

**FORMAS LÍRICO-DRAMÁTICAS DE LA DERROTA PERSA EN
ESQUILO, TIMOTEO Y EURÍPIDES**

**LYRIC-DRAMATIC FORMS OF THE PERSIAN DEFEAT IN
AESCHYLUS, TIMOTHEUS AND EURIPIDES**

ANDREA SÁNCHEZ I BERNET

Departamento de Filología Clásica da Universidad Nacional
de Educación a Distancia (UNED)

andrea.sanchez@flog.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-0454-0966>

Texto recibido em / Text submitted on: 06/12/2023

Texto aprobado em / Text approved on: 13/03/2025

Resumen

El presente artículo examina cómo se da voz al bárbaro oriental derrotado en *Los persas* de Esquilo, el nomos *Los persas* de Timoteo de Mileto, y *Orestes* de Eurípides. El análisis narratológico, literario y lingüístico ilustra cómo género literario, ambientación realista o mítica, y cronología determinan la caracterización del mismo tipo de personaje en cada obra. Se demuestra que, aunque las reglas formales de los diferentes géneros siguen vigentes, la influencia del movimiento de la Nueva Música hace las representaciones del bárbaro de Timoteo y Eurípides las más próximas entre sí.

Palabras clave: tragedia, nomos, ditirambo, Nueva Música, caracterización.

Abstract

This paper examines how the defeated oriental barbarian is given voice in Aeschylus' *Persians*, Timotheus of Miletus' nomos *Persians*, and Euripides' *Orestes*. A narratological, literary and linguistic analysis illustrates how literary genre, realistic or mythical setting, and chronology determine the portrait of this

type of character in each work. It is shown that, although the formal rules of the different genres are still in force, the influence of the New Music movement brings closest Timotheus' and Euripides' representations of the barbarian.

Keywords: tragedy, nomos, dithyramb, New Music, characterization.

Introducción

Junto a la mujer y el esclavo, el principal “otro” en Grecia es el bárbaro, y en concreto en la Grecia clásica, el bárbaro persa u oriental derrotado en las Guerras Médicas, frecuentemente equiparado a la posición subalterna de los anteriores al caracterizarse como afeminado y servil¹. Este trabajo explora cómo se construye la voz de este “otro” en la tragedia de Esquilo *Los persas* (472 aec), compuesta poco después de la victoria griega, y de dos obras posteriores a la pentecontecia, el nomos *Los persas* (ca. 405 aec) de Timoteo de Mileto, y la tragedia *Orestes* (408 aec) de Eurípides. Han sido ya puestos en relieve los paralelismos y la probable influencia mutua entre el canto de un oriental en el nomos y el aria del frigio de *Orestes*², que aquí relacionaremos también con el drama esquiléo. Tras una aproximación narratológica, se examinará cómo se integran en cada obra las intervenciones de los bárbaros, descritas según la caracterización lingüística y de la etopeya de los personajes. Esperamos ilustrar con ello cómo el género literario (compartido por Esquilo y Eurípides), la ambientación histórica (en Esquilo y Timoteo) y la pertenencia a corrientes artísticas innovadoras (de Eurípides y Timoteo) se intersecan y conforman el retrato del bárbaro.

1. *Los persas* de Esquilo, vv. 304-471: el mensajero superviviente

En *Los persas* Esquilo pone en escena la angustia de la corte persa que espera recibir vencedor al ejército que partió para someter a Grecia y cuyo triunfo se limitará al regreso de unos pocos. Sin ahondar en la compleja cuestión de la empatía hacia los vencidos que parece suscitar el drama ni en si ello depende de la voluntad del autor o de la sensibilidad del receptor³,

¹ Cf. Bacon 1961, Hall 1989, o Harrison 2020.

² Cf. Palumbo-Stracca 2013 o Anfosso 2021, además de los respectivos comentarios. Willink 1986: 305, en cambio, no ve apenas relación.

³ Como aprecian, entre otros, Conacher 1996, Loraux 1993 o Sommerstein 2010²: 62: “It is the Greeks, if anyone, who are portrayed as murderers. Xerxes is merely weak and vain [...] It is even conceivable that Aeschylus may have been attempting the seemingly

una aparente compasión, o comprensión del dolor de los derrotados, se percibe en la narración de la batalla de Salamina, único enfrentamiento directo entre griegos y bárbaros descrito.

Aproximación narratológica

La victoria naval ateniense es aludida en dos momentos. Nada más llegar, el mensajero confirma a la reina que su hijo, el rey Jerjes, vive, aunque muchos otros han muerto, como desarrolla en un agitado epírrema con el coro (249-289) y en un catálogo con los nombres de hasta quince caudillos muertos (304-330). Estos pasajes dan ya el resumen de lo sucedido, mientras que las orientaciones geográficas y los números de los combatientes se ofrecen como respuestas a las preguntas de la reina (337-347).

La narración propiamente dicha, con la concatenación de acontecimientos que truncan las expectativas de los persas, se inserta en este género no narrativo con una función clave temáticamente en la trama: ilustrar el destino de los persas y satisfacer el ansia de noticias de los personajes. Las exclamaciones y comentarios sobre el combate (429-440) separan esta primera parte del episodio siguiente, en que se concreta la derrota en la masacre de los supervivientes persas en Psitalea, con una breve orientación y retrospección al explicar que Jerjes había elegido la isla para rematar él a los naufragos griegos (447-453). A modo de coda, el lamento de Jerjes, responsable y espectador de la desgracia, conecta con el de los destinatarios en escena, que han visto la derrota a través de las palabras del testigo ocular, el mensajero.

Se trata, pues, de una narración primaria, sin más narraciones insertas, con un narrador explícito en cuanto personaje teatral. Los lamentos que preceden e interrumpen la narración suponen un recurso dramático típico para ligar narración y reacción escénica que aquí, además, individualizan al personaje más allá del modelo del narrador externo de la épica que sigue la *rhêsis*. Dirigida en la ficción a la reina y al coro de ancianos, se fuerza

impossible feat of inducing his audience to feel compassion for the man who had burnt their city, and for the great nation whom his folly and ambition had brought to ruin". Hall 1996 y Harrison 2020, en cambio, ven en ella una celebración del nacionalismo ateniense a través de una imagen tópica degradante del adversario. Más matizadamente, Carpanelli 2021: 21-80 relaciona la respetuosa representación de los vencidos con la necesaria conciliación de elementos opuestos típica del pensamiento presocrático (2021: 9-15, 81-102).

así a los espectadores atenienses, los destinatarios del drama, a identificarse con los destinatarios secundarios persas⁴.

Tras la anticipación que supone el catálogo que anuncia cómo algunos de los mejores caudillos persas son ya cadáveres, la narración sigue un orden lineal, aunque sin marcadores cronológicos precisos más allá de la indicación de la noche y el alba previos a la batalla (357, 377). La descripción de esta vigilia y de las órdenes de Jerjes se extiende una veintena de versos (361-385), casi tanto como la batalla naval en sí (408-432), con una tensión creciente que estalla con la poética imagen de la súbita llegada de la luz del día y el canto de guerra de los griegos, que entran en acción (386-391). El ritmo del relato acelera y se pasa a una ampliación de la panorámica, que se mantiene al narrar el combate y en la posterior masacre de Psitalea, para volver a ralentizarse al final centrándose en una perspectiva escénica del lamento de Jerjes al contemplar su derrota (465-471).

