

Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo¹

Elsa GARCÍA NOVO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Esquilo, al presentar a los persas, ha buscado la manera de mostrarlos a los ojos del público con rasgos heroicos, para convertirlos en rivales dignos de los griegos. No era suficiente que el enemigo fuera poderoso; tenía que ser también justo y consciente de sus límites. Solo así su derrota engrandecerá a los vencedores.

Para ello el poeta desdobra en dos al rey de los persas. Darío, ya muerto, se nos muestra dibujado como un héroe e invocado como un dios: practicaba la *sophrosyne*, respetaba a los dioses y no cometió falta alguna. Jerjes, por el contrario, ha incurrido en *hybris*, confiando en su capacidad, y ha provocado la catástrofe total de su pueblo.

En otro aspecto, Esquilo ha ido desvelando poco a poco la vivencia de la derrota por parte del coro, creando un clímax que magnifica el desastre. Gradúa la catástrofe en tres catálogos.

En la Párido anapéstica, asistimos al despliegue del poderoso ejército: el coro menciona uno tras otro a los capitanes que marcharon contra Grecia (primer catálogo). Más adelante el mensajero que anuncia la derrota, enumera (vv. 302 ss.) un segundo catálogo de capitanes -muertos ahora como contrapunto al catálogo inicial.

La entrada de Jerjes, único vivo entre sus muertos, va seguida de un diálogo lírico en el que el coro/corifeo obliga al rey a dar cuenta de los nombres de capitanes cuya muerte ha provocado: es el tercer catálogo. Un anillo de muerte enlaza así párido y éxodo.

PALABRAS CLAVE

Tragedia griega, Esquilo, *Los Persas*, catálogos, personajes, el héroe Darío/Jerjes el culpable.

ABSTRACT

Aeschylus found a peculiar way of attaching heroic virtues to the powerful Persian people, in order to fashion a suitable rival to Greece. A powerful enemy was not enough; they had to be righteous and conscious of their limits. In this way the defeat would make the winners truly great.

Therefore the poet created a double-faced King. The deceased Darius is presented as a hero and invoked as a god: he was well aware of *sophrosyne*, he respected divinity and everything he did was

¹ Este es el texto de una conferencia leída (en italiano) en la Universidad Federico II de Nápoles, el 29 de Marzo de 1998. Agradezco al Profesor Antonio Garzya sus acertadas sugerencias, que incluyo ahora en Notas.

right. On the other hand, Xerxes, out of *hybris*, provoked death and destruction, relying solely on his own abilities. The Persian people were not the ones to blame. It was just the leader's wrong decision.

From another perspective, Aeschylus has spread the defeat throughout the play by means of three catalogues. In the anapaestic parodos the chorus displays the powerful army, naming the captains who went to attack Greece: first catalogue.

Further on, the messenger proclaims the news of the defeat, and enumerates (302 ff.) a second catalogue of captains, dead ones this time. It is the counterpart of the parodos' catalogue.

The entrance of Xerxes alone (the only chief who escaped death), is followed by a lyric dialogue with the chorus (chorus leader), where the King is forced to list the names of the captains whose death he provoked: third catalogue. A deadly ring attaches parodos and exodus..

KEYWORDS

Greek Tragedy, Aeschylus, *Persians*, catalogues, characters, Heroic Dareius/Xerxes *hybristès*.

1. De las piezas completas de Esquilo, es *Los Persas* la única que presenta en escena a hombres de carne y hueso, en vez de personajes mitológicos². Por ello nos puede enseñar algo sobre la distancia que, a los ojos de un griego, separa a un mortal de un héroe, y ofrecen una muestra de cómo se conformó la mitología griega en lo tocante a estos últimos.

Nos encontramos en la primera mitad del siglo V, cuando casi todo ha sucedido ya. Sin embargo, falta todavía la eclosión del poder y el choque frontal entre las dos potencias, con la consiguiente derrota de Atenas ante Esparta. Todo un mundo de pensamientos nuevos acompaña a la segunda mitad del siglo, surgidos al hilo de la evolución política y económica³. Antes de que el poder traiga consigo la Ley del más Fuerte, reflejada en el Diálogo de los Melios de Tucídides, o en el agón entre el Argumento Justo y el Injusto en *Las Nubes* de Aristófanes, sabemos que los conceptos de *hybris* y su castigo, y de los límites en los que ha de mantenerse el hombre, se reflejan en los escritos de la primera mitad del siglo V, por ejemplo en Píndaro, Heródoto⁴ o Esquilo⁵.

Los Persas se presentó en Atenas en la primavera del 472, y probablemente más tarde en Siracusa, bajo los auspicios de Hierón, en el 470⁶. Recordemos que en el 490 Darío

² También Frínico escribió una «Toma de Mileto», presentada en 494, y «*Los Persas*» (Lesky, 1966: 70-71); comparación de éstas con la de Esquilo en M. Heath (1987: 66-67). Para la elegía a la batalla de Platea de Simónides, y otros fragmentos de poemas dedicados a las guerras médicas, véase ahora García Romero, con bibliografía (2004).

³ El alcance de la transformación que experimenta Grecia, especialmente después de la derrota de Jerjes, coincidiendo con la madurez y la vejez de Esquilo, es revisado por Herington (1986: 27).

