

INTRODUCCIÓN

1. EL DRAMA Y SUS PERSONAJES

El mito de Prometeo es, sin duda, uno de los más célebres del imaginario heleno. Y no sólo en los textos más antiguos: desde Tertuliano a Gide, pasando por Calderón de la Barca, Goethe, Shelley, Herder y muchos otros, el mito del Titán amigo de la Humanidad ha sido —y será— fuente inagotable en la que han bebido escritores, filósofos y pensadores de todas las épocas. Aunque la leyenda de Prometeo aparece en la literatura griega antes de Esquilo, la visión que ha pervivido a lo largo de los siglos ha sido la de este trágico, ya que en la Antigüedad ningún otro poeta trágico se decidió a abordarlo, a excepción del latino Accio. La leyenda de Prometeo no fue tratada ni en los poemas homéricos ni en la lírica coral, probablemente porque no era el tipo de leyenda que podía agradar a la aristocracia. Hesíodo, por contra, le consagró extensas tiradas de versos tanto en la *Teogonía* (506-616) como en los *Trabajos y Días* (42-105) y nos lo presenta como hijo del Titán Jápeto y de la Oceánide Clímene, y como un personaje ποικιλόβουλος ('abundante en recursos') (*Th.* 521), poseedor de la δολίη τέχνη (*Th.* 540, 547, 560), que intenta engañar a Zeus y detener la instauración del poder de los dioses olímpicos, aunque el proceder del Titán pase por ser un gesto de mera filantropía hacia la raza humana. Pero Zeus reacciona castigando a los mortales como consecuencia de los engaños de Prometeo. El propio Prometeo, al aludir a la Titanomaquia, el conflicto por la soberanía entre Crono y los Titanes, por un lado, y Zeus y los Olímpicos, por otro, ensalza el δόλος,

el engaño como recurso para alcanzar la victoria frente a los poderosos (*Pr.* 212-13).

Este carácter astuto del Titán es puesto de relieve tanto por Hesíodo como por Esquilo a través de una serie de términos: en Hesíodo tenemos αἰολόμητις (*Th.* 511), ἀγκυλομήτης (*Th.* 546, *Op.* 48), δολοφρονέων (*Th.* 550), ποικίλος (*Th.* 511), ποικιλόβουλος (*Th.* 521) o πολύιδρις (*Th.* 616); y en Esquilo αἰτυμήτης (*Pr.* 18) o ποικίλος (*Pr.* 308). En todos ellos se hace referencia a su capacidad y tendencia a la astucia y al ardid, así como a la diversidad de su inteligencia, y, por encima de todo, el hombre de la τέχνη¹. Pero el engaño (δόλος) de Prometeo arrastra consigo a los hombres a un fatal castigo: la privación del fuego. Esto significa un retroceso y, en última instancia, la privación de la vida. De hecho, Zeus había destinado a la raza humana a la extinción, pero el rapto del fuego y la enseñanza de las artes (τέχναι) condujeron a los hombres a la civilización y al progreso (*Pr.* 442-505), hasta el punto de que el héroe exalta con orgullo la paternidad de las mismas: πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως (*Pr.* 506), un acto de filantropía que reivindica para sí.

El primer engaño tiene lugar en Mecone, lugar donde por vez primera demuestra su hábil naturaleza, durante un solemne sacrificio, en el que el Titán mediante argucia induce a Zeus a elegir los huesos de las víctimas inmoladas, mientras que la parte de carne quedaba para los hombres. Como resultado de este engaño Zeus resuelve ocultarles el fuego, pero Prometeo lo roba y se lo entrega a los mortales², con objeto de que mejoren su penoso género de vida, por lo que el rey de los dioses decide castigar a éstos y a su bienhechor: contra los primeros idea modelar a Pandora³, la primera mujer y a Prometeo lo encadena en el Cáucaso, enviando a continuación un águila que le devora el hígado, el cual se regenera constantemente provocando que

¹ Hes., *Th.* 540, 547, 555, 560; A., *Pr.* 110, 254, 477, 497, 506, 514.

² Sobre estos dos graves desacatos de Prometeo, cf. A. Ruiz de Elvira, «Nuevas puntualizaciones sobre Prometeo», en *Homenaje a A. Tovar*, Madrid, 1972, pp. 437-447 (sobre todo p. 439).