La focalización del mensajero se explicita ya cuando se presenta como participante y da la noticia de la derrota entre lamentos (266-267), y se aprecia también en los elogios a los comandantes muertos (323-325), en incisos que reafirman la veracidad de lo narrado (341) o en las exclamaciones en primera persona (344), así como en la atribución de la desgracia a una divinidad (345-347, 454-455) que ofusca la mente de Jerjes y en la descripción de las emociones e intenciones de persas y griegos (391, 392-394). La despersonalización de los agentes humanos comienza con el engaño que determinará los errores tácticos de Jerjes, haciendo a los griegos, y en concreto al ateniense que lo lleva a cabo, agentes del *daímon* o de la venganza divina, como indica la partícula explicativa en la coordinación paratáctica: *apareció un vengador o una divinidad malvada de algún sitio. Pues un hombre griego del ejército de los atenienses...* (354-355: φανείς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν./ ἀνὴρ γὰρ ἼΕλλην ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ) o la conjunción copulativa que establece un hendiádis: *sin darse cuenta del engaño de un hombre griego ni de la inquina de los dioses* (361-362: οὐ ξυνεὶς δόλον / ἼΕλληνας ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον). Al enfrentarse las dos armadas, sus movimientos se describen con términos genéricos y sustantivos inanimados, tanto durante la disposición de las naves (380 τάξις, 399 κέρας, 400 στόλος...) como durante la batalla (410 ναῦς, 411 δόρυ, 412 ῥεῦμα, 413 πλῆθος...). Todo ello convierte momentáneamente al mensajero

⁴ Técnicamente destinatarios primarios de la obra, aunque el dramaturgo no sea un narrador primario en sentido estricto porque no narra, cf. de Jong 2014: 34.

en un narrador interno omnisciente, que habla más como narrador conocedor del amargo desenlace de la contienda que como experimentador, ya que su punto de vista actorial lo transformaría en un personaje inverosímilmente ubicuo si debemos creer que se movió tanto como para ver la batalla desde desde la perspectiva panorámica de los preparativos hasta una posición cercana a los gritos de guerra del bando enemigo y los planos escénicos de Psitalea y la reacción de Jerjes.

La focalización aumenta hacia la segunda parte del relato, donde el mayor detalle y la humanización de los personajes, apreciables en la asíndesis de presentes históricos y el adjetivo valorativo, evocan la impresión que tuvo en el mensajero contemplar la muerte de sus compañeros: *golpean, desmiembran las extremidades de los desdichados* (463: παίουσι, κρεοκοποῦσι δυστήνων μέλη). Los vencidos aparecen como sujeto, siempre implícito, de verbos de diátesis pasiva (458, 460), mientras que los griegos se mencionan como sujeto de acciones violentas (461, 464). La comparación del ensañamiento griego hacia los naufragos persas con la brutalidad de la pesca del atún (423-424) capta de manera general e impersonalizada de acciones que se entienden como ejemplificadoras e iterativas, en una imagen tan deshumanizadora como vívida y cruenta. Aún mayor es la subjetividad del recuerdo de lo jóvenes y gloriosos que parecían los soldados poco antes de morir (441-44). El punto de vista griego, pues, desaparece por completo: no se cuenta la victoria griega, sino la derrota persa, y el mensajero verosíblemente recuerda a los muchos héroes persas caídos y ni un solo comandante griego, ausencia que es lo único que podría delatar los intereses del autor ateniense⁵.

En todo este pasaje, el mensajero da voz a algunos combatientes, aun sin individualizarlos con sus nombres como sí hacía con los generales del catálogo. Se transmiten como discursos indirectos la falsa noticia de la estrategia de los griegos con la que Jerjes es engañado (357-360) o las propias órdenes de Jerjes al escucharla (364-371). El único discurso directo del relato es el que reproduce el grito de guerra con el que los griegos se lanzan al ataque (401-405), único punto en que los espectadores se oírían a sí mismos en un momento de exaltación patriótica. Quizás, sin embargo, el hacerlo a través de la voz del bárbaro, para quien esta intervención da inicio a la desgracia de su pueblo, enturbiaría el ánimo original del grito.

Otras expresiones verbales meramente aludidas evocan el paisaje sonoro de la batalla y las reacciones de los participantes. Tras el peán de

⁵ Sommerstein 2010²: 292-296.

los griegos antes de su ataque (388-395), pasada la batalla, el episodio se cierra con los alaridos y gestos de lamento de Jerjes al ver la matanza (465, 468). Este lamento transmitido de forma indirecta resuena en el resto del drama: en el llanto de la corte persa y en el del propio Jerjes en el *kommós* del éxodo. El enfoque externo de la narración del mensajero contrasta el motivo de los plañidos, la amarga derrota bélica, con la intensa emoción de las intervenciones que lo enmarcan, como las emotivas exclamaciones de las interrupciones de la reina (433-434, 438-440, 445-446) y ciertos versos, iniciales o finales, del propio mensajero (470-471).

Caracterización lingüística y dramática

La alteridad persa apenas se transmite mediante recursos formales que caractericen lingüísticamente a los personajes. Factores internos, como la ambientación, y externos, como el ser la tragedia más antigua conservada, pueden haber determinado la mayor presencia de elementos lingüísticos jónicos u homéricos⁶. En todo caso, la estilización de la lengua literaria del drama debía de producir siempre extrañamiento en el público, y la localización totalmente persa de la acción impide percibir en las elecciones lingüísticas una caracterización de los orientales frente a los griegos.

El tono épico emerge en la primera parte de la intervención del mensajero, en la lista de caudillos muertos (304-330), donde abundan los antropónimos exóticos y la denominación persa de algunos cargos y categorías (314 *myrióntarchos*, 327 *áparchos*...). La precipitada unión de los nombres de los caídos con la repetida partícula *τε* (309, 311, 319, 320, 321, 322, 323, 326) supone una reinterpretación de las *androktasiai* homéricas que glorifica al caído y no al atacante. El tono de llanto que impregna la obra puede marcar la alteridad de los personajes, al tenerse por típico de mujeres y bárbaros orientales y, al mismo tiempo que conmueve, subrayar las diferencias con los vencedores griegos a partir de una imagen estereotipada⁷. En contraste, y a pesar de su marcada focalización, vista anteriormente, la narración secuenciada mediante la partícula *δέ* y abundantes adverbios y presentada con escenas panorámicas y con observaciones casi omniscientes, hace que la *rhêsis* del mensajero emerja como una isla de

⁶Broadhead 1960: 250-251, Garvie 2009: xxxviii, xlvi, aunque Bacon 1961: 115-140 sí que aprecia que los persas esquilos hablan de modo cacofónico.

⁷Swift 2010: 326-335.

objetividad en medio de toda la tragedia-lamento, disociando la derrota en sí de la tragedia del *póthos* o añoranza y de la aceptación de esa derrota.

El mensajero también encarna, como los otros personajes, el sentir de un pueblo vencido y dominado por el dolor, caracterización clave de una tragedia sobre la aceptación de una derrota ya cumplida. Esquilo rehúye una caracterización extrema, en parte porque toda la obra se desarrolla en Persia, sin ningún personaje griego⁸. Para el veterano de Maratón el enemigo que vio de cerca supuso una amenaza temible y los persas, lejos de ser abiertamente despreciados, mantienen su grandeza imperial⁹. La imagen negativa de Persia se podría entrever, justamente, ya desde la párodos, en la descripción de su poder hasta entonces excesivo y de la abundancia y suntuosidad en que vivían sus gentes, implícitamente relacionada con su inferioridad guerrera¹⁰: *Taribis, el comandante de cinco veces cincuenta naves, de linaje lirneo, un hombre bien parecido, yace muerto y miserable, ya no con buena fortuna* (323-325: Θάρυβίς τε πεντήκοντα πεντάκις νεῶν / ταγός, γένος Λυρναῖος, εὐειδῆς ἀνὴρ, / κεῖται θανῶν δειλαιοῦ οὐ μάλ' εὐτυχῶς).