⁴ Respecto a Heródoto, puede leerse el estudio de Lasso de la Vega (1976).

⁵ F. R. Adrados (1966: 155-194), pasa revista a la teoría religiosa de la democracia, y a las ideas expresadas en las piezas de Esquilo.

⁶ Véase H.-D. Blume (1991³: 108-109). Hay noticias de que este mismo *tírannos* había invitado a Esquilo ya en el 476/475, al tiempo de la fundación de la ciudad, a presentar una pieza sobre *Las Mujeres de Etna*, pero por

conquistó Eretria pero fue vencido en Maratón, y que en 481/480 su hijo Jerjes pretende conquistar toda Grecia. Las batallas navales de Artemisio y en especial Salamina (en el 480 a.C.), y la batalla por tierra de Platea, en el verano del 479, marcan la derrota de los Persas. Atenas inaugura en Salamina su ascensión al poder.

Darío murió en el año 486 a.C. y su hijo Jerjes reinaba cuando Esquilo presenta su drama.

En *Los Persas*, Darío, el rey ya muerto, se nos muestra dibujado como un héroe. Se comentan sus hazañas, se le aplican cualidades positivas, y es invocado para que aparezca como se invocaría a un dios. Se mencionan su respeto hacia los dioses y su moderación, como humano que fue.

Su aparición como personaje de ultratumba que habla en la pieza teatral, es similar a este respecto al de Clitemestra en *Las Euménides*, en el sentido de que ambos «están» en un lugar del que es posible volver efímeramente, en condiciones muy especiales. Es decir, Darío vuelve, como Clitemestra, del Hades⁷.

Se nos dice que fue bueno y valiente, que condujo bien a sus súbditos, y tomó decisiones acertadas. Vuelve para indicar a su pueblo los errores que ha cometido, el camino que hay que seguir, y el oráculo que todavía ellos no conocen sobre el resto del ejército. Por su parte, Clitemestra vuelve para denunciar el parricidio cometido por Orestes y procurarle un castigo.

Uno y otro se refieren a los errores cometidos por desmesura, por Orestes y Jerjes, «vivos» en el momento en que se desarrolla la acción; mas Jerjes existió, y existía todavía cuando la pieza se representaba⁸, mientras que Orestes es un personaje mitológico. Y lo mismo ocurre con Clitemestra y Darío. ¿Es que tal vez los personajes mitológicos, que los poetas sitúan en Grecia, en un tiempo pasado, pueden enlazarse en la cadena del Tiempo con los muertos que han cometido actos gloriosos? Y por ello ¿también con los vivos que cometen actos gloriosos, y que proceden de lugares donde sus mitológicos antepasados han vivido, como observamos en los atletas pindáricos? Un ser vivo no puede ser un héroe: eso sería pura *hybris*. Sin embargo, tomando las debidas precauciones, es posible ponerlo en parangón con los héroes mitológicos, convirtiendo en tiempo pasado las acciones de éstos, para compararlas con las hazañas del vencedor en los Juegos.

entonces era Frínico todavía la primera figura. Es posible que se trate de un dato erróneo. Véase A. H. Sommerstein (1996: 20-21).

⁷ Fuera de las obras esquileas, encontramos a Polidoro en la *Hécuba* de Eurípides.

⁸ Para la conversión de la historia real en mito, cf. Kitto (1961³: 36). Según Kitto, Esquilo ha construido un drama religioso, la tragedia de la culpa de Jerjes. Para Caldwell (1970), la culpa consistiría en su intento de superar a Darío (1970: 80).

2. Consideremos el planteamiento de Esquilo⁹. Para mostrar la magnitud de la capacidad de los Atenenses, describe con intensas pinceladas el poder y la riqueza de los Persas, que los griegos han destruido¹⁰.

Se hacen varios catálogos de jefes persas. El primero es de los capitanes vivos, que han partido henchidos de gloria y de poder, y tiene lugar en la Párodo anapéstica del Coro, donde son mencionados hacia el comienzo Darío y Jerjes. Los componentes del consejo real, el coro, empiezan a mostrar su incertidumbre por la falta de noticias.

Y comienza con la primera estrofa el relato de la batalla imaginada: los persas han uncido el mar, y lo han cruzado ya. Antístrofa: El audaz rey de Asia entera hace avanzar por tierra y por mar al poderoso ejército, el rey, un mortal igual a los dioses, de una raza nacida del oro (V. 80).

Su avance es invencible, sigue el segundo par de estrofas (vv. 81-92).

En el tercer par (vv. 102-113) de nuevo se refleja el poder del persa, llevado desde siempre a la guerra por voluntad divina.

Pero el mesodo/epodo vv. 93-100, desplazado por Müller tras el tercer par¹¹, aventura con temor la idea de que sólo un dios puede engañar sus mentes y llevarlos a la perdición.

Y en la cuarta estrofa la derrota se aloja ya en el temor angustiado del coro, que siente el aguijón del peor de sus presentimientos: «vacía de hombres la gran ciudad de Susa» (v. 118). Y sigue hasta el final, en el quinto par de estrofas.

Así pues, se nos narra la batalla imaginada, el encuentro de los dos ejércitos, el de lanza y el de arco. Ejército verdadero, mas victoria y derrota imaginadas en la mente y el corazón del coro. Magnífico juego de anticipación y retardación, de cuño homérico.

