

**SUPPLICANTES DE EURÍPIDES: UNA INTERPRETACIÓN
METAFÓRICA DE LA MONODIA DE EVADNE (VERSOS 990-1008)**

JUAN TOBÍAS NÁPOLI

Centro de Estudios Helénicos-IdIHCS (UNLP-CONICET)

RESUMEN

Los versos 990-1008 de *Suplicantes* de Eurípides constituyen un verdadero *locus desperatus*: allí Evadne se presenta sobre la escena y expresa en versos líricos los sentimientos previos a su suicidio final. Ni la métrica sin *responsio* del pasaje, ni el texto evidentemente corrupto, ni la gramática inadecuada ayudan a comprender el sentido del pasaje. Tan así es que la mayoría de los editores ha renunciado a tratar de comprender el sentido de sus palabras. Sin embargo, creemos que la adecuada interpretación de la metáfora utilizada por la esposa de Capaneo ayudará a la comprensión del pasaje: se trata de un *priamel* que se constituye en patético recordatorio del día de la boda por parte de una mujer que está a punto de suicidarse sobre la tumba de su esposo ya muerto. El fuego del rayo que mató a Capaneo, así como el fuego de la pira en donde arde ahora su cadáver (y en la que ella misma se arrojará muy pronto), le suscitan una serie de recuerdos de días mejores, vinculados todos ellos con el fuego y con la luz. La mención del carro del sol y de la luna, que constituye una metáfora casi cristalizada en la literatura griega, permite desarrollar de manera novedosa otra metáfora: las muchachas que, también ellas, cabalgan sobre la oscuridad portando sus antorchas. Evadne destaca la alegría que reinó el día de su boda, para que sea más agudo el contraste con el momento presente.

ABSTRACT

The verses 990-1008 of Euripides' *Suppliants* are a *locus desperatus*: Evadne there appears on the scene and expresses feelings in lyrical verse before his final suicide. Neither the passage's metric without *Responsio*, or text clearly corrupt or improper grammar help make sense of the passage. So much so that most publishers

have given up trying to understand the meaning of his words. However, we believe that the proper interpretation of the metaphor used by the wife of Capaneus help the understanding of the passage: it is one that constitutes a poignant reminder of the wedding day by a woman who is about to suicide on the grave of her husband already dead. The fire of lightning that killed Capaneus and fire burning pyre where his body is now (and which will throw herself very soon), will raise a number of memories of better days, all linked with the fire and light. The mention of the chariot of the sun and moon, which is a metaphor almost crystallized in Greek literature, enables a new way to develop another metaphor: the girls that they too ride on the dark carrying torches. Evadne highlights the joy that reigned on the day of her wedding, to be sharper contrast with the present moment.

PALABRAS CLAVE

Eurípides, *Suplicantes*, Evadne, lírica, metáfora.

KEY-WORDS

Euripides, *Suppliants*, Evadne, Lyrical, Metaphor.

Los versos 990-1008 de *Suplicantes* de Eurípides constituyen un verdadero *locus desperatus* para la crítica: allí Evadne, que habla desde lo alto de una roca y vestida con sus mejores galas, interviene en la escena, sobre el techo del templo de Eleusis; desde esta posición lateral expresa en versos líricos los sentimientos previos a lo que constituirá su suicidio final. El pasaje ha sido muy controvertido: tanto la métrica (en este sentido, la estrofa de los versos 990-1008 es seguida, en los versos 1011-1030, por una antiestrofa de la propia Evadne, y no resulta clara la *responsio* de los versos que los editores ponen entre cruces), como el texto (evidentemente corrupto) y la gramática inadecuada impiden comprender el sentido del pasaje. Tan así es que la mayoría de los editores ha renunciado a interpretar el sentido de las palabras de Evadne, o lo ha hecho a través de una interpretación muy libre de la sintaxis del pasaje.