En la batalla naval, la cobardía, la ingenuidad al caer en la trampa griega, o incluso la estupidez y la crueldad en las amenazas y las expectativas de Jerjes podrían anticipar retratos posteriores de los bárbaros. Con todo, la narración del mensajero persa no sugiere estos rasgos, sino que más bien dependen de la interpretación que se haga, pues insiste, como hemos visto, en exculpar a los participantes y hacer a los persas víctimas de un ejemplarizante castigo divino.

2. *Los persas de Timoteo: derrotados y naufragos*

Timoteo escenifica la derrota de los persas en Salamina, no en la forma de una tragedia, sino de un “nomos” (fr. 788-791 *PMG*¹¹). Este

⁸ Lo que sí que favorecería, por contraste, una visión más estereotipada de los bárbaros, como puede apreciarse en otras obras esquiléas, cf. Silva 2005: 28, 125-129.

⁹ Silva 2005: 126: “Numa perspectiva de conjunto, os Persas representam um potencial inigualável de poder financeiro e militar; um contexto civilizacional diferente mas elevado, que se distingue dos Gregos por aspectos vários no plano político, cultural, social e económico, com certeza, mas se destaca também de todos os outros bárbaros”.

¹⁰ Silva 2005: 127-128.

¹¹ Seguimos la edición canónica de Page 1962. Además de Hordern 2002, la obra ha sido también comentada por Janssen 1984 y Sevieri 2011 (al que no hemos podido acceder).

vocablo designaba un tipo de melodía, al que más adelante se añadió letra y se convirtió en una canción en honor de un dios, sobre todo Apolo, monódica y acompañada del *aulós* o, más comúnmente, de la cítara. Como composición lírica eminentemente narrativa y representada en contextos religiosos similares, se desarrolló de manera paralela al ditirambo, hasta el punto de, ya en época tardo-clásica, realizarse como canto citaródico, con la reapropiación de un instrumento aristocrático¹², e incluso, según algunas fuentes, coral¹³. Esta innovación se enmarca en el movimiento artístico de segunda mitad de época clásica de la Nueva Música, despreciado por fuentes antiguas y modernas y solo recientemente reivindicado¹⁴.

La Nueva Música fomenta la dramatización y búsqueda de la mimesis en géneros líricos como el nomos y del ditirambo¹⁵, considerado, de hecho, el origen del drama. Ya en plena época clásica en el ditirambo 18 de Baquílides se alternaban un solista y el coro, y la tragedia podía imitar formas ditirámicas al aludir a cantos dionisiacos¹⁶. La mimesis no se persigue solo mediante la representación visual y sonora, sino también extremando los recursos verbales y musicales en su gusto por lo exótico¹⁷, reflejado en la selección de temas dionisiacos u orientales, y en el comentario metaliterario o metamusical para aumentar el extrañamiento indagando en las formas artísticas tradicionales y sus orígenes¹⁸.

La experimentación de la Nueva Música impulsa también una cierta hibridación: el nomos incorpora la sonoridad del *aulós* ditirámico mientras que tragedia y ditirambo toman una estructura métrica y musical libérrima más apta para intérpretes profesionales que para coros ciudadanos¹⁹. Dado lo que conocemos del ditirambo –poco– y del nomos –aún menos–, se hace prácticamente imposible distinguir el sentido de las influencias y solo queda

¹² Cf. Wilson 2004 y D'Angour 2006 sobre los factores políticos, como la reapropiación de un instrumento típicamente aristocrático y de la ideología espartana de la *eunomía*, y técnicos que explican estos cambios.

¹³ Clemente de Alejandría (*Strom.* 1, 16, 79, 1) afirma que es así como Timoteo hizo cantar *Persas*, sin fundamento según Hordern 2002: 27.

¹⁴ Csapo 2004: 229-245, Power 2013: 248-250, Rodighiero 2014: 170-171.

¹⁵ Cf. Privitera 1972: 62, Csapo 2004: 207-208; Power 2013: 251-252.

¹⁶ Battezzato 2013.

¹⁷ LeVen 2014: 191-192.

¹⁸ LeVen 2014: 222-225.

¹⁹ Csapo 2004: 212-213.

constatar a finales de época clásica un gusto por la mezcla de estas formas poéticas ya originalmente próximas²⁰.

En este contexto cultural, la datación específica del nomos *Los persas* depende de si se considera que *Orestes* se inspira en él, lo que establece el 408 aec como *terminus ante quem*, y que la conexión que se plantea en el epílogo entre los persas y Esparta alude a un momento particular de la Guerra del Peloponeso²¹. Probablemente se representó en Atenas, centro cultural donde trabajó Timoteo y donde más se debía de apreciar el recuerdo de la batalla de Salamina, aunque el silencio del poema al respecto parece calculado para su distribución panhelénica²². El papiro *P.Berol 9875* conserva, en veinte fragmentos muy dañados y con la primera columna perdida, el medio y el final del texto, que reivindica su pertenencia a la tradición de la lírica clásica y de los agones públicos, contextos que dan sentido a sus innovaciones²³.

Aproximación narratológica

Lo que podemos leer del nomos se estructura en una parte más extensa, con la narración del combate naval subdividida en distintos episodios: la descripción general de la batalla (1-39), los cuadros individuales de un isleño que se ahoga (40-85), de un fugitivo persa (86-138), de un soldado de la capital frigia de Celenea que suplica a su atacante (139-161), de los lamentos de Jerjes (162-195), y de la referencia al peán griego (196-201), y en una parte final que incluye la *sfragis* del poeta donde defiende su obra como ofrenda a Apolo Pitio (202-240), escenas que, a modo de sinécdoque, reconstruyen una visión fragmentada del conjunto²⁴. Aunque toda la obra se concentra en la violencia y la alteridad de los vencidos, el nomos se alinea con la mitificación de los hechos y el punto de vista persa a la manera esquílea, en vez de con el triunfalismo de sus predecesores líricos, sobre todo las elegías y epigramas de Simónides sobre algunas batallas de los que apenas quedan escasos fragmentos y testimonios, o las referencias en los

²⁰ Zimmermann 1992: 125-126, 134; Hordern 2002: 17-33.

²¹ Bassett 1931, Hansen 1984, Janssen 1984: 13-22 o Power 2001: 117-119 proponen hacia el 408 aec o poco antes; Firinu 2009 plantea E. IT, datable entre el 414 y el 409 aec, como el *terminus post quem*. MacFarlane 2002: 252-271, en cambio, sitúa el nomos poco antes del 398 o el 395, la *akmé* posterior del poeta.

²² Power 2001: 93-115.

²³ LeVen 2014: 219-220, Fearn 2015: 9.

²⁴ LeVen 2014: 193-204.

fr. 76-78 de los ditirambos de Píndaro²⁵. Si bien la *sfragís* y la referencia al *hic et nunc* lírico finales rompen con el relato, la centralidad de la batalla (propiciada también por la pérdida del inicio del poema) y el afán mimético de la Nueva Música hacen que la narración se sienta menos como inserta que como representada en esta obra cuasidramática.

El texto que podemos leer se abre directamente con la secuencia de acciones del inicio de la batalla que va concentrándose en tres momentos o escenas individuales de la derrota persa para concluir con la victoria griega, que se presenta al mismo nivel (206 οἱ δὲ) sin explicitar que sigue a las anteriores, bruscamente, a la vez clímax y resolución. Esta relativa alteración, con primacía de la yuxtaposición sobre la secuenciación, de la estructura narrativa típica facilita la transición inmediata al contexto del canto que la engloba.

