **χεροῖν** de S. *Ph.* 654-655 NE. Ἡ ταῦτα γὰρ τὰ κλεινὰ τόξ' ἃ νῦν ἔχεις; / ΦΙ. Ταῦτ' οὐ γὰρ ἄλλα γ' ἔσθ' ἃ βαστάζω **χεροῖν**, “Neoptólemo. ¿Ese que ahora tienes es, pues, el famoso arco y las flechas? Filoctetes. Sí, ese, pues no hay justamente otro que esté llevando *en mis dos manos*”, por ejemplo, se podría presentar también con giro preposicional el pasaje de E. *IA* 33-35 σὺ δὲ λαμπτήρος / φάος ἀμπετάσας δέλτον τε γράφεις / τήνδ' ἦν **πρὸ χερῶν** ἔτι βαστάζεις, “Has encendido la luz de un candil y andas escribiendo en esa tablilla que todavía sostienes *entre tus manos*”. Para E. *Rh.* 168 οὐδ' ἔξ ἑμαυτοῦ **μειζόνων** γαμειν θέλω, “Pero no quiero casarme con una esposa *de mayor linaje* que yo”, existe el paralelo de E. *Andr.* 1279 καίτ' οὐ γαμειν δῆτ' ἔκ τε **γενναίων** χερῶν, “¿Y luego no va a ser preciso entonces casarse con una esposa *de nobles padres*?” Veamos otro ejemplo más: E. *Rh.* 567-568 οὐκ, ἀλλὰ δεσμὰ πωλικῶν ἐξ **ἀντύγων** / κλάζει σίδηρον, “No. Es que las trabas *de los carros* suenan a hierro”. Si bien tenemos paralelos en otras tragedias de Eurípides aquí y allá, porque estos usos sintácticos no son desconocidos en el S. V a.C., podría pensarse no obstante que el *Reso* parece marcar otra tendencia sintáctica

más moderna. Pero, como sucedía con las apreciaciones subjetivas de las falsas estadísticas, todavía quedarían por presentar y valorar muchos más casos y ejemplos de estas posibles tendencias sintácticas. No parece razonable desechar el campo sintáctico sin más cuando este se encuentra aún sin explorar.

Para ir concluyendo ya estás páginas, diremos que ciertos elementos en la lengua, la estricta fidelidad al modelo épico de la historia (la *Dolonía* del canto X de la *Ilíada* homérica), la ausencia del elemento gnómico tan característico de la tragedia clásica, ciertas formas de organizar los estásimos corales y, en definitiva, el hecho de ir incluso demasiado más allá en algún punto de innovación respecto de lo que el propio Eurípides había ya innovado de por sí, junto con otros elementos, nos dan pie para pensar que, sin que ello suponga un demérito para la obra, no es éste el *Reso* auténtico de Eurípides, sino que habría que situarlo con bastantes probabilidades en el siglo IV a.C. Esto significa que hemos perdido desgraciadamente un drama de Eurípides, pero significa afortunadamente que podemos conocer algo de cómo era la tragedia en el siglo posterior al de los tres grandes tragediógrafos y sobre el rumbo que siguió. De ser cierta esta hipótesis, todo parece indicar que la tragedia griega siguió en buena parte algunos de los nuevos caminos explorados y abiertos por Eurípides, a la búsqueda de un teatro efectista, espectacular, de abundantes movimientos de personajes en la escena, en el que dominan los enredos, las confusiones, las sorpresas, las intervenciones divinas, las acciones y tramas complejas dominadas absolutamente por el azar y su gobierno sobre el destino humano, para sorprender y satisfacer a un público ávido de novedad. No dejan de sucederse las escenas con un trasiego imparable e incesante de personajes en acción. En ese sentido es un drama único de deliciosa lectura para un público actual. En ocasiones, en comparación con los gustos modernos, la tragedia griega adolece de cierta falta de acción, de cierta rígida cadenciosidad que, al mismo tiempo, contribuye a la solemnidad que domina todo el género. El *Reso* que conservamos, sea o no obra de Eurípides, es una obra magnífica que, desde el punto de vista del rápido intercambio de acciones, no deja al lector/espectador ni un momento de respiro. A su modo posee, en suma, un peculiar e innegable encanto. El público del S. IV a.C. parece que quería menos poesía y más acción.

