

EL SUICIDIO DE EVADNE EN LAS *SUPLICANTES* DE EURÍPIDES¹

Virginia Muñoz Llamosas
IES Los Valles, Camarzana de Tera, Zamora

En el presente artículo se analiza la escena del suicidio de Evadne en la tragedia *Suplicantes* de Eurípides, escena que tradicionalmente ha sido criticada por su falta de cohesión con el resto de la obra. Sin embargo, una lectura minuciosa de la misma revela que existen en ella una serie de elementos claves que no sólo reproducen a través de paralelismos e inversiones pasajes de esta tragedia y de otras del mismo autor, sino que incluso tienen conexiones con obras de otros trágicos. Se trata, además, de elementos cargados de significado religioso que pueden relacionarse con los movimientos órfico, dionisiaco y misterioso, muy presentes en la crisis ideológica desatada por la guerra del Peloponeso y sin duda conocidos por nuestro autor.

The aim of this paper is to present an analysis of Evadne's suicide scene in Euripides' *Supplices*, a scene which has been traditionally strongly criticized because of its lack of unity with the rest of the play. Nevertheless, an attent reading reveals that there are important elements in this scene, elements that reproduce by paralelisms and inversions other parts of this play and different plays by the same author, and even are connected with plays by other tragedy writers. Besides, these elements have a religious meaning close to the orphic, dyonisian and mysteric movements, which feature prominently in the ideological crisis caused by the Peloponesian war and, no doubt, known by our author.

¹ Este artículo es la reelaboración de la comunicación del mismo título presentada en el IV Seminario de Filología Clásica, celebrado en la Universidad de Oviedo los días 29 de Marzo-1 de Abril de 2004.

1. INTRODUCCIÓN

Las *Suplicantes* es una tragedia que trata un episodio muy concreto del ciclo tebano: la reclamación de los cadáveres por parte de las madres e hijos de los siete caudillos argivos caídos en la expedición contra Tebas. Esta tragedia de tema bélico suele fecharse en el año 423 a.C., y ha recibido críticas muy negativas que señalan como sus principales defectos la falta de unidad, la acción estática de la segunda parte o la presencia de escenas como la de Evadne que parecen poco ligadas al resto de la obra. Sin embargo, el propósito principal de la obra es mostrar los horrores de la guerra y toda la destrucción que ella comporta, insistiendo asimismo en la fragilidad del destino humano y en cómo los vencedores pueden adquirir rápidamente el mismo grado de desgracia que los vencidos. Con todo, en ella no se alcanza el profundo pesimismo que puede observarse en las posteriores *Troyanas* o *Fenicias*, pues el hombre además de mantener la esperanza en la justicia divina encuentra un firme apoyo en sus semejantes, en concreto en una Atenas ideal cuya exaltación hace que la obra sea calificada, junto a *Heraclidas*, de patriótica, mientras que otras tragedias de tema bélico sólo insisten en el carácter destructivo de la guerra.

El tema se ha relacionado con un episodio de la guerra del Peloponeso, la derrota ateniense en Delio en el año 424 a.C.², tras la cual los tebanos se negaron a devolver los cadáveres. Aunque no se puede descartar que Eurípides haya querido recordar este incidente, lo cierto es que la devolución de los cadáveres de los argivos caídos en Tebas ya había sido tratada por Esquilo en *Los Eleusinos*³ cincuenta años antes, sin que en este caso pueda establecerse conexión alguna con ese hecho histórico⁴. Además, la semejanza entre el episodio mítico y el histórico es sólo superficial, pues los argivos murieron en una expedición marcada por la soberbia y por lo tanto condenable, rasgo que no comparten los atenienses caídos en Delio.

