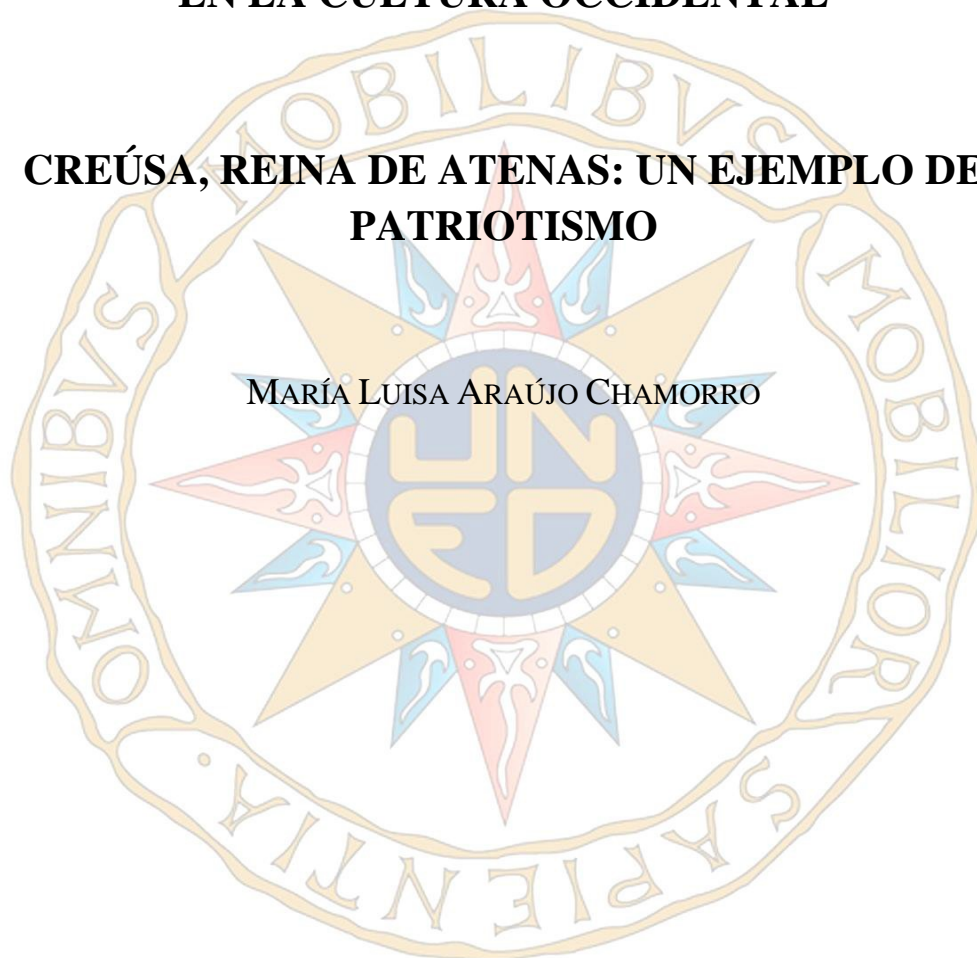




TRABAJO FIN DE MÁSTER
MÁSTER EN EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN
EN LA CULTURA OCCIDENTAL

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE
PATRIOTISMO

MARÍA LUISA ARAÚJO CHAMORRO



TUTORA ACADÉMICA: Dra. HELENA GUZMÁN GARCÍA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2022-23- Convocatoria: junio 2023

ÍNDICE

1. Introducción: objeto y metodología
2. Perfil del personaje
 - 2.1. Características generales
 - 2.2. Hija de Erecteo
 - 2.3. Esposa de Juto
 - 2.4. Madre de Ión
 - 2.5. Creúsa y Apolo
3. Creúsa en las fuentes antiguas
 - 3.1. Tradición griega
 - 3.1.1. Hesíodo
 - 3.1.2. Heródoto
 - 3.1.3. Estrabón
 - 3.1.4. Apolodoro
 - 3.1.5. Pausanias
 - 3.2. Tradición latina
 - 3.2.1. Cicerón
 - 3.2.2. Higino
 - 3.3. Conclusiones acerca de las referencias en las fuentes antiguas
4. La Creúsa de Eurípides: *Ión*
 - 4.1. Caracterización de la obra
 - 4.1.1. Las tragedias: papel social
 - 4.1.2. El contexto histórico de *Ión*
 - 4.2. Argumento
 - 4.3. Personajes
 - 4.3.1. Creúsa

- 4.3.2. Ión, Juto y otros personajes
- 4.3.3. Apolo
- 4.3.4. Otros dioses: Hermes y Atenea
- 4.3.5. La ciudad de Atenas
- 4.4. Consideraciones sobre la propuesta de Eurípides
 - 4.4.1. *Ión* como elemento en la evolución de las tragedias
 - 4.4.2. Cambios sobre el mito: el papel de los dioses
 - 4.4.3. El carácter propagandístico de *Ión*
- 5. La supervivencia de Creúsa en la literatura posterior
 - 5.1. Introducción general al siglo XVIII
 - 5.2. *Creusa, Queen of Athens* (1754) de William Whitehead
 - 5.2.1. Breve introducción al autor y su época
 - 5.2.2. La obra: argumento y personajes
 - 5.2.3. Consideraciones acerca de *Creúsa, Queen of Athens* de Whitehead y comparación con el *Ión* de Eurípides
 - 5.3. *Creusa in Delfo* (1774), libreto de Gaetano Martinelli
 - 5.3.1. La ópera en la corte portuguesa del siglo XVIII: introducción al género, la época y el autor
 - 5.3.2. La obra: argumento y personajes
 - 5.3.3. Algunas características singulares de *Creusa in Delfo* de Martinelli y comparación con el *Ión* de Eurípides
 - 5.4. Consideraciones sobre el paso de Creúsa por el siglo XVIII
- 6. Conclusiones: Creúsa como ejemplo del proceso de recepción

Bibliografía

Anexo: Traducción del italiano de *Creusa in Delfo* (Gaetano Martinelli)

1. INTRODUCCIÓN: OBJETO Y METODOLOGÍA

El objeto de este trabajo es analizar el tratamiento de un personaje de la mitología clásica en las fuentes antiguas para, posteriormente, explorar la posible recepción del mismo en la literatura moderna, en este caso hasta el siglo XVIII.

El personaje mitológico elegido es el de Creúsa, princesa ateniense. Se trata de una de las hijas de Erecteo, quien, a su vez, forma parte de la dinastía de reyes míticos de Atenas que da comienzo con Erictonio y de la que, con posterioridad, formará parte Teseo.

En cuanto a la metodología seguida, comenzaremos trazando un primer esbozo de esta figura femenina, aproximándonos a ella de forma directa gracias a las notas que nos ofrecen algunos compendios actuales de mitología clásica. No obstante, dada la parquedad en su descripción, completaremos su perfil utilizando otros personajes que la rodean, así como las relaciones y efectos que éstos desencadenan en la propia Creúsa.

El análisis de su presencia en la Antigüedad lo realizaremos a partir de las alusiones halladas en las propias fuentes clásicas, tanto griegas como latinas, utilizando para ello un amplísimo abanico temporal que va desde el siglo VIII a.C., de la mano de Hesíodo, hasta llegar al siglo II d.C., siguiendo al viajero griego Pausanias. Entre todas estas referencias, destacaremos el papel fundamental de la que entendemos como mejor y más definidora fuente sobre este personaje de la que se dispone en la actualidad y que es la tragedia *Ión* de Eurípides.

Con posterioridad procuraremos localizar su presencia en literaturas posteriores. Siendo un tema poco difundido y reconocido, hemos debido limitarnos a la recepción de este personaje femenino y de su historia en algunas obras del siglo XVIII, único momento en el que se aprecia una verdadera valoración y lectura de ese tema desde una perspectiva moderna. Ello se realizará con la producción de algunas óperas y dramas centrados precisamente en Creúsa. A fin de evaluar esta recepción a la luz del contexto en el que ésta se produce, nos centraremos en un estudio más profundo de dos de estas obras, el drama *Creusa, Queen of Athens*, del inglés William Whitehead y la ópera *Creusa in Delfo*, con libreto de Gaetano Martinelli. La traducción del italiano de este libreto se adjunta como Anexo a este trabajo.

Finalmente, expondremos unas breves conclusiones, en la convicción de que este caso puede servir de guía de cómo se produce la recepción de temas y formas clásicas a lo largo del tiempo.

En definitiva, creemos que esta lectura de Creúsa a través de los siglos constituye un modesto ejemplo de cómo el legado clásico ha sido capaz de proyectarse en la cultura occidental, cuestión que, bajo diversos puntos de vista y desde diferentes ámbitos y disciplinas, constituye el objeto central de estos estudios de Máster.

2. PERFIL DEL PERSONAJE

2.1 Características generales

Resulta complicado definir con precisión el perfil de Creúsa, porque no son abundantes las referencias al mismo en fuentes antiguas. En todo caso, se trata más de alusiones a otros personajes que la rodean y a sus circunstancias que a ella misma.

Como ya se ha explicado, a lo largo de este estudio iremos rastreando las referencias efectuadas por diferentes autores a este personaje femenino a fin de intentar reconstruir su imagen. No obstante, tal y como se ha dicho y se reiterará más adelante, entre las fuentes antiguas deberemos singularizar la tragedia *Ión* de Eurípides, que será objeto de un análisis más detallado y diferenciado en la medida en que va a ser el principal soporte de las características que nos permitirán conocer a la Creúsa clásica. Por otro lado, la obra de Eurípides va a ser también la referencia fundamental para los autores que muchos siglos después nos devolverán al personaje con una nueva lectura. Por ambas razones, el *Ión* de Eurípides se va a convertir en un punto destacado dentro de este trabajo.

En todo caso, no se puede obviar que Creúsa forma parte de la tradición clásica griega, pareciendo que su leyenda y los personajes que la rodean formaban parte de la mitología propia de Atenas. Por ello, se puede concluir que contaban con el arraigo suficiente y eran lo bastante conocidos como para propiciar que Eurípides, posiblemente entre otros, escribiera su tragedia.

Anteriores a la tragedia de Eurípides encontramos en Hesíodo alguna referencia a Juto, esposo de Creúsa. También ligeramente antes del *Ión*, Heródoto ya habría escrito *Historia*, incorporando en el libro V una alusión a las cuatro tribus creadas por Ión cuando accede al gobierno de Atenas. Junto a ello parece que, con mucha probabilidad, antes de este *Ión* de Eurípides pudieron escribirse otras tragedias que, desafortunadamente, no nos han llegado. En concreto y como veremos más adelante, algunos autores afirman que Sófocles también dedicó al menos una tragedia, no conservada, a este tema.

Esta misma parquedad en las referencias a Creúsa afecta, lógicamente, a los compendios y diccionarios sobre mitología clásica actuales, en los que no siempre se localiza. Para definir un primer perfil de la Creúsa a la que pretendemos aproximarnos mediante este trabajo, hemos utilizado dos compendios de mitología clásica, el *Diccionario de Mitología griega y romana*, de Pierre Grimal y *Mitología clásica*, de Antonio Ruiz de Elvira.

Según estos dos compendios podríamos decir que existen cuatro acepciones sobre “Creúsa”:

- ✓ Según una primera acepción, Creúsa sería una náyade tesalia, hija de la Tierra y madre de reyes.
- ✓ Creúsa es una de las hijas de Erecteo, rey de Atenas, y de Praxítea. Violada por Apolo, engendra de él un hijo, Ión. Acaba casada con Juto.
- ✓ Aunque a veces es llamada Glauce, Creúsa es también el nombre con el que se designa a la hija de Creonte, rey de Corinto y con quien pretende casarse Jasón. Esto desencadenará el drama que da lugar a la tragedia de *Medea*.
- ✓ Finalmente, Creúsa es una de las hijas del rey troyano Príamo y de Hécuba. Esposada con Eneas, sin embargo, no llega a partir con él en su viaje para la fundación de Roma, siendo muy diversas las tradiciones que explicarían las razones de ello.

El factor que tendrían en común estas “Creúsa” es que se trata en todos los casos de mujeres de la más alta nobleza y prestigio.

Tal y como ya se ha señalado en el apartado de Introducción, el objeto de este trabajo se centra en la segunda de ellas, Creúsa como parte de la dinastía real de Atenas.

La dificultad de definir un perfil para esta Creúsa que vaya algo más allá de lo que en sentido estricto nos ofrecen estos compendios, nos invitaría a partir de las pistas que proporcionan otros personajes de los que Creúsa es próxima y que la sitúan, si no en un lugar protagonista, sí como parte de alguna de las tradiciones míticas griegas particularmente relacionadas con la historia de Atenas.

2.2. Hija de Erecteo

Erecteo forma parte de los mitos relacionados con la fundación de la ciudad de Atenas. Confundido inicialmente con Erictonio y, por ello, considerado hijo de Hefesto y de la Tierra, con posterioridad se le considera hijo del rey de Atenas Pandión I y de Zeuxipe. Así

se menciona, por ejemplo, en *Biblioteca* de Apolodoro III, 15, 1¹. Es el sexto rey de la saga iniciada por Cécrope en el entorno del siglo XVII a.C. Ya en el siglo XVI a.C. aparecerá Erictonio, hijo de Hefesto y de la tierra. A Erecteo se le localiza entre los siglos XIV y XIII a.C.².

La referencia a Erecteo como rey de la polis se localiza, entre otras fuentes, en la Fábula XLVIII de Higino dedicada a los reyes atenienses³. De ahí deducimos las características de alta nobleza de Creúsa ya que, a través de Erecteo, ella forma parte de la saga de reyes míticos de Atenas de la que acabará por nacer Teseo. Por su parte, Erecteo se desposa con Praxítea, hija a su vez de Frásimo y Diogenia, con quien tiene numerosos hijos e hijas⁴.

La filiación de Creúsa se recoge en fuentes como en la *Biblioteca* de Apolodoro III, 15, 1⁵ y en la *Geografía* de Estrabón (VIII, 7, 1)⁶. Erecteo fue padre de muchos hijos e hijas, como señala la ya citada Apolodoro III, 15, 1. Entre las hijas, diversas fuentes clásicas vuelven a incluir a Procris (Apolodoro en *Biblioteca* I, 9, 4⁷ o también Higino en su Fábula CCLIII⁸), Ctonia (igualmente en Higino *Fábulas* CCXXXVIII⁹) y Oritía (de nuevo en Higino *Fábulas* XIV¹⁰, pero también en *Historia* de Heródoto VII, 189¹¹).

¹ Apollod. III, 15, 1: “A la muerte de Pandión, sus hijos dividieron la herencia paterna; Erecteo obtuvo el reino y Butes el sacerdocio de Atenea y Posidón. Erecteo tomó por esposa a Praxítea, hija de Frásimo y Diogenía, hija de Cefiso, y tuvo hijos: Cécrope, Pandoro y Metión, e hijas: Procris, Creúsa, Ctonia y Oritía, a la que raptó Boreas”.

² RUIZ DE ELVIRA (2015): 414-417

³ Hyg. *Fab.* XLVIII: “Los reyes de los atenienses. Cécrope, hijo de Tierra; Céfalo, hijo de Deión; Egeo, hijo de Pandión; Pandión, hijo de Erictonio; Teseo, hijo de Egeo; Erictonio, hijo de Vulcano; Erecteo, hijo de Pandión; Demofonte, hijo de Teseo”.

⁴ GRIMAL (2010): 165, 449.

⁵ Apollod. Ver nota 1.

⁶ Str. VIII, 7, 1: “Juto, por su parte, se casó con la hija de Erecteo y fundó la Tetrápolis del Ática, formada por Énoe, Maratón, Probalinto y Tricorinto”.

⁷ Apollod. I, 9, 4: “Deyón, que reinaba en Fócide, desposó a Diomede, hija de Juto, y tuvo una hija, Asterodía, e hijos, Éneto, Áctor, Fílaco y Céfalo, que se casó con Procris, hija de Erecteo...”

⁸ Hyg. *Fab.* CCLIII: “2. Procris con su padre Erecteo, unión de la que nació Aglauro”.

⁹ Hyg. *Fab.* CCXXXVIII: “Los que asesinaron a sus hijas... 2. El espartano Jacinto mató a su hija Anteide obedeciendo a un oráculo, en favor de los atenienses. Erecteo, hijo de Pandión, a Ctonia siguiendo un oráculo, en favor de los atenienses. Sus restantes hermanas se precipitaron desde lo alto”.

¹⁰ Hyg. *Fab.* XIV: “Argonautas convocados ... 18. Zetes y Calais, hijos del viento Aquilon y de Oritia, que era hija de Erecteo”.

¹¹ Hdt. VII, 189: “Hay una historia según la cual los atenienses, siguiendo un consejo divino, habrían invocado al Bóreas, ya que tiempo atrás les había llegado otro oráculo según el cual debían invocar la protección de “su yerno”. La leyenda griega explica que Bóreas tiene una esposa ática, llamada Oritia, hija de Erecteo”.

Es muy interesante la mención a las hijas porque, entre los relatos mitológicos que acompañan al reinado de Erecteo, destaca sobre todos ellos el sacrificio de las mismas. Este sacrificio se relaciona con la guerra contra los habitantes de Eleusis, que tenían por aliado a Eumolpo, hijo de Posidón y rey de Tracia. De estos hechos hay citas numerosas en fuentes clásicas como en Pausanias I, 27, 4¹², Higino (*Fábulas* XLVI¹³ y CCXXXVIII¹⁴) o Apolodoro III, 15, 4¹⁵. No hay consenso sobre el hecho de si el sacrificio se usó con el objetivo de inclinar la balanza hacia Atenas o si fue para agradecer el resultado favorable. Del mismo modo hay dudas acerca de si se sacrificó sólo a una de las hijas y las demás se suicidaron, porque así se habían comprometido, o si directamente se sacrificó a todas. Hay fuentes que apuntan a que serían ellas mismas quienes decidirían sacrificarse por el bien de su patria. Parece, según algunas versiones, que Creúsa se salvaría al ser muy pequeña¹⁶.

En la propia tragedia *Ión*, Eurípides hace mención a este hecho, quedándose con esta última versión apuntada.

Este episodio tuvo una gran repercusión en la Antigüedad, acabando por convertirse en un ejemplo de sacrificio y patriotismo. Así Cicerón lo aborda, como veremos más adelante, en más de una ocasión y siempre como metáfora motivadora para exacerbar el patriotismo y justificar la muerte y el sacrificio por la patria¹⁷.

¹² Paus. I, 27, 4: “También hay dos grandes estatuas en bronce de unos hombres que se están preparando para luchar: a uno llaman Erecteo, a otro Eumolpo. Ahora bien, a los atenienses que conocen bien sus leyendas antiguas no se les oculta que Imárado, hijo de Eumolpo, murió a manos de Erecteo”.

¹³ Hyg. *Fab.* XLVI: “Erecteo. 1. Erecteo, hijo de Pandión, tuvo cuatro hijas, que juraron entre sí que si una de ellas moría, las demás se darían muerte. 2. Por este tiempo Eumolpo, hijo de Neptuno, llegó a Atenas con intención de atacarla, porque decía que la tierra ática había sido de su padre. 3. Cuando éste con su ejército fue vencido y muerto a manos de los atenienses, Neptuno exigió que una de las hijas de Erecteo le fuera sacrificada, a fin de que éste no se regodeara con la muerte de su hijo. 4. Y así, una vez inmolada Ctonia, una de las hijas, las demás se dieron muerte en virtud de la palabra dada. El propio Erecteo fue fulminado por Júpiter a instancias de Neptuno”.

¹⁴ Hyg. *Fab.* CCXXXVIII: Ver nota 9

¹⁵ Apollod. III, 15, 4: “Cuando Erecteo preguntó al oráculo acerca de la victoria de los atenienses, el dios le respondió que tendría éxito en la guerra si degollaba a una de sus hijas. Y, en cuanto él hubo degollado a la más joven, las demás se degollaron a sí mismas, pues se habían jurado mutuamente, según dicen algunos, morir juntas”.

¹⁶ GRIMAL (2010): 118

¹⁷ Cic. *Tusculanas* 48: “En definitiva, puesto que yo he subordinado siempre y todo a la dignidad, y sin ella nunca he considerado nada en la vida deseable para el hombre, ¿debería yo, que de cónsul tantas vivencias he vivido, temer a la muerte, aquella muerte que, por lo que se cuenta, las vírgenes atenienses, las hijas del rey Erecteo, han afrontado impávidas por la patria?...”

El otro hecho de interés para nuestro trabajo que acompaña el reinado de Erecteo es la entrega de Creúsa en matrimonio a Juto, hijo de Helén e instalado en Atenas a la muerte de su padre. Este episodio forma parte nuclear del *Ión* de Eurípides, pero también es objeto de diversas menciones en otras fuentes clásicas.

En conclusión, Erecteo da sentido a la nobleza de la estirpe de Creúsa, pero utiliza a su descendencia al servicio de las necesidades de la polis.

2.3. Esposa de Juto

Creúsa está casada con Juto, hijo de Helén¹⁸, hijo a su vez de Deucalión y Pirra, que fueron encargados de crear una nueva raza de hombres tras el diluvio. Este matrimonio la conecta de nuevo con una de las grandes sagas protagonistas de la construcción de Grecia y con uno de los mitos fundadores. De hecho, Juto aparece mencionado como parte de la estirpe del ya citado Deucalión, a través de Helén, en el *Catálogo de las Mujeres o Eeas* de Hesíodo¹⁹.

Queda así esta figura femenina también enlazada con la fundación del pueblo heleno, ya que precisamente su suegro es el epónimo de los helenos. Además, Juto también es hermano de Eolo y Doro y padre de Ión y Aqueo, todos ellos antepasados epónimos de algunos de los principales pueblos helenos: eolios, dorios, jonios y aqueos.

Las referencias a Juto en las fuentes antiguas son también algo más numerosas que las realizadas a la propia Creúsa. Parece haber consenso en que se desposa con ella. Así, entre otros, lo cita Apolodoro reiteradamente en la *Biblioteca* (I, 7, 3²⁰ y III, 15, 1²¹) y Estrabón en la *Geografía* VIII, 7, 1²².

El perfil de Juto, no obstante, ofrece muchas dudas. No están claras las razones exactas por las que llega a Atenas, aunque el fin parezca ser ayudar al rey Erecteo. A partir de ahí, la versión de Eurípides nos indica que Juto ayuda a Erecteo y obtiene a Creúsa como esposa

¹⁸ Entre otras muchas referencias, Apollod. I, 7, 3: “De Helen y de la ninfa Orseide, nacieron Doro, Juto y Eolo”.

¹⁹ Hes. *Catálogo de las mujeres o Eeas*, fragmento 9: “De Helén, rey amante de la guerra nacieron Doro, Juto y Eolo que en carro de combate”

²⁰ Apollod. I, 7, 3: “Juto recibió el Peloponeso y con Creúsa, hija de Erecteo, engendró a Aqueo y a Ión, de quienes recibieron sus nombres los aqueos y los jonios”.

²¹ Apollod. III, 15, 1: “Ctonia se casó con Butes, Creúsa con Juto, y Procris con Céfalo, hijo de Deyón”.