El narrador primario se hace muy explícito en la subjetividad de la voz lírica, que se expresa con inusual adjetivación y abundantes figuras retóricas como la personificación e incluso manifestaría su alineación (si se aceptara la lectura de una primera persona ἄμμι en el verso 36²⁶) con el bando griego, y emerge totalmente en la *sfragís* final. Según otra interpretación, esta plétora de recursos verbales que enfatiza la enormidad del mar o la desesperación del ahogamiento recrea impresiones subjetivas que despiertan empatía con los persas antes de cederles la palabra²⁷. La narración se abre con una visión panorámica del choque de los barcos y de las muertes en general, no muy distinta, en lo narratológico, del correspondiente pasaje esquileo, pero aquí hecha aún más general en la densa yuxtaposición de elementos abstractos, sinécdoques cromáticas que embellecen la matanza (29-34). Valgan como ejemplo estos versos en que el mar que engulle a los persas se presenta como una acogedora Anfitrite: *A la vez el ejército naval bárbaro era llevado en sentido contrario en un revoltijo hacia el regazo de pliegues marmóreos y coronado de peces de Anfitrite* (35-39: ὁμοῦ δὲ νάϊος στρατὸς / βάρβαρος ἄμμι[γ.....] / αντεφέρετ' ἐ]π' [ιχ]θυ[ο]/στέφεσι μαρμαροπ[τύχ]ο[ι]ς / κόλποισιν [Ἀμφιτρίτ]ας).

Tanto persas como griegos permanecen anónimos, y tampoco se nombra Atenas, quizás para no romper el mundo ficticio en que se pretende sumergir a la audiencia²⁸, estrategia opuesta al uso de los catálogos esquileos en que

²⁵ Cf. Hordern 2002: 121-124.

²⁶ Parece más probable, en cambio, que se trate del inicio de una palabra como ἄμμι[γα ο *ἄμμι[γδα, cf. Janssen 1984: 2; Hordern 2002: 151.

²⁷ LeVen 2014: 194-199

²⁸ LeVen 2014: 217-218.

la acumulación de nombres extranjeros verdaderos expande el universo más allá de la corte persa. Se alude a los helenos con este etnónimo (143) o simplemente con pronombres indefinidos o demostrativos (140, 145). Informaciones sobre su origen o situación sí que individualizan a los bárbaros, aunque sea para ejemplificar generalizaciones sobre todos los asiáticos y equipararlos a los persas como enemigo extranjero²⁹.

El narrador pasa a un plano escénico de los personajes que toman la palabra, muy próximo, sobre todo en el caso del isleño y el segundo personaje (64-69), mientras que en el tercer caso se amplía ligeramente el foco y presenta toda la escena de la súplica del celeneo al griego (140-145). Se trata de una focalización claramente narrativa, ya que el narrador nunca se reclama participante de los hechos y en el enorme rango de su perspectiva se demuestra omnisciente, sabedor del pasado de los persas que se ahogan y de sus últimas exclamaciones, que solo podrían oír los dioses interpelados o las olas. El movimiento de lo general a lo particular se repite, a menor escala, en la descripción de los lamentos finales: tras acciones plúrimas de luto, sin agentes definidos, y antes de concluir poniendo el foco en los actos, esta vez más definidos, de los griegos, se fija en la escena y el discurso de Jerjes. La introducción de este personaje podría suponer un golpe de efecto al sugerir que la perspectiva general anterior se correspondería con la visión del rey desde su atalaya, desvelado solo ahora como focalizador³⁰.

Las escenas de detalle sintetizan la oposición entre vencedores y vencidos, griegos y bárbaros, retratados estos últimos como débiles y pusilánimes, más interesados en sobrevivir que en la gloria. En concreto, la súplica del celeneo al atacante que lo arrastra por el cabello (144-146) representa la vulnerabilidad absoluta, en un motivo bélico común en la épica y la tragedia, especialmente con cautivas extranjeras³¹. En la decisión final del rey de quemar las riquezas para que no las aprovechen los griegos se opone claramente la deixis de primera y tercera persona (193-195). Más preocupado por su tesoro y su odio que por su pueblo, los lamentos de este Jerjes se distinguen del *kommós* del personaje esquileo por la pérdida de su ejército, y lo reducen a una caricatura a la que daría un mayor sentido el origen milesio del poeta³².

²⁹ Huber 2002.

³⁰ Amado 2022: 55-57.

³¹ Cf. A. *Supp.* 909, *Th.* 328; E. *Or.* 1469, *Hel.* 116, *IA* 790, 1366, *Tro.* 882, *Andr.* 710, *Hec.* 1166.

³² Bridges 2015: 37-43.

Sin marcas cronológicas, solo las partículas μέν-δέ (16-18) y vagos deícticos como ἔνθα (40) o adverbios como ἄμα (104), así como los imperfectos que alternan con presentes históricos (50, 144, 171) yuxtaponen acciones singulares simultáneas en que la falta de orden temporal transmite el caos de la batalla, más un cuadro general de lamentos que una narración entendida como secuencia lógica de hechos. El cambio de punto de vista, de la descripción general a la escena particular, impone un ritmo cambiante y agitado, casi como un oleaje, de las acciones múltiples e iterativas de destrucción a las reacciones mínimas que preceden los discursos directos. El único orden, si bien igualmente indefinido cronológicamente, llega con la confirmación del final de la batalla y la resolución del relato con los lamentos de los supervivientes y el discurso de Jerjes. Esta intervención se yuxtaponen al peán griego, también simultáneo y recorrido rápidamente, en apenas cinco versos (196-201), con la agilidad y ritmo vivaz de la celebración, en total contraste con la agonía de los persas central al texto.

Los episodios concretos ofrecen un primer plano de cuatro personajes y encapsulan en la narración sendos discursos directos que plasman directamente sus sufrimientos. Las súplicas, invocaciones y descripciones de la desesperada situación presente introducen lamentos típicos del género lírico dentro de la propia narración, contenida a su vez en el nomos. Los dos primeros persas que toman la palabra expresan su desesperación invocando al mar, que el naufrago isleño insulta y amenaza mientras se ahoga (72-81, aunque unas veinte líneas iniciales del discurso directo, introducido por κάλει, 50, se han perdido³³), o a las tierras asiáticas que añora el fugitivo (105-137). Se alcanza el máximo detalle y concreción de la derrota en la escena del celeneo que implora seguir con vida (150-161), antes del lamento de Jerjes (178-195). Posiblemente el texto recogía también las palabras de los griegos³⁴, ya que los fr. 789 y 790, de tono sentencioso, pueden haber pertenecido a intervenciones de personajes como Temístocles y equilibrar la atención otorgada a los dos bandos. Con todo, el gusto por lo exótico y el ejercicio de imitación justificaría que se pusiera el foco exclusivamente en los persas. La interpretación solista de este complejo juego de voces requería, en cualquier caso, todo un despliegue de virtuosismo y técnica vocal.

³³ Hordern 2002: 158.

³⁴ Hordern 2002: 126-127.

De los griegos se alude a su peán (196-201), en una mención a la celebración de la victoria que da la ocasión de conectar el canto que se describe con el nomos que lo incluye. El peán, una oda en honor de Apolo, a veces se toma como complemento del ditirambo de Dioniso³⁵ y aquí se contraponen, como canto colectivo, que implica también a la audiencia del nomos, a los múltiples lamentos bárbaros³⁶. Omnipresentes en las exclamaciones e interjecciones de todos, el narrador y los personajes se refieren a ellos tanto antes (100-104) como durante la fuga (169-170), y saben que continuarán pronunciándolos en un futuro (185-186).

Caracterización lingüística y dramática

Ya la narración está cargada de efectos estilísticos de todo tipo, con una densa ornamentación que transmite el exceso y la acumulación de víctimas y riquezas³⁷. Además del exotismo de las creaciones léxicas, en muchos casos se da un nuevo sentido a términos de la tradición literaria que se cargan de significados intertextuales³⁸. La abundancia léxica convive, tanto en la voz del narrador como en los discursos directos, con una sintaxis oracional predominantemente paratáctica, estructurada con μέν-δέ (16-17) o el estilo δέ (21-35), en que la partícula une una rápida sucesión de acciones, y el tipo de subordinación más significativo es el temporal (60, 64, 140, 173).