Algunos ejemplos servirán para testimoniar esta situación. En su ingreso a escena, Evadne expresa:

τί φέγγος, τίν' αἴγλαν
 ἐδίφρευε τόθ' ἄλιος
 σελάνα τε κατ' αἰθέρα
 †λαμπάδ' ἴν' ὠκυθόαι νύμφαι
 ἵππεύουσι δι' ὄρφναίας†,
 ἀνίκα < > γάμων
 τῶν ἐμῶν πόλις Ἄργους
 ἀοιδαῖς εὐδαιμονίας
 ἐπύργωσε καὶ γαμέτα
 χαλκεοτευχέος Καπανέως;¹

La versión de Grégoire para Les Belles Lettres, en 1950, traducirá: “Quel éclat, quelle lumière répandaient le char du Soleil, y la Lune qui faisait luire son rapide flambeau en menant ses coursiers par le Ciel ténébreux,...” En 1938, traducirá Coleridge:² “What light, what radiancy did the sun-god’s chariot dart forth, and the moon above the heaven, where they ride through the gloom,...” En 1991 traduce Fernández Galiano: “¿Qué luz, qué destellos despedía el solar carro y la luna por el éter cuando a la novia las teas guiaban en la tiniebla,...” En 1995 traduce Silvia Fabbri: “Quale luce, quale splendore diffondevano il carro del sole e la luna nel cielo, dove le Ninfe veloci correvano, portando la torcia attraverso le tenebre,...” Hay dos aspectos de las traducciones sobre los que queremos llamar la atención, más allá de las diferencias de matices que encierran. Primera cuestión: todos interpretan que sol y luna despiden luz y esplendor: φέγγος y αἴγλαν se convierten en el objeto emanado, despedido o difundido por el carro del sol y de la luna. Sin embargo, debe observarse que sintác-

¹ La traducción que proponemos es la siguiente, aunque merecerá algunos comentarios: *¿Qué brillo, qué resplandor transportaban en su carro el sol y la luna a través del cielo, en el mismo momento en que las muchachas, veloces en la carrera, cabalgan sobre una antorcha a través de la oscuridad? ¿Fue el día en que la ciudad de Argos, con felices cantos, levantó una torre en defensa de mis bodas y de las de mi esposo Capaneo, de bronceas armas?*

² Oates and Eugene O’Neill, translated by E. P. Coleridge (1938).

ticamente no hay dudas de que la forma verbal ἐδίφρευε (intransitiva, además) tiene a φέγγος y αἴγλαν como su acusativo interno: el sol y la luna tomaban como carro al brillo del día y al resplandor de la noche. Se introduce de esta manera, a través de una fuerte torsión sintáctica, la metáfora ecuestre, cristalizada ahora, pero revitalizada inmediatamente a través de la carrera de carros que el sol y la luna emprenden con las ninfas. Pero veamos la cuestión con más detalle.

La segunda dificultad está vinculada justamente con estas ninfas. Salvo en la versión de Grégoire (que directamente las hace desaparecer de su traducción y de su texto), esta Ninfa o Ninfas portan o reciben las antorchas. Sin embargo, el texto es bastante claro: el verbo ἵππεύουσι (además, presente) tiene a las ninfas como sujeto y a λαμπάδα nuevamente como acusativo interno: ahora son las ninfas quienes toman a las antorchas como caballo y cabalgan sobre ellas. Es decir, se desarrolla una competencia hípica entre los tres protagonistas de ese pasado presentado como paradigmático.

¿Quiénes son las Ninfas de las que aquí se habla? La propia luna, según Bothe; estrellas personificadas, según Italie, o meteoros del claro cielo nocturno del Mediterráneo, según Hermann. Para Fernández Galiano, en cambio (que sigue una versión que suscribe la iota de νύμφαι para hacer un dativo), se trata de una referencia a la propia Evadne. En la versión de Coleridge, una referencia a los rayos del sol y de la luna en conjunto. Ninguna de estas respuestas nos parece satisfactoria.