Veamos a continuación cómo da forma Eurípides a esta materia mítica y qué innovaciones introduce. Tras el sangriento enfrentamiento que culmina con la muerte mutua de Eteocles y Polinices, los tebanos se niegan a devolver los cadáveres de los argivos, impidiendo que puedan recibir honores fúnebres y adecuada

² Episodio que Tucídides relata en 4.89 ss. Son especialmente llamativas las similitudes entre la descripción de la batalla ante Tebas que hace el mensajero en los vv. 694-730 y la de la batalla de Delio que hace Tucídides.

³ Si bien, como apunta Plutarco, *Thest.* 29.4, hay una diferencia importante, y es que en la obra de Esquilo Teseo logra convencer a los tebanos de que devuelvan los cadáveres sin tener que llegar a las armas, en tanto que en Eurípides sólo se logra el objetivo de la obra tras un enfrentamiento armado. Esto implica un fracaso de *πειθώ*, la fuerza de la persuasión que es propia de una ciudad democrática como Atenas, y el triunfo de la violencia, *βία*; sólo habría triunfado la persuasión de Etra sobre Teseo. La misma versión que Eurípides presenta Heródoto en 9. 27, donde menciona los funerales de los siete y recuerda la intervención armada de Atenas.

⁴ Por otro lado, aunque la fecha del 423 es la más aceptada para esta tragedia, hay quien la sitúa antes de la derrota ateniense de Delio (acaecida en noviembre del 424 a.C.), lo que nuevamente invalidaría esa conexión con la realidad histórica.

sepultura y faltando contra la ley panhelénica. De ahí que el anciano rey de Argos, Adrasto, encabece una comitiva formada por las madres e hijos de los caídos que se dirige a Eleusis para suplicar la ayuda de Atenas. En Eleusis está Etra, la madre de Teseo, realizando un sacrificio a Deméter y su hija durante la fiesta “Proerosia”. A ella se dirigen Adrasto y las madres de los argivos, pidiéndole que interceda ante Teseo para que recupere los cadáveres. Teseo, que aparece en otras obras de Eurípides como prototipo de rey democrático e imagen de esa Atenas ideal que sobrepasa en virtud a toda Grecia, se niega en principio y condena la expedición señalando los errores de Adrasto, especialmente la conocida falta de ὑβρις y la actitud imprudente que le ha llevado al desastre. Su rechazo lleva a las madres de los argivos a iniciar una nueva súplica y a entonar lamentos que logran conmover a Etra, quien finalmente convence a su hijo de que ayudar a las suplicantes es piadoso, respeta las leyes panhelénicas, y, sobre todo, es propio de una ciudad noble como Atenas. Tras acceder Teseo, se envía un heraldo que comunica a Tebas la exigencia ateniense. Los tebanos envían a su vez otro heraldo que tendrá con Teseo un duro enfrentamiento verbal en el que quedarán patentes las diferencias entre la democracia de Atenas y la tiranía de Tebas. El conflicto no admite una resolución pacífica a través de la palabra y termina con un enfrentamiento armado en el que Atenas resulta victoriosa, lo que provoca la alegría del coro y da paso a la celebración de las honras fúnebres.

2. LA ESCENA DE EVADNE. RASGOS GENERALES

Cuando todo parece indicar que la acción ha terminado, irrumpe un nuevo personaje, Evadne, viuda del capitán argivo Capaneo, para protagonizar una escena llena de patetismo muy del gusto de Eurípides, que acercándose en muchos aspectos a la Comedia Nueva y a la novela, muestra frecuentemente personajes desvalidos como ancianos, niños, extranjeros o esclavos. También es el primer trágico que escenifica intensas pasiones que superan a la razón y que pueden engendrar violencia y sufrimiento, especialmente el amor⁵, y en él la muerte suele asociarse a mujeres que pueden ser autoras de la acción de matar o morir, sobre todo en escenas de sacrificio voluntario. Todos estos ingredientes aparecen en esta escena, inesperada y de gran efecto dramático, que se desarrolla tras resolverse el conflicto con la recuperación de los cadáveres y la posibilidad de realizar el ritual funerario⁶. Este ritual tiene una función social y permite a los supervivientes