²² Str. VIII, 7, 1: Ver nota 6

en el mismo acto en que accede al trono de Atenas, si bien esto no se recoge de este modo en otras fuentes antiguas. Por tanto, siguiendo esta versión de Eurípides, con su matrimonio Creúsa queda cosificada y pasa a ser una de las posesiones del héroe. A pesar de ello, Eurípides adorna al personaje al presentarla como madre de pueblos helenos.

Finalmente, tal y como abordaremos en el apartado 5 de este trabajo, la tradición posterior recogerá este matrimonio de diversas formas, desde el amor sincero que se demuestran los cónyuges en *Creusa in Delfo*²³, al resquemor que se evidencia, por ser la causa del abandono de su verdadero amor, en *Creusa, Queen of Athens*²⁴.

2.4. Madre de Ión

Ión aparece en la tragedia de Eurípides como hijo de un dios y de una reina. Sin embargo, las referencias posteriores que nos han llegado le sitúan en un territorio mortal, atribuyéndose su paternidad a Juto en numerosas fuentes, como en la *Descripción de Grecia* de Pausanias I, 31, 3²⁵, en la *Biblioteca* de Apolodoro I, 7, 3²⁶ y en la *Geografía* de Estrabón (VIII, 7, 1)²⁷.

Participante del gobierno de Atenas, se le atribuye la responsabilidad de una duradera división en tribus de la ciudad, entre otros por Heródoto (*Historia* V, 66)²⁸ o Estrabón (*Geografía* VIII, 7, 1)²⁹.

²³ MARTINELLI, GAETANO *Creusa in Delfo, dramma per musica in due atti misto di cori, e danze da rappresentarsi nel Real Teatro de Salvaterra nel Carnovale*, impreso en 1774 nella Stamperia Reale.

²⁴ WHITEHEAD, WILLIAM *Creusa, Queen of Athens*. HardPress Publishing (2014)

²⁵ Paus. I, 31, 3: “En Pótamos del Ática está la tumba de Ión, hijo de Juto – pues éste habitó en Atenas y fue polemenco de los atenienses en la guerra contra los de Eleusis-”.

²⁶ Apollod. I, 7, 3: ver nota 20

²⁷ Str. VIII, 7, 1: “Uno de los hijos de Juto, Aqueo, que había cometido un homicidio involuntario, huyó a Esparta e hizo que sus habitantes se llamaran aqueos. Por su lado Ión venció a los tracios de Eumolpo y obtuvo por ello tanta fama que los atenienses le confiaron su gobierno. Comenzó por dividir la población en cuatro tribus, y después en cuatro categorías según su ocupación, distinguiendo a los campesinos, a los artesanos, a los sacerdotes y a un cuarto grupo de guardias. Tomó estas y otras disposiciones parecidas y al morir dejó al país un nombre derivado del suyo”.

²⁸ Hdt. V, 66: “Hasta entonces los atenienses estaban divididos en cuatro tribus, y él los dividió en diez, suprimiendo las designaciones hechas según los hijos de Ión, a saber Geleonte, Egícoras, Árgades y Hoples, e inventándose otras a base de otros héroes autóctonos, a excepción de Áyax, que no lo era”.

²⁹ Str. VIII, 7, 1: Ver nota 27

De nuevo, a través de su descendencia, Creúsa se vincula con la fundación de los pueblos griegos. En este caso, a través de Ión se deduce su relación con los jonios.

2.5. Creúsa y Apolo

Apolo es el dios que da un estatus diferente a Creúsa. Es sólo una joven princesa, pero es capaz de despertar el interés de un dios. Éste, además, se garantiza un hijo que, abandonado por su madre, será recuperado por el propio Apolo llevándose a Delfos, tal como relata Eurípides en su tragedia *Ión*.

La historia entre dios y mortal no sólo se recoge en Eurípides. Seguirá siendo una referencia siglos después, como por ejemplo en *Descripción de Grecia*, de Pausanias (I, 28, 4)³⁰. También la historia será asumida por alguna obra posterior, como es la *Creusa in Delfo* de Giuseppe Martinelli que analizaremos en el apartado 5 del trabajo.

A partir de esta relación, su situación frente a los dioses cambia. Es Hermes, según Eurípides, quien se lleva a Ión en su cesta para que pase al cuidado de la sacerdotisa de Delfos. Es la propia Atenea quien viene a apoyarla y resolver el enredo que ha provocado Apolo con su oráculo, preocupado por salvar a su hijo Ión y convertirlo en el rey de Atenas. En conclusión, los dioses se fijan en Creúsa y sus padecimientos. Y no son divinidades menores, ya que es objeto del deseo de Apolo y de la atención y ayuda de Atenea.

En definitiva, nos encontramos ante un personaje femenino que aparece apenas esbozado en las fuentes antiguas y del que no sabemos casi nada. Son muchas las preguntas que podríamos plantearnos sobre su carácter, sobre sus características físicas o incluso sobre su percepción acerca de sus propias vivencias y sus sentimientos. Sin embargo, estas cuestiones permanecerían sin respuesta.

Tampoco de lo que nos cuentan estas fuentes podemos deducir apenas nada del tipo de relación que mantiene frente a los que la rodean en condición de padre, esposo, hijo o agresor.

³⁰ Paus. I, 28, 4: “Crean que Apolo se unió aquí con Creúsa, hija de Erecteo”.

¿Es Creúsa hermosa, inteligente, dulce, una buena esposa? ¿Está enamorada de su marido y satisfecha de su destino? ¿Qué tipo de relación entabla con Apolo?

A pesar de todos estos interrogantes sin respuesta se puede concluir, sin embargo, que este personaje femenino ha logrado convertirse en:

- Referencia o excusa para que los dioses intervengan en la vida de la comunidad.
- Parte esencial del propio trono de Atenas. Por un lado, el padre no entiende transferir este trono sin su matrimonio. Por otra parte, ella se siente responsable de la protección del trono y de su estirpe, no aceptando su ocupación sin derecho, aunque tenga que matar para ello.
- Madre paciente dispuesta a engañar con tal de estar con su hijo, aunque en el pasado no tuvo reparo en abandonarlo.
- Esposa e hija obediente, que deja hacer y se adapta a los deseos de quien entiende que tiene autoridad sobre ella, como su padre o su esposo y, por supuesto, los dioses.

Trataremos, no obstante, de acercarnos al personaje a través de lo que nos cuentan tanto desde la propia Antigüedad como desde perspectivas relativamente más recientes. Con ello deduciremos nuestras propias conclusiones.

3. CREÚSA EN LAS FUENTES ANTIGUAS

Al margen del análisis sobre el desarrollo del personaje que hace Eurípides en su tragedia *Ión* y que se ha comentado en el epígrafe anterior, resulta de interés aproximarse a las referencias contenidas en otras fuentes antiguas relativas a Creúsa, si bien estas citas no son muy abundantes y, en la mayoría de los casos, tampoco son directas.

Por un lado, se trata de referencias alusivas a su condición de parte de la familia real ateniense, en su calidad de hija de Erecteo. Por otra parte, también se recoge su figura como fundadora de los principales pueblos griegos, como esposa de Juto y madre de, al menos, Ión. Dadas las singularidades de este papel, tan concreto y condicionado por estas dos perspectivas, para poder aproximarnos al personaje vamos a considerar alusiones no directas, pero sí estrechamente relacionadas con Creúsa por referirse a sus próximos. En todo caso, no se han agotado todas las referencias que se efectúan en algunas fuentes a su familia,

fundamentalmente a su padre Erecteo, por considerar que no aportan elementos decisivos al objetivo último del trabajo, que se centra en el estudio de Creúsa³¹.

Con la salvedad evidente de la tragedia de Eurípides y quizá, tal y como veremos con posterioridad, los antecedentes perdidos de Sófocles, las alusiones a Creúsa en las fuentes clásicas se contienen en tratados de historia o de geografía e incluso textos filosóficos o discursos políticos, lo que, según nuestro criterio, ayuda en sí mismo a la caracterización del personaje. Esto nos da idea de que si bien Creúsa es un elemento vacío de personalidad propia y sin suficiente entidad individual, sí constituye una referencia esencial en la construcción de un relato sobre la identidad de una ciudad, Atenas, y de algunos pueblos griegos.

Dividiremos este recorrido por las fuentes clásicas en fuentes griegas, donde encontramos alusiones más numerosas, y fuentes latinas, con menos referencias y más focalizadas, aún si cabe, en su entorno.

3.1. Tradición griega

La historia de la familia mítica de los Erecteidas es bien conocida en la tradición griega. En la *Ilíada*, Homero hace incluso referencia a un Erecteo, si bien parece referirse a Erictonio (a veces también denominado Erecteo I para distinguirse de Erecteo II, padre de Creúsa). Así, en el Canto II, versos 546 a 549:

Y los que poseían Atenas, bien edificada fortaleza,
el pueblo del magnánimo Erecteo, a quien en otro tiempo Atenea,

³¹ Por ejemplo, Diodoro Sículo (D.S.), en su *Biblioteca Histórica*, menciona a Erecteo en varias ocasiones en las referencias a algunos de los miembros y descendientes de la estirpe mítica de los primeros reyes de Atenas. Así se recoge en el Libro I, 29,1 como apoyo de su argumento sobre el origen egipcio de la casa real ateniense: “E, igual que ése, dicen que también Erecteo, aunque era egipcio de nacimiento, reinó en Atenas, aportando estas pruebas ...”.

En el Libro IV, 29,2 cita a Tespio, como hijo de Erecteo: “Tespio era un ateniense distinguido por su linaje, hijo de Erecteo, reinaba en el país que llevaba su nombre...”.

En el mismo Libro IV, 43,3 incluye cita de Cleopatra como hija de Oritia y Bóreas, siendo Oritia hija de Erecteo: “... Cleopatra, la cual dicen que había sido engendrada por Oritía, la hija de Erecteo, y por Bóreas.”

Finalmente, en el Libro IV, 76,1 se hace referencia a Eupálamo, parte de la estirpe de los Erecteidas al ser hijo de Erecteo: “Dédalo era de familia ateniense y se le consideraba uno de los Erecteidas, dado que era hijo de Metión, el hijo de Eupálamo, hijo éste de Erecteo.”

Siguiendo a PIERRE GRIMAL (2010):165, otras referencias a Erecteo o miembros de su familia se harían, entre otros, por Dionisio de Halicarnaso (siglo I a.C.), Plutarco o Eratóstenes. Adicionalmente, menciona una tragedia perdida de Eurípides, titulada *Erecteo*.

hija de Zeus, había criado tras darle a luz la feraz tierra
y había instalado en Atenas, en su opíparo templo.

En todo caso esto consolida el hecho de que la familia de los Erecteidas es nuclear para entender la historia de la ciudad, pasando a participar de la misma Creúsa, como hija de uno de los reyes de esta prestigiosa dinastía mítica.

3.1.1 Hesíodo

Principalmente se asocia a Hesíodo con *Teogonía* y *Trabajos y días*. Ambas obras pudieron formar parte de un plan complementario mediante el cual la primera ofrece la visión divina trasladada al entorno del hombre y la segunda se ajusta a lo cotidiano. No obstante, hay testimonios acerca de una producción mayor, que no nos ha llegado hasta hoy día, salvo en textos fragmentarios recogidos por otros autores. Una de las obras fundamentales es la conocida como *Catálogo de las mujeres o Eeas*. Fragmentos de este catálogo circularon entre el 700 y el 300 a.C., para ser luego estudiados y cuidados en Alejandría. Aristófanes de Bizancio se inclinó por acreditar su autenticidad, incluyendo en su edición hesiódica esta obra. En todo caso, resulta difícil aclarar el hilo que conduce la trama, aunque sí podría entenderse como la continuación natural de la *Teogonía*.

Entre los fragmentos conservados, ninguno se refiere directamente a Creúsa, pero sí uno de ellos nos remite a Juto, como parte del esquema fundador del pueblo heleno. Así señala en la cita de Plutarco (*Moralia* 747 E) del fragmento 9: “De Helén, rey amante de la guerra nacieron Doro, Juto y Eolo que en carro de combate”.

Estas referencias genealógicas serán recogidas en la tradición posterior, según se expondrá a continuación. En todo caso y de acuerdo con estas referencias posteriores, es claro que este Juto es quien acabará desposándose con Creúsa, hija de Erecteo, rey de Atenas.

Puede, en todo caso, destacarse el hecho de que, en una obra de estas características que pretende ser un elenco de las mujeres y con ellas de las familias fundadoras de los helenos, aparezcan ya referencias a la familia de Creúsa.

3.1.2. Heródoto

Su obra *Historia* fue dividida por los editores alejandrinos en nueve libros, asociándose cada uno a una de las Musas. Realmente, *Historia* se puede dividir en dos bloques, ocupándose el

primero de ellos de los persas y comprendiendo hasta el libro V, 7. La segunda parte arranca en ese mismo V, 28 hasta el libro IX y relatará los conflictos entre los persas y griegos³².

La relación con Creúsa, si bien indirecta, se recoge en el libro V (Terpsícore), en los capítulos dedicados a la revuelta de Jonia. En este caso afecta a Ión y a la organización que dio a Atenas, a través de la creación de cuatro tribus, cuestión que rememora al tratar de las reformas democratizadoras de la ciudad emprendidas por Clístenes:

... Hasta entonces los atenienses estaban divididos en cuatro tribus, y él los dividió en diez, suprimiendo las designaciones hechas según los hijos de Ión, a saber Geleonte, Egícoras, Árgades y Hoples, e inventándose otras a base de otros héroes autóctonos, a excepción de Áyax, que no lo era ...³³.

Por tanto, la referencia a Creúsa es indirecta, afectando a su hijo y situando a la familia como pieza imprescindible en el proceso de fundación y construcción de Grecia, en este caso, de Atenas. También sería destacable que esta mención se produce en la parte de la obra dedicada al enfrentamiento entre griegos y persas, en concreto aquí al hilo de una revuelta en Jonia. La necesidad de autoafirmación en un contexto bélico parece ser el escenario natural en el que mejor se desenvuelven Creúsa y el resto de personajes de su entorno, como creadores y vertebradores de los pueblos griegos.

Heródoto hace otra referencia a la familia en VII, 189, siendo en este caso a través del relato de Bóreas, casado con Oritia, a su vez hija de Erecteo y, por tanto, hermana de Creúsa.

Hay una historia según la cual los atenienses, siguiendo un consejo divino, habrían invocado al Bóreas, ya que tiempo atrás les había llegado otro oráculo según el cual debían invocar la protección de “su yerno”. La leyenda griega explica que Bóreas tiene una esposa ática, llamada Oritia, hija de Erecteo.

También en VIII, 55, se refiere al templo de Erecteo pareciendo, sin embargo, referirse a Erictonio al calificarlo como hijo de la tierra.

Se encuentra en esa Acrópolis un templo de Erecteo, de quien se dice que nació de la tierra, y en ese templo hay un olivo y un “mar”, que según cuentan los atenienses, Posidón y Atenea dejaron allí como testimonios de su poder.

Cronológicamente correspondería ahora abordar el tratamiento dado al personaje desde la tragedia griega, con mención tanto a la posible tragedia de Sófocles sobre el tema que no ha

³² SÁNCHEZ-MAÑAS, C. Introducción en HERÓDOTO *Historia (Libros I-II)* Editorial Gredos (1977) (Edición electrónica)

³³ Hdt. V, 66

llegado hasta nosotros como, sobre todo, al *Ión* de Eurípides. Sin embargo, no puede pasarse por alto la importancia de estas fuentes, singularmente de la proporcionada por Eurípides. De hecho, *Ión* funciona, a nuestro juicio, como el elemento más claramente caracterizador del personaje de Creúsa en la tradición antigua. Junto a ello y como tendremos ocasión de exponer con posterioridad, es el punto básico del que arranca el tratamiento que se abordará siglos después sobre este tema. Por todo ello, se ha optado por dedicar a esta tragedia un análisis exhaustivo que se contiene en el epígrafe 4 posterior.

3.1.3. Estrabón

Todo lo que sabemos sobre él es a través de su obra. En todo caso, se trata de un griego por nacimiento y por “su integración en la comunidad de lengua y cultura helenas”³⁴.

Aparte de *Geografía*, nos han llegado algunos fragmentos de *Comentarios históricos*.

Concibe la geografía como una disciplina compleja en la que confluyen distintos tipos de saberes. Homero constituye una referencia constante en la obra de Estrabón, convencido del papel didáctico de la poesía. Adicionalmente realiza un esfuerzo por incorporar la geografía, concebida como descripción, y la historia, entendida como narración. Los geógrafos anteriores a él mismo que constituyen sus referencias son Hiparco, Posidonio y Eratóstenes de Cirene.

Geografía se compone de 17 libros, habiéndonos llegado el texto casi entero, menos la parte final del libro VII. Se estima que se escribió aproximadamente en el 7 a.C. Los libros I y II constituyen los “Prolegómenos”, dedicados a la defensa de Homero, al análisis de la obra de sus predecesores y a conceptos básicos. El resto describirá las diferentes regiones del mundo conocido. Los libros VIII, IX y X se dedican a Grecia y las islas. Como ya se ha dicho antes, en *Geografía* Estrabón pretende exponer las dimensiones y naturaleza del mundo y explicar cada región.

Es en esta explicación y en este querer contar donde encontramos las referencias que nos interesan. Si bien no menciona al personaje de Creúsa, sí incorpora un par de alusiones al entorno de la misma en dos de los libros dedicados a Grecia, para establecer la vinculación con el origen de los pueblos griegos. En el libro VIII, relata la fundación de los pueblos de Acaya, a partir de los hijos de Helén, entre los que está Juto. Sobre éste se señala que se casó

³⁴ GARCÍA BLANCO (1991): 33

con Creúsa, si bien la referencia a ella es en calidad de “hija de Erecteo”, como sucede en buena parte de las fuentes clásicas:

Historia de Acaya, anterior a la Liga Aquea

Antiguamente esta región estaba bajo el poder de los jonios, grupo étnico salido de los atenienses. Su nombre antiguo era Egalea y sus habitantes se llamaban egaleos; posteriormente se llamó Jonia por los jonios, igual que el Ática, nombre procedente de Ión, hijo de Juto. La tradición cuenta que Helén fue hijo de Deucalión y que reinó en la región de Ftía, entre el Peneo y el Asopo; transmitió el trono a su hijo mayor y envió a los otros fuera del país en distintas direcciones, para que cada uno buscara un lugar donde establecerse. Uno de estos hijos, Doro, reunió en un solo estado a los pueblos de la zona del Parnaso, que por él tomaron el nombre de dorios después de su muerte. Juto, por su parte, se casó con la hija de Erecteo y fundó la Tetrápolis del Ática, formada por Énoe, Maratón, Probalinto y Tricorinto. Uno de los hijos de Juto, Aqueo, que había cometido un homicidio involuntario, huyó a Esparta e hizo que sus habitantes se llamaran aqueos. Por su lado Ión venció a los tracios de Eumolpo y obtuvo por ello tanta fama que los atenienses le confiaron su gobierno. Comenzó por dividir la población en cuatro tribus, y después en cuatro categorías según su ocupación, distinguiendo a los campesinos, a los artesanos, a los sacerdotes y a un cuarto grupo de guardias. Tomó estas y otras disposiciones parecidas y al morir dejó al país un nombre derivado del suyo.

Y este país se hizo entonces tan populoso que los atenienses hasta enviaron una colonia de jonios al Peloponeso e hicieron que el territorio que habían ocupado tomara un nombre derivado del suyo y se llamara Jonia en lugar de Egíalo; y sus habitantes pasaron a denominarse jonios en lugar de egaleos y fueron divididos en doce ciudades³⁵.

En el libro IX y como en otras fuentes, se vincula a la descendencia de Creúsa con aquellos que dan nombre a los pueblos del Ática, si bien la propia Creúsa no figura como tal, pero sí su esposo, Juto, y su hijo Ión:

Antiguos nombres del Ática. Los Pelasgos.

El relato sería mucho más largo si se pasara revista a los antiguos fundadores del asentamiento, comenzando por Cécrope, puesto que ni siquiera dicen lo mismo sobre ellos todos los escritores, como ya se evidencia en los mismos nombres. Actice, por ejemplo, dicen que deriva de Acteón; Átide y Ática de Átide la hija de Cranao, por el cual los habitantes se llamarían también cranaos; Mopsopia de Mósoppe, y Jonia de Ión, el hijo de Juto; y Posidonia y Atenas por los dioses epónimos. Y ya he dicho que la raza de los Pelasgos ha residido evidentemente en este lugar, y que, a causa de su espíritu errante, fueron llamados «Pelasgos» por los habitantes del Ática ³⁶.

³⁵ Str. VIII, 7, 1

³⁶ Str. IX, 1, 18

En definitiva, Estrabón otorga a la figura de Creúsa, sin mencionarla, una categoría significativa en la medida que ella y su descendencia contribuyen a explicar la geografía, entendida en un sentido amplio, de la región de la que forman parte. Se reconoce así que son piezas de ese grupo de mitos que construyen la identidad griega, mediante la fundación de sus pueblos y dándoles su nombre, de manera singular en lo relacionado con Atenas.

3.1.4. Apolodoro

No está identificado el autor de *Biblioteca*, pues erróneamente se atribuyó a Apolodoro de Atenas, aunque en el siglo XIX Carl Robert descartó esta hipótesis. Bajo la denominación *Biblioteca*, se recogen una serie de tradiciones mitológicas que incluyen las relativas a los dioses, héroes y sucesos de épocas antiguas³⁷, entre los que estaría la saga mítica del Ática, que es donde aparece Creúsa. Para ello, el autor utiliza otros compendios mitológicos antiguos. En cuanto a la fecha de su creación, a partir de los rasgos lingüísticos, se estima que fue redactada hacia el siglo I o. II d. C.

Creúsa, es recogida como “la hija de Erecteo”³⁸ y esposada con Juto. Esta última referencia procede del libro III, 15, 1, descriptivo de la familia mítica en el trono de Atenas: “Ctonia se casó con Butes, Creúsa con Juto, y Procris con Céfalo, hijo de Deyón”.

Juto ha aparecido antes en el libro I, formando parte de la tradición que considera a Deucalión y Pirra fundadores de una nueva raza de humanos tras el diluvio, siendo uno de los hijos de Helén, hijo a su vez de Deucalión. Esto conecta a Creúsa con la saga de pueblos griegos. Así, en este fragmento, el padre de Juto, Helén, se señala como epónimo de los helenos. El hermano de Juto, que es Doro, da nombre a los Dóricos. Finalmente, los hijos de Juto, Ión y Aqueo, nombran a los Jonios y Aqueos, respectivamente:

A partir de su propio nombre llamó helenos a los que antes se llamaban griegos y dividió el país entre sus hijos. Juto recibió el Peloponeso y con Creúsa, hija de Erecteo, engendró a Aqueo y a Ión, de quienes recibieron sus nombres los aqueos y los jonios.³⁹

En otro sentido y centrándose ya en otros aspectos de la propia familia de Creúsa, sobre el sacrificio de hijas de Erecteo también hay referencias en III, 15, 4:

³⁷ GARCÍA MORENO (1993): 28 a 30.

³⁸ Apollod. I, 7, 3

³⁹ Apollod. I. 7, 3

Cuando Erecteo preguntó al oráculo acerca de la victoria de los atenienses, el dios le respondió que tendría éxito en la guerra si degollaba a una de sus hijas. Y, en cuanto él hubo degollado a la más joven, las demás se degollaron a sí mismas, pues se habían jurado mutuamente, según dicen algunos, morir juntas. Tras la matanza tuvo lugar el combate y Erecteo aniquiló a Eumolpo; pero como Posidón había acabado con Erecteo y su casa, ocupó el trono Cécrope...