Un planteo general acerca de la estructura de la tragedia nos ayudará a comprender el contexto del pasaje. Sólo J. Pórtulas, entre los críticos contemporáneos, ha visto de manera adecuada el papel que la súplica cumple dentro de la estructuración de la tragedia. Luego de destacar que la consideración tradicional de la obra como un elogio hacia Atenas por su disposición a embarcarse en una guerra justa carece de contenido trágico, Pórtulas reafirma el carácter convencional del tema de la súplica como sustento de la estructura de la obra y establece que el hecho más importante para su correcta interpretación es el carácter perfectamente deliberado con el cual Eurípides mantiene afuera, al margen de su pieza, aquello que constituía el nervio de una obra de este carácter: la necesidad ineludible con la cual el pedido de amparo debe imponerse sobre aquel que es su destinatario.³ La ausencia de un lazo de necesidad

³ Cfr. Pórtulas (1982: 57-94).

para el cumplimiento de aquello que ha sido suplicado, y la libertad del protector para elegir despreocupadamente el camino a seguir, habrían llevado a hacer estallar la unidad esencial de la tragedia, que de este modo convertiría una decisión trágica en una cuestión de decisión política, puramente humana, sin un constreñimiento divino que le otorgue sentido trágico. De acuerdo con el planteo de la tragedia como obra de súplica, podemos dividirla, entonces, en tres partes:

1.- La primera parte está constituida por la súplica ante Teseo, y abarca desde la aparición de Etra comandando al grupo de madres argivas que se presentan en Atenas en calidad de suplicantes, hasta la persuasión definitiva de Teseo, que acepta combatir para recuperar los cadáveres de los hijos de las mujeres del coro (verso 1 al 380).

2.- A continuación, la obra pasa a mostrarnos la concreción de los hechos que han estado presentes en la súplica, como una respuesta positiva de parte de quien se presenta como defensor. Esta es la segunda parte de la tragedia, y está constituida por la guerra emprendida por Teseo contra Creonte y los tebanos con el objeto de recuperar los cuerpos, e incluye no sólo la batalla por esta recuperación, sino también la oración fúnebre de Adrasto y todos los rituales involucrados con la inhumación de los cadáveres, puesto que sólo allí se da cumplimiento acabado a lo pedido por las suplicantes: enterrar a sus hijos de acuerdo con las leyes (versos 381-989).

3.- Comienza entonces, con el ingreso de Evadne, la tercera parte de la tragedia, aquella en la que se analizan las consecuencias que surgen a partir de la concreción de aquello que fue solicitado a través de la súplica. Allí se ve entonces el suicidio de Evadne y las lamentaciones de los epígonos junto con la aparición *ex machina* de Atenea. Son las dos caras, las dos consecuencias remarcables (negativa y positiva) de un mismo hecho (versos 990-1234).

Es necesario entender mejor, entonces, el significado de esta tercera parte de la tragedia. Al final del tercer estásimo se produce la procesión de ingreso que trae los féretros de los hijos muertos. Es el momento más impactante de la tragedia, en donde el patetismo estaría llevado a su punto máximo. No será casual que en este contexto se describa la necesidad de ver a los cadáveres: εἰσιδεῖν (v. 782), ὄψομαι (v. 783), ἰδοῦσα (v. 785), ὄρω (v. 792), καλὸν θέαμα (v. 783). Este énfasis en el aspecto visual adquirirá una importancia fundamental, ya que, como explica Whitehorne, la

contemplación de los cuerpos muertos introduciría en el espectáculo teatral una conmoción visual cuyo impacto permitiría al dramaturgo enfatizar los recursos expresivos para llevar las emociones en la dirección que desea.⁴ Es interesante notar que, a partir de este estásimo, la participación del coro crece y se produce un aumento general de las partes líricas, sobre todo si tenemos en cuenta que hasta este momento estas partes líricas se habían limitado a estásimos muy reducidos. Evidentemente, hay una decisión voluntaria del poeta de profundizar en esta forma expresiva. Ello puede deberse a la mayor actividad que tendrán las madres argivas (de hecho, las protagonistas) en los aspectos vinculados con el enterramiento de los cuerpos. Por ello también debemos prestar especial atención a los climas y reflexiones que va creando este coro, ya que a través de sus palabras encontraremos una respuesta al planteo fundamental de la tragedia. En el caso del tercer estásimo, su función central ha consistido en sancionar la buena fama que ha obtenido Teseo a partir de su acción (lo cual representa toda una definición en cuanto a la interpretación de la tragedia) y en crear, a partir de la reiteración de la idea de ver los cuerpos muertos, el estado emocional apropiado para el cumplimiento de las ceremonias fúnebres.