3. En los anapestos siguientes, que cierran la párodo, el coro se pregunta de nuevo por la suerte de Jerjes: «el Rey que nació de Darío», si aceptamos en V. 145 la lectura de los manuscritos¹² Δαρειογενής. Se cerraría así en anillo la referencia a los dos reyes

⁹ Las palabras (nombres propios sobre todo), las costumbres y las menciones de dioses por los persas en la pieza, son estudiados finamente por W. Kranz (1933: 83-98).

¹⁰ Para la relación entre la pieza y la Guerra real contra los persas, cf. Th. Harrison (2000), que se inclina por entender la tragedia como un reflejo de la ideología de Atenas en 472 a.C.

¹¹ Véase la defensa de la situación transmitida por los manuscritos (tras el segundo par de estrofas) apoyándose en razones de contenido, crítica textual y métrica, de A. Garzya (1991=1997: 244-248), con amplia bibliografía para las diversas propuestas. El desplazamiento tras el tercer par, de Müller (1837), ha sido seguido, entre otros, por Wilamowitz (1914), H.W. Smyth (1922), G. Murray (19552), A.M. Dale, (1983: 102), H.D. Broadhead (1960: 53-54), A. Sommerstein (1996: 73-74), M.L. West. (1990a); desde el punto de vista métrico y de contenido, cf. también García Novo (2000: 144-148). Para su estudio entre los mesodos, cf. A. Guardasole (2000: 200-203). Otra postura frente a esta canción ha sido «sanar» el texto para obtener un par de estrofas: así Seidler (1811-1812, p. 407), P. Mazon (1931²), J. de Romilly (1974), J. Irigoien (1982), (1992).

¹² Para los problemas del pasaje transmitido en vv. 144-146, cf. West (1990b: 78-79). Repertorio de conjeturas a Esquilo en Dawe (1965).

con la que el Coro había iniciado la Párodo. En la línea 6, al comienzo, y en 145, junto al final. En el centro desplazado¹³, vv. 75-80, antístrofa 1ª, se encuentra también la mención de Jerjes y de su áureo linaje.

Mas apuntemos que el enemigo persa ha de ser no solo poderoso, sino también moderado, contrapunto digno del ejército de los griegos, para que el enfrentamiento tenga lugar entre hombres valerosos. ¿Y cómo se puede conseguir pintar a los persas con esos colores cuando el acto de *hybris* fue monstruoso para los griegos?

Recordemos que Persas y Griegos fueron en su día dos rivales, entre los que se daban las circunstancias de un gran desequilibrio, en una Guerra en la que el más fuerte trató de ir a conquistar la tierra del más débil, lejos de su propia patria. Estas circunstancias se repetirán años más tarde en la Expedición a Sicilia de los Atenienses: tierra con menos medios para defenderse, y bien lejana. Típico acto de *hybris* a ojos del griego de la primera mitad del siglo V; simple consecuencia de la Ley del Más fuerte en el último cuarto del mismo siglo V.

Esquilo, al presentar a los persas, ha de buscar la manera de mostrarlos a los ojos del público, con rasgos heroicos, como poderosos que incurren en *hybris*, pero también como hombres justos que conocen y practican la moderación. En fin, como solamente hombres, pero también como nada menos que hombres. Como son los griegos. Como somos. Y no es tarea fácil presentar así a un enemigo próximo en el espacio y en el tiempo, y tan temido.

Para ello, Esquilo desdobra en dos al rey persa: por una parte Darío, ya muerto, es revestido de justicia, moderación, y rasgos heroicos; por otra parte Jerjes se ha dejado llevar por la *hybris*¹⁴, y el castigo recae en todo su pueblo, pero dentro de su derrota aparece con dignidad, como veremos más adelante. Ha perdido todo menos la vida, lo que le permite medir hasta el abismo la catástrofe.

4. Volvamos al curso de la pieza dramática¹⁵.

La figura de Atosa, anunciada por el coro tras la párodo, en los últimos anapestos, es saludada a su llegada en tetrámetros trocaicos¹⁶ como esposa de un dios, Darío, y madre de otro dios, Jerjes¹⁷.

¹³ Cf. García Novo (1998: 125-127).

¹⁴ «Aquí nos encontramos con una idea básica de la creación literaria de Esquilo, que cada vez va acentuándose más. La existencia del hombre se halla, de parte de los dioses, amenazada constantemente por medio de aquella tentación a la *hybris*, a la soberbia, a la arrogancia, que, en forma de obcecación, de Ate, sobreviene al ser humano», escribía Albin Lesky (1966: 85) refiriéndose a esta pieza.

¹⁵ La estructura de las partes recitadas responde a un esquema matemático muy exacto (Irigoin 2004).

¹⁶ Es discutida la función de los tetrámetros trocaicos en esta pieza. Véase la revisión de M. Imhof (1956: 127-128, 139-143).

¹⁷ Notemos una noción tan ajena a los griegos como es la de tener por dioses a sus reyes. Para el tratamiento de los dioses en esta pieza, véase Rosenmeyer (1982: 260-262).