⁵ El amor es una pasión que, efectivamente, puede acarrear la destrucción de quien lo padece o de terceros, ya que no es raro que un amor contrariado despierte el deseo de perjudicar a otros, como sucede con Medea, Fedra, Hermíone... La única restricción que encontramos en Eurípides respecto a la representación del amor es que sólo afecta a las mujeres, sin que llegue a presentar a un hombre poseído por la pasión amorosa. Al mismo tiempo el amor es capaz de extraer lo mejor del alma humana y hay personajes, como Alceste o la misma Evadne, que gracias a él alcanzan lo más alto de la virtud.

⁶ Sobre este aspecto *vid.* M. Toher, “Eurípides’ *Supplices* and the social function of funeral ritual”, *Hermes* 129.3 (2001) 332-343.

transformar su dolor en duelo y volver a integrarse en el orden social, algo que harán las madres y los hijos de los caídos, pero no Evadne.

Según se acaba de decir, de improviso aparece Evadne sobre la roca que domina la pira en la que yace el cadáver de su marido y anuncia su intención de arrojar al fuego para morir con él, en una acción que ella considera noble y virtuosa, pero que es censurada por el coro y por su anciano padre Ifis, que trata en vano de disuadirla. Sin hacer caso de sus súplicas, Evadne se arroja a las llamas y la escena concluye con los lamentos del coro y de su padre. En nuestra opinión, no es ésta una escena sin cohesión con el resto de la obra, sino que tiene un significado profundo y en ella abundan los paralelismos e inversiones respecto al resto de la obra y también respecto a otras obras de Eurípides e incluso de otros autores.

3. EL PERSONAJE DE CAPANEO

El hecho de que sea la viuda de Capaneo la protagonista de esta escena no carece de relevancia. Cuando el heraldo tebano había recordado ante Teseo (vv. 494 ss.) a los atacantes de Tebas, afirmando que les perdió su propia ὑβρις⁷, mencionaba especialmente a dos, Capaneo y Anfiarao. El adivino Anfiarao fue el único que se opuso, vaticinando su desastroso final, a la expedición⁸, mientras que Capaneo destacó por haber llevado su violencia e injusticia hasta el grado más alto. Las palabras del heraldo reproducen la descripción de los atacantes que realizada por Esquilo en *Siete contra Tebas*⁹ y son muy similares al relato del mensajero de *Fenicias*¹⁰, y en los tres casos se habla de la soberbia de Capaneo y de cómo pretende derribar las torres de Tebas y arrasar la ciudad con fuego

⁷ Esta idea domina en la descripción de los atacantes que realiza Esquilo en *Siete contra Tebas* y también en otras obras de Eurípides; en contraste con ello, Adrasto, en vv. 857 ss. relata a Teseo las virtudes de los argivos y niega explícitamente que Capaneo fuera orgulloso o violento.

⁸ Anfiarao compartirá el destino de los demás capitanes argivos, debido, como dice Esquilo, a haberse unido a hombres impuros, pero antes de ser herido de muerte la tierra se abre y es engullido, junto a su carro y caballos, otorgándole los dioses la inmortalidad y recibiendo culto posteriormente.

⁹ En *Th.* 423 ss. el mensajero califica a Capaneo de “gigante” y habla de su jactancia, que lo lleva a tener pensamientos que superan la medida humana, ya que Capaneo afirma que va a devastar la ciudad lo quiera o no la divinidad, y que ni siquiera Zeus podrá impedirlo. Compara los relámpagos y rayos de Zeus al calor del mediodía y su blasón es un hombre con una antorcha. Eteocles verá como una ventaja esta jactancia de Capaneo y predice que el rayo de Zeus le llegará con justicia en los vv. 444-445. Su esperanza es recogida por el coro en los vv. 452-456. Es importante notar que en el relato que nos hace Esquilo el fuego sólo destaca en la descripción de Capaneo, sin duda como anticipo de lo que va a suceder después, ya que, aunque el coro suplica en vv. 626-630 a Zeus que alcance con su rayo a los invasores, esto sólo sucede literalmente con Capaneo. *Vid.* especialmente cómo los vv. 498-499 de esta obra eurípidea recogen los vv. 427-429 de *Siete contra Tebas*. También Sófocles, en *Ant.* 134 ss. y *OC* 1318-1319 insistió en la jactancia de Capaneo al decir el héroe que arrasaría Tebas con el fuego.