Una vez creado el clima a través del canto del coro, el ingreso procesional de los cadáveres implica una explosión de sentimientos. Esta situación se corresponde con el *kommós* que se establece a continuación entre Adrastos y las madres (vv. 794-836). Según Collard, esta parte de la tragedia comporta una *mímesis* teatral de las fases sucesivas de una ceremonia fúnebre. Se sigue paso a paso el ritual y las costumbres Atenienses ante estas circunstancias. Así, se describe de manera puntual cada una de las instancias de la ceremonia: marcha procesional, entrada de los cadáveres, exposición, lamentaciones sobre los difuntos, alabanza formal, cremación y esparcimiento de las cenizas.⁵ Los aspectos rituales de las ceremonias de inhumación sirven de marco para la estructuración de esta parte de la tragedia. Pero mientras la mayoría de estos pasos rituales son representados sobre la escena de manera breve y desde una perspectiva lírica, la ceremonia de la alabanza formal de los difuntos adquiere una preponderancia notable. Creemos, en ese sentido, que el centro de interés del poeta continúa puesto en el señalamiento de los aspectos que tienen que ver con el modo en que se ha cumplido

⁴ Cfr. Whitehorne (1986: 59-72).

⁵ Cfr. Collard (1972: 39-53).

con lo solicitado por las suplicantes, sobre todo en lo que se refiere a la guerra que ha servido de gozne entre los dolores pasados (producidos por las circunstancias de la lucha entre Argos y Tebas) y el dolor presente de la guerra entre Atenas y Tebas. Pero veamos la cuestión con más detalle.⁶

El cuarto estásimo es muy breve, y adecuado colofón de las ceremonias recién cumplidas. Permite el paso del tiempo, además, para que se construyan las piras en que serán cremados todos los cadáveres. La repetición anafórica del οὐκέτ' εὐτεκνος, οὐκέτ' εὐπαις, οὐδ' εὐτυχίας de los versos 955-956, que da inicio al canto, con su reiterada negación de los bienes futuros por parte de las madres argivas, parece ser un buen comentario o una buena respuesta a las mencionadas palabras de Teseo. Nuevamente a través del oxímoron (δυσαίων δ' ὁ βίος, v. 960) se expresa el sentimiento patético por una vida que ha dejado de tener sentido. La imagen de la existencia como una nube a merced de los vientos (vv. 961-962) desarrolla el mismo sentimiento de un mundo regido por leyes crueles o, peor aún, incomprensibles. Las suplicantes han llegado al punto de reconocer que su esperanza era una esperanza vacía. Es en este contexto que debe explicarse el episodio de Evadne. El poeta ha manifestado reiteradamente una predilección por los sacrificios voluntarios de jóvenes mujeres. Es en la relación entre estos sacrificios donde puede estar buena parte de la explicación del significado de la escena.

Como Macaria y como Polixena, también Evadne ofrece la vida por los suyos. Las múltiples diferencias entre los tres sacrificios son más importantes que esta semejanza inicial. La primera de estas diferencias, que puede parecer circunstancial, está constituida por el momento de la tragedia en el cual aparecen las escenas en las que estas jóvenes se ofrecen generosamente ante la muerte. Mientras en *Heraclidas* y en *Hécuba* la escena del sacrificio está ubicada en un momento previo al del cumplimiento de aquello que los protagonistas han suplicado, en *Suplicantes*, en cambio, la escena ocurre a posteriori de que se han desarrollado los acontecimientos principales.⁷ Mientras en *Heraclidas* el sacrificio era operante, en tanto y en cuanto permitía la salvación de los hijos de Heracles, en *Hécuba* será absolutamente inoperante, por cuanto nada

⁶ Para una discusión de los muchos problemas planteados por esta oración fúnebre puede verse un buen resumen en Zuntz (1955: 13-16) y Paduano (1966: 193-249).