En definitiva, a partir de esta fuente, de nuevo de Creúsa no sabemos apenas más que el hecho de que se integra en la familia mítica que ocupa el trono de Atenas y es parte activa en la fundación de los pueblos griegos, a través de su matrimonio y descendencia.

3.1.5. Pausanias

Poco se conoce sobre el propio Pausanias, pero de su trabajo deducimos que es un viajero que vivió durante el siglo II d.C. con un Imperio romano que vive su máximo esplendor. Sus textos describen los lugares y escenarios de Grecia, pero también los mitos y personajes que la pueblan. En este sentido muestra un particular interés por conservar las leyendas locales, usando lo que conoce porque lo ha visto o porque se lo han contado⁴⁰.

En el libro I de *Descripción de Grecia*, dedicado al Ática, localizamos algunas referencias a Creúsa, que enlazan con los parámetros básicos enunciados en el guion al que se ha dedicado el apartado segundo de este trabajo. La más relevante es la efectuada en el libro I, 28, 4 cuando al recorrer con su descripción la Acrópolis y descender sólo un poco hasta situarse al pie de los Propileos, encuentra una cueva de la que dice que: “Creen que Apolo se unió aquí con Creúsa, hija de Erecteo”.

Supone esto un nuevo giro respecto a lo expuesto hasta ahora en relación con otras fuentes, ya que Pausanias incorpora la historia del propio personaje no por ser parte de la familia fundadora de los pueblos griegos, sino por su peripecia personal con Apolo.

Otras referencias, no obstante, se centran en su entorno. Así antes, en I, 5, 2, Pausanias señala que:

Entre los epónimos se encuentra también Erecteo, que venció en la batalla a los de Eleusis y dio muerte a su jefe Imárado, hijo de Eumolpo.

Esto mismo es recordado en I, 27, 4. Precisamente ahí relata que:

⁴⁰AZCONA GARCÍA (2000): 16 y 17.

También hay dos grandes estatuas en bronce de unos hombres que se están preparando para luchar: a uno llaman Erecteo, a otro Eumolpo. Ahora bien, a los atenienses que conocen bien sus leyendas antiguas no se les oculta que Imárado, hijo de Eumolpo, murió a manos de Erecteo.

Vuelve a citar estos hechos en el I, 38, 3, si bien aquí concluye que ambos murieron:

En la batalla que se entabló entre los eleusinos y atenienses murió el rey de Atenas, Erecteo, y también Imárado, hijo de Eumolpo.

Finalmente, en I, 31, 3, Pausanias habla de Ión, puesto que encuentra su tumba en Pótamos. A él se refiere como hijo de Juto, no de Creúsa, y señala que habitó en Atenas y fue su polemenco en la guerra contra los de Eleusis.

En Pótamos del Ática está la tumba de Ión, hijo de Juto – pues éste habitó en Atenas y fue polemenco de los atenienses en la guerra contra los de Eleusis-.

De nuevo Creúsa y su entorno familiar se vinculan a la historia de la ciudad, si bien y como ya se ha señalado, la novedad de Pausanias es que se detiene en la relación con Apolo. Quizá esto obedezca a ese deseo, ya mencionado, de dejar reflejo junto a la descripción de los lugares, de las leyendas que los dan un valor adicional.

3.2. Tradición latina

En la tradición latina encontramos dos fuentes principales: por un lado, Cicerón va a hacer alusión a algunos aspectos de este mito en varias de sus obras e Higino, en sus *Fábulas*, va a incorporar algunos de los personajes y de las tradiciones relacionadas con Creúsa.

3.2.1. Cicerón

Antonio Ruiz de Elvira menciona que, en dos de sus obras, (*Pro Sestio* y *Tusculanas*) Cicerón cita uno de los episodios que conforma la historia mitológica de la familia de Creúsa, en este caso, el sacrificio de sus hermanas⁴¹.

Ampliando la búsqueda, Cicerón vuelve a mencionar a Erecteo en al menos otras dos obras (*De natura deorum* y *De finibus bonorum et malorum*), siempre vinculado al argumento del sacrificio de sus hijas por el amor a la patria.

⁴¹ RUIZ DE ELVIRA (2015): 418.

La profunda relación entre la vida de Cicerón y los acontecimientos de una Roma en tránsito desde la República al Imperio, le permitió vivir periodos de brillo, aunque también le costó otros de oscuridad y exilio⁴².

Precisamente, tras un periodo de exilio, en la primavera del 56 a.C. y de vuelta ya en Roma, emprende la defensa de Publio Sestio, a quien se intenta acusar de delito de violencia. Tras estas acusaciones hay mucho más que un proceso, ya que quien pretende imputar de esta violencia a Sestio es Clodio, enemigo declarado de Cicerón. Del mismo modo, tras el discurso de Cicerón hay mucho más que una defensa frente a una acusación delictiva. Es la ocasión de señalar a su odiado Clodio y sus secuaces y, sobre todo, exponer su programa político. En este sentido, Cicerón se ve favorecido por el hecho de que en la defensa le han precedido otros oradores que han acotado los hechos⁴³, lo que le permite aprovechar la oportunidad para exponer su pensamiento político. Lo hace en una “*oratio*” en la que recorre la carrera política del acusado, así como la vida política y personajes de la época. Pero, sobre todo, expone su propio ideal político en el que se centra la defensa de los “*optimates*” frente a los “*populares*”. Sestio fue absuelto, por unanimidad de votos del jurado, lo que supuso una victoria no sólo para Cicerón sino también para el partido de los “*optimates*”⁴⁴.

La cita relacionada con Creúsa se enmarca en esta descripción de su proyecto y en el deseo de reivindicar su forma de entender la política. Se trata de utilizar la leyenda del sacrificio de las hijas de Erecteo en defensa de su patria para justificar su vocación de sacrificio y su compromiso de anteponer la dignidad y las necesidades de Roma a su propia vida:

48. En definitiva, puesto que yo he subordinado siempre y todo a la dignidad, y sin ella nunca he considerado nada en la vida deseable para el hombre, ¿debería yo, que de cónsul tantas vivencias he vivido, temer a la muerte, aquella muerte que, por lo que se cuenta, las vírgenes atenienses, las hijas del rey Erecteo, han afrontado impávidas por la patria?...⁴⁵.

Por lo demás, Cicerón no da detalles de la historia de las hijas de Erecteo, suponiendo que se trata de un relato difundido y que recoge hechos sobradamente conocidos, incluso en su trasfondo y motivación. Tampoco en esta fuente se menciona a Creúsa y lo único que

⁴² FOX (2007): 453.

⁴³ Quinto Hortensio Hortalto, Marco Craso y el poeta Gayo Licinio Calvo

⁴⁴ FERRARA (1988): 194-196.

⁴⁵ Cic. *Pro Sestio*, 21, 48

tenemos es esta referencia que sitúa a su familia en el origen de su patria y en el sacrificio por su seguridad.

Más adelante, durante el verano del 45 a.C. escribió una de las obras enmarcadas dentro de su producción filosófica, a la que llamó *Tusculanae disputationes*, por tratarse de cinco libros que recogen otros tantos debates que tienen lugar en la villa de Túsculo. Es cuestionable hablar de unidad temática en esta obra, concebida como cinco diálogos diferenciados sobre cinco temas relativos a los avatares de la vida y de trascendencia filosófica. El libro I se dedica a la muerte, considerándose no como un mal sino como un bien, tanto si se mantiene que el alma es inmortal como si no se cree así⁴⁶.

Es precisamente en este libro I donde se incorpora la cita al sacrificio de las hijas de Erecteo, hermanas por tanto de Creúsa, como ejemplo, incluso, de la utilidad de la muerte:

... Las muertes célebres afrontadas por la patria no sólo suelen parecerles a los oradores gloriosas, sino incluso felices. Se remontan a Erecteo, cuyas hijas también desearon afanosamente la muerte por salvar la vida de sus conciudadanos ...⁴⁷.

La orientación aquí es la misma que usa en *Pro Sestio*. Se trata de utilizar un ejemplo conocido, que no requiere mayor aclaración, para explicar gráficamente el compromiso con la patria y los ciudadanos hasta el extremo, incluso la muerte.

Tampoco aquí Cicerón cita a Creúsa. Lo único que se nos ofrece es la leyenda familiar de abnegación y sacrificio por Atenas, historia de la que ella, de algún modo, participa.

En este mismo año 45 a. C. Cicerón escribe *De natura deorum*, diálogo filosófico que se presenta en tres libros, en los que se discuten las teologías de los diferentes filósofos griegos y romanos. En el libro III incorpora una referencia a Erecteo y su familia, en concreto sus hijas, dándoles consideración de “divinos”, al haber ganado esta condición por sus sacrificios por la patria:

Pero si éstos son divinos, también lo es sin duda alguna Erecteo, cuyo santuario y cuyo sacerdote vimos también cuando estuvimos en Atenas. Y si consideramos que éste es un dios, ¿qué dudas podemos sentir acerca de Codro o cualesquiera otras personas que cayeron luchando por la libertad de su patria? Y si esto no es probable, hemos de rechazar también los casos primeros de los que éstos son consecuencia.

⁴⁶ LÓPEZ FONSECA (2010): 50-51.

⁴⁷ Cic. *Tusc.*, I, 48

50. También es fácil ver que en la mayor parte de los estados la memoria de los hombres valientes ha sido santificada con honores divinos con el fin de promover o estimular el valor, para hacer a los hombres mejores más afanosos de enfrentarse con el peligro en pro de su país. Esta es la razón por la que Erecteo y sus hijas han sido divinizados en Atenas, y análogamente se encuentra en Atenas el santuario Leonático.⁴⁸

En términos similares se expresará en *De finibus bonorum et malorum*, también obra de reflexión filosófica escrita en este mismo año 45 a.C.

En conclusión, en todos estos casos las referencias de Cicerón tienen en común el resumir en la familia de Creúsa la idea de sacrificio por el bien común. Igualmente, el modo de utilizar la cita con las pocas aclaraciones que incorpora, nos dicen que la historia es aún bien conocida en la Roma del final de la República. Su difusión es tanta como para ser usada en una “*oratio*” en un proceso judicial, donde prima el lenguaje directo y la elocuencia, así como en una reflexión filosófica, que demanda claridad en la exposición.

3.2.2. Higino

Tradicionalmente se le identifica con Gayo Julio Higino de quien, no obstante, se cuenta con poca información.

Sobre la obra concreta, se ordena en torno a tres grandes temas como son la genealogía, las fábulas y los catálogos. *Fábulas* es, junto a *Biblioteca* de Apolodoro, la principal enciclopedia mitológica de la Antigüedad, aunque, a diferencia de *Biblioteca*, no sigue un orden que lleve del inicio al final, sino que va yuxtaponiendo mitos y entremezclándolos, lo que dificulta su comprensión⁴⁹. Muchas veces, las versiones divergen de las originales e incluso ofrecen algunas contradicciones como, precisamente, en el caso concreto de la fábula sobre el sacrificio de las hermanas de Creúsa.

Dedica la Fábula XLVI a Erecteo, en concreto al sacrificio de sus hijas. Se opta aquí por la versión de que el sacrificio es un tributo a pagar a Neptuno en compensación por la derrota y muerte de su hijo Eumolpo. Una vez sacrificada una de ellas, las demás se suicidan al haber dado su palabra de que lo harían:

XLVI. ERECTEO

⁴⁸ Cic. *De Nat. Deor.*, III, 19, 49-50

⁴⁹ DEL HOYO - GARCÍA RUIZ (2009): 15 a 19.

1. Erecteo, hijo de Pandión, tuvo cuatro hijas, que juraron entre sí que si una de ellas moría, las demás se darían muerte.
2. Por este tiempo Eumolpo, hijo de Neptuno, llegó a Atenas con intención de atacarla, porque decía que la tierra ática había sido de su padre.
3. Cuando éste con su ejército fue vencido y muerto a manos de los atenienses, Neptuno exigió que una de las hijas de Erecteo le fuera sacrificada, a fin de que éste no se regodeara con la muerte de su hijo.
4. Y así, una vez inmolada Ctonia, una de las hijas, las demás se dieron muerte en virtud de la palabra dada. El propio Erecteo fue fulminado por Júpiter a instancias de Neptuno.

Por tanto, la muerte de Ctonia, según Higino, no es un sacrificio por el bien de la patria en sentido estricto, sino que es un precio a pagar por el desafío a un dios derrotando a su hijo. Las otras hijas se suicidan por compromiso fraternal. Se diferencia, por tanto, de las versiones que proponen la muerte de las hijas como sacrificio para conseguir la victoria como en el propio *Ión* de Eurípides, en la *Biblioteca* de Apolodoro o en las referencias de Cicerón.

Sin embargo, en la Fábula CCXXXVIII, dedicada a los que sacrificaron a sus hijas, cambia la versión y Erecteo sacrificará a Ctonia para dar cumplimiento a un oráculo que favoreciese a los atenienses:

Erecteo, hijo de Pandión, a Ctonia siguiendo un oráculo, en favor de los atenienses. Sus restantes hermanas se precipitaron desde lo alto.

En todo caso, esto provoca el sacrificio voluntario de sus hermanas.

En la Fábula XLVIII figura también Erecteo, en esta ocasión, como hijo de Pandión, formando parte de la relación de reyes atenienses:

LOS REYES DE LOS ATENIENSES.

Cécrope, hijo de Tierra; Céfalo, hijo de Deión; Egeo, hijo de Pandión; Pandión, hijo de Erictonio; Teseo, hijo de Egeo; Erictonio, hijo de Vulcano; Erecteo, hijo de Pandión; Demofonte, hijo de Teseo.

Volvemos a tener, por tanto, la mención de Creúsa y su familia como elementos fundamentales en la construcción de Atenas, dispuestos a llegar hasta el máximo sacrificio.

Como cita específica a Creúsa tenemos la contenida en la Fábula CLX, donde Creúsa, hija de Erecteo, se considera madre de Céfalo, hijo a su vez de Mercurio.

CLX. LOS HIJOS DE MERCURIO

Príapo. Equión, de Antianira, (y) Éurito. Céfalo, de Creúsa, hija de Erecteo. Euresto (de) Aptale. Libis, de Libie, hija de Palamedes.

En la CCLXX, en cambio, va a considerarlo hijo de Pandión, probablemente por confusión⁵⁰. Debe constarse que esta mención aparta a Creúsa de todas las referencias de las que se tiene constancia hasta ese momento.

3.3. Conclusiones acerca de las referencias en las fuentes antiguas

De este repaso por las fuentes antiguas que nos ofrecen información de Creúsa o, más mayoritariamente, de su entorno, hemos extraído algunas conclusiones de carácter personal que se exponen a continuación:

- Un primer punto de reflexión se centra en su caracterización. Tanto en la tradición griega como latina, Creúsa, por ser hija de Erecteo, pertenece a una familia determinante en la construcción de Atenas, por ser fundadores de la ciudad, por anteponer el bienestar de la ciudad al suyo propio y por organizar la estructura de la polis, aunque esto lo hará ya su hijo Ión. Junto a ello, también estas fuentes antiguas la vinculan, en función de su matrimonio con Juto, al origen de los pueblos griegos.

Lo que no encontramos es referencias a su tragedia personal, ni siquiera en Pausanias, que se limita a señalar el lugar en el que ella y Apolo se unen, pero sin hablar de la posible violencia de la unión, ni de las terribles consecuencias que la llevan al abandono de su hijo, según relata Eurípides en su tragedia.

En definitiva, Creúsa pervive con este doble perfil, tan fundamental para entender la historia de su entorno, pero tan poco rico en matices respecto a su propia personalidad y vivencias.

- Por otra parte, como segunda conclusión, destacaría el poco interés de las fuentes analizadas respecto a la relación de Creúsa con Apolo, a pesar de lo sugerente que pudiera resultar un nuevo episodio de unión entre un dios y una mortal, que adicionalmente tiene consecuencias a través de un hijo fundamental para la organización de Atenas. Prácticamente todas las fuentes analizadas son posteriores a la tragedia de

⁵⁰ Hyg. *Fab.* CCLXX: Quienes fueron los más bellos... 2. Alejandro Paris, hijo de Príamo y de Hécuba, al que siguió Helena. Nireo, hijo de Cáropo. Céfalo, hijo de Pandión, a quien amó Aurora. Titono, hijo de Laomedonte, esposo de Aurora.

Eurípides y, de ser cierta la tesis, de la pérdida tragedia o tragedias de Sófocles. Las únicas excepciones serían, obviamente, la obra de Hesíodo y, posiblemente, la *Historia* de Heródoto. No obstante, ninguna alude al encuentro entre Creúsa y el dios, excepto Pausanias y, como ya se ha señalado, este autor no muestra gran interés por las circunstancias que rodean a la relación.

Esto nos llevaría a preguntarnos las razones por el escaso interés hacia esta historia. A nuestro juicio, esto podría deberse al hecho de que, a diferencia de otras leyendas que rodean a Creúsa, ésta naciera del deseo de Eurípides (o quizá antes de Sófocles), de dotar a la saga mítica de la ciudad de un origen aún más “divino”, reforzando las relaciones entre los dioses y Atenas, pero sin que hubiera tras ello una tradición previamente arraigada.

En todo caso y, como se comenta al analizar la tragedia *Ión*, ésta está muy condicionada por el contexto histórico en el que se escribe y representa, estando Atenas y sus aliados en guerra con la Liga del Peloponeso. Es por ello que, quizá, la vivencia de Creúsa se circunscriba a esa vocación propagandística con la que Eurípides elabora su obra, lo que explicaría su falta de transmisión en las fuentes posteriores, que desconocen una leyenda no consolidada y nacida con un fin muy acotado.

- Si bien en otros epígrafes se abordará con mayor detalle la pervivencia posterior del personaje, el análisis de estas fuentes clásicas sí nos permitiría concluir que Creúsa, como referencia en sí misma, se ve lastrada por su vinculación tan estrecha con el momento de guerra durante la que Eurípides nos cuenta su historia.

Como veremos a continuación, ni siquiera en esta tragedia nos encontraremos con un personaje que participe de los grandes sentimientos o tragedias humanas, al estilo del resto de protagonistas femeninas que pueblan las obras del siglo V a.C. y en las que son víctimas, madres o hijas enloquecidas, enamoradas abandonadas o defensoras del derecho natural. Ella es sólo un eslabón de una saga que explica el origen de una ciudad y de una liga de pueblos que entran en guerra en un momento y circunstancias concretos. Quizá, acabada la necesidad de propaganda que justifica su aparición, pasa a perder interés.

4. LA CREÚSA DE EURÍPIDES: IÓN

Datada entre 413 y 412 a.C.⁵¹, se plantean dudas acerca de si es la única obra de los tres grandes trágicos sobre este tema. Milagros Quijada⁵² apunta, siguiendo a A.P. Burnett, la posibilidad de que existiera otra versión sobre este mismo tema que podría corresponderse con una *Creúsa* de Sófocles⁵³ y en la que la acción pudiera situarse en Atenas. No obstante, la autora también reconoce el escepticismo de otros estudiosos, como K.H. Lee.

Por su parte, en su análisis en los *Fragments* de Sófocles, José María Lucas⁵⁴ recoge la posibilidad de que Sófocles escribiera una obra dedicada a Ión y otra a Creúsa. Respecto a la primera, podría entenderse que es consecuencia del proceso de construcción del héroe que se acaba produciendo respecto a Ión. Vinculado a Atenas al pertenecer a la familia de Erecteo por ser hijo de Creúsa, luego se ensalza su colaboración en la lucha contra Eleusis y se llega a dignificar tanto que se le hace hijo de Apolo. No obstante, no estaría claro el argumento de esta tragedia, que podría ser similar a la conocida de Eurípides o podría tratar sobre esta batalla de Eleusis. Por su parte, existen también muchas dudas acerca de la existencia de una segunda pieza de Sófocles sobre Creúsa desconociéndose, en todo caso, a cuál de las diferentes mujeres con ese mismo nombre se refiere. En el supuesto de referirse a la descendiente de Erecteo, se duda acerca de si su argumento se centraría en el reconocimiento de Ión. Del mismo modo, es una incógnita si este Ión es tratado como descendiente de Apolo. Finalmente, no está claro si la acción transcurriría en Delfos o se desarrollaría en Atenas. José María Lucas recuerda que A. S. Owen va a plantearse todas estas incógnitas, cuestionándose que estemos ante la misma Creúsa de Eurípides ya que, de ser así, no encuentra sentido a que Hermes cite y repita el nombre de Creúsa hasta seis veces, como si no fuese un personaje reconocido.

En todo caso y de haber existido otra versión, no sabríamos si la tragedia de Eurípides es o no posterior y cuantos de los planteamientos de su obra son o no novedosos.

⁵¹ Para todas las citas se ha utilizado la versión incluida en *Obras completas. Esquilo, Sófocles, Eurípides* (Traducción de JUAN A. LÓPEZ FÉREZ, y JUAN MIGUEL LABIANO. Edición, Introducción y Notas de LUZ CONTI, ROSARIO LÓPEZ GREGORIS, LUIS M. MACÍA y M^a EUGENIA RODRÍGUEZ, bajo la coordinación de EMILIO CRESPO). Ediciones Cátedra (2004)

No obstante, para el análisis de la obra se ha usado también la versión incorporada a EURÍPIDES *El Cíclope, Ión y Reso* (Introducción, traducción y notas de JUAN MIGUEL LABIANO) Alianza Editorial (2010)

⁵² QUIJADA SAGRADO (2003): 379

⁵³ También se refiere a esta tragedia perdida GRIMAL (2010): 290.

⁵⁴ LUCAS DE DIOS (1983): 178-179 y 187 a 190.

4.1. Caracterización de la obra

Si el formato y el contexto en el que se crea y para el que se produce una obra son factores que deben tomarse siempre en consideración, en el caso de esta tragedia tienen una importancia fundamental, tal y como se procurará justificar en apartados posteriores.

Es por ello que, antes de abordar el análisis de la obra, de Creúsa y del resto de personajes, se va a incorporar una breve reseña acerca del medio de transmisión elegido, la tragedia, y del momento en el que la obra se piensa, durante la Guerra del Peloponeso.

4.1.1. Las tragedias: papel social

No es menor el hecho de que el mensaje que se nos trasmite a través de este personaje elija como medio el de una tragedia, producida y representada en los últimos años del siglo V en la Atenas en guerra contra Esparta y sus aliados. Todo apunta, como se verá posteriormente, a que su representación coincidiera, incluso, con los años en los que Atenas trata de alejar la guerra de su territorio, desplazándose a Sicilia y sufriendo una terrible derrota.

Quizá, influido por este momento histórico, Eurípides elige como tema el drama de una reina de la primera dinastía reinante de Atenas, que va a ser además origen de los pueblos griegos: jonios, dorios y aqueos.

Durante el siglo V a.C., la tragedia se va a constituir en un elemento fundamental en la vida y la formación de los habitantes del Ática. De hecho, los festivales y concursos consiguientes se celebraban coincidiendo con fiestas religiosas, dándoseles tanta importancia que hasta se llegó a conceder ayudas a los atenienses con menos recursos con el objetivo de que pudieran acudir a las representaciones⁵⁵. Ello parece apuntar en la dirección de que las tragedias se concebían como parte de la educación ciudadana y como un elemento que podía ser empleado con una finalidad propagandística. Sin duda este último supuesto se percibe con claridad en la obra *Ión*.