¹⁰ En esta obra se alude al héroe argivo en dos ocasiones: en primer lugar, Antígona y el pedagogo hablan de los atacantes y en vv. 179 ss. aluden a su soberbia; por otro lado, el mensajero que relata la lucha a Yocasta dice que Capaneo mostraba una furia no inferior a Ares (vv. 1128-1133) y

incluso contra la voluntad de los dioses, por lo que fue abatido por el rayo de Zeus. Debido a este castigo divino su cadáver se ha vuelto sagrado, ἱερός (v. 935; su tumba también lo es, v. 981; en v. 1010 es denominada Διὸς θησαυρός) y será enterrado dentro del recinto sagrado de Eleusis.

Eurípides introduce en este punto dos innovaciones importantes: el lugar donde se entierra a los héroes argivos (puesto que en la tradición anterior era Tebas¹¹) y la existencia de dos ceremonias diferentes, una para la mayoría de los argivos y otra para los jefes, que serían enterrados en otro lugar, evocando dos prácticas y dos tipos de lamento diferentes¹². Además, la situación no es la misma para los siete jefes: según hemos dicho, el cadáver de Capaneo será enterrado en el recinto sagrado de Eleusis, los de Anfiarao y Polinices, cada uno por motivos diferentes, no son llevados a Atenas, y los cadáveres de los cuatro jefes restantes serán sepultados en una zona próxima, pero fuera del recinto sagrado.

4. MATRIMONIO Y MUERTE

En segundo lugar, la terminología empleada en toda la escena indica la relación entre boda y muerte¹³, un tema que es abordado en sus diferentes variantes en muchas tragedias. Curiosamente, el coro, al final del cuarto estésimo y cuando aún nada hace sospechar la trágica escena que va a tener lugar a continuación, se refiere a la tumba de Capaneo con la forma θάλαμας (v. 980), que evoca el θάλαμος, esto es, la habitación de la mujer dentro de la casa y especialmente el tálamo nupcial, donde se realiza la unión entre marido y mujer. La relación entre boda y muerte se hace explícita desde las primeras palabras de Evadne, que ha venido dispuesta a morir con su esposo, ya que siente su muerte voluntaria como unión con él y quiere hacer de su suicidio una segunda boda. De ahí que recuerde su boda con Capaneo y que en toda la escena se establezcan paralelos y oposiciones con la ceremonia del matrimonio. Evadne rememora las antorchas y los himeneos, y sus ropas sorprenden a su padre (v. 1054), que señala que su aspecto no es el

que se jactaba de que ni siquiera lo detendría el rayo de Zeus (vv. 1174-1176), si bien fue precisamente ese rayo el que le alcanzó (v. 1181).

¹¹ Así en Píndaro *O.* 6, 15-17 y *N.* 9, 22-24, y Homero, *Il.* 14, 114. Sobre la representación de los ritos funerarios en esta obra *vid.* F. Jouan, “Les rites funéraires dans les *Suppliants* d’Euripide”, *Kernos* 10 (1997) 215-232, así como el artículo ya citado de Toher (2001).