³ Cf. A. Ruiz de Elvira, «Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre», *CFC* 1, 1971, pp. 79-108.

el castigo sea eterno. Por otra parte, Hesíodo también menciona la liberación del Titán por mano de Heracles, hijo de Zeus, y en virtud de un oráculo, de suerte que a su paso por el Cáucaso atraviesa de un flechazo al águila y lo libera⁴. Esta última parte era la versión del mito que conocía Atenas, cuyo testimonio más antiguo se encuentra en un vaso de figuras negras datado en el 620-610 a. C.⁵ Como el pasaje de la *Teogonía* (vv. 526-534) es considerado una interpolación⁶ y en las representaciones artísticas no hay trazas de la liberación de Prometeo antes de la versión esquílea, es posible que se le pueda atribuir esta innovación en relación a una tradición, en la que el Titán quedaba encadenado para siempre⁷.

Desde la versión hesiódica hasta la esquílea apenas nos quedan testimonios acerca de Prometeo. Parece que el *fr.* 207 Voigt de Safo hacía alusión al tema del robo del fuego y el consecuente castigo divino a los hombres en forma de las enfermedades y de la mujer, mientras que la *Ístmica* VIII (26a-45a) de Píndaro menciona el oráculo de Temis sobre Tetis, según el cual un hijo de Zeus llegaría a ser superior a su padre, en referencia a Heracles. Ahora bien, la oda pindárica

⁴ Sobre toda esta cuestión y sobre el mito de Prometeo, cf. L. Séchan, *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, 1960 (París 1951), pp. 9-25; J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, París, 1974, pp. 59-81, y C. García Gual, *Prometeo: mito y literatura*, Madrid 2009: para la versión hesiódica, cf. las pp. 23-46. Sobre esta tragedia y las versiones de los mitógrafos (Apolodoro, Higino, Servio) y de Hesíodo (*Tb.* 507-616; *Op.* 42-104), cf. W. Aly, «Die literarische Überlieferung des Prometheusmythos», *RbM* 68, 1913, pp. 538-559. Los datos fundamentales y característicos del héroe del *Prometeo encadenado* son los que luego recoge Luciano en sus *Diálogos de los dioses* 1, donde imagina el diálogo, que en realidad nunca existe en Esquilo, entre Prometeo y Zeus.

⁵ Se trata de una crátera ática del Museo Nacional de Atenas (n.º 16384). En Atenas Prometeo encarnaba el símbolo del progreso, pero en otras esferas culturales no atenienses se rechazaba la liberación de Prometeo. Esparta, por ejemplo, insistía en una tradición que no aceptaba a Prometeo liberado, cf. I. W. Rath, «Prométhée et la conscience de soi. La mise en scène d'une recherche d'identité culturelle chez Eschyle», *QUCC* 57, 1997, pp. 33-49 (en p. 33).

⁶ V. di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Turín, 1978, pp. 81-83, donde recoge las opiniones de la filología anterior acerca de esta común interpolación.

⁷ Cf. T.N. Gantz, «The undibinding of Prometheus», *ZAnt* 26, 1976, pp. 301-310.

está fechada en el 478 a. C., por lo que sería anterior al *Prometeo encadenado*, y además en aquélla es la propia Temis quien en calidad de *dea uaticinans* revela el antedicho oráculo, de manera que la versión esquílea del conocimiento del oráculo debe ser una innovación de la Tragedia. En el *Prometeo encadenado* no hay referencias a Pandora ni a su hermano Epimeteo ni a las artimañas seguidas por el Titán. Ni siquiera se menciona al padre de Prometeo, aunque sí a su madre, Temis o Gea⁸, con lo cual el héroe sería hermano o hermanastro de Crono y, por tanto, tío de Zeus. No hay, por tanto, alusión alguna ni a Clímene ni a Jápeto, como en la versión hesiódica. En cualquier caso, el autor ha sido el único dramaturgo de la Antigüedad que se atrevió a dar forma trágica a este viejo mito, de suerte que el *Prometeo encadenado* probablemente sea uno de los mejores ejemplos de las transformaciones que sufrieron los mitos mediante su utilización en la poesía trágica.