La lengua de los personajes persas imita, estilizada pero verosímelmente, la propia de quien se encuentra en su angustiada situación³⁹. El asíndeton del fugitivo (107, 111-112, 113-114, 120-121 y 136-137) refleja su desesperado ruego casi sin aliento, como entre sollozos, aunque sus exclamaciones parecen tomar por modelo las del mensajero esquíleo⁴⁰. Por otra parte, las palabras del rey son las propias de un lamento solemne, con recurrencias temáticas y léxicas que remiten también a Esquilo⁴¹, si bien las descripciones de su rabia recuerdan el furor de otros personajes trágicos⁴².

³⁵ Fearn 2015: 12: el ditirambo 17 de Baquilides también concluye con la referencia a un peán, conexión que permite a Timoteo situar su nomos en esta misma tradición lírica.

³⁶ Power 2001: 169, 177-180.

³⁷ Rodighiero 2014: 171-174.

³⁸ Hordern 2002: 36-55, LeVen 2014: esp. 182-187; Baltieri 2013.

³⁹ LeVen 2014: 205-218.

⁴⁰ Hordern 2002: 214.

⁴¹ Hordern 2002: 163-175, LeVen 2014: 209-216.

⁴² Cf. E. Or. 837, HF 867, 932, Ba. 1122.

La máxima mimesis se alcanza con el discurso del celeneo (150-160), quien, a diferencia de los ruegos en solitario de los demás personajes, se dirige a un griego, mudo pero presente como destinatario secundario en la ficción. El bárbaro se expresa *entretrejiendo el griego con voz asiática, perforando y rompiendo el sello de su boca, rastreando la lengua jonia* (145-149: Ἑλλάδ' ἐμπλέκων / Ἀσιάδι φωνῶι διάτορον / σφραγιδα θραύων στόματος, / Ἴάονα γλωσσῶν ἐξιχνεύων), lo que marca la alteridad máxima del persa que debe suplicar a un extranjero de quien depende su vida.

Los versos que siguen ilustran la torpeza de su discurso, cuyas anomalías y exagerada, aunque inconsistente, caracterización lingüística han sido de sobras listadas y estudiadas⁴³. Numerosos deícticos personales (150, 152, 153, 157, 160) y marcadores temporales o espaciales (151, 152, 153, 154, 155), así como una relativa variedad de nexos paratácticos (καί 152, δέ 154, ἀλλά 156, μέν 157) esclarecen las relaciones sintácticas y cronológicas. Errores de concordancia, modo y voz (ἔπω 150, ἔλθω 150, κάθω 156 por futuros de indicativo) y de morfología (μαχέσ', ἔρχω 155, Σάρδι 158), repeticiones (153~157, 154~155, 157~157, 158~158~161), topónimos exóticos (158-161) y jonismos fónicos (κῶς 150, 155, αἴτις 151), o la pronunciación orientalizante de Ἀγβάτανα o Ἄρτιμις (159, 160), dejan clara la inferioridad del bárbaro, tanto en la batalla como en el habla.

En conjunto, los persas quedan retratados a través de sus propias palabras, en los discursos directos que dirigen a divinidades y entidades naturales y, por último, al griego. Se puede considerar que, como en Esquilo, la caracterización dramática de los bárbaros es la de víctimas pasivas de la calamidad, si bien aquí el plañido que alcanza a toda la obra adquiere matices más sutiles de rabia, miedo, servilismo y despecho en cada personaje respectivamente. Sus lamentos imitan y se apropian de formas líricas orientales, cuya sonoridad deja intuir la marcada polimetría de toda la composición, adaptada a las modulaciones de los ritmos frigios⁴⁴. Tal emotividad delata una falta de control, sobre sí mismos y sobre la situación, que aleja a los bárbaros del ideal de hombría heleno⁴⁵, así como al nomos de su forma clásica.

⁴³ Janssen 1984: 105-112; Hordern 2002: 204-214; Palumbo-Stracca 2013: 216-217; Rodighiero 2014: 177-185.

⁴⁴ Hordern 2002: 56-57, Baltieri 2013: 81.

⁴⁵ Amado 2022: 61-62.

3. Orestes de Eurípides, vv. 1369-1530: el esclavo frigio

En la tragedia de Eurípides el choque entre bárbaros y griegos se escenifica a través del personaje de un esclavo frigio y se encuadra en el ciclo mítico de la guerra de Troya y de los Atridas. No abordaremos aquí cómo la caracterización orientalizante alcanza a otros adversarios de los hijos de Agamenón⁴⁶, sobre todo a Menelao, interpretado por el mismo actor que el frigio⁴⁷, ni el discutido efecto de la escena, cómico según la visión tradicional desde los escolios antiguos, o de compasión y antibelicismo según otros⁴⁸. Lo cierto es que el desprecio a la amenaza que puedan suponer los esclavos de Helena, manifestado previamente (1110-1115), confirma la equiparación de frigios y troyanos en los tópicos antiasiáticos de finales de época clásica⁴⁹.

Aproximación narratológica

Poco después de que Orestes y Pílates entren en el palacio a matar a Helena, sale un esclavo bárbaro que cuenta lo ocurrido. Esta entrada, ya prevista por el coro (1359), subvierte las expectativas de personajes y espectadores, tanto visuales, al no ser seguida del *ekkýklema*, el mecanismo que mostraría un cuadro de las muertes no representadas, como acústicas, por su forma atípica⁵⁰. En vez de una *rhêsis* recitada, el frigio entona una monodía, algo extraordinario dada su baja extracción social, mientras el coro de muchachas de Argos lo interroga.

Esta “*rhêsis* cantada” se articula, a falta de la estructura estrófica y de las complejas respensiones de la lírica tradicional, en cinco respuestas al coro. Tras su conmoción por lo que acaba de ver en el palacio (1369-1379), el frigio recuerda la violenta entrada de Orestes y Pílates en el edificio (1381-1423), el ataque a Helena (1426-1472), la derrota de los frigios que intentaban protegerla (1474-1489), y finalmente, la inexplicable desaparición de Helena en una nube de humo (1490-1502). Acto seguido sale del palacio Orestes resuelto a acallar violentamente a este testigo, con quien se enzarza

⁴⁶ Cf. E. *Or.* 348-351, 485.

⁴⁷ Hall 1996: 119; Medda 2001: 76-78.

⁴⁸ Wright 2008: 45-47, Lefkowitz 2022, cf. Medda 2001: 57, n. 69 para un sucinto estado de la cuestión.

⁴⁹ Bacon 1961: 128, 146.

⁵⁰ Silva 2014: 279.

en una discusión esticomítica (1506-1530) que acaba cuando decide atender su súplica y dejarlo con vida.

La narración inserta cuenta en este caso con un narrador mucho más explícito y caracterizado que el mensajero persa esquiléo, como también lo es el coro, su destinatario. También en esta tragedia la intervención se abre con un lamento, si bien la inmediatez de lo ocurrido y el ánimo alterado del esclavo hacen que la narración prescinda de resumen y orientación y comience directamente, tras la mención, tan equívoca como temáticamente relevante, al destino de Troya y al derramamiento de sangre real, cuando el coro le pide un relato claro (1393-1400).

La focalización del frigio es muy marcada: describe a Orestes y Pílates negativamente, comparándolos a otros griegos enemigos de su pueblo (1403-1406). Solo en esta calificación inicial y en la exclamación contra ellos (1407-1408) actúa más como narrador ya conocedor de lo ocurrido que como experimentador, ya que después predomina su visión escénica y parcial de lo que vio directamente.