Ella es un personaje puente¹⁸ entre Jerjes y Darío, entre el rey muerto, y por ello convertido ya en héroe mitificado, del que sólo lo bueno se menciona, y el rey vivo, Jerjes, culpable, al que Esquilo dibuja como hombre poderoso que conscientemente ha cometido *hybris*, mereciendo un castigo que recae sobre todo el pueblo persa. La mujer de esta pieza¹⁹ interviene entre los versos 150 y 851, pero el principio y el final de la tragedia son exclusivamente de hombres. El preámbulo de victoria del coro con visiones de derrota temida, y la evidencia de la catástrofe total con la aparición de Jerjes, son escenas de varones. La guerra en estado puro es cosa de hombres.

La reina menciona a Darío, como esposo suyo que fue, y como rey que propició la prosperidad de Persia con la ayuda de alguna divinidad. La mención del apoyo de los dioses («la riqueza que Darío levantó no sin alguno de los dioses», v. 164) sirve de contrapunto a la referencia del coro a una posible derrota si es que «la antigua divinidad (favorable) para el ejército ha cambiado ahora» (v. 158). Al mismo tiempo, vemos que Esquilo quiere proyectar sobre la figura de Darío la idea de que este rey contaba con la ayuda de los dioses y la pedía. Es decir, que conocía sus límites al tiempo que tenía conciencia de su capacidad.

Con exquisito gusto, el poeta plasma la angustia de la reina en un ensueño. De la victoria y la derrota imaginada por el Coro en la Párodo, nos conduce Esquilo al sueño de la atribulada reina, ante quien desfila el poder de los griegos y su victoria, con la derrota de Jerjes, que se rasga los vestidos al ver a su lado al padre, Darío. Todo apunta al engrandecimiento de la figura de Darío a lo largo de la pieza²⁰.

En la esticomitía 230-245²¹, las preguntas de la reina al Coro²² por las cualidades, el gobierno y la capacidad de los atenienses, sirven de contrapunto al despliegue de la capacidad de los persas y al catálogo de sus jefes, pronunciado por el coro en la párodo. El contraste entre la democracia griega y la monarquía se hace también muy patente. La libertad de los atenienses, dueños de sí mismos, frente a los persas, en manos de un solo hombre, su rey, que ahora los ha conducido al desastre.

¹⁸ Se duda del papel que Atosa desempeña en la pieza. Cf. Broadhead (1960: xxxv ss.) En realidad, ella representa a un tiempo a Jerjes y Darío, al primero sin la sobrecarga de culpa, y al segundo sin el «inconveniente» de estar muerto. Ella pone en el lugar que les corresponde a los dos. Por medio de ella, Esquilo hace que «los reyes persas», a los que ella ahora reemplaza, conozcan el gobierno de Atenas en su diálogo con el corifeo, y las primeras noticias de la derrota por boca del mensajero.

¹⁹ Para las dos entradas de Atosa como «mirror scenes», cf. Taplin (1977: 98 ss.)

²⁰ También las plegarias y ofrendas a los dioses y a Darío mismo, que el Coro ruega a la reina que realice, siguen dibujando la personalidad del rey muerto, que se pone en parangón con los dioses a los que se hacen plegarias, y creando una anticipación de la futura aparición del rey «bueno». Nos presenta también Esquilo por este medio la noción que de sus límites y de su finitud ante los dioses tiene el pueblo persa.

²¹ En los dos últimos versos de la resis de Atosa, 230-231, ella inicia sus preguntas al coro (desde la cesura media del tetrámetro 230). Lo que sigue es ya esticomitía *sensu stricto*.

²² Representado por el corifeo, como es de rigor en las partes recitadas.

Ya tenemos dos ejércitos fuertes, equilibrados, con diferente forma de gobierno, como Esparta y Atenas, pero valerosos y capaces. Ya tenemos una historia que podría contar Tucídides o cantar Homero. Ahora ya podemos conocer la verdad sobre el combate. El mensajero puede comenzar su relato²³.

5. Primero en brevísimas resis, seguida de un patético amebeo en el que el Coro reacciona espantado ante el desastre que el mensajero va desgranando (vv. 249-289). En la estrofa del último par el coro menciona como causantes a los dioses²⁴ (vv. 282-283)²⁵:

ὡς πάντα παγκάκως / <θεοὶ> θέσαν· αἰαῖ στρατοῦ φθαρέντος.

Después de la noticia expresada en pocas palabras, vienen los dolorosos pormenores²⁶. Para ello, en 225 versos recitados (vv. 290-514) el mensajero va mostrando la profundidad de la catástrofe, respondiendo a veces a las preguntas de la reina.

Destacaré dos intervenciones de Atosa.

En primer lugar su interés por Jerjes y la respuesta del mensajero: está vivo (v. 299). Y tras la salida del mensajero, el encargo que hace la reina al coro (vv. 529-531) de que consuelen a Jerjes si llega, y que lo envíen al palacio. Más adelante, será su padre Darío quien preguntará a la reina si su hijo está vivo (vv. 735-738), y le pedirá que traiga ropas para él, pues viene con andrajos (vv. 832-836). En ambos casos, la madre y el padre se interesan por la continuación de la dinastía persa, y por la dignidad del rey Jerjes.

El poeta lo conforma de este modo porque la figura de Jerjes vencido tiene que mantener el status de rey, de un rey que ha calculado mal sus fuerzas, que ha desbordado sus límites y ha olvidado el poder de los dioses. Pero rey sigue siendo. Sólo así tendrá sentido la aparición en escena, tan esperada, del rival de Atenas. No puede ser un simple mortal desdichado aquel a quien Atenas ha vencido. Es el Rey.