El *Prometeo encadenado* comienza la acción con una esticomítia, técnica que no utiliza Esquilo en el resto de tragedias conservadas, aunque sí la hallamos empleada en Sófocles. El prólogo se divide en dos partes netamente diferenciadas, al igual que el *Agamenón*, cuya primera parte (vv. 1-21) se separa claramente de la siguiente, o las *Euménides*, donde la plegaria de la profetisa (vv. 1-31) se opone al dantesco espectáculo que ve en el interior del templo. En nuestro drama la primera parte (vv. 1-87) está integrada por la intervención de los tres enviados de Zeus, la segunda por el monólogo de Prometeo. En la primera escena aparece el cojo Hefesto acompañado de Poder y Violencia, con la encomienda de inmovilizar a Prometeo en los escarpados montes en un lejano lugar, en un paraje escítico (*Pr.* 2) que la imaginación griega situaba al norte de Europa⁹. El mítico herrero intenta infructuosamente que el protagonista recapacite y renuncie a

⁸ *Pr.* 18, 209 s., 874, 1091. Gea era la mujer de Urano, pero nada se dice al respecto a lo largo del drama.

⁹ El Cáucaso es citado a lo largo de la obra (*Pr.* 422 y 719), aunque por otras razones, y también en el *fr.* 193 Radt, correspondiente al *Prometeo liberado*. Se podría comparar con el largo silencio de Casandra en el *Agamenón*.

una actitud suicida frente a un Zeus inflexible y recién llegado al trono del Olimpo, que demuestra su bisoñez como rey de los dioses a través de autoritarias decisiones y mediante la actitud hostil de sus dos acompañantes, sobre todo Poder, ya que Violencia permanece en silencio durante toda la escena. La entrada de los tres personajes coincide con el silencio del Titán, algo excepcional en la tragedia griega¹⁰. Este silencio puede interpretarse en dos sentidos: como señal de impotencia por parte de quien no tiene en su mano revertir la situación o como manifestación de altanería de quien cree tener de su lado la razón y la justicia. Incluso ambos sentidos pueden ser compatibles¹¹. La tragedia ofrece una similitud entre el prólogo y el éxodo, subrayada por la presencia de los representantes implacables de Zeus: Poder y Violencia en el comienzo y Hermes en el final. El prólogo muestra un agrio diálogo entre Hefesto y Poder (*Pr.* 36-81), mientras que en el éxodo lo encontramos entre Prometeo y Hermes (*Pr.* 944-1006).

A partir del momento en que los guardianes salen de la escena (*Pr.* 87) y Prometeo queda en soledad (*Pr.* 88), éste irá recibiendo hasta el final de la obra una serie de visitas¹²: las Oceánides, leales al sufriente Titán hasta el desenlace del drama; el padre de aquéllas, Océano, que aparentemente al menos las ignora y que es ignorado por ellas; la joven Io, que pasa por allí en su errabundeo y a la que el héroe vaticina su periplo futuro hasta que Zeus la libere en Egipto con la ἐπάφης ('toque') de Épafo; y el mensajero Hermes. Desde el punto y hora en que los mencionados verdugos se marchan, cobra realce la figura del héroe sufridor, con todo su patetismo, ofreciendo en cada episodio profundos temas de reflexión, al tiempo que muestra toda su rebeldía ante la figura de un Zeus despótico e intransigente. El *Prometeo encadenado* es la evocación dramática de un conflicto y de un castigo.

¹⁰ Cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, pp. 240-243.

¹¹ Cf. C.I. Leal Soares, «*Prometheus Desmotes*: um "olhar" no Titã», *Humanitas* 47, 1995, pp. 81-95 (en p. 84).

¹² A lo largo del drama se insiste en el carácter público del doloroso castigo: *Pr.* 92-93, 118-19, 140, 155-59, 244-46, 298-99, 302-3, 540-41, 553-54, 1093.

El coro de Oceánides hace su aparición después de la segunda escena del prólogo con una singular párodo commática (*Pr.* 128-92)¹³, que presenta toda una trama de sentimientos fuertes e impetuosos. Probablemente las Oceánides aparecerían en lo alto del *θεολογεῖον* o estructura superior de la escena, mediante una *μηχανή*¹⁴, desde donde descenderían después a la orquesta, siguiendo la invitación de Prometeo de poner pie en tierra (*Pr.* 272). La intervención del coro está llena de afabilidad y comprensión hacia el héroe (*Pr.* 143 ss.), al que trata de consolar, aunque a veces peca de pasividad, mientras que Prometeo se abandona a la autocompasión. Sigue, desde el verso 284, la irónica acogida del pusilánime Océano¹⁵ por parte de Prometeo, que desatiende los consejos del viejo dios empeñado en su propia perdición. El primer estásimo, uno de los más bellos fragmentos líricos que nos haya legado el drama antiguo, ofrece, a partir del verso 397, muy a la manera esquílea —recordemos los *Persas*—, una serie de nombres exóticos referentes a Asia y sus confines. Sorprende constatar que no hay ninguna ciudad helena, sino sólo pueblos de Asia, de Arabia, de Escitia, de la Cólquide, poblaciones situadas al margen de la civilización griega, es decir, bárbaras. Pero, por encima de todo, estos versos son un himno a la piedad de una intensidad inigualable en el teatro griego. El llanto compungido y solidario de las jóvenes se pone de manifiesto con la acumulación de términos que insisten en