Bibliografía

- Barigazzi, Adelmo (1967) reseña de Ritchie (1964), *Athenaeum* 45: 422-425.
 Björck, Gudmund (1957) "The Authenticity of Rhesus", *Eranos* 55: 7-17.
 Burlando, Annalaura (1997) *Reso: i problemi, la scena*. Genova.
 Compagno, Silvia (1963-1964) "Sull'autenticità del Reso di Euripide", *Atti della Accademia delle Scienze di Torino* 98: 221-262.
 Compagno, Silvia (1966) reseña de Ritchie (1964), *Rivista de filologia e di istruzione classica* 94: 79-82.
 Cataudella, Quintino (1969) "Vedute vecchie e nuove sul Reso euripideo", en *Saggi sulla tragedia greca*. Mesina-Florenca: 315-402.
 Chantraine, Pierre (1965) reseña de Ritchie (1964), *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* ser. 3:39=91: 324-325.

- De Romilly, Jacqueline (1964) reseña de Ritchie (1964), *REG* 77: 336-337.
- Devereux, Georges (1975) *Tragédie et poésie grecques*, Paris.
- Diggle, James (1994) *Euripides Fabulae*. Vol. III, Oxford.
- Dindorf, Guilelmus (1869) *Poetarum sceniorum Graecorum Aeschlyi Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*. Lipsiae. Edd. quinta correctior.
- Ebener, Dietrich (1966) *Rhesos. Tragödie eines unbekanntes Dichters*, Berlin.
- Feickert, Arne (2005) *Euripidis Rhesus: Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Frankfurt am Main (Studien zur klassischen Philologie 151).
- Fränkel, Eduard (1965) reseña de Ritchie (1964), *Gnomon* 37: 228-241.
- Grégoire, Henri (1933) "L'authenticité du Rhesos d' Euripide", *AC* 2: 91-133.
- Jouan, Francois (2004) *Euripide. Tragédies, Tome VII, 2^e partie: Rhésos*, Paris.
- Kannicht, Richard (1966) reseña de Ritchie (1964), *Gymnasium* 73: 295-297.
- Kitto, Humphrey Davy Findley (1977) "The Rhesus and related matters", *YClS*, 25: 317-50.
- Knox, Bernard MacGregor Walker (1990) "Trágicos menores", en Easterling, Patricia Elizabeth & Knox, Bernard MacGregor Walker (eds.), *Historia de la literatura clásica. I. Literatura griega*. Trad. española. Madrid: 374-379.
- Kovacs, David (2002) *Euripides*. Vol. 6. London.
- Lesky, Albin (1972³) *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen.
- Murray, Gilbert (1913) *The Rhesus of Euripides*, New-York.
- Pace, Giovanna (2001) *Euripide. Reso. I Canti*, Roma.
- Pagani, Gilbert (1970) "Il Reso di Euripide: il dramma di un eroe", *Dioniso* 44: 30-43.
- Pearson, A.C. (1921) "The Rhesus", *CR* 35: 52-61.
- Pohlenz, Max (1954²) *Die griechische Tragödie*, I. Göttingen.
- Ritchie, William (1964) *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge.
- Rolfé, John Carew (1893) "The Tragedy Rhesus". *Harv. Stud. Cl. Phil.* IV: 66 ss.
- Ruiz de Elvira, Antonio (1965) reseña de Ritchie (1964), *EM* 33: 415-417.
- Scaligero, Giulio Cesare (1600) *Prolegomena ad Manilium*, Leyde.
- Sneller, Cornelis Barend (1949) *De Rheso tragoedia*, Amsterdam-Paris.
- Strohm, Hans (1959) "Beobachtungen zum Rhesos", *Hermes* 87: 257-274.
- Tuilier, André (1972) *Étude comparée du texte et des scholies d'Euripide*, Paris.
- West, Martin Litchfield (1996) *Greek Metre*, Oxford.
- Wilamowitz, Ulrich von (1877) *De Rhesi scholiis*. Diss. Greifswald [= (1962), *Kleine Schriften*, Berlin. I: 1-16].
- Wilamowitz, Ulrich von (1907) *Einleitung in die gr. Tragödie*, Berlin.
- Wilamowitz, Ulrich von (1921) *Griechische Verskunst*, Berlin.
- Zanetto, Ioseph (1993) *Euripides. Rhesus*, Leipzig.