⁵⁵ A juicio de Robin Lane Fox, esta práctica se instauró en la década de 440 a.C. por parte de Pericles, si bien no es seguro que de ella se beneficiasen las mujeres. FOX (2007): 196

Las tragedias se constituyen en herederas de la épica, alcanzando una gran importancia social. Toda ciudad de un cierto tamaño contaba con su propio teatro y las representaciones adquirieron un grado de sofisticación que las convirtió en una especie de rito⁵⁶.

Cuestión más discutida es la vinculación entre tragedia y democracia, como característica diferencial de la Atenas del siglo V a.C. Así, Robin Lane Fox considera que las tragedias no pueden ser leídas como un alegato democrático, si bien sí reconoce que la idea de que los ciudadanos de Atenas son especiales está recogida en estas obras⁵⁷.

No obstante, sí parece que el conflicto y la tensión entre el mundo mítico y la sociedad democrática están presentes en las tragedias. Es frecuente que éstas presenten pautas de conducta para el ciudadano constituyendo, como se ha señalado, un elemento de educación de éstos, al ofrecer modelos más avanzados incluso que la Atenas de su tiempo⁵⁸.

Los temas de las tragedias van a oscilar entre la importancia de las relaciones familiares y la necesidad de los hijos⁵⁹, hasta la aparición de la guerra en el escenario, concebida como un episodio heroico⁶⁰. Se da la circunstancia de que ambos extremos se abordan en *Ión*.

Por su parte Eurípides, último de los tres grandes trágicos de los que conocemos al menos parte de su obra, evolucionará el género, explorando los extremos del ser humano. En su producción abundarán complejos personajes protagonistas femeninos, dejando un segundo plano para los varones⁶¹. A nuestro juicio, esto también sucede en *Ión*, en el que Creúsa resulta ser no sólo un personaje más rico que el propio Ión o, desde luego, Juto, sino también el motor determinante en el curso de la acción.

4.1.2. El contexto histórico de *Ión*

Como veremos posteriormente, parece evidente que la intención perseguida por Eurípides con esta obra es reafirmar la identidad de los pueblos griegos aliados de Atenas, vinculando

⁵⁶ PEREA YÉBENES (2020): 225

⁵⁷ FOX (2007): 197

⁵⁸ CONTI - LÓPEZ GREGORIS – MACÍA - RODRÍGUEZ (2004): 48

⁵⁹ CONTI - LÓPEZ GREGORIS - MACÍA - RODRÍGUEZ (2004): 48-49

⁶⁰ PEREA YÉBENES (2020): 226

⁶¹ PEREA YÉBENES (2020): 228.

su origen con los propios dioses. Adicionalmente, la imagen de la ciudad es ensalzada a lo largo de toda la obra, en el marco de una clara estrategia propagandística.

Esto se explica porque la datación de la obra, si bien no se sabe con exactitud, sí parece situarse entre el 413 o 412⁶² a.C., justo cuando Atenas y su Liga de Delos se enfrentan a Esparta y sus aliados en la Guerra del Peloponeso (431 a 404 a.C.). En concreto, en esos años los atenienses sufrieron la terrible derrota de Sicilia.

La llamada Guerra del Peloponeso, más que calificarse como una guerra civil, debe interpretarse como un enfrentamiento de dos maneras radicalmente diferentes de organizar el Estado y el poder⁶³. Atenas y Esparta no se enfrentaron por unas simples disputas territoriales, sino porque entre ambas había un abismo en la forma de entender la vida y la cultura y en su mentalidad⁶⁴.

Oficialmente la guerra fue declarada en el 431 a.C. por un enfrentamiento entre corintios, aliados de Esparta, y Cócira, ayudados por Atenas. Si bien la Liga de Delos ateniense parecía partir en una posición ventajosa, ya que se encontraba en pleno auge intelectual, cultural y político y contaba con una indiscutible superioridad naval, pronto sufrió su primer revés importante como consecuencia de una epidemia de peste que acabó con la vida de Pericles sólo un año después de iniciarse la contienda. A partir de ahí, Atenas tuvo que recluirse tras sus muros, fiándolo todo a su capacidad en el mar. A fin de alejar la guerra de los Muros Largos, tras los cinco años de la paz de Nicias, los atenienses trataron de controlar Sicilia y el sur de Italia para encerrar a su enemigo en el Peloponeso. Sin embargo, los errores estratégicos, la traición a Atenas de Alcibíades y la capacidad para reponerse de los siracusanos ayudados por Esparta, desembocaron en una terrible derrota en Siracusa en el 413 a.C.⁶⁵. Es precisamente en estos años en los que se estima que se representó *Ión* en Atenas y es este clima el que entendemos que explica la intencionalidad de Eurípides al elegir y plantear esta obra.

La Guerra aún duró algunos años más, acabando en 404 a.C. con la rendición incondicional de Atenas. Gracias a una flota financiada por los persas, los espartanos se impusieron en una batalla naval en el Helesponto que cortó la ruta marítima de la que dependía la llegada de

⁶² Entre otros, LABIANO (2010): 24.

⁶³ PEREA YÉBENES (2020): 151.

⁶⁴ FOX (2007): 213.

⁶⁵ PEREA YÉBENES (2020): 151-154

grano a la ciudad. La derrota puso fin al periodo democrático con la instauración de una oligarquía controlada por Esparta⁶⁶.

4.2. Argumento

El argumento de la tragedia es una revisión de Eurípides de un mito que, si bien no se sitúa entre los más populares, sí es ampliamente conocido en su tiempo al conectar con algunos elementos fundadores y definidores de la propia Atenas.

Comienza la obra con una intervención del dios mensajero Hermes, para situar al espectador a partir de un relato de los antecedentes. En este, hace ya alusión a alguno de los símbolos y leyendas ancestrales que conectan lo que se va a narrar y lo que va a suceder en escena con el origen de la ciudad.

Hermes nos cuenta la violación de Creúsa por Apolo, la decisión de ella de exponer al niño por temor a su familia, el deseo del dios de rescatar al pequeño y cómo la Pitia del templo de Delfos acaba haciéndose cargo de él y pasa, al hacerse un hombre, a estar al servicio del templo custodiando sus tesoros.

Por su parte Creúsa, hija de Erecteo rey de Atenas, continúa con su vida de princesa y de entrega a su ciudad. Por eso acaba desposada con Juto, extranjero que gana no sólo el matrimonio con la princesa sino también la corona de Atenas, en recompensa a su ayuda militar. Sin embargo, la fortuna no les concede hijos que afiancen el trono de Atenas y, por ello, los esposos viajan a Delfos para consultar al oráculo. El plan de Apolo es entregar a Ión a Juto en calidad de hijo suyo y, contando con que Creúsa lo reconocerá, planea que acabará finalmente como heredero del trono de Atenas y se ocultarán las relaciones del dios con Creúsa.

Este es el punto de partida que nos dibuja Hermes, pero los planes de Apolo no se cumplirán exactamente. Los esposos llegan a Delfos y Creúsa siente afecto inmediato por el joven Ión, a quien cree sólo servidor del templo. También Apolo traslada a Juto su oráculo de tal modo que le hace considerar a Ión como hijo suyo, pero creyendo que es el fruto de unos amores de juventud. Con lo que no cuenta el dios es con el despecho de Creúsa que se siente, en primer lugar, ultrajada como mujer, al tener que aceptar el hijo de su esposo y de una

⁶⁶ Fox (2007): 217

supuesta rival. Y también se siente ofendida como depositaria de la dinastía reinante en Atenas, al tener que acabar cediendo su trono a su esposo y este nuevo hijo, a los que ella no estima más que extranjeros.

Mientras, Creúsa no deja de añorar al hijo al que cree muerto, sintiéndose culpable del abandono al que tuvo que someterle y sin dudar de que eso le condenó a la muerte. En medio de este dolor por el hijo ausente, su ira por el nuevo hijo impuesto le impulsa a una opción desesperada. Trata de asesinar a su propio hijo, entregándole por medio de un sirviente una copa envenenada. Fracasado y desvelado su plan, el pueblo se revuelve contra ella queriendo ejecutarla, por lo que decide refugiarse en el altar del templo. Acosada por todos, entre ellos su propio hijo, saldrá en su ayuda la sacerdotisa Pitia, empujada por Apolo. Enseñará el cesto y los símbolos que portaba el niño al que rescató en Atenas y Creúsa los reconocerá, con lo que ambos comprenderán que son madre e hijo.

Cerrará la tragedia, esta vez con final feliz, Atenea, diosa que se proclama favorable a la ciudad y a la familia de Creúsa. Ella diseñará el futuro de los pueblos griegos a partir del propio Ión y de los hijos que tendrán Creúsa y Juto. Este es el verdadero mensaje que quiere trasladar Eurípides con la obra. Un mensaje de autoafirmación y orgullo nacional, por el origen divino de los pueblos vinculados a Atenas en el contexto histórico de la guerra abierta con Esparta.

No obstante, y para concluir este somero análisis, debe decirse que también desde el punto de vista del argumento nos encontramos con una producción excepcional y alejada de los cánones clásicos de las tragedias. Un texto que por momentos parece una comedia con sus típicos enredos, confusiones y equívocos.

4.3. Personajes

4.3.1. Creúsa

Si bien la tragedia toma el título a partir del nombre de Ión, el personaje central de la misma y quien, a nuestro juicio, presenta una mayor riqueza y simbología es Creúsa.

No es sólo que a lo largo de la obra vaya adquiriendo distintas perspectivas, es que creemos que le sirve al autor para presentar a través de ella distintas ideas: desde las más elevadas y abstractas, como la dinastía y la ciudad, a las más cercanas y tangibles, como la esposa celosa

y la madre doliente. Creúsa también servirá para mostrarnos la imagen de la víctima y de la vengadora.

Para ofrecernos todos estos matices, Creúsa cuenta con el contrapunto que le van brindando el resto de personajes, ausentes y presentes, de la tragedia. La perspectiva de Creúsa como símbolo de su dinastía se construye a partir de su relación con su ciudad y con sus antepasados, y eso lo facilitan en buena medida los siervos que la acompañan y el propio coro de sirvientas. Para conocer a Creúsa esposa usamos a Juto, mientras que Creúsa madre nos vendrá de la mano de ese niño abandonado y ausente que luego se hace presente en Ión. Su posición como víctima viene definida por el propio Apolo, mientras que le dan alas como vengadora las personas de su entorno.

- **Creúsa como símbolo mítico**

Considerando el momento en el que se escribe y representa la tragedia, que es durante la Guerra del Peloponeso, y dado el enfoque propagandista y de reafirmación del bando ateniense que quiere imprimir el autor, la perspectiva más interesante de Creúsa es aquella que la define como depositaria de una ancestral dinastía y origen de pueblos griegos.

Creúsa va a simbolizar el glorioso origen de Atenas a través del legado de su propio origen mítico. Es Hermes, en su intervención inicial, el que enlaza a Creúsa con la estirpe de Erictonio, hasta el punto de acompañar a su hijo recién nacido con los símbolos ancestrales de las serpientes, en este caso a través de una joya, aunque lo esté abandonando a una muerte segura (vs. 20-28). El hecho de proceder de una noble dinastía la dota de unas características y apariencia que permiten que se perciba como una mujer singular. Así se lo señala Ión nada más verla por primera vez: “Nobleza posees y prueba de ese carácter tuyo, mujer, quienquiera que puedas ser, es el aspecto que tienes.” (vs. 237 a 239).

Ella es consciente y se define a sí misma como parte de una noble ciudad y de una noble familia: “Mi nombre es Creúsa y soy hija de Erecteo. Mi patria es la ciudad de Atenas” (vs. 260-261).

Y, a partir de ahí, Creúsa repasa con Ión todos los mitos fundadores, desde Erictonio que brota de la tierra hasta el sacrificio de sus hermanas “en pro de su tierra”.

Ella es trasunto de un glorioso pasado, simbolizando el origen divino de Atenas y la nobleza de sus gobernantes. En ella quedan resumidas para el espectador todas las razones para estar orgullosos del origen de su patria.

Es por esta condición de depositaria de una noble estirpe, que asume la responsabilidad de dar continuidad a su casa. No vale un hijo de Juto. Es de ella de la que depende la dinastía: “Corifeo: Comunes a nosotras son los éxitos de nuestra casa. No obstante, querría que también mi señora alcanzase la dicha de los hijos, y con ella la casa de Erecteo” (vs. 567-569).

Es por ello que no es aceptable asumir sin resistencia la llegada de Ión en calidad de hijo de su esposo. Eso es despojar a su dueña del legado: “se nos está echando de la casa de Erecteo” (v. 810). Pero ella no lo va a consentir y actuará “contra aquel que se aplica por adueñarse de la casa de Erecteo” (vs. 1056-1060), buscando eliminar al enemigo, aunque no tenga éxito “traté de matarte porque eras enemigo de mi casa” (v. 1291).

Desvelados los secretos, salvados Ión y la propia Creúsa, está salvada la estirpe que se resume en ella: “La familia nacida de la tierra ya no contempla su ocaso, sino que levanta su mirada a la luz del sol.” (vs. 1465-1467).

Pero no sólo es depositaria del pasado, sino que también es origen del futuro del pueblo griego. Lo explica la intervención final de la propia Atenea. Los hijos de Ión “serán cuatro y nacidos de un único tronco familiar, darán nombre a la tierra y a los pueblos del país distribuidos por tribus que habitan mi acrópolis.” (v. 1.575 y ss.). Y, además, ella junto a Juto, dará origen a los dorios y los aqueos.

Creúsa, por tanto, es pasado y futuro de los pueblos griegos.

- **Esposa**

Junto a este contenido de carácter más abstracto, Creúsa también se concreta al ser la madre doliente que ha perdido a su hijo y la esposa celosa que teme perder el amor de su marido.

Nada más encontrarse con Ión, en los primeros versos de la tragedia, ella se define. Es heredera de una estirpe mítica, pero también es esposa:

Ión. - ¿Y te casaste con un ateniense, mujer?

Creúsa. - No, mi marido no es de la ciudad, sino que proviene de otro país (vs. 289 - 290).

Su matrimonio nace de la conveniencia. Ella misma relata que su esposo llegó a Atenas para prestar ayuda en la guerra contra Eubea. Como recompensa, contrajo matrimonio con ella y alcanzó el trono. El no tener hijos les ha unido hasta el punto de acudir juntos al oráculo. Sin embargo, será la aparición de Ión en calidad de hijo de Juto, lo que ponga en peligro su estabilidad. Ambos creen que es fruto de una relación pasada, pero además Juto ya “es feliz

por sí mismo sin su esposa” (v. 774). Como consecuencia, de buen esposo pasa a ser traidor (v. 864). No obstante, ella sigue teniendo un cierto buen concepto de su marido. Al ser azuzada para que le mate responde “Me da vergüenza por los años de matrimonio en que fue bueno” (v. 977).

Se da la paradoja de que Juto había desaparecido ya de la tragedia porque, una vez ha reconocido en Ión a un hijo y causada una nueva tragedia a Creúsa, no es necesario y no volverá a escena (v. 676).

- **Madre**

La aproximación a Creúsa en su rol de madre ofrece un interés adicional, porque a esta condición llega como la madre doliente del hijo perdido, pero también como la madre ansiosa del hijo que está por llegar. No debe olvidarse que ella va al oráculo de Delfos con una doble misión, que incluye la obtención de un oráculo del dios que les proporcione a ella y a su marido la necesaria descendencia, pero también la necesidad de averiguar cuál fue el destino del bebé abandonado en la Acrópolis.

Ella misma se encarga de unir ambas condiciones en ese primer encuentro con Ión, a quien le confiesa la tristeza de la maternidad que no llega, despertando su piedad:

Ión. - ¿Así que eres estéril y nunca has dado a luz a ningún hijo?

Creúsa. - Febo aquí presente conoce bien mi falta de hijos.

Ión. - ¡Ay pobre! ¡Con toda la dicha que tienes en todo lo demás, en esto no eres dichosa! (v 305-307).

Para, a continuación, relatar su pena por la maternidad perdida, aunque intente hacer pasar esta amargura como de otra mujer “Males sufro y males encuentro” (v. 320).

Este doble dolor caracteriza al personaje. Una vez expuesto su hijo, el arrepentimiento ha sido permanente, sin que haya podido olvidar: “¡Si hubieses visto al niño, cómo tendría sus manos hacia mí!” (v. 961). Y esa tristeza ha sido mayor porque no ha habido un nuevo hijo para aligerar la carga. Señala Ión que esa madre sufre y ella asiente afirmando que “no dio a luz a ningún otro hijo más” (v. 356).

El pesar por lo perdido y el anhelo de lo que no llega son una constante en la obra, constituyendo ambos la tragedia de Creúsa. La ausencia de hijos (el nacido y los futuros) obsesionan a Creúsa. Así se precipita a preguntar a su esposo si ha obtenido el favor en el oráculo de Trofonio que también ha consultado “A ver, cuéntame qué oráculo traes de Trofonio, para unir tu semilla y la mía y que de ahí nos nazcan hijos.” (vs. 405-406).

Y al oráculo de Apolo que parece negarle la posibilidad de esos nuevos hijos, responde con desesperación:

Creúsa. - ¡Ay de mí! ¡Así muera!

Anciano. - ¡Hija!

Creúsa. - ¡Ay cuitada de mí! ¡Qué desgracia! ¡Amigas, insoportable es el dolor que recibo y padezco! ¡Así pereciese! (vs. 762-765).

Como señala el coro, “¡Los hijos son inmovible punto de partida de felicidad desbordante para los mortales!” (v. 474), por lo que la certeza de su ausencia bien merece el deseo de morir, según Creúsa.

Será el reconocimiento del hijo expuesto y encontrado vivo lo que la salvará de su dolor, del peligro de muerte en el que le ha colocado su fracasada venganza e incluso de la frustración de un matrimonio estéril.

Y, del mismo modo que el dolor era doble, la felicidad final también lo es. Al alivio por recuperar al hijo perdido se une también la felicidad de los hijos por venir y que le anuncia Atenea (v. 1590).

- **Mujer**

El carácter de la obra no permite que se extraiga la conclusión de que con ella se pretende retratar, siquiera mínimamente, el papel de la mujer en la sociedad ateniense de la época. El personaje no es tan rico como para ofrecernos esos matices y sus propias características hacen que no sea posible extraer patrones de carácter general acerca de lo que podría ser la vida de una ateniense de clase acomodada. En este sentido debe considerarse que Creúsa es una reina, hija de reyes y depositaria de un legado mítico a través de su estirpe. Ha sido nada menos que deseada por un dios y ha tenido un hijo fruto de esta relación que ha debido abandonar, lo que le va a impulsar a realizar acciones no ordinarias para cualquier mujer.

Sin embargo, no siendo ella un prototipo de mujer ateniense, la obra sí nos deja algunas consideraciones que resultan muy elocuentes de cuál es la opinión de la época sobre las mujeres.

Ya en el encuentro inicial de Creúsa con Ión, intentando explicar su tristeza, expresa la situación de indefensión en la que se encuentran las mujeres: “¡Oh sufridas mujeres! ¡Oh atrevimiento vergonzoso de los dioses! Entonces, ¿qué? ¿A qué instancia elevaremos nuestra querrela, si perecemos víctimas de las injusticias de los poderosos?” (vs. 251-254).

Aunque se intenta explicar la razón para este tratamiento injusto, se exculpa a los hombres poderosos y se atribuye a las circunstancias. Un poco más adelante, la propia Creúsa: “Las mujeres somos complicadas para los hombres y, como las buenas resultamos mezcladas con las malas, a todas se nos odia. Así de desgraciadas hemos nacido.” (vs. 398-400).

Así pues, la mujer es objeto de injusticia, pero quien la coloca en esta posición no tiene la culpa.

A pesar de esa exoneración, sin embargo, es frecuente que la mujer actúe con desmesura cuando es objeto de traición o engaño. Advierte Ión: “¡Cuántos asesinatos – como es bien sabido- por medio de pócimas letales han tramado las mujeres para acabar con sus maridos!” (vs. 615-617).

La propia Creúsa va a actuar así cuando se sienta traicionada por Juto. Así la impulsa el fiel sirviente anciano “... tienes ahora que poner en práctica una acción de mujer... matar a tu esposo y a su hijo...” (vs. 843-845). Frente a la traición, a una mujer sólo le cabe defenderse con artimañas.

El ataque recibido por Creúsa es, además, doble. El dios la castiga sin descendencia y una mujer sin hijos no tiene sentido. Y su esposo no comparte esta infelicidad porque puede reconocer en Ión un hijo del pasado. Y es precisamente esta debilidad de Juto y en él, de todos los hombres, lo que disminuye su valía y, paradójicamente, reafirma la de las mujeres. En palabras del coro: “¡Observad en qué medida superamos las mujeres en piedad a los varones por su injusto modo de sembrar su simiente! (v. 1095).

En conclusión, Creúsa no puede representar el papel del prototipo de mujer ateniense, pero su tragedia sí da excusa para que Eurípides refleje la situación en la que se encuentran las mujeres: dominadas por los hombres y víctimas de la injusticia, cuentan sólo con reacciones desesperadas para defenderse.

4.3.2. Ión, Juto y otros personajes

El principal contrapunto de Creúsa será Ión. Desde un primer momento es el objeto de sus angustias sin saberlo ninguno de ellos. Curiosamente será con él con quien se decida a compartir su triste historia, despertando admiración primero y luego piedad.

A lo largo de la obra vemos evolucionar al personaje. Su primera monodia nos enseña a un joven dulce y devoto que tiene por padre y madre a quienes se han ocupado de él. Así se estima hijo de Apolo y de la Pitia. Por el contrario, su verdadera madre se dirige a él como “extranjero”.

En la conversación con Creúsa, Ión se muestra como una persona inteligente. Ante la insistencia de la reina en pedir un oráculo a Apolo sobre el niño fruto de la violación que el propio dios cometió en el pasado, práctico, le aconseja no irritar al dios pidiéndole oráculos contrarios a sí mismo (vs. 365-381). Mejor será no pretender ir contra la voluntad de los dioses y aceptar “lo que nos otorguen de buena gana”.

Tras recibir el oráculo, Juto e Ión mantienen un diálogo lleno de equívocos y de cierta comicidad. No obstante, tras este reconocimiento, Ión se nos aparece de nuevo como un hombre práctico. Trata de entender cómo puede ser el hijo de Juto, a través de un interrogatorio (vs. 530 y ss.). Él quiere tener un padre, pero sabe que el camino para el reconocimiento de la reina y, sobre todo, de la ciudad no va a ser sencillo. “Ión. - No es el mismo el aspecto de las cosas cuando están lejos y cuando se ven de cerca. Yo acojo esta circunstancia con la mayor de las alegrías, el encontrarte como padre. Ahora bien...” (v. 585).

Y expone su preocupación por las previsibles dificultades a las que se va a ver sometido en su llegada a Atenas.

Sin embargo, Juto consigue infundirle tanta seguridad como para sentirse dueño de su destino “... ya encontraré yo oportunamente el momento y la ocasión y procuraré que mi esposa consienta en que tú sostengas mi cetro...” (v. 660).