En el relato del mensajero —un superviviente— oímos el primer catálogo de los muertos (vv. 302-330), contrapunto del catálogo de jefes vivos que marcharon contra Grecia, mencionado en la Párodo por el coro. Este es un anticipo del segundo catálogo de

²³ Una reciente interpretación del papel del mensajero en J. Barrett (2002); el primer capítulo trata del mensajero en *Los Persas*.

²⁴ Los dioses van apareciendo una y otra vez en boca de los persas. Esquilo quiere insistir en los límites del hombre ante la divinidad, del hombre persa en este caso, de forma muy especial, puesto que los persas consideraban a su rey como un dios. Y están comprobando que Jerjes no es un dios.

²⁵ Para los problemas textuales, cf. West (1990b: 80-81).

²⁶ La astucia de los griegos, su engaño en la batalla naval y la envidia de los dioses hacia el poder persa, en el relato del mensajero, destacan lo imposible que a ojos de los persas ha sido la victoria griega, engrandeciendo con ello la capacidad de los atenienses. Recordemos que para Píndaro la inteligencia trae consigo fortuna y moderación. Así exactamente son representados, por lo tanto, los griegos.

muertos, que será mencionado por el gran superviviente –Jerjes–, en el segundo y tercer par de estrofas del intensísimo amebio que sostiene con el coro tras su esperada y retardada aparición en escena en el v. 908.

Y es que los muertos con nombre están más muertos que una simple masa anónima; al oír el nombre de cada jefe muerto, se percibe cada vez un poco más la destrucción del poder persa, la devastación total.

El primer catálogo de muertos insignes dará paso a la aparición del único muerto insigne que puede regresar por un momento, el gran Darío. El segundo catálogo, que sigue a la aparición de Jerjes²⁷, no hará más que subrayar con cada nombre de capitán muerto la importancia del desastre que la *hybris* de Jerjes ha consumado. Estando vivo, es necesario testigo de sus obras.

6. Cuando la reina entra en palacio, el coro solo, en el centro de la pieza, «centro desplazado» como a los griegos gusta, comienza sus anapestos (en 532-536) con la invocación a Zeus: «¡Oh Zeus rey, has destruido de los persas el numeroso ejército! ».

Así que el Zeus de los griegos ha sido más poderoso que sus dioses. No solo la capacidad de los persas, sino también la capacidad de sus dioses ha sido sobrepasada por la de los dioses griegos.

Y en la primera estrofa del estásimo 548-597, que viene a continuación, colocada todavía en el centro de la pieza, el lamento lírico se dirige a Jerjes (vv. 550-552), tres veces nombrado, como en las maldiciones. De él se dice *ἀπώλεσε* (v. 551), mientras que de Zeus se dijo *ὀλέσας*, el participio del verbo simple²⁸. Jerjes ha matado más que Zeus. Su propio rey –su propio dios– ha destruido más a los persas que el dios de los griegos.

A la queja brutal del coro contra Jerjes, al tiempo que va desgranando horror tras horror la muerte/asesinato de los persas (548-597), se opone enseguida el siguiente estásimo 633-680, dedicado a engrandecer la figura de Darío²⁹. De nuevo es la reina quien sirve de puente entre padre e hijo, al llegar entre los dos cantos corales con las libaciones para invocar a Darío. De éste hemos oído elogios antes de llegar a este punto. Pero en el estásimo 633-680, el coro invoca a Darío de este modo:

v. 633 μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεύς ... «... rey bienaventurado cual un dios ...».

²⁷ Los dos catálogos de muertos (CM) se sitúan en quiasmo en relación a Darío-Jerjes: CM1-Darío // Jerjes-CM2.

²⁸ Hay variante *ὄλεσας*, pero el participio es la construcción esperable como apositivo a la forma personal del aoristo *κατέκρυψας*.

²⁹ En el período final de la primera estrofa del estásimo precedente, vv. 555-557, ya el Coro añora a Darío *ἀβλαβής*, «sin culpa» (555).

y v. 643 Περσῶν Σουσιγενῆ θεόν «al dios de los Persas, nacido en Susa».

Es ya un dios amado por su pueblo, rey que nunca mató a sus hombres en la guerra³⁰, señor de señores.

En el estásimo que sigue a su partida, vv. 852-907, el panegírico que le dedica el coro es total. En la traducción de Belloni³¹ suena así:

«Pópoi, realmente avemmo in sorte un buon governo,
grande e splendido
quando il vecchio sovrano,
in tutto provvido, senza colpa, invincibile, Dario simile a un dio, dominava il paese.///
In primo luogo mostravano eserciti gloriosi
e consuetudini salde come torri
tutto reggevano.
Ritorni da guerre conducevano a prospere case
uomini immuni da fatica e da sofferenza.»