¹³ Sobre esta singularidad, cf. R. Unterberger, *Der Gefesselte Prometheus des Aischylos*, Stuttgart, 1968, p. 38, y M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, 1977, pp. 110-111.

¹⁴ Cf. B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Florencia, 1993, pp. 339-361. El gran defensor de la utilización de la *μηχανή* es U. von Wilamowitz, *Aischylos. Interpretationen*, Berlín, 1914, pp. 116-117, pero ya en dos escolios del *Mediceus*, a los versos 128 y 284, aparece tal artificio teatral. Según Pólux (IV 110), el coro constaría de cincuenta coreutas, un número a todas luces excesivo, probablemente inducido por el número de Oceánides, que era de cincuenta. Lo habitual era que fuesen doce, aunque parece que en ocasiones se podía llegar hasta los quince. Sobre esta cuestión, cf. A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1968, pp. 234-235; O. Taplin, *op. cit.*, p. 323, n. 3, y S. Saïd, *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*, París, 1985, p. 45, n. 121.

¹⁵ Sobre la aparatosa entrada de Océano puede verse, además de las notas a la traducción, B. Marzullo, *op. cit.*, pp. 271-313.

este sentimiento: *στένω* (*Pr.* 397), *στόνοεν* (*Pr.* 407), *στένουσι* (*Pr.* 409, 435), *μεγαλοστόνοισι* (*Pr.* 412), *ὑποστενάζει* (*Pr.* 430), *συγκάμινουσι* (*Pr.* 414), *ὑποβρέμει* (*Pr.* 433).

A continuación viene el celeberrimo parlamento de Prometeo (*Pr.* 436-506), en el que éste relata todos los beneficios concedidos por él a los humanos y que significan decisivos jalones en el camino del progreso¹⁶. Se trata, en definitiva, de un resumen de la historia de la civilización relatada por el propio héroe civilizador, resumida en sus principales hitos: la construcción, el trabajo de la madera, la astronomía, la ciencia de los números, el alfabeto, la ganadería, el transporte, la navegación, la medicina, la adivinación y la minería. Prometeo no es sólo el inventor de las *τέχναι*, sino también un adivino que reconoce en la mántica, bajo todas sus formas, un arte de especial relevancia, que él mismo empleará para aconsejar a los hombres y a los dioses. Paradójicamente, el Titán omite toda referencia a aquella disciplina sobre la que ejercía su patronazgo en Atenas, esto es, la alfarería. En suma, el personaje diseñado por Esquilo es presentado como un héroe cultural, pero no sólo en el ámbito del progreso, sino también como un adalid en temas hasta entonces no abordados como la rebeldía y la libertad. En el *Prometeo encadenado*, al igual que en otros textos del siglo v a. C., se exalta la civilización y sus aportaciones¹⁷, pero sin obviar que los tiempos anteriores estaban repletos de penalidades (*πήματα*, *Pr.* 442) y de carencias, como lo pone en evidencia el contenido negativo de una serie de versos (*Pr.* 447-56, 478-80), razón por la cual el hombre vivía a merced del desconcierto y de la confusión. Con la adopción de las *τέχναι*, todo cambia: con éstas se introduce en el universo un orden del que hasta entonces estaba desprovisto¹⁸.

¹⁶ Cf. D. J. Conacher, «Prometheus as founder of the arts», *GRBS* 18, 1977, pp. 189-206.

¹⁷ Cf. J. de Romilly, «Thucydide et l'idée de progrès», *ASNP* 35, 1966, pp. 143-191, y E. R. Dodds, *The Ancient Concept of Progress*, Oxford, 1973, pp. 1-25.