El ataque de Creúsa nos desvelará a un Ión justiciero. Le dirá “qué desgracia tan enorme eres para mí y qué enemiga mía” (v. 1272). Y se justifica en su deseo de venganza “Puro queda – que lo sepas– todo aquel que mata a sus enemigos” (v. 1334).

Finalmente, con la revelación de su identidad a través de los símbolos que le enseña la Pitia, Ión pasa a ser un ser querido para Creúsa y para la ciudad (vs. 1405 y ss.).

Así lo expresa también Atenea: “... tanto aquí como en Atenas os sois favorable”.

En cuanto a Juto, la tragedia no nos lo dibuja con precisión. Su intervención está muy acotada a lo necesario para desencadenar una nueva tragedia que sumar a la que lleva consigo Creúsa.

Esta será la del reconocimiento de Ión como hijo exclusivamente suyo. Por ello, como ya hemos notado, una vez reconocido Ión no volverá a salir a escena (v. 676).

Por lo demás, sólo intuimos lo que nos cuentan los demás personajes de él, a través de visiones con perspectivas no coincidentes. Como ya se ha expresado con anterioridad, si bien se ve obligada a casarse con él en su calidad de héroe que ayuda a su patria, Creúsa le considera como buen esposo, al menos en el pasado. El anciano sirviente nos lo pinta como un hombre astuto que sabe cómo hacer heredero del trono de Atenas a un hijo fruto de una infidelidad cometida al saber a Creúsa estéril (vs. 808 y ss.). Y la intervención final de Atenea nos lo dibuja como un hombre ingenuo, a quien será fácil engañar haciéndole creer en la interpretación del oráculo que sitúa a Ión como hijo suyo y, por ello, como rey de Atenas (vs.1600 y ss.).

El resto de personajes, como el Anciano, la Pitia, el Sirviente o el propio coro de sirvientas, sirven para permitir avanzar la acción. En ocasiones sus intervenciones son muy significativas, como la del Anciano que colabora en el intento de eliminar a Ión o Pitia que desvela los signos que permiten que Creúsa reconozca a su hijo abandonado. El coro de sirvientas, lejos de adoptar el papel más tradicional de árbitro frente a la acción y los personajes, nos aproxima más a la tragedia de Creúsa, a su frustración y temores, estando claramente decantado en apoyo de ella.

4.3.3. Apolo

Los dioses juegan su papel en esta obra, abriendo y cerrando la propia tragedia. Inicia Hermes con su relato de los hechos previos, pronunciando los 81 primeros versos del prólogo, que completa Ión (vv. 82-183). En los versos finales, Atenea interviene directamente para garantizar un final feliz.

Sin embargo, es Apolo quien, sin tener presencia en el escenario, funciona como hilo conductor porque él es el origen de la tragedia personal de Creúsa y quien interviene para intentar enmendar sus errores del pasado, aunque lo haga de una manera desafortunada, generando una nueva tragedia. Finalmente, es Apolo también quien protege a Ión y a la propia Creúsa y envía a Atenea a resolver.

Adicionalmente, a lo largo de la obra los personajes nos van dejando su propia caracterización de Apolo a través de comentarios que, por lo general, le ponen seriamente en cuestión.

Una excepción es el inicio del coro en relación con Ión, en el que se reconoce el cuidado que le ha dispensado, lo que le equipara a un verdadero padre “¡A quien me ofrece su ayuda doy yo el nombre de padre mío, a Febo el del templo!” (vs. 139-140).

No obstante, lo más frecuente van a ser las críticas. El propio Ión, al conocer la historia de la violación de la que aún no sabe que es el fruto, señala: “Obra mal, pues, el dios, mientras la madre sufre” (v. 355) “Pues Febo, si se ve en su propio templo expuesto como un malvado...” (v. 370). Creúsa por su parte señala que “Loxias, en caso de que quiera ahora reparar sus faltas de antaño, no llegará a ser mi amigo del todo” (v. 425).

El texto califica la actuación del dios con dureza, al señalarle como autor de una violación: “...donde Febo de una pobre muchacha se benefició.” (v. 501). Es Creúsa quien nos narra los hechos a partir del verso 890 y siguientes en un diálogo con ese dios que se siente presente... “triste de mí, desgraciada, me forzaste a unirme”. Un delito del que el dios ha quedado impune “Tú, en cambio, a tañer la lira y a cantar peanes te dedicas” (v. 905).

Son frecuentes las críticas al dios, ya no sólo de Creúsa. El coro proclama “Vergüenza siento ante el dios que los himnos tanto celebran” (v. 1073) y “claras señales da el hijo de Zeus de tener flaca memoria por lo que a sus hijos respecta” (v. 1100).

Hacia el final, se le ofrece al dios un camino para la redención. Ión manifiesta “la divinidad ha sido buena, pero el destino ha sido una pesada carga” (v. 1374). El dios, tras su falta, fue bueno con el hijo. Y luego, avergonzado, no se atreve a aparecer, pero interviene para reparar las tragedias que ha provocado. Por boca de Atenea:

... Apolo, que no ha creído conveniente aparecer aquí ante vuestros ojos, para no recibir públicas censuras por sus actuaciones del pasado.

Por eso, me ha enviado a mí para que os dé a conocer unas palabras suyas... (vs. 1557-1560)

Confesando la verdad y ordenando el futuro de la ciudad y de la familia, el dios se redime.

En definitiva, sin aparecer en la tragedia, Apolo ha sido el catalizador de las tragedias del pasado, del drama que se nos narra y del atípico final feliz. Gracias a ello Creúsa se reconcilia y acaba señalando que “Alabo a Apolo, a quien antes no alababa...”.

Enlazando con lo ya señalado en el apartado 4.1.2, la utilización de la figura de Apolo por parte de Eurípides encaja con la estrategia propagandística que persigue con esta obra. En ese sentido, es extraordinariamente importante los lazos que se tejen entre los dioses y la dinastía reinante en Atenas que acabarán dando su fruto en la creación de los pueblos griegos. A pesar de la crítica de su comportamiento inicial (“cierto es que la acción divina en ocasiones llega con retraso”, nos dice Atenea), Apolo no sólo queda redimido porque su actuación final resuelve la tragedia personal de Creúsa y de Ión, sino porque ordena el futuro del pueblo griego.

Como señala Atenea, “Apolo lo arregló todo bien” (v. 1595).

4.3.4. Otros dioses: Hermes y Atenea

Como ya se ha señalado, los dioses juegan un papel importante en esta tragedia. Más allá de Apolo, que ha sido objeto de un análisis propio, los dioses en general son los pilares a los que acudir, lo que resulta particularmente importante en un momento de guerra y tribulación para la ciudad de Atenas. Nos dice el coro en la intervención final que “aquel cuya casa zarandeada se vea por adversas circunstancias, honrar a los dioses debe y confianza tener...” (vs. 1620 – 1622)

Una primera referencia es Hermes, quien interviene en el Prólogo para transmitirnos con su relato de las circunstancias que han llevado a los personajes al punto en el que arranca la tragedia. Pero no es sólo que cuente lo sucedido, es que él mismo ha intervenido en esos hechos. Primero acudiendo a rescatar a Ión niño para llevarlo a Delfos y dejarlo en el camino de la Pitia, asegurándose de que será cuidado. Adicionalmente va a ser Hermes el encargado de darnos a conocer el nombre futuro del hijo de Apolo y que es el de Ión, un nombre relevante porque será el que dará nombre al pueblo jónico.

Si Hermes abre la tragedia, será Atenea la encargada de cerrarla. Lo hará en nombre de Apolo y transmitiendo sus decisiones e instrucciones, pero dejando claro que es su voluntad intervenir, porque se trata de su ciudad y de la familia que la gobierna. Y más allá de eso, se esfuerza por reconciliarlos con los dioses en general y con Apolo particularmente. Lanza con ello un mensaje de ánimo a los atenienses que asisten a la representación de la tragedia para ofrecerles un camino de consuelo en el momento extraordinario y difícil que viven.

Los hombres van empujados por el destino sin ser dueños de su futuro, pero sin haber perdido del todo la esperanza. Como expresa Creúsa:

Damos vueltas de aquí para allá entre fortuna e infortunio una y otra vez, mientras los vientos van cambiando sin cesar.

¡Estense quietos! ¡Suficientes fueron ya los males del pasado! ¡Ojalá ahora llegase un viento favorable, lejos de males, hijo! (vs. 1504-1509).

4.3.5. La ciudad de Atenas

Entre las presencias permanentes a lo largo de la obra, aunque no se trate de un personaje en sentido estricto, está la ciudad de Atenas. La ciudad se configura como algo mucho más importante que un simple escenario, aunque también lo sea. Si bien no lo es de los hechos concretos que suceden en la tragedia, sí es el escenario de la violación de Apolo a Creúsa. Es también el lugar donde se desarrolla la vida de la mayoría de los personajes, de Creúsa y Juto, singularmente. Y es el destino al que regresar tras su visita a Delfos.

No obstante, la ciudad adquiere una dimensión que va más allá de una localización física.

Presencia constante desde el inicio, a ella se refiere Hermes en su presentación “Hay una ciudad no desconocida entre los griegos, que a partir de Palas, la de la lanza de oro, su nombre recibe” (vs. 9 y 10). Y, también según Hermes, el propio Apolo califica como “ilustre Atenas” (v. 30) y la trata como “ciudad de la diosa” (v. 31).

A lo largo de toda la obra, Atenas va a ser siempre “muy divina”, o “ilustre ciudad”.

En el primer encuentro entre Creúsa e Ión, Atenas ocupa su propio lugar, siendo tan relevante como los antepasados: “Ión. - ¡Qué ilustre ciudad habitas y de qué nobles padres procedes! ¡Cómo te admiro, mujer!” (vs. 262 y 263).

Con el desarrollo de los hechos, se va evidenciando la importancia de la condición de ciudadano de Atenas. Esta falta pesa sobre Ión una vez Juto le reconoce como hijo:

Dicen que en la ilustre Atenas el pueblo es oriundo de allí mismo y que no procede de fuera. Voy a caer allí tras haberme ganado dos complicaciones: ser hijo natural y, además, de padre extranjero. Y siendo acreedor de esa vergüenza, quedaré mermado en mis posibilidades y se referirán a mí como a un don nadie. (vs. 590 y ss.).

De todos modos, si puedo añadir una súplica más, ojalá la mujer que me engendró sea de origen ateniense, de modo que pueda gozar de libertad de expresión gracias a mi madre. Cuando un extranjero

se deja caer en una ciudad libre de mestizaje, aunque sea ciudadano de palabra tiene boca de esclavo y no tiene derecho a la libertad de expresión. (vs. 671-676).

Y en sentido contrario, estaría el temor de Creúsa y sus fieles, frente a la invasión de extranjeros de la ciudad y, aún más, del propio trono: “¡Motivos tendría la ciudad para protegerse a sí misma de la invasión extranjera!” (v. 721) y “¡Que nadie venga y reine sobre la ciudad, a excepción de los bien nacidos hijos de Erecteo!” (v. 1060).

Juto es menos porque es extranjero: “... que se casó contigo (por Creúsa) entrando en nuestra ciudad y en nuestra casa en calidad de extranjero” (v. 813).

En este mismo sentido, la propia Creúsa:

¿Pero qué derecho tienen los hijos de Eolo sobre la ciudad de Palas?

.../...

Un mercenario aliado no debería quedarse a vivir en el país al que ha ido a prestar sus servicios. (vs. 1300 y ss.).

Una interpretación interesante, siguiendo esta línea, es la que proporciona Domingo Plácido, equiparando “realeza” a “ciudadanía”. De tal modo que sólo pueden reinar los descendientes de Erecteo. Realmente y tal y como deja traslucir Eurípides, la ciudadanía es la única garantía de libertad en Atenas. Por eso se despiertan todos los temores en Ión tras ser reconocido por Juto, ya que él sabe que se trata sólo de un extranjero⁶⁷.

Finalmente, será Atenea quien cierre el final, esta vez feliz, de la tragedia y lo hace así porque es favorable a la familia por ser favorable a la ciudad (vs. 1555 y ss.).

Se trenza, por tanto, la historia de Creúsa, con la de la familia y con la de la ciudad, y todas las decisiones y actos del personaje se ven condicionados por la incidencia que tienen sobre esa presencia constante que es Atenas.

4.4. Consideraciones sobre la propuesta de Eurípides

Las tragedias finales de Eurípides plantean propuestas novedosas que deben ser analizadas desde diferentes perspectivas.

En el caso concreto del *Ión*, nos encontramos con un planteamiento singular, que parece alejarse de algunas de las convenciones del género desde un punto de vista más bien formal.

⁶⁷ PLÁCIDO SUÁREZ (2000): 99

Adicionalmente, el tratamiento de los personajes y la influencia concreta que los dioses tienen sobre ellos y sobre la acción también parece alejarse de lo establecido. En último lugar, entendemos que no puede dejar de insistirse en la finalidad perseguida por el autor con esta obra, que nace en un momento y contexto concretos y, por ello, con la intención de lanzar un mensaje determinado.

4.4.1. *Ión* como elemento en la evolución de las tragedias

Desde una primera aproximación a esta obra de Eurípides, apreciamos que el esquema, el tratamiento de personajes y situaciones e, incluso, el propio desenlace se sitúa lejos de los paradigmas tradicionales comunes al resto de tragedias.

Juan Miguel Labiano⁶⁸ recuerda en su Introducción a esta obra la convicción de Bernard Knox de que *Ión* es el prototipo de comedia, en un sentido moderno del género. Para ello, repasa los elementos que aparecen con claridad en alguna de las obras de Eurípides y que luego serán reconocibles en cualquier producción cómica.

En lo que afecta concretamente a *Ión*, estamos de acuerdo en referirnos, como punto de partida, a las situaciones cómicas que, a pesar del rigor que debe dominar una representación como es la de una tragedia, sí forman parte de esta obra. El ejemplo mencionado y que es bastante claro sería la escena del encuentro entre Juto e *Ión* cuando el primero sale de recibir el oráculo. Se trata de una escena plagada de equívocos que, a diferencia de otras tragedias, se desenvuelven en un ambiente lleno de comicidad⁶⁹.

Por otro lado, y ciñéndonos también a esta obra, el descubrimiento de la verdad es lo que desencadena el final feliz, a diferencia del patrón habitual de las tragedias en las que el desvelar la verdad suele ser el factor desencadenante del trágico final (podríamos aquí contraponer el resultado alcanzado con el conseguido por otros héroes trágicos, como Edipo). Este final feliz que se obtiene como premio al sufrimiento y al valor de descubrir la verdad es ya, en sí mismo, un elemento más propio de la comedia.

Hasta llegar a la verdad se suceden equívocos y situaciones confusas, que hacen oscilar los sentimientos de los personajes. Quizá por ello, podemos hablar de la existencia en *Ión* de

⁶⁸ LABIANO (2010): 31

⁶⁹ LABIANO (2010): 31-32

una gran abundancia de diálogos que desencadenan escenas llenas de situaciones confusas, por contraposición a las reflexiones y enfrentamientos que caracterizan al *agón* tradicional trágico.

Junto a ello y como elemento diferencial, en este *Ión*, Eurípides nos ofrece una organización de la acción en el tiempo algo singular, al hacer coincidir la venganza (de Creúsa y de Ión), con la salvación (también de Ión y de Creúsa) y el regreso (a Atenas, su lugar). También es bastante original la duplicidad de escenas que corren en paralelo: dos reconocimientos (de Ión por Juto, de Ión por Creúsa) o dos intrigas (de Ión y Juto contra Creúsa, de Creúsa y el Anciano contra Ión). Esto marca ya un camino singular por el que ha comenzado a evolucionar el género⁷⁰.

Algunos personajes aparecen apenas esbozados y van oscilando y acomodándose a las perspectivas que les ofrece la acción, sin plantearse una reacción frente a las circunstancias. Un ejemplo claro es Juto. Conoce, en primer lugar, un oráculo que le ofrece nuevas y buenas perspectivas de cara a una futura paternidad, recibiendo sin cuestionarse la indicación que le conduce a Ión y tratando, incluso, de convencerse a sí mismo de que pudiera ser realmente su hijo. Posteriormente, no conocemos su reacción frente al intento de Creúsa de envenenar a su pretendido nuevo hijo. Finalmente, tampoco nadie parece preocuparse de que se desvele la verdad acerca de la maternidad de Creúsa, entendiéndolo todos que es factible que Juto permanezca ignorante para siempre, a pesar de que eso dé lugar a que sea desalojado del trono de Atenas. Todo esto parece situarnos mejor frente a un personaje de comedia y nos aleja del prototipo de héroe trágico que suele liquidar con la muerte o el destierro las desdichas que le ponen en su camino los dioses.

Sin embargo, parece bastante claro que Creúsa sí encaja en el perfil de heroína trágica. De hecho, tal y como señala Rosmar Guerrero, ella es la única desdichada de la obra, la que carga con el peso dramático. Adicionalmente debe considerarse que Creúsa se acomoda a lo requerido por Aristóteles en su *Poética* para considerar a un personaje como héroe trágico. En primer lugar, debe vivir un dolor nacido de su propia experiencia, luego, ser de noble estirpe, que sufra una evolución en su fortuna y que su desgracia proceda del error, no de la maldad. En todo caso y para explicar la distancia que pudiera haber entre Creúsa y otras heroínas, debería considerarse que una de las características de Eurípides es la de mostrarnos

⁷⁰ QUIJADA SAGRADO (2003): 379

a los hombres como son, por lo que sus tragedias resultan más reales que las de los restantes trágicos⁷¹.

4.4.2. Cambios sobre el mito: el papel de los dioses

Como se ha señalado al describir los personajes de la obra, los dioses ocupan un lugar importante en la tragedia. Desde un punto de vista formal, ellos abren y cierran la historia, con la introducción a la situación que proporciona Hermes y la solución al conflicto de Atenea, como *dea ex machina*. El propio escenario en el que transcurren los hechos tiene la impronta de la divinidad, puesto que es el Templo de Delfos, sede del “ombligo del mundo” desde el que Apolo proclama sus oráculos. Todo ello por no hablar de las menciones e interferencias en la acción del propio Apolo.

Sin embargo, el tratamiento de los dioses y de sus acciones que plantea Eurípides tiene matices diferenciadores.

En primer lugar, los dioses de Eurípides no son justos en sus acciones y, por ello, no son objeto del respeto que podrían parecer merecer. Fundamentalmente, esto es perceptible cuando hablamos de Apolo. Sin intervenir directamente en la tragedia, no deja de estar presente en la misma a través de referencias continuas del resto de personajes. Con ellas obtenemos un negativo retrato del dios. Es el violador de Creúsa, el que la abandona a su suerte una vez embarazada, quien recupera al hijo abandonado y mantiene en la ignorancia a la madre para acabar no dudando en mentir a través de un oráculo.

Pero no es sólo que los dioses se dibujen con sus miserias y sus malos comportamientos, es que, además, se muestran no útiles para resolver las tragedias de los hombres que ellos mismos han causado. De nuevo Apolo es el que trata de recomponer sus faltas mediante una solución que resulta chapucera y se desmonta con facilidad.

Unos dioses que son relevantes en las vidas de los hombres y que en esta tragedia son necesarios para impulsar la acción, pero no en la medida en que lo fueron en la épica o en las propias tragedias.

⁷¹ GUERRERO (2009): 70

4.4.3. El carácter propagandístico de *Ión*

La ciudad es un elemento central en la tragedia y, con ella, la necesidad de unión y estabilidad, a través de la metáfora de la estirpe real y el derecho a ocupar el trono.

Es por ello que una parte fundamental de la tragedia de Creúsa es que debe evitar que extraños a su linaje se apropien del trono (Juto e Ión no lo merecen) aunque le cueste la vida.

En el momento de estrenar esta tragedia, Atenas está en guerra contra Esparta y sus aliados y, como ya se ha visto, estos años atraviesa dificultades por la desastrosa campaña en Sicilia que provocaría una dura derrota. Tras largos años de luchas y con malas perspectivas, la producción destinada a los certámenes teatrales que se celebraban en Atenas en este momento no podía ignorar la situación. Al menos no lo hace Eurípides con este *Ión*, en el que la ciudad es elogiada como destino idealizado y, sobre todo, en el que se trata de fortalecer la confianza de los pueblos áticos, retratando la unidad de su origen (jonios, aqueos y dorios, como hijos de una madre común) y su origen divino (enlazando con Apolo el nacimiento de Ión).

La obra, por tanto, es símbolo de unidad de origen de pueblos aliados en el momento de lucha de Atenas contra Esparta en la guerra del Peloponeso. Por todo ello, es un eficaz medio de propaganda para unir y subir la moral de la ciudad.

En definitiva, nos encontramos ante una obra singular en la medida en que Eurípides persigue trasladar al auditorio un mensaje muy concreto y vinculado a la actualidad, aunque lo haga recurriendo al legado mítico lejano de la ciudad.

Por otro lado, y tal y como hemos pretendido exponer en los apartados anteriores, resulta también singular la dualidad que recorre la obra, ya que es una tragedia que avanza formas de comedia. Es una historia del pasado para construir el futuro. El desarrollo de la tragedia conduce, sin embargo, a un final feliz.

Y esta dualidad alcanza también a Creúsa. Su dolor lo es por el hijo perdido y por los hijos que no vienen. Su felicidad es tanto por recuperar el pasado como por participar en la construcción del futuro.

5. LA SUPERVIVENCIA DE CREÚSA EN LA LITERATURA POSTERIOR

El personaje de Creúsa, hija de Erecteo, no tiene un gran recorrido en la tradición posterior. Sí aparece mencionada en el texto bizantino llamado *Suda* (o *Suidas*), enciclopedia sobre el mundo mediterráneo datada en el siglo X y escrita en griego. En concreto, en la entrada dedicada a doncellas, vírgenes (Παρθένοι), se la relaciona entre las hijas de Erecteo, en concreto como la cuarta de ellas⁷².

Sin embargo, tras siglos de silencio, la figura de Creúsa vuelve a utilizarse en algunos textos del siglo XVIII. De hecho, se convierte en protagonista, llegando a dar título a una de las obras del inglés William Whitehead, en concreto a *Creusa, Queen of Athens* (1754). Algunos años después vuelve a titular un par de óperas, ambas llamadas *Creusa in Delfo*. La primera es de 1774, correspondiendo el libreto a Gaetano Martinelli y siendo la música de Davide Perez. La segunda data de 1783, con libreto de Marco Coltellini y música de Venanzio Rauzzini.

Excedería del alcance de este trabajo una investigación más en profundidad de otras literaturas a fin de determinar si el personaje de Creúsa o su entorno tienen cabida en alguna producción literaria. No obstante, ya en el inicio del siglo XIX sí tenemos constancia del trabajo de August Wilhem von Schlegel quien, en el marco de la revolución romántica alemana de la escena, escribió su *Ión* (1803), que se basa en la tragedia de Eurípides⁷³.

El estudio se va a centrar en dos de las ya mencionadas obras del XVIII, la pieza teatral de Whitehead y el libreto de Martinelli para la ópera de Davide Perez. Dado que ambas se escriben y representan en la segunda mitad del XVIII, comenzaremos con una introducción a las líneas generales de dicho siglo desde la perspectiva de la recepción del legado clásico.