¹² En los vv. 754 ss. Adrasto pregunta por los cadáveres y el mensajero le informa de que sólo traen los cadáveres de los jefes, mientras que los demás han sido enterrados en el Citerón. Esto remite a la práctica usual entre los hoplitas, cuyos generales debían enterrar a los caídos en el mismo campo de batalla, mientras que el tratamiento de los cadáveres de los jefes recuerda la práctica de la Atenas contemporánea y lo que se hacía con los héroes homéricos. Por otro lado, el discurso fúnebre de Adrasto evoca la ceremonia pública con que Atenas honraba a sus caídos y deja en segundo plano a las mujeres, que se hacían cargo del cadáver y protagonizaban con sus lamentos los funerales domésticos, en tanto que en la obra estas acciones son asumidas por Teseo y Adrasto.

¹³ Sobre este tema existe excelente bibliografía, entre la que destacamos la obra de R. Rehm, *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy* (Princeton 1994) o el artículo de R. Seaford, “The tragic wedding”, *JHS* 107 (1987) 106-130.

de quien lleva luto por su marido (v. 1056). El vestido, que, según dice ella, busca algo ilustre y nada corriente (vv. 1055 y 1057), es en realidad el vestido de una boda que culmina con la muerte, con una unión erótica que se manifiesta en un lenguaje en el que abundan los términos con prefijo συν- y el léxico erótico. Así, por ejemplo, las formas συνθνήσκειν (v. 1007), συμμείξασα (v. 1020), συντηχθείς (v. 1029), συνθανούσα (v. 1063) o συμπυρομένω (v. 1071).

Además, el propio coro afirma (vv. 1077-1079) que, con la desgraciada muerte de Evadne, Ifis participa de la suerte de Edipo¹⁴, en cuya historia se repite este motivo: en última instancia la expedición contra Tebas¹⁵ tiene su origen en la boda de Polinices y Tideo con las hijas de Adrasto. Ahora bien, estas referencias son secundarias frente a la historia que constituye el principal paradigma mítico para la asociación matrimonio-muerte: la de Deméter y Perséfone y la boda de ésta con Hades. No hay que olvidar que la acción tiene lugar en Eleusis, donde Etra celebraba un sacrificio con un objetivo completamente opuesto al que persiguen las suplicantes, que es enterrar unos cadáveres. La búsqueda de Evadne por parte de su padre representa una inversión de la búsqueda de Perséfone por parte de Deméter, y la misma Evadne menciona a Perséfone cuando declara que desea unirse a su esposo y llegar así a su palacio en el Hades (v. 1022).

Por otro lado, los elementos concretos que destaca Evadne al recordar su boda tienen un vínculo innegable con el destino de su marido y el que ella misma ha elegido para sí. Evadne recuerda el brillo y el resplandor del carro de Helios y Selene en el cielo, así como el brillo de las antorchas portadas por jóvenes doncellas en la noche de bodas, y alude también a unas metafóricas torres que la ciudad de Argos levantó con sus cantos en torno a su felicidad. Fuego y torres son imágenes que indiscutiblemente remiten a Capaneo, que amenazaba las torres de Tebas y se jactaba de que iba a incendiar la ciudad, despreciaba los rayos de Zeus y fue abatido por uno de ellos.

5. EL SUICIDIO FEMENINO Y LA VIRTUD DE EVADNE

Evadne no es, desde luego, la única mujer que se suicida en la mitología griega¹⁶, sino que hay numerosas heroínas que deciden poner fin a su vida por motivos muy diferentes y con métodos diversos. Algunas mujeres decidían morir tras perder un pariente, especialmente el marido, pues su condición de viuda era socialmente delicada¹⁷, siendo ésta una práctica que se remonta al tronco indo-

¹⁴ Sobre la visión de Tebas en la tragedia, opuesta a la de Atenas como ciudad ideal, véase F. I. Zeitlin, "Thebes: Theater of self and society in Athenian drama", en J. J. Winkler-F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context* (Princeton 1992) 130-167.

¹⁵ El propio Teseo ha discutido con Adrasto sobre esta boda en vv. 133 ss.

¹⁶ Vid. A. J. L. Van Hooff, *From autothanasia to suicide. Self-killing in Classical Antiquity* (Londres 1990), y también N. Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer* (Madrid 1989).