¹⁸ Además de la narración de Prometeo (*Pr.* 442-506) sobre los dones concedidos a los hombres, contamos también con dos interesantes documentos trágicos: el famoso coro de la *Antígona* de Sófocles, donde son alabados los recursos del ingenio humano (*Ant.* 332-75), y la exposición de Teseo en las *Suplicantes* de Eurípides (*Supp.*

Todas estas τέχναι aparecen como dones puntuales, es decir, no se señalan etapas ni se alude a la vida en sociedad, de ahí que Dodds¹⁹ vea un carácter arcaico y presofístico en la ῥήσις de Prometeo. Éste es calificado como σοφιστής (*Pr.* 62 y 944), dicho de otra manera, como portador de un saber especializado, como lo es en su calidad de τεχνίτης, frente a σοφός, que parece implicar un equilibrio moral y tradicional²⁰. En cualquier caso, σοφιστής no conlleva una connotación negativa²¹.

En el verso 562 asistimos a la aparatosa entrada en escena de otra víctima de los caprichos de Zeus: la joven y desdichada Io, que explica la causa de su transformación, cómo los sueños premonitorios la habían advertido de las lujuriosas intenciones de Zeus, cómo su padre, Ínaco, la había repudiado y expulsado de su casa, así como su vagabundeo acosada por un tábano. Con ella cambia el tiempo narrativo y enlaza la trilogía de Prometeo con la de las Danaides, ya que éstas son descendientes de Io a través de su hijo Épafo y también de Hipermestra, de quien desciende Heracles, que a la postre liberará al Titán. También encontramos constantes alusiones de Prometeo al secreto que celosamente guarda²². En este pasaje Prometeo hace honor a su nombre y manifiesta su carácter profético. El Titán que ama a los mortales se dirige con paterno afecto a la desdichada joven y le anun-

201-13), fuertemente inspirada por la obra de Esquilo. Sobre la cuestión de las τέχναι, cf. S. Benardete, «The Crimes and Arts of Prometheus», *RhM* 107, 1964, pp. 126-139, y M.-Chr. Leclerc, «La résistible ascension du progres humain chez Eschyle et Sophocle», *REG* 107, 1994, pp. 68-84.

¹⁹ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Para definir el concepto de σοφός en Esquilo habría que partir del fr. 390 Radt: ὁ χρήσιμ' εἰδώς, οὐχ ὁ πᾶλλ' εἰδώς σοφός, «sabio es el que sabe cosas provechosas, no el que sabe mucho».

²¹ Cf. V. Citti, «Il termine σοφιστής nella lingua di Eschilo», *RAIB* 62, 1973-1974, pp. 1-11. *Contra* G. Cerri, *Il linguaggio politico nel 'Prometeo' di Eschilo*, Roma, 1975, p. 93, para quien σοφιστής está utilizado con un sentido peyorativo, aunque sin alusiones al pensamiento sofístico del siglo v a. C. También niegan cualquier relación en el *Prometeo encadenado* y la sofística G. Grossmann, *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der Attischen Tragödie*, Heidelberg, 1970, pp. 296-298, y V. di Benedetto, *op. cit.*, p. 97.

²² *Pr.* 520-25, 755-56, 907-15.

cia un larguísimo penar, aunque no eterno. Esta escena constituye un nexo de semejanza entre Prometeo e Io, sufrientes ambos por la acción de la divinidad olímpica.

La primera intervención en la escena es recitada por Prometeo, que reconoce en la joven a la hija de Ínaco, de la que se ha enamorado Zeus, razón por la cual es perseguida por la celosa Hera (*Pr.* 589-92). A continuación, Io manifiesta su sorpresa por haber sido reconocida por el Titán y solicita de éste algunas palabras acerca de su futuro (*Pr.* 593-608). En una larga ῥῆσις autobiográfica, paralela a la de Prometeo (*Pr.* 197-241), Io narra su historia de amor y destierro (*Pr.* 640-86), y el protagonista le augura un itinerario (*Pr.* 700-41, 786-818, 823-76), perseguida por el tábano, de gusto muy esquileo y parecido al que se puede observar en los *fr.* 195-199 Radt del *Prometeo liberado*, donde Prometeo da instrucciones a Heracles acerca del camino a seguir para lograr los frutos de las Hespérides. Se trata de una ruta difícil de seguir dado el carácter aproximado de sus términos geográficos; de manera resumida: tras pasar por la tierra de los escitas, donde se encuentra clavado el Titán, atravesará el mítico río Hibrístes ('Violento'), llegará al Cáucaso, cruzará el Bósforo cimerio, vagará por las regiones asiáticas, donde habitan seres míticos, y descenderá hasta el delta del Nilo y será liberada de sus padecimientos en Egipto, en la ciudad de Canobo. Allí, en el delta del Nilo, Io será devuelta a su forma femenina y Zeus engendrará en ella descendencia, gozando la joven de una ambigua felicidad. Cinco generaciones más tarde, cincuenta doncellas —las Danaides— regresarán a Argos y matarán a sus esposos excepto a uno de ellos: Hipermestra no lo hará con el suyo. Entre la descendencia de esta última se encontrará un varón famoso por su arco —Heracles—, que será el que libre por fin a Prometeo²³. Por lo tanto, la soberanía de Zeus no está definitivamente asegurada y sobre él pesa una maldición de Crono (*Pr.* 911), que se cumplirá en la medida en que aquél contraiga las nupcias que, a la larga, le desa-