El coro reviste a Darío de todas las cualidades que podríamos oír de un Teseo. Es ya el héroe mítico, próximo y lejano a la vez. Con él Esquilo remeda a los semidioses que los griegos situaban como eslabón en la cadena, normalmente infranqueable, entre los dioses y los hombres. Cuando Darío habla³², en su cualidad semidivina, sabe cuanto su pueblo ignora, aquello que los vivos no pueden conocer porque está oculto a sus mentes: que el ejército que regresaba no volverá. Tanto lo ha convertido Esquilo en un héroe a la manera griega, que hasta Zeus es su dios. El propio Darío, en la resis final (vv. 800-842), que dedica a los persas que morirán en tierra griega por haber ultrajado a los dioses griegos e incendiado sus templos, añade que Zeus castiga las mentes arrogantes (vv. 827-828).

Esta es la cara heroica del enemigo persa. Desdoblada en dos la figura del rey, en Darío muerto y Jerjes vivo, se aplican al primero todas las cualidades que convierten al pueblo persa en digno rival de los griegos. Y en Jerjes se sitúa la *hybris*, en parte motivada por su juventud y por malos consejos, como su madre se encarga de comunicar. Dentro de su situación de vencido, y de destructor de su propio pueblo, Esquilo mantiene en él la dignidad.

Oportunamente, Darío, el muerto, se encarga de recordar la secuencia de sus antepasados en el trono de Persia. Este Jerjes, que ha ensombrecido la gloria de sus prede-

³⁰ Por supuesto no se menciona Maratón en el estásimo.

³¹ Cf. Belloni (1988).

³² Una revisión de la puesta en escena de Darío en Hammond (1988: 16-22).

cesores, es sin embargo un eslabón en la cadena real, que asegura la continuación de la dinastía.

7. Y por fin la esperada y retardada aparición de Jerjes³³. La marcha de la reina antes del estásimo precedente, que ha dado lugar a numerosas controversias, tiene como pretexto preparar ropa adecuada para Jerjes, pero el objetivo de Esquilo es hacer una escena de hombres solos entre Jerjes y el Coro del Consejo de ancianos. Nada de ternura de mujer, nada de manto real que oculte la intensidad de la culpa del rey. Este es un asunto de hombres, como lo son la guerra y el mando sobre un país.

Preparación inminente a la entrada es el estásimo último, vv. 852-907, en el que se produce una patética acusación del coro a Jerjes, que se suma a la proferida en el primer estásimo, vv. 548-597.

Los anapestos que oímos en la entrada de Jerjes (vv. 908-930), con un *êthos* bien distinto al lírico, permiten que el espectador contemple y oiga la sola voz de Jerjes, y la respuesta implacable del coro, en sendas tiradas continuas.

Pero detengámonos un momento. En la párodo, el coro persa entraba al son de los anapestos de marcha atenienses. La secuencia inicial era compatible con el ritmo jonio, marca inconfundible de los persas a lo largo de toda la pieza:

V. 1 τᾶδε μὲν Περσῶν τῶν οἰ(-χομένων) v v - - - - (v v -)

Pero apenas esbozado éste, claudicaba ya ante el anapesto (-χομένων v v -), señal de los vencedores³⁴.

Con la misma ironía Esquilo ha obligado a Jerjes a hacer su entrada en anapestos atenienses, metro inesperado para la entrada de un personaje distinto del coro.

Al momento sube el clímax, trocándose el diálogo en un amebeo lírico excepcionalmente largo (vv. 931-1076)³⁵, con el que finalmente la pieza se dará por concluida. Este amebeo, tan cortado entre los dos personajes, es la antítesis de las tiradas continuas en anapestos que subrayan la aparición de Jerjes, y es señal del acoso al que los consejeros someten a Jerjes. Pero veamos: Jerjes, a su llegada, exclama

ἰὼ· δύστηνος ἐγώ (v. 907),

³³ Para la clasificación de esta escena final como «Ecceschluss», puede verse Kremer (1971: 118-119, 122-124).

³⁴ Véase el finísimo juego que hace Esquilo en el manejo del ritmo en la párodo anapéstica y lírica, en García Novo (2000).

³⁵ Para el κομμός 931-1076, puede verse ahora el estudio de Carmela Pirozzi (2003: 53-56).

y habla de la *moira* y del *daímōn* que se han abatido sobre los persas. Pero al momento nombra a Zeus (v. 915): de nuevo el dios supremo griego, como en boca de su padre y del coro; a Zeus dirige el deseo irrealizable de haber perecido con los demás. Es Zeus el dios más poderoso: de eso Jerjes está bien seguro.

Más adelante el coro de persas se refiere al Hades (v. 923), que Jerjes ha llenado con el ejército persa. Vemos que también el coro adopta como suyo el Más Allá de los vencedores. Los dioses de los griegos son poderosos, porque les han ayudado a ganar; por lo tanto solo cabe pensar que éstos y no otros son los convenientes.

Esquilo, astutamente, ha evitado así mencionar nombres de dioses que no fueran griegos. Tampoco él quiere incurrir en *hybris*.

8. ¿Y qué ve en Jerjes el coro de ancianos? Comienza y cierra sus anapestos llamándole rey: βασιλεῦ (918, 929). Mas entre ambos vocativos lo culpa de haber destruido Persia y a sus gentes.

Se producen aquí dos facetas importantes que Esquilo proyecta sobre la relación entre los persas y su rey. Antes y después de mencionar con toda crudeza que ha matado a la juventud persa, Jerjes es el rey. De la misma manera que han procedido Darío y Atosa, el superviviente Jerjes, a pesar de su *hybris* y de las consecuencias catastróficas, sigue siendo el rey persa, también a los ojos del coro³⁶.