¹⁷ El término griego χῆρα, relacionado con el verbo χηρῶω, "dejar vacío", y con χηρεύω, "vivir aislado, estar vacío", es especialmente elocuente. Este término aparece ya desde Homero, en tanto que la forma masculina no aparecerá hasta Aristóteles y referida a los pájaros.

européo común¹⁸ y que deja huellas en ciertos mitos, aunque ya no siguieran vigentes las circunstancias en las que había surgido. Evadne elige morir saltando a la pira en que arde el cadáver de su marido¹⁹, de una forma poco frecuente²⁰ y pública. Esto resulta poco conveniente para una mujer y así lo señala Ifis, que en el v. 1066 reprendía a su hija, en tanto que ella califica su acción de revolucionaria, *νεοχμῶν* (v. 1057), y dice que busca una gloria que no es femenina (pues la de las mujeres consiste en carecer de ella), por lo que su muerte será censurada por el coro y por su padre. Evadne insiste en la nobleza de su acto (v. 1030) y en que le reportará buena fama (v. 1015), además de legitimarlo añadiendo a su voluntad de suicidarse la idea de que un dios así lo ha decidido (v. 1008) y de que la fortuna la ayuda (vv. 1013-1014). Le dice a Ifis que prepara una acción de la que saldrá victoriosa y en la que vencerá a todas las mujeres con su virtud (v. 1063), y que él no podrá impedirle realizar algo agradable para ella misma y su esposo, detalle este último que diferencia su muerte, útil sólo para sí misma, de otras, como la de Alcestris, que pueden considerarse transitivas porque sirven para que otros vivan. En un pasaje en el que el léxico orgiástico²¹ indica el dominio de la pasión sobre la razón, Evadne rompe con todos los aspectos de la virtud femenina tradicional²², excepto con el de la fidelidad al marido, que lleva hasta sus últimas consecuencias.

¹⁸ Como ha mostrado en un excelente trabajo M. A. Marcos Casquero, "El sacrificio de la mujer viuda en el mundo indoeuropeo", *Gerión* 19 (2001) 259-292.

¹⁹ Un caso similar al de Evadne es el de Laodamía, la viuda de Protesilao, pues ambas coinciden en la motivación y el método elegido para suicidarse, al menos en algunas versiones de la muerte de Laodamía, puesto que en otras se habla de una muerte diferente. Higinio relata su historia en *Fab.* 103-104 y cuenta cómo, incapaz de soportar la pérdida de su marido, Laodamía se hace construir una estatua de bronce que abraza a escondidas. Cuando su padre la sorprende ordena que se quemara la estatua y ella se arroja a las llamas. No es el cadáver de su marido, por tanto, el que arde en el fuego al que se arroja esta heroína, cuya historia también trataba Eurípides en su *Protesilao* (*vid.* Fr. 647 y 653). Al ser un personaje importante dentro de esa tragedia la muerte de la heroína no podía tener el mismo efecto que la de Evadne. También es similar el caso de Enone, la primera mujer de París, de cuya muerte hay varias versiones: que se ahorcó, que murió lentamente de dolor o que se arrojó a la pira funeraria de París. Esta última, que coincidiría con el método elegido por Evadne, es transmitida por Quinto de Esmirna, 10. 467. El fuego es también el método elegido en el frustrado intento de suicidio de Hécula en *Tr.* 1282-1283, aunque no se trata de una pira funeraria sino de las llamas en que arde Troya y la motivación sería completamente diferente.