⁷² Sud. π 668: Παρθένοι

Así llamaban a las hijas de Erecteo y las honraban; [eran] seis en número. La mayor [era] Protogenia, la segunda Pandora, la tercera Procris, la cuarta Creúsa, la quinta Oritía, la sexta Ctonia. De estas, se dice que Protogenia y Pandora se entregaron para ser sacrificadas en nombre de su país cuando llegó un ejército de Beocia. Fueron sacrificadas en la colina llamada Jacinto en nombre de los Esfendonios. De ahí que también se les llame las doncellas jacintidas, como atestigua Fanodemo en su quinto Atis, al recordar el honor que se les dispensaba, y Frínico en Monotropos.

Traducción propia al español de la inglesa de James L. P. Butrica, editada por David Whitehead, Ross Scaife y Catharine Roth.

⁷³ HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 269-270

5.1. Introducción general al siglo XVIII

El siglo XVIII representa un periodo de transición entre el movimiento estético que supuso el Barroco y los cambios que vendrán marcados por las grandes revoluciones de las últimas décadas del 1700. Este siglo, sobre todo en su segunda mitad con el predominio de los valores de la Ilustración, se va a caracterizar por ofrecer una nueva mirada al mundo clásico, incorporando este legado no sólo a las diferentes manifestaciones artísticas sino también al pensamiento, las teorías estéticas, la ciencia o la medicina.

A través de este espíritu ilustrado se va a producir un redescubrimiento de lo “helénico” mediante viajes a la propia Grecia, incorporándose estas etapas a los tours de carácter educativo que emprendían los jóvenes europeos. Los primeros viajeros fueron los ingleses y los franceses, pero serían los alemanes los que redescubrieron los ideales helénicos, transmitiéndolos a toda Europa. Esto se suma al cambio de modelo sobre la actividad arqueológica que pasa de ser una mera práctica anticuaria a abordarse desde una perspectiva crítica. En este sentido destacan las excavaciones de Pompeya y Herculano, que ofrecen no sólo restos arqueológicos convencionales sino también importantes testimonios textuales papiráceos y epigráficos⁷⁴.

La cultura ilustrada va a proporcionar las bases para la modernidad y lo hará, paradójicamente, mediante esta vuelta a los ideales y valores del pasado clásico. Se pasó a considerar como referencias más válidas las procedentes de la Antigüedad y, por supuesto, esto se hizo extensible al mundo del arte que estableció como principal modelo el clásico, entendiendo que éste constituía el verdadero ideal. Desde un punto de vista estético, resurge la relación entre belleza y bien, llevando a muchos autores a manifestar su admiración por los paradigmas platónicos. En este periodo la belleza, en cuanto categoría estética, se asocia a lo clásico, basado en principios que relacionan la uniformidad y la unidad con la variedad. También se asoció la belleza a la libertad, al apostar la ilustración por el hombre como ser autónomo y libre, entendiéndose este concepto muy extendido entre los griegos. Finalmente, y además de la idea de belleza, cobra fuerza el concepto de lo sublime. Éste procede también del mundo clásico, aunque allí estaba vinculado a la oratoria, aunque ahora se extiende a la estética⁷⁵.

⁷⁴ HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 155.

⁷⁵ MARTÍNEZ RUIZ (2005): 493 a 495.

En cuanto a los géneros literarios, la tragedia es quizá la principal aportación de esta época. Con particular importancia en el ámbito de la literatura francesa, el género se concreta en un seguimiento de las formas de las tragedias grecorromanas, tomando sus argumentos de asuntos de la historia romana o de la mitología clásica. De hecho, en algunos casos, se utilizan argumentos directamente procedentes de textos de las tragedias clásicas. La principal diferencia, no obstante, será consecuencia del carácter moralizante de la época que conduce a situaciones en las que el villano pierde mientras el virtuoso recibe su premio en situaciones de final feliz o perfecto que poco tienen en común con los clásicos finales de las tragedias áticas. La Ilustración, por tanto, confiere una función educativa y de transformación social a sus dramas, por lo que, a pesar de usar temas clásicos, procura no alejarse de lo contemporáneo, transmitiendo nuevos mensajes con antiguas formas. El drama francés y posteriormente el alemán acaban también influyendo en el teatro inglés⁷⁶.

Adicionalmente, cabe destacar que en esta época las relaciones entre tragedia y ópera se estrechan⁷⁷.

En todo caso, debe considerarse que el balance a efectuar sobre la producción de dramas no es muy positivo. Según señala Luis Alfonso Hernández Miguel, hay coincidencia entre los críticos respecto al hecho de que en esta época se produjeron muchas obras malas y sólo unas pocas tragedias buenas, dándose además la circunstancia de que fueron poco comprendidas por el público⁷⁸. Siguiendo a Gilbert Highet, las razones que explican el fracaso del género serían tanto de orden social y cultural como de orden estético. Dirigidas a un público ya de por sí muy reducido, estos textos lo limitan aún más puesto que presuponen un conocimiento de los clásicos mayor del que poseían buena parte de los hombres aristócratas y casi todas las mujeres. Desde la perspectiva estética, las tragedias del XVII y XVIII se autoimpusieron restricciones aún más rígidas que las de los propios modelos grecorromanos. Por un lado, huyeron de manera exagerada de la utilización de palabras consideradas como vulgares, lo que las restó naturalidad y proximidad. Además, se sujetaron a una versificación estricta, lo que las privó de la tensión y emoción propias de estas obras⁷⁹.

⁷⁶ HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 184-185 y ORTEGA VILLARO y PÉREZ IBÁÑEZ (2005): 509-510.

⁷⁷ HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 185.

⁷⁸ HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 185.

⁷⁹ HIGHET (1954): Tomo II 19 a 25.

Otros géneros propios de los siglos XVII y XVIII que incorporan huellas del legado clásico serán el llamado “travestimiento burlesco” y la sátira. El primero es un tipo de parodia que aparece en el Barroco, precisamente como reacción al excesivo apego a lo clásico. Consiste en una reescritura de una obra clásica en la que se cambia su expresión lingüística y su estilo. Nacida en el siglo XVII, en el XVIII sólo hubo alguna aparición aislada. Respecto a la sátira, siguió muy de cerca a la romana, si bien su expresión métrica es más rígida, su léxico más pobre y sus temas más limitados⁸⁰.

En conclusión, el siglo XVIII participa de las características del Barroco, pero apunta ya el nacimiento de un nuevo movimiento de carácter ilustrado que acabará dando paso al Romanticismo propio del XIX. Se trata de un periodo marcado por la tensión. Mientras que el sentimiento dominante es la pasión, se hará un esfuerzo permanente por contenerla. Esta tensión afecta también a la relación con los clásicos, que acaban por ser entendidos, en ocasiones, como el freno imprescindible.

En todo caso es incuestionable la influencia del legado clásico que se traduce en la asunción y recuperación de géneros clásicos para dar lugar a otros nuevos: una nueva tragedia y, sobre todo, una nueva novela. Uno de los problemas del periodo, no obstante, viene por ese esfuerzo de contención que se imprime en el proceso creativo. Por ello, la incorporación y adaptación de géneros clásicos va a hacerse de tal modo que impondrá aun una mayor rigidez de la que tendrían las propias formas originales, lo que hace que se desvirtúen los géneros y se pierda fuerza y capacidad de transmitir emociones.

Como ya ha quedado expuesto, la tragedia va a ser el refugio principal del legado clásico en esta época, abordando temas ya tratados por los autores griegos y romanos.

Será en este género, entendido en una forma amplia, donde recuperaremos el rastro de Creúsa. En el teatro del XVIII reencontraremos a Creúsa en una tragedia de un autor inglés, William Whitehead, estrenada en 1754. Veinte años después, se estrenará la ópera *Creúsa in Delfo*, con libreto de Gaetano Martinelli y música de Davide Perez⁸¹. Nos centraremos en el estudio de ambas obras para analizar el modo en que pervive este personaje y el mensaje que fue capaz de trasladar más de veinte siglos después de la tragedia de Eurípides.

⁸⁰ HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 185-186.

⁸¹ Pocos años después del estreno de esta ópera consta otra del mismo título, *Creusa in Delfo*, con libreto de Marco Coltellini y música de Venanzio Rauzzini. Rauzzini, instalado desde 1780 en Bath pero en contacto con el King's Theatre, estreno en éste esta producción en 1783.

5.2. *Creusa, Queen of Athens* (1754) de William Whitehead

5.2.1. Breve introducción al autor y su época

Si bien la literatura inglesa del XVII es bastante pobre, en el siglo XVIII se habla de una verdadera “Edad Augusta” al ser cuando florecen, entre otros, el poeta Alexander Pope. Pero en materia de géneros literarios lo que caracterizará a este siglo XVIII en el Reino Unido será, sin duda, la novela, con una destacada producción en lengua inglesa. Baste, en este sentido, con citar a Jonathan Swift, Samuel Richardson o Henry Fielding. Estos autores avanzarán en la construcción de la novela moderna, pero dejando clara en sus obras la influencia clásica⁸².

Los autores clásicos, fundamentalmente los latinos, eran admirados y conocidos por la clase alta británica del siglo XVIII, hasta el punto de ser citados con asiduidad en el propio Parlamento. Pero también, entre los ingleses de la época hubo viajeros que, como antes habían hecho los franceses y luego harían los alemanes, viajaron al redescubrimiento de Grecia, dejando testimonio escrito de sus experiencias⁸³.

Este es el contexto en el que desarrolla su actividad William Whitehead⁸⁴. Hijo de un panadero, nació en 1715 en Cambridge. Patrocinado por Lord Monfort, fue admitido en el Winchester College. En 1735 ingresó en el Clare College, uno de los más antiguos de la Universidad de Cambridge, siendo allí donde comienza a publicar poemas y ensayos. En 1745 pasó a ser tutor del vizconde Villiers, trasladándose a Londres.

En esos años produjo dos tragedias: en 1750, *The Roman father*, basada en el *Horacio* de Corneille y en 1754, *Creusa, Queen of Athens*, inspirada en el *Ión* de Eurípides. Ambas se estrenaron en el Theatre Royal Drury Lane.

En 1757 fue nombrado “Poet Laureateship”, un cargo honorífico que aún se mantiene hoy en día, que es nombrado por el monarca del Reino Unido y cuyo cometido es escribir versos en las ocasiones nacionales significativas. Esta responsabilidad no le gustó demasiado⁸⁵.

⁸² HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 212-213.

⁸³ HERNÁNDEZ MIGUEL (2008): 205.

⁸⁴ Todas las referencias biográficas de William Whitehead proceden de la edición digital de la Enciclopedia Británica (1911) Volumen 28.

⁸⁵ Ocuparon este puesto poetas tan importantes como Ben Jonson y John Dryden. William Whitehead sucedió a Colley Cibber, tras el rechazo de Thomas Gray.

En 1762 llevó a escena de manera exitosa la comedia *School for lovers*, también representada en el Theatre Royal Drury Lane. En 1770 estrenó la igualmente exitosa *The trip to Scotland*. En 1774, recopiló sus obras y poemas y falleció en Londres en 1785.

5.2.2. La obra: argumento y personajes

Para aproximarnos al drama *Creusa, Queen of Athens*, debemos atender tanto al momento en el que se produce, esto es el siglo XVIII, como a la producción del propio autor, aspectos ambos que se han apuntado en el apartado inmediatamente anterior⁸⁶.

Desde la primera perspectiva, se trata de uno de los ejemplos de nueva tragedia que recupera asuntos clásicos, enmarcándose en el género característico al que hemos aludido.

En lo que se refiere a su relación con la producción de Whitehead, vemos que es uno de los dos dramas de carácter clásico que escribe, si bien no son sus únicas producciones teatrales. En todo caso parece que en esta faceta de autor teatral, William Whitehead alcanza mejores cotas de calidad literaria que en su producción poética en condición de poeta laureado.

Entrando ya a analizar la obra, los personajes parecen, a priori, similares a los de la tragedia de Eurípides, si bien sólo en su enunciación se observan algunas diferencias. En el drama de Whitehead nos encontramos con Ilyssus, un joven desconocido que atiende el Templo de Delfos; Aletes, un sabio griego; Phorbas, un anciano ateniense; Creusa y Xuthus, reyes de Atenas; Pythia, la sacerdotisa de Apolo; Lycea y otras mujeres que sirven a la reina; los sacerdotes de Apolo; ciudadanos de Atenas; vírgenes pertenecientes al Templo; guardianes y demás compañía.

Para un mejor análisis de los mismos, se ha procurado establecer una comparación con los de la tragedia original de Eurípides ya que, como queda reconocido en el propio texto, es la fuente de este drama.

En el anuncio inmediatamente anterior, Whitehead señala:

El tema de las siguientes escenas es tan antiguo, tan ligeramente mencionado por los historiadores, y tan fabulosamente tratado por Eurípides en su tragedia de “Ión”, que el autor se creyó en libertad de

⁸⁶ Para el análisis de la obra se va a utilizar el texto de WILLIAM WHITEHEAD, *Creusa, Queen of Athens*. HardPress Publishing (2014), siendo todas las citas traducciones propias.

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

hacer suya la historia. Algunas circunstancias muy evidentes, a las que se vio obligado a adherirse, se ha esforzado por hacer probables.

El siguiente cuadro pretende establecer unas primeras equivalencias entre los personajes de Eurípides y los de Whitehead:

<i>Ión (Eurípides)</i>	<i>Creusa, Queen of Athens (W. Whitehead)⁸⁷</i>
Hermes	---
Ión	Ilyssus
Coro (sirvientas de Creúsa)	Ciudadanos de Atenas
Creúsa	Creusa
Juto	Xuthus, rey de Atenas
Anciano	Phorbos
Sirviente (al servicio de Creúsa)	Lycea (y otras mujeres al servicio de la reina)
Pitia	Pythia
Atenea	---
	Aletes (un sabio griego)
	Sacerdotes de Apolo
	Vírgenes pertenecientes al Templo
	Guardias y compañía

- **Argumento**

La acción del drama de Whitehead se desarrolla en el entorno del Templo de Delfos, entre el vestíbulo del mismo y la arboleda de laurel que lo rodea. La acción se divide en cinco actos, está precedida de un prólogo y seguida de dos epílogos.

En el prólogo no se cuentan los antecedentes de los hechos objeto del drama, a diferencia de las tragedias griegas e incluso de los franceses, según se señala en la propia obra. Esta

⁸⁷ Se ha optado por mantener el nombre de todos los personajes tal y como figuran en el original inglés.

pequeña introducción sólo nos sitúa ante el significado del Templo de Delfos para la Antigüedad y cómo se acercan a él quienes desean un oráculo.

A continuación, se nos advierte de que el autor va a contar la historia a su modo, procurando hacer de los hechos más llamativos de esta tradicional tragedia algo más creíble para los espectadores del XVIII.

La obra arranca en el acto I con la llegada del anciano sirviente Phorbas al templo. Allí se encuentra al joven Ilyssus, que se afana por tener todo dispuesto. Al acudir Pythia, será Phorbas quien exponga esos antecedentes que no nos ha ofrecido el prólogo, con su explicación de la llegada de los reyes de Atenas, Xuthus y Creusa, y sus aclaraciones relativas al problema que les lleva a pedir un oráculo al Templo de Delfos y que no es otro que la falta de descendencia tras quince años de matrimonio. Detallará también la condición de Xuthus, rey ateniense pero extranjero, que ha accedido al trono al esposarse con Creusa como recompensa concedida por el justo rey Erecteo, al haber ayudado a Atenas en el pasado. También nos apunta que la única acción reprochable de Erecteo ha tenido que ver con su hija, al haber condenado al destierro y una muerte segura a su amado Nicander, por no ser noble y haber pretendido engañarle.

A su llegada, Creusa se encuentra con Ilyssus. Él le cuenta su historia como niño abandonado en el templo y la reina, que se siente extrañamente conmovida, le invita a irse a Atenas con ella cuando parta.

Creusa entonces se desahoga con Phorbas, diciéndole que el joven Ilyssus le recuerda a su perdido amor, Nicander, por lo que le pide que averigüe algo más del chico. El anciano aprovecha para recordarle que el trono de Atenas va a acabar en manos extranjeras y que ésta debería ser su principal preocupación.

En el segundo acto, Ilyssus acudirá a Aletes, hombre sabio que se ha encargado hasta ahora de su cuidado y formación, para intentar obtener información acerca de su origen. Aletes le avanza que lo sabrá en pocas horas. Una vez parte Ilyssus, aparece Pythia, sacerdotisa del Templo, a quien Aletes pide que en el oráculo que soliciten los reyes de Atenas, ella debe declarar a Ilyssus como su heredero, pero haciendo creer a Xuthus que procede de su familia. Asimismo, le solicita que consiga que él pueda ver a la reina a solas.

Marchan y llegan la sirvienta Lycea y Phorbas, que explicitan su intención de que Ilyssus no vaya a Atenas, porque creen que tiene sangre eolia y así se lo dicen a Creusa cuando vuelve

a escena. Es entonces cuando la reina confiesa a Lycea y a Phorbas que se casó en secreto con Nicander y que tuvieron un hijo, que él se llevó cuando marchó de Atenas. Aunque ella está convencida de la muerte de ambos, Ilyssus le recuerda mucho a Nicander. A pesar de todo, Phorbas insiste en que se trata de una estratagema para colocar a un extranjero en el trono de Atenas y ella acaba creyéndole.

Phorbas continúa con sus maquinaciones en el acto tercero para convencer a Creusa de que no puede ser casual que el joven Ilyssus esté ahí y cree que debe tratarse de un hijo secreto de Xuthus, pese a esas supuestas semejanzas con Nicander. Phorbas anima a la reina a acabar con el problema matando al muchacho.

Al regresar de recibir el oráculo, Xuthus afirma su deseo de declarar a Ilyssus como su heredero. Creusa se esfuerza en rechazarlo, aunque le traicionan sus sentimientos. Xuthus reprocha a la reina que nunca le haya querido y se arrepiente de haber respetado su dolor, insultando a Nicander. Finalmente marcha al banquete que ha organizado para Ilyssus. Phorbas aprovecha entonces para atacar a Creusa con amenazas sobre la suerte de Atenas bajo dominio extranjero. Si bien ella se resiste, terminará convencida de la necesidad de acabar con Ilyssus como primer paso de su venganza de Xuthus, para lo que sugiere envenenarle.

En el inicio del acto IV todos están pendientes de sus respectivas estrategias. Phorbas ha traído a fieles atenienses armados, por si los necesitase. Por su parte, Aletes pregunta a Pythia por el desarrollo del banquete y ella le traslada su preocupación por la reina.

Aparece Ilyssus y se pregunta si es un fraude. Aletes trata de calmarle diciéndole que en pocas horas conocerá todo. Aunque Ilyssus insiste, él se limita a decirle que se comporte como rey de Atenas. Ilyssus le pide que vaya con él, pero Aletes le señala que es imposible ya que no podrá estar nunca en términos amistosos con Xuthus, al tiempo que da sus últimos consejos al chico para su nueva vida. Ilyssus marcha al banquete con su nuevo padre.

Llega entonces Creusa y pregunta a Aletes quién es, ante lo que él acabará confesando que es Nicander. Relata cómo fingió su muerte, pero acabó consiguiendo que tanto el niño como él mismo se salvaran. Creusa ve aún más urgente la puesta en marcha del plan trazado con Phorbas sobre el envenenamiento de Ilyssus, porque Nicander no le ha contado que es su hijo, haciéndola más bien creer que está a salvo lejos de allí. Cuando, finalmente, Aletes/Nicander acaba confesando que su común hijo es Ilyssus, ella le descubre horrorizada su plan con el veneno, por lo que se precipita a intentar salvarle.

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

En el inicio del quinto acto, Lycea le cuenta a Phorbas que, durante la fiesta, Creusa ha entrado en el banquete, cambiando su copa con la de Ilyssus. Phorbas queda confundido y no sabe si eso significa que la reina le ha traicionado, pero su obsesión sigue siendo salvar a Atenas de la dominación extranjera.

Nicander es también informado de que Creusa ha bebido el veneno y está refugiada en la oscuridad del templo, esperando la muerte. Con Pythia, Nicander intenta al menos salvar a su hijo y que reine en Atenas, tal y como ha jurado Xuthus, ignorante de quién es el joven realmente.

Creusa sale para encontrarse con Nicander y ambos son informados por Lycea de que Phorbas está atacando con sus atenienses a Xuthus y a Ilyssus. Es ahora el padre quien corre para defender a su hijo, consiguiéndolo y enviándole a ver a Creusa. Mientras agoniza, ella le contará la verdad sobre sus padres. Nicander vuelve de la batalla a morir también junto a Creusa, pero antes ordenará a su hijo que siga con Xuthus y reine sobre Atenas.

Pythia será la encargada de desvelar los hechos a Xuthus, quien acepta la verdad.

Finalmente, se incorporan dos epílogos no demasiado relacionados con la acción, sobre todo en el segundo caso. En el primero, a cargo de la actriz que representa a Pythia, se esboza un discurso sobre lo maleables que resultan ser los hombres ante lo que desean creer. En el segundo, a cargo de la actriz que ha representado a Creusa, se hace un pretendido alegato feminista, que queda más en la anécdota y lo tópico que en una defensa real del papel de la mujer lo que resulta, lamentablemente, conforme con los valores propios de la época.

El argumento mismo manifiesta diferencias respecto al esquema clásico, que serán analizadas con más detalle posteriormente. En todo caso, en este punto sí se quiere destacar que la obra de Whitehead nos ofrece tramas encontradas propiciadas por personajes que se afanan cada uno en su particular estrategia y en sus propios intereses. Por un lado, tenemos a un grupo de personajes atenienses que rechazan abiertamente la presencia de un rey extranjero y creen que el sentido del oráculo perjudica a su patria, por lo que deciden actuar. Otro bloque, representado por Aletes/Nicander y en cierta medida por Pythia, trata de culminar un plan gestado durante muchos años, que consiste en poner a salvo a Ilyssus ocupando el lugar que por estirpe materna le corresponde. Por otra parte, Xuthus e Ilyssus se van a dejar llevar por aquello o aquellos en los que confían. En el caso de Xuthus pesará su devoción y, por ello, su aceptación de lo transmitido por el oráculo. Ilyssus, por su parte, se dejará guiar por aquel que ha sido su única referencia y cuidador durante su joven vida y

que a la postre resulta ser su padre. Finalmente, Creusa se debate entre su patria y sus sentimientos, si bien sus preocupaciones e inclinaciones van cambiando a lo largo de la obra.

Por todo ello, el argumento resulta más complejo que en la tragedia de Eurípides al entrecruzarse, con resultados no siempre satisfactorios para los protagonistas, estratagemas y planes contradictorios. A nuestro juicio, como resultado, y como es característico de la producción dramática de la época, la trama resulta más densa y confusa y los sentimientos de los personajes parecen pesar menos que los vaivenes de la acción.

• **Personajes**

En cuanto a los personajes, todos ellos humanos, son los que determinan los acontecimientos. En el drama de Whitehead han desaparecido los dioses tal y como se refleja en el cuadro de personajes que se ha incorporado al inicio de este apartado y como luego comentaremos.