Sin marcas cronológicas precisas, suplidas por el contexto inmediato, comienza el relato en orden secuencial con la entrada de los héroes en palacio, con una mínima retrospección para responder a la pregunta del coro sobre su situación (1426-1436), lo que le da ocasión de describir el lujoso estilo de vida de Helena. Su simpatía hacia ella le hace detenerse en primeros planos que demuestran la atención bárbara a los adornos regios y la admiración por la belleza, ahora en peligro, de la heroína. Es Helena, y no un esclavo, quien se ve asida por la cabellera, en la imagen ya recurrente de la derrota, cuando Orestes acerca la espada a su cuello (1468-1473).

El intento de los frigios de salvar a su señora interrumpe bruscamente esta escena y refiere, con una acumulación de acciones simultáneas, la matanza de los esclavos frigios por parte de Pílates y la yuxtaposición de varios ejemplos de cobardía. La inesperada entrada de Hermíone y el ataque final de los dos argivos vuelven a acelerar el ritmo de una acción con constantes cambios de sujeto, frenética, como indica la comparación de los atacantes con dos bacantes (1492-1493), que culmina con el sorprendente clímax de la desaparición de Helena: *y de nuevo se disponían a degollar a la hija de Zeus, pero ella a través de la habitación desapareció del palacio* (1494-1496: *πάλιν δὲ τᾶς Διὸς κόρας / ἐπὶ σφαγᾶν ἔτεινον· ἡ δ' [ἐκ θαλάμων] ἐγένετο διαπρὸς δωμάτων ἄφαντος*). Apenas hay espacio para una mínima reflexión, a modo de coda, sobre lo vano del viaje de Menelao a Troya (1500-1502).

Si en Esquilo y Timoteo topónimos como Salamina y el conocimiento de la batalla por parte del destinatario primario, el público, ya situaban la acción en un lugar extradramático real y distante, en *Orestes* el conflicto se da en un espacio imaginario reducido y meramente extraesceánico, el interior de la escena ficcionalizado como el palacio de Argos, donde se encuentra Helena. Tanto en el nomos como en la monodia se construye con alusiones dispersas y meras denominaciones, en varias pinceladas, y aquí aparece como espacio de riqueza y mollicie.

La monodia del frigio reproduce varios discursos directos de atacantes y víctimas, otro indicio de la proximidad de las técnicas de narración lírica entre tragedia y ditirambo y nomos, que además de los llamados “estásimos ditirámicos”, alcanza a los cantos solistas. Repite las órdenes de Orestes a Helena de acompañarlo (1438-1443), el comentario despectivo de Pílates sobre la cobardía de los frigios (1448, en un austero trímetro yámbico que, recitado, rompería los ritmos líricos de la narración cantada), las amenazas de Orestes y los lamentos de Helena (1462-1465).

Caracterización lingüística y dramática

La interacción escénica hace la alteridad del frigio muy explícita. La oposición con el coro, que justo antes cantaba para cubrir el ruido del ataque de los héroes (1353-1365), en el que mueren gran parte de los frigios, se refleja, no en un enfrentamiento directo, sino en un epírrema en que se alternan las preguntas recitadas por el corifeo en trímetros yámbicos con el canto solista, cuya emotividad muestra el afeminamiento del esclavo.

El lamento se había escuchado ya en las exclamaciones que abren las diversas partes de la monodia (1382-1392, 1395-1399, 1453-1458), en una situación que se repetirá en la esticomitia, donde, a la agresividad del argivo, el oriental solo opone sus garantías de sumisión. Como el celeneo del nomos, la intervención del bárbaro, con una explicitación idéntica, a inicio de verso, de su “voz asiática” (Ἀσιάδι φωνῶναι, vv. 1397 de la tragedia, donde une el canto típico frigio con la propia monodia, y 147 del nomos), también en *Orestes* rompe con las convenciones del género.

Mientras que Timoteo contraponía las incorrecciones lingüísticas, propias de la imitación de los extranjeros en la comedia antigua⁵¹, al griego florido del resto del poema, aquí el origen del frigio se demuestra con su

⁵¹ Cf. Hall 1989: 76-78, 117-121, Hordern 2002: 205-206.

verboso lamento en complejas modulaciones líricas. La exageración y el exceso reflejan en ambos la alteridad, pero aquí el extremo alcanzado, en una manipulación máxima de la forma teatral típica, en su gusto por lo atípico, de Eurípides⁵², es el de una lengua muy elaborada que explota el contraste entre secciones líricas y recitadas de la tragedia e incluye ecos verbales a sus varios referentes épicos y ditirámicos⁵³. La intrincada polimetría de la monodia imita el choque narrado con los súbitos cambios de ritmo⁵⁴, con un efecto similar a la polifonía del nomos. El léxico, con raros epítetos compuestos que condensan mitos enteros, se combina en sinécdoques extremas como en el sintagma, frecuentemente atetizado, *esa visión de belleza nacida del ave y con plumas de cisne del cachorro de Leda, Helena, la mala Helena* (1385-1387: τὸ τᾶς ὀρνιθόγονον / ὄμμα κυκνόπτερον καλλοσύνας Λήδας / σκύμνον Δυσσελέαν Δυσσελέαν), lo que recuerda más a la lengua del nomos que a la creatividad esquílea, más contenida precisamente en la narración.

La forma estrictamente lingüística delata también al personaje como bárbaro y vencido⁵⁵. Las exclamaciones y la predominancia de la sintaxis nominal, con numerosos sintagmas en aposición y pocos verbos, a menudo referidos a la propia enunciación (esp. 1369-1380, 1382-1392), de los lamentos siguen, tras un marcado asíndeton (1399-1400, 1406-1407, 1457-1458), la narración en sí. Igualmente en parataxis, se privilegian los participios frente a las formas personales (1407b, 1409, 1413, 1419; 1466, 1470, 1471a, 1471b) y secuencias en que la recurrente partícula δέ transmite la rápida sucesión de los hechos y la acumulación de muertes frías (1486, 1487, 1487, 1489, 1489, 1490). A ello se suma la marcada focalización, examinada en la sección anterior, con una subjetividad ajena a las *rhéseis* de mensajeros más típicos.

Además de varias interjecciones (1375, 1389, 1390, 1455, 1496-1497), dos incisos, uno explicativo (1400-1401) y otro desiderativo (1407-1408), introducen reflexiones espontáneas. Abundan las epanadiplosis, repeticiones

⁵² Silva 2014: 282.

⁵³ Baltieri 2013: 181-195.

⁵⁴ De Poli 2008: 371-372.

⁵⁵ Silva 2014: 274 n.6: “Estas dos figuras –el Escita de *Tesmoforiantes* (411) y el Frigio de *Orestes* (408)– son los dos ejemplares distintivos de metecos en el teatro griego, correspondiendo a la experiencia de las dos últimas décadas del siglo V. Tal vez Eurípides se propusiese una especie de parodia de la propia parodia de que había sido objeto por parte de Aristófanes en 412”.

consecutivas de la misma palabra, coincidentes con los momentos de mayor emoción de las diferentes escenas del relato; más propias de la tradición lírica y de la expresividad trenódica que de la pobreza léxica del celeneo, pueden llegar a constituir una rima a inicio y final de verso (1373, 1381, 1384, 1387, 1390, 1395, 1415, 1416, 1427, 1428, 1444, 1454b 1456, 1469, 1480a, 1481, 1500).

En la esticomitia, las crasis y aféresis (1420, 1506, 1514) traicionan la prisa con que Orestes llega corriendo y, en versos trocaicos, interroga al esclavo, que solo incurre en una (1523). La brusquedad y tono coloquial, tanto en el léxico como en la sintaxis, de esta sección, hace resaltar el canto precedente del frigio, cuya voz aquí solo sirve ya para la súplica.