²⁰ Las mujeres solían suicidarse en silencio y en secreto, eligiendo como lugar el *θάλαμος* y como método el ahorcamiento o el salto desde un lugar elevado. En ambos métodos destaca la imagen de un cuerpo suspendido que se balancea, un salto al vacío, un vuelo en el que la mujer se transforma en pájaro, consumando el deseo de convertirse en ave para remontar el vuelo y escapar de las desgracias. A pesar de lo inusual del método de Evadne, se conserva la imagen tradicional cuando ella misma se denomina pájaro, *ὄρνις* (v. 1046) y dice que se levanta en vuelo siniestro (*αἰώρημα*, v. 1047) sobre la pira de Capaneo. No obstante, hay otras versiones de su muerte: por ejemplo, Filóstrato habla de un cuadro en el que se representaba a Evadne, que moría arrojándose de unas rocas (*Im.* 2.30.2).

²¹ Aparecen los términos *ἐβακχευσαμένα* (v. 1001) y *βέβηκεν πηδῆσασα* (vv. 1039 y 1043). Aparece también una imagen típica de las representaciones de la locura, la del viento que agita y perturba la mente, en la pregunta que Ifis le hace a su hija en el v. 1048.

²² Sobre este aspecto *vid.* M. Durán López, "Evdadne: otro modo de entender la virtud femenina", en M. D. Verdejo Sánchez (coord.), *Comportamientos antagónicos de las mujeres en el mundo antiguo* (Málaga 1995) 9-34.

Aunque el coro considera terrible, δεινόν (v. 1072) y audaz, πάντολμον (v. 1075) la acción de Evadne, aún más terrible es para Ifis, quien se pregunta por qué los mortales no pueden tener una doble vida con la que rectificar sus errores, pues él preferiría no haber tenido hijos ahora que conoce el dolor de verse privado de ellos. Deseando morir para acabar con sus desgracias, manifiesta su odio hacia quienes, llegados a la vejez, quieren prolongar su vida utilizando comida, bebida y magia, cuando en realidad deberían morir una vez que dejan de ser útiles a su patria²³.

6. ORFISMO Y DIONISISMO EN EURÍPIDES. SIGNIFICADO RELIGIOSO DE LA ESCENA

El deseo de Ifis de una segunda vida en la que rectificar los errores de la primera enlaza con las ideas místicas y las tendencias religiosas orgiásticas que triunfan plenamente en la crisis cultural que sufre Grecia a finales del siglo V a.C. Estas creencias están presentes en el pensamiento religioso de Eurípides²⁴, quien, entre severas críticas a los dioses tradicionales, ecos de las ideas filosóficas de presocráticos y sofistas, y afirmaciones del poder de lo irracional, transmite la búsqueda de un concepto de divinidad más elevado en el que primen las cualidades de pureza y justicia. Esto supone una objetivación de los ideales que el hombre persigue en su vida y es un rasgo característico de grupos como los órficos y los pitagóricos, que aparecen en distintos pasajes de Eurípides, junto a alusiones a un juicio y a una vida tras la muerte distinta para los buenos; incluso se expresa el deseo no realizado²⁵ de que los dioses premien a los que tienen virtud con dos juventudes y, una vez muertos, vuelvan a ver la luz del sol. Estas alternativas a las creencias escatológicas del olimpismo tradicional aparecen en torno a Orfeo, Deméter y Perséfone, o Dioniso.

A este último dios se dedica la tragedia *Bacantes*, en la que encontramos una afirmación muy interesante: Tiresias dice que son dos los principios fundamentales para la humanidad, la diosa Deméter, que sustenta a los mortales con alimentos secos, y Dioniso, que inventó el vino y cuyo poder es equilibrado respecto al de Deméter (ἀντίπαλον, v. 278), pues ambos han otorgado al hombre los elementos que los diferencian de las bestias²⁶. Además de ese vínculo

²³ Estas palabras recuerdan el enfrentamiento entre Feres y Admeto en *Alceste*, donde también se criticaba a quienes desean vivir más allá de sus límites.

²⁴ Véase nuestro artículo “Ideas religiosas de Eurípides a través de sus obras”, *Myrtia* 17 (2002) 103-125.