⁷ Para este tema puede consultarse el interesante libro de O' Connor-Visser (1987).

cambia con el sacrificio de Polixena. De todos modos, ella no podía escapar a este sacrificio inútil. Lo único que puede hacer es darle sentido. En cambio, en *Suplicantes* la acción de Evadne es inoperante, inútil y gratuita, ya que nada la obligaba a ejecutar esta acción. No serán diferencias pequeñas.

Durante el quinto episodio y el éxodo se acumulan una serie de acontecimientos que parecen desgajados del cuerpo principal de la obra. Se ha criticado esta estructura como defectuosa o desarticulada.⁸ Sin embargo, creemos que hay una evidente continuidad y coherencia entre cada uno de ellos y el planteo central de la tragedia. Sólo que para descubrir esta continuidad es necesario haber seguido con minuciosidad la evolución del planteo dramático. Si consideramos que, en la continuidad narrativa de la tragedia, hemos ido avanzando desde el pasado hacia el presente, es muy lógico que la obra se cierre sobre los aspectos que tienen que ver con el futuro. Si el dolor por las consecuencias de la guerra pasada entre Argos y Tebas constituyó el punto de partida de la narración (con el treno de las madres argivas en la párodos), la obra ha ido avanzando hacia la contemplación del dolor presente (con la actualización del dolor de aquella guerra en la nueva guerra entre Atenas y Tebas). Tocaré el turno ahora de contemplar la continuidad de los dolores o de las guerras. Es en este sentido que deben ser considerados los acontecimientos del final de la tragedia.

Desde esta perspectiva, tres son los hechos que llaman la atención: el sacrificio de Evadne (vv. 990-1113); el *kommós* entre el coro y los hijos de los guerreros muertos (los epígonos), que habían estado presentes sobre el escenario (tal vez en la *orchestra*) desde un principio y sólo ahora participan del canto (vv.1114-1164); y, finalmente, la aparición *ex machina* de Atenea, que sanciona los acuerdos presentes y anuncia los acontecimientos futuros (vv. 1183-1231).

Hemos mencionado que, para Pórtulas, la estructura de la tragedia se destruye, y de manera deliberada, cuando el poeta quiebra la relación de obligatoriedad entre las suplicantes y el suplicado, cuando la necesidad ineludible con la cual el pedido ha de imponerse sobre aquel que es el destinatario de él ha dejado de tener este carácter

⁸El carácter episódico de esta escena ha sido señalado por Schlegel (1846: 140), Schmid (1940: 459), Patin (1883: 199), Decharme (1893: 189), Grégoire (1950: 143) y Lucas (1950: 168). En cambio, ven a todas estas escenas como el clímax del tema del sufrimiento, e incluso como una manera de manifestar la expansión de este sufrimiento a la familia entera, Zuntz (1955: 11), Grube (1941: 89), Conacher (1967: 105), Kitto (1961: 223) y Collard (1975: 26-27).

de ineludible.⁹ El mismo Pórtulas explica más adelante (p. 60-61) que la exigencia religiosa que forzaba al destinatario de la súplica a convertirse en defensor ya no funciona en *Supplicantes*. Creemos que, verdaderamente, en esta cuestión puede resumirse el sentido de la tragedia. Si este nexo se hubiera roto de manera definitiva, entonces todos los acontecimientos particulares (de la tragedia o de la existencia humana) serían simplemente episodios aislados y coyunturales. Siguiendo con esta línea de lectura, estas tres escenas del final de la tragedia no serían más que coletazos inconexos de una realidad múltiple y caleidoscópica. Sin embargo, creemos que la intención de Eurípides ha estado en otra parte.