Comenzando con Creusa, nos encontraremos aquí a una reina más vulnerable y manipulable. No es ella la que toma la iniciativa de la defensa de Atenas, sino Phorbas, que la fuerza incluso contra las inclinaciones de sus sentimientos. Tampoco parece la madre atormentada que nos dibuja Eurípides. En las primeras escenas sólo habla sobre su amor perdido, pero no parece obsesionada con la búsqueda de su hijo, como sí sucede en *Ión*. Puede ello deberse al hecho de que en la tragedia de Eurípides el hijo no es fruto de un amor al que añorar, mientras que aquí es más bien la consecuencia y un factor más que le hace recordar un pasado feliz. Sólo recuperaremos a esa madre con coraje clásica cuando se precipite a salvar al hijo de sus propias maquinaciones, aunque ello le cueste la vida.

En cuanto a Xuthus, es más retratado por los demás que por sus propias intervenciones. No obstante, si bien es objeto de frecuentes críticas, éstas obedecen de forma reiterada a su condición de extranjero que, además, ha alcanzado el trono como simple mercenario que se puso al servicio de la causa ateniense. Como señala Phorbas en el acto I:

¿No ves, reina,
tu corona, la corona de Erecteo, la corona de Atenas,
ondeando en poder de la fortuna?

Incluso esa falta de hijos se achaca a la condición de extranjero que hace inviable que dé frutos mezclándose con la estirpe de Creusa. En este mismo primer acto, Phorbas habla de que los dioses no permitirían que la pureza de la tierra ateniense se mezclase con arcilla extranjera.

En sus intervenciones, no obstante, Xuthus se siente salvador de Atenas “Desgraciada reina, ¿qué habría sido de Atenas si Xuthus no hubiese nacido?”, dirá en el tercer acto. Del mismo modo, también se manifestará consciente de que Creusa nunca lo ha amado. En esa misma escena, afirmará: “Sabía que nunca me habías amado”.

Sin embargo, acredita ser un hombre respetuoso con su devoción y fiel a su palabra, lo que le llevará a proteger a Ilyssus y a aceptar el desenlace que le propone Pythia respecto al chico y al trono de Atenas, aunque sepa la verdad.

El joven Ilyssus tampoco queda demasiado definido por sus apariciones. Son los otros interlocutores, fundamentalmente Creusa y Aletes, quienes nos lo señalan como un joven cortés, que merece ser amado hasta arriesgar la vida propia y al que corresponde reinar en Atenas por ser digno sucesor de un noble linaje. Es un chico confiado y agradecido, que se deja llevar por sus sentimientos nobles hacia quien ha sido su protector, Aletes, y por quienes aspiran a serlo, Creusa y Xuthus. Este esquema básico no se aleja, según nuestro criterio, del dibujado por Eurípides en su tragedia.

El resto de los personajes son los verdaderos catalizadores de la acción. Son esos nuevos pequeños “dioses” que juegan con el destino de los hombres. Así Phorbas representaría al grupo ateniense preocupado por el futuro de su ciudad y de su pueblo, lo que a su juicio justifica sus acciones, por terribles que sean. En ese camino no duda en manipular y utilizar al resto de personajes, como la fiel Lycea y sobre todo a Creusa. Phorbas conseguirá alinearlos con su causa, que ellos creen justa.

Por su parte Aletes, desvelado luego como Nicander, defenderá la legitimidad del amor, del derecho que se deriva de pertenecer honrosamente a una estirpe. Para ello tampoco temerá confundir a su enemigo, Xuthus en este caso, utilizando como una debilidad su conocido respeto a los designios divinos que le traslada el oráculo. En esta estrategia usará como instrumento a Pythia, que tampoco se planteará si es o no honesta su actuación, porque entiende que todo se subordina a ese final justo que le plantea Aletes, aunque no le dé demasiadas explicaciones.

5.2.3. Consideraciones acerca de *Creusa, Queen of Athens* de Whitehead y comparación con el *Ión* de Eurípides

Para concluir con el examen de esta obra que recoge la historia del personaje objeto de análisis, nos centraremos en tres aspectos que, en nuestra opinión, concentran las principales

diferencias entre la Creúsa clásica y la vista con la mirada del siglo XVIII en esta versión de Whitehead.

- **Cambia la historia: no hay tragedia inicial ni final feliz al concluir**

Uno de los aspectos más llamativos del texto de Whitehead es que cambia la historia tradicional. Podría parecer una simple adaptación de los hechos al modo del autor, con la finalidad de hacerlos “más probables”, como nos advierte antes del inicio propiamente dicho del drama. Sin embargo, a nuestro modo de ver, este intento por hacer la historia más verosímil provoca un gran cambio en la misma y construye un personaje diferente.

En primer lugar y como punto de partida, más allá de la incorporación de nuevos personajes y la introducción de subtramas no contempladas en la obra de Eurípides, el planteamiento de Whitehead no parte de un acontecimiento tan traumático como la violación en el caso de la Creúsa de Eurípides, sino de una unión feliz.

Otro punto de distinción vendría marcado por la relación con la maternidad de Creúsa. A diferencia de Ión, que es el resultado inocente de un hecho reprobable, Ilyssus es hijo legítimo de un matrimonio celebrado en secreto y por amor. No obstante, la tristeza de esta nueva Creusa no parece desprenderse del hecho de haber perdido a su hijo, sino de haber perdido a su amor, Nicander. A diferencia de ella, la Creúsa de la tragedia griega, siente el vacío permanente del hijo injustamente perdido y a quien, lejos de ver como la prueba de su deshonor, considera como una víctima inocente. Como consecuencia, el sentimiento de maternidad frustrada es completamente diferente en uno y otro caso. Para la Creúsa griega hay una añoranza permanente por la maternidad que no fue, como consecuencia del abandono de su pequeño, y por la maternidad que no será, representada por ese oráculo desfavorable para sus ansias y favorable para Juto. Mientras, la Creusa de Whitehead muestra no muy grandes remordimientos por el hijo perdido al final del segundo acto. De hecho, en el primer acto se emociona ante Ilyssus sólo por su parecido con Nicander.

Creusa

¡Pobre de mí! Buen Phorbas,

¿observaste a ese joven? Cuando por primera vez mis ojos

miraron su hermosa figura, me pareció que veía

la persona de Nicander.

Tampoco se siente atormentada porque el resultado del oráculo pueda o no condenarla a la infertilidad, cuestión que acepta naturalmente cuando Phorbas le plantea la imposibilidad de

mezclarse con un extranjero. El gran gesto en el que quiere reivindicar su maternidad será el de ofrecer su propia vida para salvar la de su hijo.

Tampoco es igual el comportamiento como esposa. En la tragedia del siglo V a.C., Creúsa ha aceptado resignada el matrimonio, llegando incluso a recordar las veces en que Juto ha sido bueno con ella. De hecho, el oráculo que determina que Ión debe ser tomado como un hijo por parte de Juto, despierta su rabia, tanto por la ocupación extranjera del trono ateniense, como por los celos que siente al pensar que el chico es fruto de una antigua relación del esposo. Mientras, la recuperada por William Whitehead siente que su matrimonio es una pesada carga que le ha hecho asumir su padre para pagar a un mercenario. Al inicio de la obra explica Phorbas que Xuthus, “de generosa mano del buen Erecteo recibió su hija y su corona”. Por eso, en ningún momento manifiesta amor por Xuthus, reconociendo éste, como ya hemos señalado, que es consciente de que nunca le ha amado. Su rabia frente al pretendido oráculo que situaría a Ilyssus en el trono de Atenas no es por celos, sino por un patriotismo que desea preservar el cetro de su ciudad bajo su propio linaje.

Finalmente, el desenlace del drama del XVIII no es feliz. Precisamente una singularidad del *Ión* de Eurípides es que, a pesar de que no es lo más frecuente entre las grandes tragedias clásicas, el desenlace es favorable a los protagonistas. Tras múltiples confusiones y enredos, Creúsa recupera a su hijo y Juto acepta verle reinar en Atenas. Muy distinto es el final que ofrece Whitehead en el que, tras equívocos diversos y reacciones desesperadas para proteger al chico, ambos padres mueren y dejan a Xuthus como responsable de tutelar porque a Ilyssus le sea reconocida su condición de heredero. No quedan claros cuáles han podido ser esos errores del pasado de tan funestas consecuencias. De hecho, tanto Creusa como Xuthus son castigados por haber pretendido engañar, cuando más parecen haber sido víctimas de un desdichado destino.

- **Cambian las características de Creúsa**

El comportamiento es el de una mujer débil. En el acto III Phorbas le reprocha esa debilidad, invitándole a que olvide su condición de mujer por un momento y asuma la de reina

Phorbas:

Se le había enseñado su lección.

Todo fue planeado, todo el artificio para actuar
sobre la debilidad de una mujer.

Creusa:

¿Lo crees así?

Phorbas:

Lo creo. Pero oh, mi reina, sé más que una mujer,
conquista la debilidad de tu sexo.

De hecho, esa condición femenina es tan poco fiable, que no merece que se le confíe el gobierno de Atenas. Así en el acto V, Phorbas señala

¿Y perecer? No, no, mi sagrado país,
demasiado he sido ya engañado,
no te dejaré en poder de una mujer.

Conscientes de esa debilidad, esta Creusa es manejada por todos. Durante el acto III Phorbas manipulará su corazón para convencerla de que su prioridad debe ser Atenas y, para ello, debe abandonar a su esposo extranjero a quien no quieren ni el pueblo ni los dioses. Pero también debe abandonar a ese joven Ilyssus, del que nada se sabe y parece ser un artificio de Xuthus para imponer su estirpe. De hecho, de manera reiterada, Phorbas le acusará de ser “de sangre eolia, este joven descende de Eolo”.

Durante el acto IV, Aletes y Pythia actuarán para que Creusa acepte a Ilyssus y poder así situarlo en el lugar que ellos creen seguro y merecido.

Aletes:

Oh Pythia, ¿cómo puede todo conspirar
para darme esperanzas de que podré colocar al chico
seguro en el trono de Atenas, desconocido por todos
menos por aquellos a los que el destino ha hecho sus más firmes amigos?

En definitiva, la reina no es más que una mujer vulnerable a la que todos atacan con intención de defender sus propios intereses, por muy nobles que sean los mismos.

- **Desaparecen los dioses y son los hombres los que quieren decidir sobre el destino**

En el acto II, Phorbas señala

¿Los dioses? Ah, gran Creusa, puede que mis temores
sean vanos e infundados, pero me temo que los dioses
nos lo han dejado a nosotros. Cuando renunciamos
al cetro ateniense en manos extranjeras
renunciamos a su guía. Porque ahora venimos
a Delfos, pero los dioses ofendidos
han estado demasiado tiempo sin prestar atención
a nuestras no juiciosas peticiones.

En esta versión de Whitehead, los dioses no son los desencadenantes de la tragedia. Ya se ha analizado que el joven Ilyssus no es el fruto de una relación forzada por un dios con una mortal. Es hijo de la unión de un hombre y una mujer.

Tampoco intervendrán los dioses con sus estratagemas en el desarrollo de los acontecimientos. No pronuncian ninguna palabra, no son personajes de la acción y no intervienen en el contenido del oráculo que debe trasladar Pythia. Ni siquiera se les cita por su nombre, salvo alguna alusión accidental, además de la ya mencionada.

Con este relato en que son los hombres los ocupados por manipular y engañar, incluso por eliminar a aquellos que son su obstáculo, parece que acaba resultando más justo que paguen por sus errores. Por eso el drama concluye con Pythia afirmando que quien no asume las altas prerrogativas del cielo sobre la vida y la muerte “encontrará que se vuelven contra sí mismo las maldades que ha planeado”.

En definitiva, William Whitehead no sólo dará su propia interpretación sobre los hechos narrados por Eurípides. Realmente construye una historia diferente, con una Creúsa con rasgos diferenciados de aquella que se difundió en el siglo V a.C.

5.3. *Creusa in Delfo* (1774), libreto de Gaetano Martinelli

El segundo rastro de Creúsa en el siglo XVIII va a ser una ópera estrenada en la Corte del rey José I de Portugal en 1774, con libreto de Gaetano Martinelli.

5.3.1. La ópera en la corte portuguesa del siglo XVIII: introducción al género, la época y el autor

La ópera es uno de los géneros relevantes de la época y puede ser objeto de estudio no sólo desde una perspectiva musical, también desde un punto de vista literario. De hecho, desde su creación hasta el siglo XVII se estimó que la ópera era una forma literaria en la que la música constituía un elemento añadido. En estas primeras óperas en las que tiene tanta importancia el texto, son abundantes los temas clásicos de carácter pastoril pero no los trágicos. La influencia dominante es la de Ovidio. Un poco más adelante, se incorporan temas mitológicos, como en Haendel o en Purcell. Finalmente, el tema más frecuente será el

de las tragedias, pero, en este caso, con un “lieto finale”, lo que las aleja del esquema trágico clásico⁸⁸.

Italia es determinante para el desarrollo del género en estos primeros siglos, si bien durante el Barroco se produce una doble expansión de las óperas. Por un lado, pasa de ser un género reservado en exclusiva para las clases nobles a difundirse entre otras clases. Junto a ello, comienza a ser relevante la producción operística de otros países, además de Italia. De forma singular y en estos comienzos, debe mencionarse la actividad desarrollada en Francia y Austria⁸⁹.

Por otra parte, a pesar de esta cierta popularización del género, la ópera pasa a ser el mejor escaparate para los reyes absolutos de la época. Será con Luis XIV, el “Rey Sol”, cuando en Francia se empieza a vincular estrechamente con la corte⁹⁰.

Sin embargo, este fenómeno no va a ser exclusivo de Francia, sino que se extiende por prácticamente todas las cortes europeas. De hecho, este deseo de hacer de la corte un espacio para la música se va a dar también en el caso de las monarquías de la península Ibérica. Así tanto los reyes españoles como los portugueses contarán con músicos y cantantes establecidos con carácter estable en sus cortes y procurarán favorecer no sólo la producción de obras, sino también construirán teatros y otras infraestructuras destinadas a permitir su representación.

En la corte portuguesa podemos distinguir con claridad las diferencias en cuanto a gustos musicales entre la primera y la segunda mitad del XVIII, siendo ésta una evolución que viene marcada por la propia sucesión de los reyes.

La primera mitad del siglo, época del reinado de João V (reinado de 1706 a 1750) y su esposa la reina María Ana de Austria, se va a caracterizar por el predominio de la música vocal de estilo italiano, con serenatas y cantatas. No obstante, y concebidas como una mera diversión, nos encontramos con una cierta producción operística, si bien en este caso serán óperas cómicas italianas que se representaban para un público exclusivamente cortesano, compuesto por la propia reina, sus damas y sus hijos⁹¹.

⁸⁸ ROSA CUBO (2005): 454- 455.

⁸⁹ ROSA CUBO (2005): 456.

⁹⁰ ROSA CUBO (2005): 457.

⁹¹ STIFFONI (1997/98): 163 Y 165.

El reinado de José I (reinado de 1750 a 1777) marcará un cambio de rumbo, fundamentalmente gracias a la intervención de su esposa, Mariana Victoria de Borbón, que propició un verdadero intercambio cultural entre la corte portuguesa y la española. Mariana Victoria va a ser una reina discreta, pero que no renunciará ni a su propia corte ni a sus aficiones, entre las que se encuentra la música. Se trata de los años de gobierno del todopoderoso Marqués de Pombal, lo que va a provocar un distanciamiento de las actividades de gobierno tanto del rey como de la reina, dedicándose ambos a distracciones como la caza y el teatro. En este ámbito, la ópera se entiende como algo más que un pasatiempo, pasando a concebirse como un instrumento susceptible de uso político, reforzando la idea de majestad de los monarcas⁹².

Durante su reinado, Mariana Victoria de Borbón va a aprovechar sus vínculos con Italia, a la que unen lazos dinásticos, para construir un modelo cultural completamente diferente al de su predecesora, María Ana de Austria. Gracias a esta conexión, la corte portuguesa contratará a cantantes disponibles en las cortes italianas y abordará la construcción de nuevos espacios teatrales. Se edificarán el Teatro Real de la Ópera do Tejo y el Teatro del Palacio de Salvaterra⁹³. En este último y con ocasión del carnaval de 1774, se representará la obra *Creusa in Delfo*.

Esta conexión con Italia permitirá la contratación del compositor Davide Perez (1711-1778) como maestro de la Capilla Real, quien compondrá varias óperas durante su servicio en la corte portuguesa, usando mayoritariamente libretos de Metastasio⁹⁴. No obstante, en la obra que analizaremos, el texto lo aportará otro libretista también italiano, Gaetano Martinelli.

Con la reina María I de Portugal (reinado de 1777 a 1816), volverán a cambiar los gustos musicales, pasando a un predominio en la producción de Oratorios⁹⁵. Durante estos años, va a ser relevante la actividad del ya citado Gaetano Martinelli, quien había venido trabajando en la corte de José I, a donde llegó enviado por Niccolò Jommelli para ayudar adaptando sus óperas⁹⁶.

⁹² REGA CASTRO (2020): 151-156

⁹³ REGA CASTRO (2020): 158-161

⁹⁴ REGA CASTRO (2020): 160-161

⁹⁵ KUNTZ (2018): 232

⁹⁶ BERNARDES (2011) s/n

Es precisamente en ese primer periodo de trabajo en la corte de José I y Mariana Victoria de Borbón cuando se produce la colaboración entre Davide Perez y Gaetano Martinelli que dará como resultado la ópera *Creusa in Delfo*.

Centrándonos en el autor del libreto, que es lo que más interesa desde el punto de vista del análisis que se pretende con este trabajo, debemos señalar que poco se conoce de Gaetano Martinelli antes de que llegue a Lisboa en 1769 para incorporarse a la corte portuguesa. En 1766 había sido contratado por el Duque de Wurtemberg para producir óperas cómicas en colaboración con Jommelli. Como ya se ha señalado con anterioridad, fue precisamente Jommelli quien le envía a Portugal para ayudar a adaptar sus óperas. Permanecerá allí y su actividad será sobre todo notable durante el reinado de María I. Antes de eso, escribe el libreto de *Creusa in Delfo*, que es su primer drama para música⁹⁷.

5.3.2. La obra: argumento y personajes

Creusa in Delfo es una obra de encargo que fue estrenada en el Carnaval de 1774 en uno de los nuevos espacios escénicos de la corte portuguesa como es el Teatro Real de Salvaterra, como ya se ha señalado.

Desde un punto de vista musical, la obra guarda semejanzas con la ópera francesa, como acreditan los ballets, las escenas de coro y solistas y una mayor continuidad musical. En este sentido se aparta, por tanto, de los esquemas propuestos por el famoso libretista Metastasio, cuyas composiciones venían exigiendo un rígido esquema de recitativos y arias. Esto acredita la importancia de la construcción de los libretos. No obstante, no puede decirse que nos encontremos ante una obra alejada de los parámetros de la ópera seria italiana. Más bien es la suma de ambos planteamientos al introducir en la ópera seria italiana elementos franceses revolucionarios sin dejar de tener en cuenta, además, las capacidades concretas de los cantantes encargados de su representación. Incluso en los ballets que se incorporan a la obra nos encontramos con dos piezas características del gusto francés, pero también con otras dos en los entre actos de carácter típicamente italiano⁹⁸.

Martinelli va a acudir a las tragedias clásicas como fuente para la elaboración de sus dramas, de modo similar a la mayoría de los escritores del XVIII. Para componer esta *Creúsa* se

⁹⁷ BERNARDES (2011) s/n

⁹⁸ BERNARDES (2011) s/n

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

inspirará, según su propio testimonio, en Pausanias, Eurípides, Sófocles, Higino y otros autores griegos. Pero lo cierto es que no parece preocupado por la exactitud y la fidelidad hacia estos documentos históricos sino en contar con recursos adaptados a la música⁹⁹. En todo caso, como en siguientes apartados se verá con más detalle, el argumento que propone Martinelli se adapta bastante a la tragedia clásica de Eurípides y al resto de fuentes antiguas, si bien se permite la introducción de otros personajes y tramas que plantean situaciones y amores paralelos, tan del gusto de los dramas y óperas barrocos.

En este sentido, estableciendo una comparación entre los personajes propuestos por Martinelli y la tragedia de Eurípides, tal y como hemos hecho ya al analizar la *Creusa, Queen of Athens* de Whitehead, obtenemos alguna diferencia fruto del deseo de introducir otras tramas.

<i>Ión (Eurípides)</i>	<i>Creusa in Delfo</i>
Hermes	
Ión	Ión
Coro (sirvientas de Creúsa)	Coro (sacerdotes, músicos, jóvenes y doncellas)
Creúsa	Creúsa
Juto	Juto
Anciano	
Sirviente (al servicio de Creúsa)	
Pitia	
Atenea	Minerva
	Laodamía
	Filaco

⁹⁹ BERNARDES (2011) s/n

- **Argumento**

El propio texto¹⁰⁰ hace un resumen del argumento, remontándose a los antecedentes de lo que va a suceder y exponiendo brevemente los hechos que vamos a conocer a lo largo de la obra. Así nos cuenta la tragedia que Creusa vivió en su juventud cuando, como resultado de sus amores con Apolo, concibe y da a luz a un niño al que debe abandonar. Años después ella y su esposo, en calidad de reyes de Atenas, van a visitar el Templo de Delfos para intentar resolver el problema de su falta de sucesión, a pesar de sus quince años de matrimonio. El prólogo nos explicará lo que va a suceder en esa visita y nos llega a desvelar el desenlace.

Introduce aquí el propio Martinelli una referencia a las fuentes que afirma haber consultado y que ya hemos mencionado con anterioridad: Pausanias, Eurípides, Sófocles, Higino y otros históricos griegos.

Toda la acción va a transcurrir entre la plaza exterior del templo de Delfos y los aposentos y estancias del palacio y del propio templo.

Comienza el primer acto con la plaza engalanada para recibir a Juto y a Creúsa. Es en este lugar donde se encuentra el joven servidor del templo, Ión, y la desterrada princesa Laodamía. Manifiesta Ión la imposibilidad de su amor por su desigual situación, al ser ella noble y desconocer él su origen. Filaco, noble guerrero, irrumpe para empujar a Ión a ayudar a Laodamía a recuperar su reino. Marcha, sin embargo, Ión y Filaco acaba por reconocer también su amor por Laodamía.

Llegan Creúsa y Juto y son recibidos con gran pompa al tratarse de grandes reyes. Laodamía suplica a Creúsa ayuda y Juto se ofrece a luchar por recuperar su reino. Entra el rey después en el Templo a implorar por un hijo.

Con su marcha, Creúsa e Ión se van a conocer y ambos van a experimentar una grata turbación. Cuando el joven parte, Creúsa confiesa a Laodamía sus temores, ya que cree que Juto ha tramado algo con esta visita al oráculo. Ya sola, Creúsa pide ayuda al dios que una vez la quiso.

¹⁰⁰ Para este estudio se ha utilizado una copia del libreto de Gaetano Martinelli *Creusa in Delfo, dramma per musica in due atti misto di cori, e danze da rappresentarsi nel Real Teatro de Salvaterra nel Carnovale*, impreso en 1774 *nella Stamperia Reale*.

Todos los textos que se citan e incorporan son de traducción propia.

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

Tras escuchar el oráculo y siguiendo sus indicaciones, Juto sale del templo y, viendo a Ión, le abraza y le reconoce como hijo. Confundido, Juto cree que se trata del fruto de un antiguo amor. Cuando le comunica a Creúsa que Ión es su hijo por haberlo así declarado el dios, ella le rechaza, por entender que se trata de una traición, y estalla furiosa sin que nadie sea capaz de apaciguarla.