Pasando a la actitud de los personajes, la admisión del coro de actuar para favorecer a los protagonistas muestra su compromiso con ellos y hace aún más evidente que la disputa familiar plasma un choque de argivos contra orientales u orientalizados. La descripción del lujo oriental con que los frigios van vestidos y atienden a Helena (1426-1436), del todo fuera de lugar en Argos, hace del palacio un espacio bárbaro. Su cobardía es asumida por el coro (1425), Orestes (1518), y el frigio mismo, tanto en el canto (1411-1419, 1473-1502), como en la súplica de la esticomitia (1518-1524)⁵⁶. A diferencia de la escena del celeneo en el nomos, aquí llegamos a comprobar su efecto y conocer la agresividad y desprecio del héroe griego, que no acepta la postración o *proskýnesis*, gesto definitivo de la sumisión bárbara (1507). Con todo, el ruego logra su propósito, ya que Orestes reconoce en el frigio su propia voluntad de seguir con vida a cualquier precio.

El esclavo ejemplifica la osadía dramática, cuasicómica, eurípidea al combinar tres modelos de personajes: *servus currens*, mensajero y bárbaro⁵⁷, de los cuales nos interesa en particular en el tercero. Él mismo insiste en identificar su atuendo y maneras como bárbaras (1370: βαρβάρους εὐμάρισιν, 1374: βαρβάρουσι δρασμοῖς) y todo en él es exagerado. En paralelo a los náufragos de Timoteo, que ansían escapar del mar y volver a su tierra, las ganas de huir del frigio, nada más salir del palacio y antes de evocar la perdida Troya, alcanzan el paroxismo de buscar refugio en las alturas celestes o el abismo marino (1376-1379). Dada esta caracterización hiperbólica, el “final feliz” o, si más no, sin la

⁵⁶ Cf. Silva 2014: 273-278 para un análisis detallado sobre todos los momentos en que se evidencia la opulencia y la cobardía de los bárbaros.

⁵⁷ Silva 2014.

muerte esperada, tanto de su relato como de su súplica, pueden resultar, en retrospectiva, cómicos, y hacer parecer su temor excesivo, así como su canto aún más barroco y extraño⁵⁸.

A la particularidad de transmitir el relato de lo acaecido fuera de la escena en un canto, se añade el que la ya innovadora tendencia de la tragedia tardo-clásica de exhibir la pericia de los actores en complejas arias sea sorprendentemente revelada, no en los versos de un personaje principal, sino de un secundario en la trama, un esclavo. Lo extraordinario de la intervención del frigio, como hemos remarcado, resalta más todavía al alternarse con los versos del coro, recitados y más sosegados. Además, el frigio es un eunuco: Orestes se refiere a él como “ni hombre ni mujer” (1528) y probablemente su monodia explotaba la sonoridad aguda típica del canto oriental de la “melodía del carro” (1384: ἀρμάτειον μέλος) o del *ailinos* (1395), y de las voces persas, también presente en Timoteo⁵⁹.

4. Recapitulación y conclusiones

Tras esta perspectiva general del retrato de los bárbaros vencidos en los géneros líricos y dramáticos proponemos algunas conclusiones, provisionales a la espera de confrontarlas con representaciones análogas en otros textos. Tomar *Los persas* de Esquilo como piedra de toque ha evidenciado que la pertenencia a una misma época y movimiento estético, la Nueva Música, hace más próximos entre sí el nomos y la tragedia de Eurípides que lo que resulta cualquiera de ellos frente a este otro drama, con el que comparten respectivamente tema y género literario. A pesar de los ecos esquileos de algunos términos y secuencias en el nomos, Timoteo y Eurípides construyen la polifonía a través de la intervención de personajes paradigmáticos y exageran el contraste entre griegos y bárbaros en la estilización lírica de la derrota de los segundos.

El análisis narratológico sí que revela relaciones más complejas. En Esquilo la derrota persa en Salamina es narrada por un personaje que renuncia momentáneamente a su punto de vista actorial y pretende, en un momento, ofrecer una panorámica omnisciente y objetiva. Aunque con calificativos e incisivos que delatan la emoción del focalizador, al no detenerse en ninguna víctima y despersonalizar incluso los primeros planos, el relato de la batalla

⁵⁸ Silva 2014: 275.

⁵⁹ Willink 1986: 310, Baltieri 2013: 94, Anfosso 2021: 147-148.

sitúa en su contexto y remagnifica la caída en desgracia de Jerjes. Mientras que el mensajero esquiléo solo individualiza a los persas en el catálogo previo y algunos lamentos posteriores, en Timoteo y Eurípides, separados ya por un par de generaciones de las Guerras Médicas, los bárbaros encarnan el tópico de la cobardía y el afeminamiento. El patetismo del bárbaro vencido, que toma la palabra en su momento de mayor desesperación, es lo que rompe con el resto de la obra que lo enmarca. La representación del oriental culmina en ambos casos con una súplica que muestra la desigual situación en que el celeneo y el frigio se dirigen a su agresor griego. Si bien en los tres textos el tono de queja o lamento impregna todas las expresiones de los persas, en Esquilo esto se aprecia más en el resto de la tragedia que en la *rhêsis* sobre la batalla.

El nomos de Timoteo se separa de los pasajes trágicos al alternar, como Esquilo, primeros planos con otros más generales, pero repitiendo esta secuencia varias veces y obviando el orden lógico o secuencial, de manera que acentúa la impresión de desorden y ofrece una compleja descripción en varias escenas en movimiento en lugar de escoger una trama. El uso de un testigo ocular como narrador focalizador une, a su vez, a los dos trágicos, si bien el frigio es más experimentador que narrador, desde un punto de vista marcadamente parcial y actorial y con información muy limitada. Esto podría deberse también a un mayor afán de verosimilitud, ya que narra hechos más concretos próximos cronológicamente, entre sí y respecto a la narración. Su subjetividad permea mucho más tanto la forma como la estructura del relato. El tema compartido de la batalla de Salamina permite a Esquilo y Timoteo un rango mayor de planos panorámicos y primeros planos que al narrador eurípideo, cuya visión está limitada en un espacio más reducido. Sin embargo, los primeros planos esquiléos son meramente descriptivos, lo que refleja una mayor contención en la focalización de este pasaje, y limita mucho más los discursos directos e indirectos que intensifican el patetismo en las obras más tardías.

La explotación estética de la figura del bárbaro implica una caracterización contraria de los griegos como valientes y victoriosos, algo que se explicita, más o menos brevemente, en la alusión al canto de combate en Esquilo, al peán de triunfo en Timoteo, y en la interacción del frigio con otros personajes en Eurípides. Al tratarse de un personaje anónimo introducido en el mundo ya estilizado del mito, el frigio de *Orestes* emerge, esperablemente, como la imagen más típica del bárbaro vencido: reducido al colmo de la afeminación como eunuco, a diferencia de los soldados persas

de las otras obras, ni huye a su tierra ni muere en Salamina, sino que se resigna a vivir como esclavo.

En el plano lingüístico y formal, repeticiones, asíndeton y metros líricos se mezclan con la narración en la intervención del frigio, mientras que en Timoteo los solecismos y barbarismos acentúan la condición de extranjero indefenso del celeneo, lo que da cuenta del gusto por la mimesis y el efectismo de la Nueva Música. Estas coincidencias y divergencias se explican más, pues, por el contenido real o mítico y, sobre todo, por el gusto estético, que por la pertenencia a un mismo género literario de las obras de Esquilo y Eurípides.