Teseo ha estado constreñido de manera expresa para aceptar el pedido de las suplicantes. Para ello se ha recurrido, desde el comienzo mismo de la obra, a argumentos de tres tipos: obligación religiosa, piedad humana general y conveniencia política particular. El caso es que Teseo se ha dejado convencer exclusivamente por el último de estos argumentos y, en cambio, ha argumentado como si le importaran los dos primeros. Es la condición humana la que se ha dejado llevar por los argumentos menos altruistas, aunque la existencia de los otros no queda abrogada. Es la ética pragmatista la que ha gobernado los designios de Teseo, como aquellos de Adrasto y también los de Creonte. Sin embargo, ello no debilita la existencia de las otras constricciones, sino que las pone en un plano subordinado respecto de la importancia que cada uno de los personajes de la tragedia les concede. Es justamente esta importancia diferente concedida a cada uno de los argumentos por parte de los distintos personajes lo que convierte en trágica a nuestra obra. Porque, para Eurípides, no se trata de que la cohesión del mundo haya sido destruida, sino de que el hombre se muestra ahora incapaz de comprenderla. El nexo entre suplicante y suplicado existe, así como existe el nexo entre la voluntad de los dioses y las decisiones de los hombres, nexo que debería convertir al mundo en comprensible. No obstante, el hombre se manifiesta al mismo tiempo insensible y ya no reconoce estos nexos. Es por ello que su vida se torna desesperanzadora. El episodio de Evadne es un nuevo ejemplo de ello.

⁹Cfr. Pórtulas (1982: 59).

En la monodia de los versos 990-1030, Evadne pone dos argumentos para justificar su sacrificio. En primer lugar, que la muerte será el fin de sus penas (versos 1006-1008, al final de nuestro pasaje):

ἤδιστος γάρ τοι θάνατος
συνθνήσκειν θνήσκουσι φίλοις,
εἰ δαίμων τάδε κραίνοι.¹⁰

Ella quiere liberarse de las penas (καταλύσουσα πόνους, vv.1003-1005) para compartir la muerte con los seres queridos. Pero ello lo quiere, y este es su segundo argumento, para obtener la εὐκλείας (v. 1015). Es la misma εὐκλείας desvalorizada por la que luchaba Teseo quien guía ahora las acciones de Evadne. Pero para justificar su acción, irrumpe en medio del final de las ceremonias fúnebres de los héroes difuntos: el fuego del rayo que mató a Capaneo, así como el fuego de la pira en donde arde ahora su cadáver (y en la que ella misma se arrojará muy pronto), que constituyen espectáculos tan dignos de ver como los cuerpos de los guerreros muertos, le suscitan una serie de recuerdos luminosos de días mejores, vinculados todos ellos con el fuego y con la luz. Así, traza entonces la doble metáfora de la carrera de carros en la que brillo, resplandor y antorchas son utilizados como vehículos en la competencia: durante el día de su boda, según el recuerdo de Evadne, el sol y la luna recorrieron el cielo de la manera acostumbrada: el carro en el que compiten el sol y la luna es el mismo brillo y resplandor sobre el que se transportan; sin embargo, las muchachas del cortejo nupcial de Evadne (que no otras son las ninfas de las que habla su canto), montadas sobre sus propias antorchas (símbolo cultural del himeneo), vencen a la oscuridad (“cabalgan sobre ella”, según la metáfora usada) de una manera que ni el sol ni la luna pudieron imitar. La mención del carro del sol y de la luna, que constituye una metáfora casi cristalizada en la literatura griega, permite desarrollar de manera novedosa esta otra metáfora de las muchachas que, también ellas, cabalgan sobre la oscuridad portando sus antorchas. En este caso, Evadne utiliza el recurso del *priamel* para destacar la alegría que reinó el día de su boda, donde el cortejo nupcial opacó con su brillo el brillo del

¹⁰ Pues la muerte más dulce es morir junto con los seres amados que ya han muerto, si un dios nos lo concede.