²⁵ En *HF* 655 ss. En este pasaje se dice que al otorgar una segunda juventud a los que tienen virtud los dioses distinguirían a los buenos de los malvados; en cambio Ifis habla de tener una segunda juventud y una segunda vejez con la finalidad de poder enmendar los errores.

²⁶ El sofista Pródico, con una concepción religiosa que insiste en la utilidad de lo adorado y según la cual los dioses pertenecen al terreno del νόμος y no de la φύσις, afirma que el origen del culto a los dioses está en los elementos que son imprescindibles para la vida humana, por lo que Dioniso y Deméter estarían entre los dioses más importantes.

entre Deméter y Dioniso, queremos destacar la expresión de Tiresias cuando dice que la diosa Deméter es la Tierra y que puede ser llamada de cualquiera de las dos maneras, pues esta afirmación también aparece en el papiro de Derveni (col. XXII, 9-11: Δημήτηρ δὲ ὠνομάσθη ὡσπερ ἢ Γῆ Μήτηρ, ἐξ ἀμφοτέρων ἐν ὄνομα· τὸ αὐτὸ γὰρ ἦν)²⁷, que se fecha en torno al año 400 a.C., aunque su contenido (un comentario de una teogonía órfica que explica la doctrina de Orfeo en términos de la filosofía presocrática) seguramente se remonta hasta el siglo VI. Este papiro muestra un pensamiento en el que la investigación sobre la naturaleza no es incompatible con la teología, y más concretamente revela una estrecha relación entre la cosmogonía y la escatología, relación que se manifiesta también en Ferécides de Siro, Empédocles, Heráclito, etc. En todos estos autores, al igual que en la cosmogonía explicada en el papiro de Derveni, el fuego es un elemento fundamental en la generación de las cosas²⁸. Si sumamos a esto las creencias religiosas en la reencarnación, que hablan de las cualidades purificadoras y regeneradoras del fuego, veremos que tanto ciencia como religión lo sitúan en un lugar muy destacado dentro del proceso para alcanzar otra vida.

El fuego ha sido un elemento fundamental a lo largo de toda esta tragedia y el indiscutible protagonista de la innovadora escena de Evadne. La elección del fuego purificador y regenerador por parte de Evadne no puede ser casual, como tampoco el que sea la viuda del héroe que muere por la acción del fuego la que la protagonice o las palabras con las que Ifis lamenta la muerte de sus hijos, las cuales remiten a creencias religiosas ajenas a la religión olímpica tradicional, y ello precisamente en una obra cuya acción se desarrolla en Eleusis durante un sacrificio a Deméter, quien a su vez, según se narra en el *Himno homérico a Deméter*, trató de hacer inmortal a escondidas al hijo de Céleo y Metanira²⁹ introduciéndolo en el fuego.

En conclusión, teniendo en cuenta todos los puntos que aquí hemos desarrollado, no parece que deba considerarse la escena de Evadne simplemente como un episodio patético y de gran efecto dramático, y mucho menos debe criticarse su supuesta falta de coherencia con el resto de la obra. Un análisis profundo descubre implicaciones que también están presentes en otros pasajes de Eurípides y que, como mínimo, deben al menos considerarse a la hora de estudiar las ideas religiosas presentes en este autor.

²⁷ Se cita, no por la numeración de *ZPE* 47 (1982), sino por la nueva de A. Laks y G. W. Most, "A Provisional Translation of the Derveni Papyrus", en A. Laks y G. W. Most (eds.), *Studies in the Derveni Papyrus* (Oxford 1997) 9-22 (9 s.).

²⁸ Sobre este aspecto véase G. W. Most, "The fire next time. Cosmology, allegoresis, and salvation in the Derveni papyrus", *JHS* 117 (1997) 117-135.

²⁹ Según algunas versiones Demofonte y según otras Triptólemo. Éste último en las versiones más antiguas de su leyenda era simplemente un rey de Eleusis al que Deméter confió la misión de extender el cultivo del trigo.