En la diferente dirección que toma la caricaturización del bárbaro se manifiesta cómo la renovación de la Nueva Música introduce variaciones partiendo de los recursos y las estructuras clásicas de cada género. En Timoteo todas las voces de los bárbaros se presentan en un abigarrado canto que destaca la crudeza de las incorrecciones del celeneo, con obvios antecedentes cómicos. Independientemente de la precedencia de *Los persas* de Timoteo u *Orestes*, la complejidad de la forma dramática y la polifonía posibilita que Eurípides exprese la alteridad del frigio a través de esquemas líricos como la monodia que lo acerca al nomos. Dado que la estilización convencional del género trágico tiende al registro elevado e impide una imitación fiel del habla extranjera, el dramaturgo opta por marcar la alteridad extremando esta estilización en la monodia. Su efecto se acentúa en contraste con los versos recitados por personajes argivos, así como con la calmada narración con que se relataba la desgracia en la *rhêsis* esquiléa.

La representación de los bárbaros orientales en estas tres obras de época clásica bebe de unos mismos tópicos, ilustrados por la situación de inferioridad en que se presentan los personajes a través de unas voces cuyo acento extranjero cada vez se oye más como respuesta negativa a los cantos de celebración de la victoria griega. La exageración de los rasgos diferenciales del bárbaro en las dos obras más recientes se aleja de la solemnidad épica que confiere Esquilo a la derrota persa, al margen de la empatía o compasión por los vencidos, difícil de apreciar y dependiente de la técnica escénica e interpretativa y, en gran medida, de cómo lo recibieran sus conciudadanos. La experimentación estilística en la búsqueda de la *poikilia* o variedad ambicionada por la Nueva Música impulsa al nomos de Timoteo y la tragedia de Eurípides a explorar, a partir de una imagen típica del bárbaro, la alteridad de la forma literaria misma en los géneros poéticos tradicionales.

Bibliografía

- Amado Rodríguez, M.T. (2022), “Conceptualizar la confusión: los *Persas* de Timoteo de Mileto”, in M.P. de Hoz & A. López Fonseca (eds.), *Literatura e historia en el mundo clásico*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 51-68.
- Anfosso, M. (2021), “Timotheus of Miletus’ *Persae*, 147-148: A New Possible Semantic Interpretation” https://www.milenanfosso.com/admin/public/uploads/Allegato_992024_143537.pdf [22/09/2025].
- Bacon, H. (1961), *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press.
- Baltieri, N. (2013), *Euripide e la Nuova Musica. Tradizione e innovazione nella produzione letteraria della seconda metà del V sec. a.C.* Verona (tesis doctoral).
- Bassett, S.E. (1931), “The Place and Date of the First Performance of the *Persians* of Timotheus”, *CP* 26: 153-65.
- Battezzato, L. (2013), “Dithyramb and Greek tragedy”, in B. Kowalzig & P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*. Oxford: University Press, 93-110.
- Bridges, E. (2015), *Imagining Xerxes: Ancient Perspectives on a Persian King*. London: Bloomsbury.
- Broadhead, H.D. (1960), *The Persae of Aeschylus*. Cambridge: University Press.
- Carpanelli, F. (2021), *Vincitori, vinti ed emarginati nel teatro classico: i Persiani, i Sette contro Tebe e le Supplici di Eschilo. Dalle guerre persiane alla morte di Efialte*. Alessandria: Edizioni dell’orso.
- Conacher, D. J. (1996), *Aeschylus. The Earlier Plays and Related Studies*. Toronto: University Press.
- Csapo, E. (2004), *The Politics of the New Music*. In P. Murray & Wilson P. (eds), *Music and the Muses: the culture of ‘mousikē’ in the classical Athenian city*. Oxford: University Press, 207-248.
- De Jong, I.J.F. (2014), *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: University Press.
- De Poli, M. (2008), *Monodie euripidee. Troiane, Elettra, Ifigenia fra i Tauri, Ione, Elena, Oreste, Fenicie, Ifigenia in Aulide*. Padova (tesis doctoral).
- Fearn, D. (2015), “Lyric Reception and Sophistic Literarity in Timotheus’ *Persae*”, in B.G.F. Currie & I.C. Rutherford (eds.), *The Reception of Greek Lyric Poetry 600BC-400AD. Transmission, Canonization, and Paratext*. Leiden: Brill, 1-39.
- Firinu, E. (2009), “Il primo stasimo dell’*Ifigenia Taurica* euripidea e i *Persiani* di Timoteo di Mileto: un *terminus post quem* per il *nomos*?”, *Eikasmos* 20: 109-131.
- Garvie, A.F. (2009), *Aeschylus. Persae*. Oxford: University Press.
- Hall, E. (1989), *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

- Hall, E. (1996), *Persians*. Oxford: Aris & Phillips.
- Hansen, O. (1984), “On the Date and Place of the First Performance of Timotheus’ *Persae*”, *Philologus* 128: 135-138.
- Harrison, T. (2020), “Reinventing the Barbarian”, *CPhil* 115: 139-163.
- Hordern, J.H. (2002), *The Fragments of Timotheus of Miletus*. Oxford: University Press.
- Janssen, T.H. (1984), *Timotheus’ Persae. A Commentary*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Kranz, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zur Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidman.
- Lefkowitz, M. (2022), “The Phrygian Slave in Euripides’ *Orestes*”, in E. Papadodima (ed.), *Ancient Greek Literature and the Foreign: Athenian Dialogues II*, Berlin-Boston: De Gruyter, 99-118.
- LeVen, P. (2014), *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge: University Press.
- Loroux, N. (1993), “Ce que *Les Perses* ont peut-être appris aux Athéniens”, *Epokhè* 3: 147-164.
- MacFarlane, K. A. (2002), *‘To lay the Shining Foundation—’: the Tradition of the Persian Wars in Classical Greek Poetry*. Edmonton (tesis doctoral).
- Medda, E. (2001), *Euripide. Oreste*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Page, D.L. (1962), *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- Palumbo-Stracca, B.M. (2013), “Il greco dei Frigi in performance: le scelte linguistiche di Timoteo e di Euripide tra mimesi e convenzioni di genere”, in L. Bettarini (ed.), *ΣΥΜΦΩΝΙΑ. Studi di dialettologia e metrica greca*. Padova: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, 205-230 [= (2008) in C. Di Giovine (ed.), *Lingua e dialetti. Tra storia e cultura*. Potenza: Università degli Studi della Basilicata, 21-41].
- Power, T.C. (2001), *Legitimizing the Nomos: Timotheus’ Persae in Athens*. Harvard (tesis doctoral).
- Privitera, G.A. (1972), “Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale”, *Cultura e scuola* 43: 56-66.
- Rodighiero, A. (2014), “I ‘non traducibili’ *Persiani* di Timoteo”, in A.M. Belardinelli (ed.), *Dell’arte del tradurre. Problemi e riflessioni. Scienze dell’Antichità* 20, 169-89.
- Sevieri, R. (2011), *Timoteo. I Persiani*. Milano: La Vita Felice.
- Silva, M.F. de Sousa e (2005), *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Silva, M.F. de Sousa e (2014), “Osadiás dramáticas en Eurípides. El Frigio en el *Orestes*”, in F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *A la sombra de los héroes*. Bari: Levante Editori, 269-283.

- Sommerstein, A.H. (2010, 2ª ed.), *Aeschylean Tragedy*. London: Duckworth
[= (1996), Bari: Levante Editori].
- Swift, L.A. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford:
University Press.
- Willink, C.W. (1986), *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press.
- Wilson, P. (2004), "Athenian Strings", In P. Murray & Wilson P. (eds.), *Music and
the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*. Oxford:
University Press, 269-306.
- Wright, M. (2008), *Euripides: Orestes*. London: Duckworth.
- Zimmermann, B. (1992), *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*. Göttingen:
Verlag-Antike.