sol y de la luna: agudo contraste con el momento presente, en que el rayo que mató a Capaneo se convierte en el fuego en que ahora arde su cuerpo y en el que pronto arderá la propia Evadne. Sin embargo, su acción queda como un acto exclusivamente personal. También Evadne piensa primero en sí misma. La esperanza de salvación que podíamos reconocer en *Heraclidas* con el acto generoso de Macaria, se ha apagado definitivamente en *Supplícantes* con esta manera de presentación del acto de Evadne. Ahora la ética pragmatista gobierna absolutamente todas las conductas. Incluso se ha llegado a hablar, en cuanto a la afirmación de Evadne de su deseo de ser fiel aunque esté bajo tierra (vv. 1023-1024), de un cierto designio neurótico de exhibicionismo.¹¹ Ello es cierto desde el momento en que no existe otro pensamiento que aquel gobernado por la búsqueda del propio interés. En este sentido, la psicología moderna podría formular numerosas aportaciones. Sin embargo, el poeta trágico sólo saca las consecuencias éticas. También, y ello tal vez sea lo más importante, saca las consecuencias humanas. Es la condición humana la que encuentra su definición a partir de las motivaciones existenciales expresadas por todos los personajes del drama. Y es en este sentido que la aparición de los niños juega su papel. Porque ni siquiera los niños dejarán margen para la esperanza. El sacrificio de Evadne no viene exigido por ningún dios ni por ningún designio de los hombres. Por el contrario, ella lo elige libremente, pero también inútilmente. No libera a nadie (como Macaria) y ni siquiera la libera a sí misma de un destino de esclavitud (como era el caso de Polixena), sino que, simplemente, la libera de los dolores comunes a cualquier ser humano. ¿Esta acción merece la gloria? Ello sólo puede ser posible en un mundo guiado por valores nuevos. El brillo en el que se hunde el cuerpo de Evadne para morir con sus seres queridos es la única esperanza que un dios puede concederle. La εὐκλείας de Evadne y de Teseo, así como la de Atenas, están en un pasado glorioso y efímero, ya irrecuperable. Tal como lo pidió, un dios les concedió la dicha de morir juntos.

¹¹ Cfr. Pórtulas (1981: 157, n. 28).

BIBLIOGRAFÍA

- Collard, C. (1972) "The Funeral Oration in Euripides *Supplices*", *BICS*, 19: 39-53.
- Collard, C. (Ed.) (1975) *Euripides' Supplices*, vol. I ("Introduction and Text") y II ("Commentary"), Groningen.
- Conacher, D. J. (1967) *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto and London.
- Decharme, P. (1893) *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris.
- Fabbri, S. (1995) *Euripide. Supplici & Elettra*, Milano.
- Grégoire, H. et Méridier, L. (Eds.) (1950) *Euripide*, Tome V, Paris.
- Grube, G. (1941) *The Drama of Euripides*, London.
- Kitto, H. D. F. (1961) *Greek Tragedy. A literary study*, London.
- Lucas, D. W. (1950) *The Greek Tragic Poets*, London.
- O'Connor-Visser, E. A. (1987) *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam.
- Paduano, G. (1966) "Interpretazione delle *Supplici* di Euripide", *ASNP* 35: 193-249.
- Patin, H. (1883) *Etudes sur les tragiques Grecs: Euripide*, Paris, 2 vols.
- Pórtulas, J. (1981) "Les Supplicants d' Eurípidés: assaig d' interpretació, 2: el darrer terç de l' obra", *Anuario de Filología*: 147-167.
- Pórtulas, J. (1982) "Les Supplicants d' Eurípidés i la crisi de la forma tràgica", *Anuario de Filología*, 8: 57-94.
- Schlegel, A. W. (1846, primera edició en alemany de 1808) *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trd. por J. Black, London.
- Schmid, W. (1940) *Geschichte der griechischen Literatur*, München.
- Whitehorn, J. E. (1986) "The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplices*", *Hermes*, CXIV: 59-72.
- Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. (Ed.) (1938) *Euripides. The Complete Greek Drama*, in two volumes. 1. *The Suppliants*, translated by E. P. Coleridge, New York.
- Zuntz, G. (1955) *The political plays of Euripides*, Manchester.