²³ Según U. von Wilamowitz, *op. cit.*, p. 130, la introducción de Heracles en el mito de Prometeo es una adaptación de Esquilo, ya que en el relato hesiódico Heracles tan sólo lo libra del suplicio del águila.

lojarán del trono y de la tiranía (*Pr.* 908), de suerte que el nuevo rey de los dioses también está expuesto, al igual que Crono, a sufrir a manos de las generaciones posteriores²⁴. A lo largo de su narración, Prometeo anuncia dos vaticinios (*Pr.* 733 s. y 839 ss.) relacionados con el nombre de la joven heroína: el Bósforo es en griego Βόσπορος ('paso de la vaca') y a su paso por la costa del Mar Adriático éste pasará a llamarse Ἰόνιος o Jónico en recuerdo suyo. El mito de Épafo es simplemente aludido. La liberación de Io prefigura la reconciliación entre Zeus y Prometeo y el nacimiento de Épafo, que será rey y semidiós en Egipto. La escena finaliza con otro frenesí de Io y ésta sale de la escena enloquecida (*Pr.* 877-86).

Tras un nuevo canto del coro, se produce un breve diálogo de éste con Prometeo hasta que entra en escena Hermes (*Pr.* 944), quien reconviene al héroe y le insta a la revelación de su secreto. La *anáptyxis* se materializa en la escena a partir del verso 944 a través de la llegada del dios y su enfrentamiento con el Titán. La fuerza dramática surge en el *agón* entre Prometeo y el emisario de Zeus, Hermes, que constituye el clímax de la tensión entre la libertad de las palabras y los implacables lazos que sujetan al protagonista. Los versos 1027-1029, relativos a la personalidad de quien le ha de sustituir en sus cuixtas, son un tanto oscuros y no dejan claro si se refiere a Heracles, como parece más lógico y como enseña la trilogía, o si se trata del centauro Quirón, quien, herido con una llaga incurable por Heracles, cedió su inmortalidad a Prometeo a cambio de recibir de éste la posibilidad de morir. Unos versos antes Hermes anuncia el cataclismo final y la maldición postrera del águila que le devorará el hígado (*Pr.* 1016-25). La novedad en este drama consiste en que la catástrofe no es extraescénica y, en consecuencia, relatada por un mensajero, sino que tiene lugar ante los ojos de los estupefactos espectadores, coincidiendo con la conclusión de la obra sin más comentario o perspectiva de futuro.

²⁴ Sobre toda esta cuestión y la confrontación entre las obras de Hesíodo y Esquilo, *uid.* J.-P. Vernant, «Mêtis et les mythes de souveraineté», *RHR* 180, 1971, pp. 29-76.

En definitiva, se cumplirá la máxima esquílea del *πάθει μάθος*²⁵: sólo el sufrimiento le servirá de aprendizaje. El carácter filantrópico de Prometeo conducirá a éste a incurrir en la falta trágica (*ἁμαρτία*)²⁶, que se paga con el más terrible dolor (*πάθος*). Pero esta experiencia trágica encierra una forma de sabiduría. De manera que esta obra refleja de manera perfecta los tres pasos del proceso teatral trágico: *ἁμαρτία* → *πάθος* → *μάθος*. Prometeo pasa del error al castigo y a la conciencia por el dolor. Por otra parte, se trata de un drama pobre en acción teatral, con un desarrollo lineal sin peripecias, sin sorpresas y sin anagnórisis, pero rico en tensión dramática y con un agudo análisis de las pasiones humanas en un contexto divino²⁷. Culpa, justicia, expiación se distinguen entre los grandes temas del teatro de Esquilo y constituyen el problema de fondo del *Prometeo encadenado*.