Intencionadamente, como todo lo que un trágico de tan alto cuño planea para sus piezas dramáticas, a Jerjes no le ponen un manto que cubra sus andrajos a su llegada. Esquilo lo expone en toda su realidad miserable —para gozo del pueblo ateniense.

Aterrador es el último catálogo de muertos que en el amebeo final se produce. El coro va preguntando por los nombres de los jefes persas, y Jerjes desgrana muerte sobre muerte. En cada respuesta de Jerjes imagina la audiencia un eslabón más en la magnitud de su culpa. También así lo entiende el coro, horrorizado. Pero Jerjes responde siempre a las preguntas. No trata de encubrir ni un ápice del desastre que ha provocado. Y en esa actitud hay dignidad.

Todavía en la antístrofa 6ª del amebeo el coro se dirige a él llamándole «señor»: δέσποτα (1049). Jerjes, vencido, no ha dejado de ser «señor de los persas».

Detengámonos un momento aún. Jerjes, al comenzar la parte cantada que sigue a los anapestos, hace la presentación de sí mismo. Recordemos que en la pieza no ha habido anuncio directo de su entrada. El poeta retarda su autopresentación hasta la parte lírica, más patética que los anapestos de entrada.

Esta presentación, que se realiza bajo la fórmula del «ecce homo»³⁷, es poco utilizada por los trágicos; a diferencia de las otras piezas en que este tipo de anuncio de

³⁶ No es cierto que el Coro no dedique a Jerjes palabra alguna de respeto, como señala Sommerstein (1996: 94).

³⁷ Estudio de este tipo de presentación en García Novo (1981: 387-398).

entrada se produce, se dan aquí dos hechos singulares, no repetidos en las tragedias conservadas de los tres trágicos. Una peculiaridad es que el «ecce homo» se pronuncia cuando el personaje ya ha hablado en escena, en lugar de hacerlo en el momento de su aparición. El otro hecho singular es que el personaje hace su propia presentación:

ὄδ' ἐγών, οἰοῖ αἰακτός: «¡Héme aquí, oioi, miserable!»

Es ésta una modalidad de anuncio que pronuncia habitualmente un acompañante, y que es utilizada especialmente para la presentación de cadáveres en los tres trágicos. Esquilo la ha empleado en *Coéforos* 973-979, donde Orestes muestra al coro los cuerpos sin vida de Clitemestra y Egisto. No es descabellado buscar una analogía entre tales presentaciones de cadáveres, punto culminante de las piezas, y la autopresentación de Jerjes, mensajero de muertos **que no tiene quién lo anuncie**, tal como comprobará el coro a medida que pregunta, tras pregunta, oirá que todos, todos, todos están muertos.

9. Esquilo ha desempeñado su tarea con gran maestría, pergeñando a un enemigo, que va siendo vencido más y más en cada escena que transcurre, como oponente digno de Atenas. La capacidad de los persas, bien patente en la pieza, se va esfumando poco a poco y mucho a mucho con cada diálogo, con cada lamento, con cada muerto. El poder que llegaron a tener los persas se justifica, según Darío, porque él y sus antecesores se han alejado de la *hybris* y han guardado la moderación.

Darío, en especial, nos muestra la capacidad del hombre y la noción de sus límites ante la divinidad, el elogio de la moderación y el alejamiento de la *hybris*. Los persas son, gracias al personaje Darío, enemigo válido para Grecia.

En Jerjes, la otra cara del rey de Persia, se muestran con los hechos la capacidad y los límites del hombre, la *hybris* y su castigo. Pero Esquilo consigue revestir de dignidad al joven rey vencido por los griegos. Jerjes reconoce su culpa, se espanta ante las consecuencias, gime y se lamenta con su pueblo, sumido en la contemplación brutal de la derrota de la que es testigo por estar vivo. Los catálogos de muertos hacen muy patética su situación. El, que es el culpable, es el gran superviviente de la tragedia.

Así pues, Esquilo ha conseguido, con delicadísima pluma, que los atenienses se sientan muy felices por su victoria, —conseguida con ayuda de los dioses—, porque su enemigo no es un bárbaro cualquiera de vivencias tan ajenas a las suyas, sino un enemigo que reconoce valores semejantes a los atenienses —salvo la ecuación de un hombre igual ante la ley que otro hombre.

Y se deja entrever, creo yo, que el persa perdió su guerra por decidir él solo: ordeno y mando. La democracia le ganó la partida. Salamina es mencionada con horror por el persa. En realidad, es Atenas la vencedora en esta confrontación cuerpo a cuerpo con Susa, la ciudad de Darío.

Pero si miramos a Píndaro y a los vencedores en los juegos que él ha cantado, nos topamos a cada paso, como en *Los Persas*, con el gobierno de un solo hombre. Tan difícil ha sido para Píndaro elogiar a un hombre vencedor y tirano de su ciudad, como para Esquilo acuñar la personalidad de un monarca persa moderado. Uno y otro se valen de ingeniosos procedimientos para no incurrir ellos en *hybris*, y para elogiar a un monarca. Si el guión exige que un muerto vuelva de su tumba, Esquilo conseguirá que vuelva. Si un *túrannos* de Sicilia es odiado por muchos, Píndaro trocará en calumniadores que cometen *hybris* a los enemigos del rey, y hará que éste parezca ser la víctima de todos ellos, y hombre intachable.

Con fino trazo, Esquilo ha ido desvelando poco a poco la vivencia de la derrota por parte del coro, creando un clímax que magnifica el desastre. El despliegue del poderoso ejército (primer catálogo) en la Párodo anapéstica, va seguida de la derrota imaginada en la parte cantada. Imaginada también en el ensueño de la reina, trasunto poético de la angustia que experimenta. Al catálogo de muertos (segundo catálogo) en boca del mensajero, primera certeza, vienen a sumarse también desde El más allá los datos fríos que el divino Darío aporta, único muerto entre los vivos. La entrada de Jerjes, único vivo entre sus muertos, manejada con el juego de la anticipación y la retardación, es la pura imagen de la derrota. Y aún más: el poeta quiere que él mismo desgrane el último catálogo de muertos (el tercero).

Queda así conformada la situación de una Persia vencida, como una cadena de entrelazados eslabones, forjados con *hybris* y muerte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADRADOS, F. R. (1966), *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid¹.
- BARRETT, J. (2002), *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley, Ca.
- BELLONI, L. (1988), *Eschilo. I Persiani*, Milán.
- BLUME, H.-D. (1991³), *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt (1978).
- BROADHEAD, H.D. (1960), *The Persae of Aeschylus*, Cambridge.
- CALDWELL, R. S. (1970), «The pattern of the Aeschylean Tragedy», *TAPhA* 101, 77-94.
- DALE, A.M., *Metrical analysis of tragic choruses*, 3. *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic*, Londres 1983.
- DAWE, R. (1965), *Repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden.
- GARCÍA NOVO, E. (1981), *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega. Un estudio de técnica teatral*, Madrid.
- (1998), «Simetría y variación en el teatro y en el arte griegos: el problema de las libertades de responsión o *Responsionsfreiheiten*», *Dramaturgia y puesta en escena del drama griego/Dramaturgia e messa in scena del dramma greco*, eds. E. García Novo, I. Rodríguez Alfageme, Madrid 1998, pp. 121-150.
- (2000), «El ritmo jonio en la párodo de los *Persas* de Esquilo», *Idee e forme nel teatro greco*, ed. A. Garzya, Nápoles, pp. 135-151.

- GARCÍA ROMERO, F. (2004), «El "Nuevo" Simónides, una década después», EC 46, 17-44.
- GARZYA, A. (1991=1997) «Osservazioni sulla parodo dei *Persiani* di Eschilo» (1991) = *La parola e la scena*, Nápoles 1997, pp. 237-253.
- GUARDASOLE, A. (2000) «Sul mesodo nella tragedia», en ed. A. Garzya, *Idee e forme nel teatro greco*, Nápoles, 199-212.
- HALL, E. (1996), *Aeschylus. Persians*, Warminster.
- HAMMOND, N. C. L. (1988), «More on conditions of production to the death of Aeschylus», GRBS 29, pp. 5-33.
- HEATH, M. (1987), *The poetics of Greek Tragedy*, Stanford Ca.
- HERINGTON, J. (1986), *Aeschylus*, New Haven-Londres.
- IMHOF, M. (1956), «Tetrameterszenen in der Tragödie», MH 13, 125-143.
- IRIGOIN, J. (1982), «La parodos des *Perses* d'Eschyle. Analyse métrique et établissement du texte», *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia, pp. 173-181.
- (1992), «Construction métrique et jeux de sonorités dans la *parodos* des *Perses*», en P. Ghiron-Bistagne, A. Moreau, J.-C. Turpin, eds., *Les Perses d'Eschyle, Cahiers du GITA VII*, 1992-1993, pp. 3-14.
- (2004), «La composition architecturale des *Perses* d'Eschyle», *Lexis* 22, 29-36.
- KITTO, H. D. F. (1961), *Greek tragedy*, Londres 1961³.
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.
- KREMER, G. (1971), «Die Struktur des Tragödienschlusses», en W. Jens ed., *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich, 117-141.
- LIASSO DE LA VEGA, J. (1976), «La objetividad del historiador en Heródoto», en *De Safo a Platón*, Barcelona, 171-242.
- LESKY, A. (1966), *La tragedia griega* [Die griechische Tragödie, Stuttgart 1957¹], tr. esp., Barcelona.
- MAZON, P. (1931) *Eschyle*, I, París 1931².
- MURRAY, G. (1955²), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford.
- PIROZZI, C. (2003), *Il commo nella tragedia greca*, Nápoles.
- DE ROMILLY, J. (1974), *Eschyle. Les Perses*, París.
- ROSENMEYER, Th. G. (1982), *The art of Aeschylus*, Berkeley-Los Angeles-Londres.
- SEIDLER, A. (1811-12), *De versibus dochmiacis tragicorum graecorum*, Leipzig.
- SMYTH, H. W. (1922), *Aeschylus*, I, Cambridge Mass.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996), *Aeschylean tragedy*, Bari 1996¹.
- TAPLIN, O. (1977), *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- HARRISON, Th. (2000), *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*, Londres.
- WEST, M. L. (1990a), *Aeschyli tragoediae*, Stuttgart 1990.
- (1990b), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.