2. LA OBRA

En el teatro griego cada drama era único, y en el caso del *Prometeo encadenado* tanto su texto como su puesta en escena resultaban aún más específicos si los comparamos con las demás tragedias esquíleas o con las obras conservadas de Sófocles y Eurípides. Para empezar, habrá que decir que, en contraste con el resto de tragedias griegas conservadas, el protagonista no es un mortal, sino un dios. Ya el *Agamenón* y, en cierto modo, las *Suplicantes*, anunciaban este tránsito del universo de los hombres al universo de los dioses. En el *Prometeo encadenado* el recorrido es inverso y, gracias al personaje de Io, la obra pasa del universo de los dioses al de los hombres. En su di-

²⁵ Vid. M. Maślanka Soro, «La legge del *pathei matos* nel *Prometeo incatenato*», *Sandalion* 12-13, 1989-1990, pp. 5-25.

²⁶ Sobre la *ἁμαρτία* de Prometeo, *uid.* S. Saïd, *La faute tragique*, París, 1978, pp. 96-107 y 152-153.

²⁷ Cf. A. Garzya, «Le tragique du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle», *Mnemosyne* 18, 1965, pp. 113-125 (en p. 117). Un análisis de la obra desde este punto de vista puede verse en H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, Londres-Nueva York, 2002 (ed. orig. Londres 1939), pp. 63-65.

visión de la producción trágica en cuatro tipos, Aristóteles clasifica al *Prometeo* en la cuarta, la ὄψις, el espectáculo: τὸ δὲ τέταρτον ὄψις, οἷον αἶ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεύς... (*Po.* 1456a2-3). Desde el comienzo de la obra *Prometeo* queda convertido en espectáculo para el público: el castigo como ejemplo para todos. Añade el Estagirita (*Po.* 1453b1-3, 8-10) que a partir de la ὄψις podían surgir sentimientos como el temor y la compasión. Cabe preguntarse qué hay de trágico en el *Prometeo encadenado*. Si recurrimos a las categorías aristotélicas de la *Poética*, habría que responder que muy poco, ya que el *Prometeo encadenado* es un caso problemático en lo tocante a su esencia trágica.

Es el drama estático por excelencia: ningún acontecimiento interfiere en el eterno presente en que está inmerso el protagonista, que permanece como una estatua parlante en el centro del fondo escénico. Su inmovilidad es significativa a nivel dramático, ya que el movimiento en la escena queda exclusivamente vinculado a una serie de figuras que desfilan delante de *Prometeo*, con el que dialogan. Dicho en otras palabras: no se produce un clímax o una catástrofe que sea el eje central, como sucede en las restantes tragedias esquiléas, sino que todo gira en torno a la situación de *Prometeo* y a los aspectos más infamantes de su suplicio. La acción que parece faltar a la obra es compensada con una gran tensión y la puesta en escena. Este carácter estático es contrapesado con una aparatosa puesta en escena, con personajes transportados por los aires, extrañas criaturas o el cataclismo final²⁸. Esta tragedia constituye un caso único, en el que el castigo del héroe es representado directamente, y, además, se dilata en el tiempo escénico e incluso en el extraescénico, puesto que a lo largo de la trilogía se espera la liberación del Titán —él mismo lo anuncia— a través de un descendiente de Io (*Pr.* 774, 871-72)²⁹. Se trata, sin duda, de una obra muy audaz. El protagonista aparece encadenado a una roca desde el comienzo al fin del drama; mientras que los

²⁸ Cf. G. Kraias, «Szenische Probleme im *Prometheus Desmotes*», *Hellenica* 60, 2010, pp. 7-23, que analiza todos estos efectos y la puesta en escena de la obra.

²⁹ Cf. P. Schirripa, «L'oltraggio al vinto. Una lettura antropologica del *Prometeo Incatenato*», *Acme* 54, 2001, pp. 189-194 (en p. 189).

demás personajes, como sucede en cualquier otra tragedia, entran y salen de la escena, él permanece inmóvil, encadenado, Δεσμώτης³⁰. A partir de aquí, el aparato escenográfico es llamativo: el gran roquedal, en el que está encadenado el Titán, la llegada de las Océánides en su carro alado, la entrada de Océano montado en su «cuadrúpeda ave», etc.; todo absolutamente fuera de lo ordinario³¹.

Por lo demás, el drama presenta una estructura que se ha venido en calificar de «paratáctica», es decir, se desarrolla a través de una serie de cuadros escénicos independientes unos de otros, pero hilvanados, a su vez, por un nexo común, que es el protagonista, un procedimiento arcaico, que también se encuentra en algunas tragedias de Eurípides³². Los personajes que intervienen a lo largo del drama están, de alguna manera, indirectamente afectados por los acontecimientos de la trama, lo que provoca por parte del protagonista nuevos posicionamientos en el desarrollo de la misma. Los diálogos de Prometeo con el coro de Océánides, con Océano, con Io, con Hermes, nos ofrecen una visión poliédrica del mismo problema y del castigo que aflige al héroe, ya que la experiencia compartida de su dolor va enriqueciendo paulatinamente al personaje: su silencio inicial, la ingratitud de Zeus, la conciencia de su propia transgresión, la reivindicación orgullosa de la filantropía, el conocimiento del curso futuro de los acontecimientos, la certidumbre de una reivindicación última, la aceptación lúcida del castigo. Cada etapa va desvelando la talla del personaje. Decíamos que es un drama estático, sí, pero no en lo referente a las emociones: con inusitada facilidad se pasa de la injuria a la amenaza, del hastío a la tor-

³⁰ Hay una cierta similitud con el *Edipo en Colono* de Sófocles: también en éste hay un paisaje rocoso y el protagonista aparece bloqueado en la escena de principio a fin como consecuencia de su ceguera, que constituye el tema fundamental del drama, como lo es el encadenamiento de Prometeo en la obra que nos ocupa. Cf. G. Cerri, «Il dio incatenato come spettacolo, il coro come pubblico: tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del *Prometeo*», *Lexis* 24, 2006, pp. 265-281 (en p. 265, n. 2). El diálogo entre Poder y Hefesto en el prólogo complementa perfectamente la falta de acción inicial, como ha subrayado F. Focke, «Aischylos' *Prometheus*», *Hermes* 65, 1930, pp. 259-304 (en p. 272).

³¹ Cf. V. di Benedetto, *op. cit.*, pp. 111-112.

³² Cf. A. Garzya, *art. cit.*, pp. 115-116.

tura física, de la piedad a la desesperación, de la ignorancia a la profecía. Todo ello de una manera por momentos vertiginosa.

No obstante, también cabe la posibilidad de que este drama responda a un momento de cambio, de donde pueden resultar innovaciones más o menos audaces desde el punto de vista de los parámetros de la obra esquílea. Es decir, las particularidades estilísticas del *Prometeo encadenado* podrían responder a la búsqueda de una forma adecuada para la expresión de nuevos problemas: odas corales breves, estilo simple, gran frecuencia de repeticiones..., un estilo más propio de un orador que tiene que convencer a su auditorio, un Prometeo persuasivo, en definitiva³³. Se presenta como el defensor ancestral de la humanidad, con el que el público se siente identificado. De esta manera, la iluminación trágica alcanza aquí una dimensión fundamentalmente ética. Por otra parte, en este drama se analiza también la naturaleza misma del poder, su legitimidad y sus riesgos. En este sentido, se puede decir que el *Prometeo encadenado* es la más «política» de las tragedias que conservamos. Los términos auténticos del conflicto están marcados por Prometeo y por Zeus³⁴, aunque éste no aparezca en escena en ningún momento: en Esquilo hay una permanente interferencia entre el mundo divino y el humano, de suerte que no hay conflicto humano que no guarde en la trastienda un conflicto entre divinidades. La novedad del *Prometeo encadenado* reside en que la esencia trágica penetra en el corazón del mundo divino y tiene su reflejo en el hombre a través de la figura de Prometeo, vinculado a los hombres por la herencia de su madre, Gea, y por la φιλανθρωπία. El sufrimiento absurdo de Prometeo es la imagen viva del dolor humano, algo que quedará patente en la escena de Io³⁵.

³³ Cf. S. Saïd, *Sophiste...*, op. cit., pp. 75-76; I. Papadopoulou-Belmehli, «Les mots qui voient». Du tragique dans le *Prométhée enchaîné*, *Kernos* 16, 2003, pp. 43-57 (en p. 48).

³⁴ Ya W. Schmid, *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Stuttgart, 1929, pp. 40-41, reconoció que el enfrentamiento entre Zeus y Prometeo hacía pensar en aquél entre las Euménides y Apolo.

³⁵ Cf. A. Garzya, art. cit., pp. 124-125.