En el segundo acto, Filaco comunica a Juto que la reina parece haberse calmado y que se unirá a la celebración. Vuelve Creúsa para pedir que venga Ión a verla, si bien ella desconfía de él por creerle un traidor. En este encuentro, intenta, sin éxito, averiguar quién es su madre. Regresa Laodamía e Ión manifiesta su amor por ella, al haber desaparecido ya el problema de la desigualdad de rango entre ambos. Cuando parten los jóvenes, Creúsa decide envenenar a Ión, para lo que prepara una copa que le será llevada por un ministro.

Mientras, Juto se declara padre amante de Ión y le da sabios consejos. Llega Creúsa y finge aceptar la situación. Inicia el rito, pero una vez le aproximan la copa, Ión no bebe, sino que se la ofrece al dios lo que provoca una escena de horror y oscuridad. Filaco se da cuenta del engaño y acusa al ministro de haber querido envenenar a Ión, pero Creúsa confiesa su culpa y es condenada a muerte. Juto lamenta el desenlace y dice que preferiría morir él antes que su esposa.

Laodamía y Filaco se encuentran y, solos, ella le expresa sus temores por Ión, lo que le hace sentir muy desgraciada, por lo que él se compromete a ayudarla. Con la marcha de Filaco, aparece Ión, también lamentando su infortunio, pues teme perder al padre que acaba de encontrar por ser objeto del odio de Creúsa. Laodamía trata de consolarle con las pruebas de su amor.

Da comienzo la ceremonia de la ejecución de Creúsa, en la que ella pide perdón a Ión y le suplica que cuide a Juto, su querido esposo. Entonces interviene Laodamía que, junto a la Pitia, porta los símbolos que llevaba Ión cuando fue encontrado siendo un bebé y que Creúsa reconoce, comprendiendo que es su hijo abandonado. Esto hace que ella, Ión y la propia Laodamía expresen su dolor por el momento tan cruel en el que recupera a su hijo.

Justo antes de ser sacrificada, aparece Minerva para detener el ritual y ordenar que Ión sea coronado rey de Atenas, que reine con Laodamía y que así lo acepte Juto por quererlo el dios en cuyo templo se encuentran.

- **Personajes**

En cuanto al análisis de los personajes, debe comenzarse con una aproximación a Creúsa. Gaetano Martinelli va a ofrecer una Creúsa con un perfil propio que plantea semejanzas con la de Eurípides, pero también características singulares. La primera nota a destacar, que sí la aproxima a su antecedente clásica, es su condición de madre infeliz. Primero se nos mostrará atormentada por el abandono del hijo. Así, en el monólogo de la escena X del primer acto manifiesta su remordimiento por haber dejado al pequeño y el dolor que sigue sintiendo tantos años después:

... ¡Ah, se me hiela el corazón! ¡Hijo infeliz! Nada más abriste los ojos, fui obligada a dejarte abandonado. Ah, no equivocadamente, madre cruel y despiadada, contigo se declaró la suerte airada. ¡Quizá de sus desprecios se venga el Dios que ahora severo te oprime! ¡Ay, qué martirio! ¡Y yo hablo! ¡Y yo vivo! ¡Y yo no muero!

Desventurada, en vano me quejo, baño mis ojos en vano de llanto. Hijo, ¡oh Dios! ...Pobre hijo. ¿Quién sabe qué te pasó!? ¡Ah! ¿Por qué entre tantas preocupaciones debo vivir, astros tiranos? ...

Y seguirá manifestando ese amor maternal al final, ante el hijo ya recobrado. En la escena XV del segundo acto le llama "... querida parte del alma mía ..." y continúa:

... ¡En qué momento recobro a mi hijo! ¡Ah, mi dulce esperanza! ¡Ah, mi tesoro! ... ¡Y deberé dejarte! ... ¡Madre infeliz! ... ¡Desventurada Creúsa! ...

También va a manifestarse como una amante esposa, al menos hasta el momento en que estalle su furia empujándola a acciones de tremendas consecuencias. Este dulce carácter lo apreciaremos tanto a través de palabras de Juto ("... ¿por qué me mostró en todo momento tan tiernos sentidos?"), como por sus propias manifestaciones ("Al querido esposo, por favor consuélale").

Será precisamente este amor que siente por Juto el que provocará su furia. En la escena IX del primer acto, avanza sus temores:

Fue en Delfos amante mi inconstante esposo. Tramas ocultas, engaños artificiales aquí temo. Quizá, para mi tormento, de otra rival... ¡Dioses inclementes, este pensamiento acrecienta mi inquietud celosa!

No va a ser el deber por salvaguardar el trono de Atenas no permitiendo que lo ocupen extranjeros, sino los celos de una antigua rival a la que cree madre de Ión. En la escena XVI del primer acto:

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

Ah bárbaro, ah despiadado. A otros narra esta engañosa invención. Una traición pretendes encubrir con el sagrado velo del oráculo de Delfos. Impío, te engañas. No, no será jamás heredero real de la corona de Erecteo un hijo tuyo desconocido, un perverso impostor, una prenda vil de un aborrecido amor.

También se expresará así en la escena VII del segundo acto: “Un hijo audaz de mi infiel consorte todos se empeñan en sostener con fraude”.

Es quizá esta característica de mujer dolida por la traición del esposo y no tanto reina responsable de un linaje, la que más la aleja de otras recreaciones del personaje, singularmente de la que hace William Whitehead y que hemos analizado en el epígrafe anterior.

Así, tras una conversación airada con Juto, tras revelarle éste que el oráculo le ha informado de que Ión es su hijo, acabará diciendo “Déjame en el furor.”

También a diferencia de otras versiones, esta Creúsa nos ofrece una versión más tierna de sus relaciones con Apolo, al que siempre invoca recordándole que le amó y que se entregó a él. En la escena X del primer acto le dirá “Recuerda que hasta fui digna de tu mirada, que me amaste, que de mis castos afectos prole obtuviste”. Y ya al final de la obra, en la escena XV del segundo acto, al contarle a Ión su origen:

Tu eres digna de Apolo generosa prole. Desconocidos para mi padre fueron los amores. Preví sus rigores, me alejé de él, te di al mundo y después te abandoné.

Esta interpretación de su relación con el dios es otra de las características diferenciales.

Finalmente, nos vamos a encontrar a una Creúsa que toma por sí misma sus decisiones. No habrá detrás de su deseo de venganza la manipulación de ningún grupo interesado en los equilibrios políticos del trono de Atenas. Solo será ella, en su condición de mujer traicionada, la que tome terribles resoluciones que nos sitúan al borde de una tragedia que, en este caso, concluirá con ese “lieto finale” típico de estas óperas barrocas.

El personaje que sirve de espejo de los sentimientos y reacciones de Creúsa es Juto, que se aborda en este libreto con un mayor desarrollo que en otras obras. Juto ya figura en ese resumen inicial del argumento con el que arranca el texto como un héroe salvador de “valor y generosidad” suficiente como para hacerse acreedor al trono de Atenas y al matrimonio con la princesa Creúsa. También este primer resumen engarza a Juto dentro de una de las sagas fundamentales de la legenda griega, por ser hijo de Helén y sobre esto insiste el propio Ión en la escena VII del primer acto. Adicionalmente, los coros a lo largo del desarrollo de

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

la acción caracterizan a Juto siempre como un rey cargado de virtudes y apreciado por su pueblo. En el coro de la escena V del acto primero se le califica como “Juto el grande, el justo Rey” y en la escena VI de este mismo acto:

Exulte el pueblo griego
Ahora que el favor obtiene
Del grato Rey de Atenas

Por tanto, no es este Juto un extranjero que ha ocupado el trono de Atenas y al que ni la reina ni el pueblo aprecian. Junto a ello, también es estimado por Ión: “Oh, cuanto respeto en mi pecho impone aquel augusto semblante”, dirá en la escena VIII del primer acto.

Además de ser valorado como un buen rey, sus actos y sus propias palabras le van a retratar como un padre amante. Entre otras resulta elocuente su intervención en la escena VIII del segundo acto:

Hijo, parte más querida de mi alma, mi sostén y amor. De un padre amante acoge en tu seno esta norma de vida que te prescribe. No te deslumbre el resplandor de una corona no esperada por ti. Sabio, refrena tus deseos. Sirve al destino, pero guiado por la prudencia implorada del cielo. De lo justo procura ser siempre amante. Y de ti mismo a los dioses deja el cuidado.

Y, a pesar de que Creúsa, en su furor, ha querido acabar con Ión, la escena en la que Creúsa está próxima a morir, muestra a un esposo tierno y enamorado:

Juto: Esposa, ay de mí, mi dulce esposa.
Creúsa: Ah, te alejas...
Juto: Quiero yo también morir contigo, ídolo mío.
Creúsa: No es verdad.
Juto: Te seguiré.

En conclusión, encontramos en esta obra a un Juto al que conocemos con algo más de profundidad y que queda retratado con un perfil mucho más positivo que en otras versiones.

El personaje de Ión resulta, por el contrario, muy similar en su definición y características al ya conocido a través de la tragedia de Eurípides y al que versiona William Whitehead. Martinelli nos ofrece una imagen de joven íntegro que, huérfano y educado en el templo, sabe ganarse el amor de todos. Es un personaje honesto, dispuesto a renunciar hasta a su amor por Laodamía, consciente de la desigualdad entre ambos.

Su relación con Creúsa comienza con una favorable impresión para ambos. En la escena VIII del primer acto, a ella le impresiona el “fiero infante” y, confusa, siente que algo le despierta un “movimiento imprevisto”. Por su parte él, sonrojándose y suspirando, reconoce estar lleno

de alegría. En la escena IX de este mismo acto, Creúsa manifiesta que le gusta la “sinceridad de corazón” en el muchacho. Una vez conocido el oráculo y envenenada de celos Creúsa, la relación entre ambos cambia. En la escena IX del acto segundo será el propio Ión quien diga “¡Qué cambio es esto!”, para acabar señalando ambos:

Creúsa: Sí, esa soy yo, que tu destrucción deseo (a Ión). Que detesto tu amor, que no temo la ira del cielo, que desdeño los desprecios de un consorte infiel (a Juto). Que de mi mano quisiera darte muerte (a Ión).

Ión: Bárbaro corazón, si tanta sed tienes de mi sangre, aquí tienes el hierro, aquí mi pecho, ábreme el pecho, descarnada, despiadada Reina... ¡Oh, Dios! ¡Qué inquietud! ¡Qué tormento tengo en el corazón! ...

Volviendo a recuperar el amor en la escena XV, al encontrarse Creúsa al borde de la muerte y, sabiendo ambos ya que son madre e hijo, Ión dirá: “Quiero también expirar a tu lado”.

Por su parte, Ión y Juto mantienen una relación cordial e incluso de amor y respeto desde el primer momento y durante todo el drama. Así lo manifiestan, tras conocer el contenido del oráculo, en el diálogo de la escena XV del primer acto. En la escena VIII del segundo acto, Juto se expresa con ternura: “Hijo, parte más querida de mi alma, mi sostén y amor”.

Finalmente, en esta obra se incorpora un par de personajes que no están en la tragedia clásica ni en la obra de teatro de William Whitehead y que son Laodamía y Filaco. Más allá de sus vicisitudes propias, debemos destacar que juegan un papel importante en la acción, como hacen en las otras obras otros secundarios que van empujando a los protagonistas en el desarrollo de los acontecimientos. Adicionalmente, su intervención en el libreto va a propiciar equívocos y tramas cruzadas propias de las óperas de la época.

5.3.3. Algunas características singulares de *Creusa in Delfo* de Martinelli y comparación con el *Ión* de Eurípides

Para concluir el análisis, abordaremos tres aspectos que entendemos que caracterizan esta obra y la distinguen de otras aproximaciones a la historia, singularmente de la versión clásica ofrecida por Eurípides.

- **Cambio de alguno de los parámetros fundamentales en la historia clásica**

El texto de Martinelli, que arranca con un resumen de los acontecimientos pasados, nos cuenta la relación de Creúsa y Apolo como una relación de amor. Esto supone un cambio

importante en lo que se refiere a la construcción del propio personaje de Creúsa, en su relación con el dios y en la configuración de Ión.

En lo que afecta a Creúsa, no mira con dolor ni con sentimiento de culpa sobre su pasado. Lo sucedido no fue un trauma sino algo agradable. En la introducción se dirá que fue “amada y seducida por Apolo” y que la cueva donde abandona a su hijo es el lugar que “tantas veces fue testigo de sus amores y de sus charlas con el dios”.

Cuando lo necesita, Creúsa se vuelve al dios recordando dulcemente su relación. En la escena X del primer acto le insta: “Recuerda que hasta fui digna de tu mirada, que me amaste...” Siempre volverá a ese recuerdo calificándolo como amoroso, no como trágico. En la escena XV del segundo acto: “Desconocidos para mi padre fueron los amores”.

Por eso, Ión no es el resultado trágico de una violación sino “noble germen del dios” y “generosa prole”, en esa misma escena XV.

Por tanto, este cambio en la historia que ofrece Gaetano Martinelli nos coloca ante una Creúsa enamorada, ante un dios no culpable, ante un dulce recuerdo y ante un hijo fruto del amor, lo que son notables diferencias respecto a la propuesta de Eurípides.

- **El curso de los acontecimientos se apoya en las decisiones de los hombres**

Aunque la intervención de los dioses en este drama es mayor que la de la obra de William Whitehead, no podemos concluir que nos encontremos cerca de lo que supusieron en la tragedia de Eurípides.

Es cierto que aquí Apolo impulsa algunos acontecimientos con el oráculo a Juto, transformando a su hijo de servidor de su templo en Rey de Atenas y fundador de los jonios. Y también es explícita la intervención final de Minerva para recomponer la situación, por mandato del propio Apolo: “...goza aquello que el dios, por el bien público, prescribe e impone ...”.

No obstante, como ya sucedía en el drama de Whitehead, son los hombres los que, con sus decisiones, van actuando hasta que se desencadena la tragedia. Así encontramos a Juto que pretende imponer a quien cree su hijo en el trono de Atenas. También será Creúsa quien con su furia pretenda acabar con su propio hijo. Y Filaco será quien delata al portador del cáliz, lo que coloca a Creúsa ante la consecuencia de sus actos.

Pero, a diferencia de *Creusa, Queen of Athens*, en esta obra, son los personajes individualmente los que actúan. Creúsa no estará movida por un grupo de atenienses celosos de preservar la pureza del linaje de los reyes. Será ella, como mujer celosa y enfurecida, la que decida intervenir. De hecho, el criado del que se sirve para ofrecer el veneno a Ión es apenas una sombra.

No obstante, Martinelli no se sustraerá a la tentación de dejarnos creer que el desenlace finalmente es el que han decidido los dioses y “... a ti, mortal, no corresponde interpretar los misteriosos arcanos donde regula el cielo los acontecimientos humanos”.

- **Todos los personajes se quejan de su infortunio**

Una característica de este libreto para ópera es que todos los personajes, sin excepción, se lamentarán de su suerte y de su penosa situación, pareciendo, en ocasiones, disputar sobre el grado de sus desgracias.

Se va a quejar abundantemente Creúsa y lo hará por diferentes motivos. Se duele de los años de matrimonio sin descendencia (escena IX del acto primero) y del hijo abandonado (escena X de ese mismo acto). Se queja airadamente del supuesto engaño de su esposo, entre otras en la escena VII del segundo acto. Y se dolerá de tener que morir en la escena XIV de este mismo acto segundo y de hacerlo justo al recobrar el hijo abandonado, en la escena XV siguiente.

Pero también se quejará Juto de la reacción de Creúsa en la escena XI del segundo acto y también Ión lo hará en la escena IX anterior y la XIII posterior, por haber merecido el odio de la reina admirada y sentirse así vulnerable a la mala fortuna.

Incluso se lamentará Filaco, por el amor a Laodamía no correspondido. Y ella lo hará de manera muy reiterada y por diversos motivos a lo largo de toda la obra, desde sus quejas en el acto primero en la escena IV, por haber perdido su reino, hasta los lamentos del acto segundo en las escenas XII y XIII en las que afirma “vivo en el dolor por la vida de Ión”.

Todos estos personajes que llevan hasta el extremo sus lamentos y quejas por la situación en que se encuentran, parecen ser herederos de los héroes trágicos clásicos, incapaces de superar sus desdichas y atrapar una mínima felicidad. Quizá pueda pensarse que la ópera pretende recoger el testigo de aquellas obras áticas en las que la reacción desmesurada de los personajes conducía a la tragedia. No obstante, y como factor diferenciador fundamental, en

el Barroco parece querer ofrecerse un mensaje reconfortante con un final feliz que, en este punto, aleja estas obras de las de la Atenas del siglo V a.C.

5.4. Consideraciones sobre el paso de Creúsa por el siglo XVIII

Como conclusión de este epígrafe podemos señalar que, tras atravesar muchos siglos de olvido, el XVIII nos devuelve a Creúsa y lo hace dándole más protagonismo y personalidad de los que tuvo, incluso, en la propia Antigüedad, cuando su identidad se construyó de manera simple y, básicamente, a partir de sus relaciones con terceros.

Si examinamos el retrato de Creúsa en las dos obras de la segunda mitad del XVIII que hemos analizado, observamos notables diferencias respecto a la princesa clásica, que es apenas un esbozo que sirve para encajar las piezas en una historia que la supera. Aquí Creúsa asume un papel que va más allá de ser el eslabón necesario para desencadenar los acontecimientos principales. En el siglo V a.C. esta mujer parece que sólo tiene sentido como parte de la saga de personajes míticos que van a ser origen de los pueblos griegos. Es un personaje del que apenas sabemos nada que no tenga que ver con la familia a la que pertenece y con aquella que ella propicia con su maternidad y matrimonio.

Por el contrario, estas dos muestras del XVIII nos pintan a una Creúsa más real, completa, compleja y próxima. Ya no es la víctima de una violación ni su hijo es fruto de un episodio doloroso. Ya no estamos ante el juguete de un dios que debe abandonar a su hijo y al que, en circunstancias extraordinarias, reencuentra y está a punto de matar. Es una mujer más fuerte, que es capaz de llegar al extremo para proteger a su patria o para defender desde la rabia y los celos su matrimonio.

Y si Creúsa es diferente, en buena medida es porque también son distintas las historias que se nos narran. En el siglo XVIII se abandona la crudeza y la pureza del relato original, tomando como tal el de Eurípides al considerar que es la fuente utilizada por estos nuevos autores. El arranque del drama inglés y del libreto de ópera poco tienen en común con su antecedente clásico, más allá del relato de la madre que debe abandonar a su hijo y cuando lo reencuentra, ignorando de quien se trata, casi le mata. El resto de ambas historias se apoya en puntos de partida distintos, un matrimonio que no puede seguir porque el amado debe huir de Atenas y fingir su propia muerte o una historia de amor con un dios que estaba destinada a no tener éxito.

Lo que sí permanece es el matrimonio con Juto y el viaje a Delfos para intentar resolver el problema de la descendencia. Con ello se brinda la necesaria excusa para reconocer al hijo perdido y dar a los dioses la oportunidad de intervenir para ofrecer una solución a una desgraciada situación, si bien esta participación divina será de forma mucho menos activa que en la tragedia clásica, no obstante.

Junto a estos cambios respecto al personaje central y la historia, el siglo XVIII complica el número de personajes, que ya no responden ni a la tradición mítica ni al objetivo de reafirmación “nacional”. Y se complican las tramas, buscando enrevesados equívocos y malentendidos. Parecen jugarse varios juegos a la vez, con distintos niveles de intereses.

En nuestra opinión, todas estas diferencias obedecen al hecho de que el fin perseguido con la producción de estas obras es completamente diferente al que movió a Eurípides a escribir su *Ión* en el siglo V a.C. Debe recordarse, como ya se ha desarrollado en el apartado 4, que en el momento del estreno de *Ión* Atenas estaba en un momento particularmente delicado por encontrarse en plena guerra del Peloponeso y con unas perspectivas no demasiado favorables. La tragedia se usa para tejer una relación entre los dioses y el propio pueblo ateniense, mediante Ión como descendiente de Apolo y de una princesa de la familia del rey Erecto. A su vez, esa nueva relación de esta princesa con un descendiente de Helén permite ensamblar, como parte de un mismo puzzle, a los principales pueblos aliados de Atenas. Su finalidad era, por tanto, de autoafirmación gloriosa y su carácter, claramente propagandístico.

Es obvio que este objetivo no late tras los proyectos del XVIII que hemos analizado. ¿Qué interés puede haber en la historia de esta princesa ateniense tantos siglos después? ¿Por qué razón se produce esta cierta concentración de obras en segunda mitad del XVIII e incluso a principios del XIX?

No encontramos ninguna explicación evidente para ello más allá del deseo de recuperar géneros, historias y personajes clásicos que florece en esta época, tomando prestadas las grandes tragedias clásicas. Es por ello que el reinterpretar el *Ión* de Eurípides podía ser una opción para incorporar nuevos personajes al acervo clásico, actitud tan de moda en la época.

6. CONCLUSIONES: CREÚSA COMO EJEMPLO DEL PROCESO DE RECEPCIÓN

En conclusión, con este trabajo hemos querido partir de uno de los personajes míticos que no fueron particularmente destacados en la propia Antigüedad para analizar su tratamiento a lo largo del tiempo y comprobar, adicionalmente, si ha sido capaz de incorporarse al proceso de recepción en la literatura moderna que culminaron con éxito otros personajes y temas.

Como hemos reiterado, el perfil inicial de este personaje femenino en las primeras fuentes clásicas es relativamente pobre, comparado con otros grandes caracteres mucho más ricos en matices y en contenido. Se podría decir que en la Antigüedad Creúsa es sólo un eslabón en una cadena, algo que, individualmente considerado, no interesa demasiado. Al menos no se considera lo bastante relevante como para profundizar en su caracterización o justificar que se ofrezca una mayor profundización en el personaje.

Desconocemos el tratamiento que hubiera podido dar Sófocles en su posible tragedia o tragedias perdidas al personaje y a su historia, por lo que debemos marcar el hito fundamental con Eurípides y su *Ión* para determinar el punto de partida de lo que va a ser la tradición posterior de Creúsa. Eurípides va a enriquecer el perfil del personaje, si bien no podemos obviar que lo hará movido por el deseo de convertirlo en útil para el mensaje que trata de trasladar. Con Eurípides estaríamos ante una suerte de primera recepción de Creúsa, que en su tragedia adquiere cuerpo, carácter y vivencias que determinan sus actos, pero todo ello condicionado por la lectura requerida por el contexto en que se produce. Todo se hará para servir al objetivo que el autor considera esencial y que no es otro que formar parte de un discurso de exaltación de la identidad de Atenas y sus pueblos aliados en un momento crítico de conflicto en el marco de la guerra del Peloponeso, tal y como hemos analizado en el apartado correspondiente de este trabajo.

Por otro lado, la tradición clásica posterior apenas se fijará en estos nuevos caracteres aportados por Eurípides, ya que el interés hacia Creúsa se va a limitar al hecho de formar parte de la saga que contribuye a la historia y organización de Atenas. Su principal valor va a radicar en la relación con sus hermanas y el famoso sacrificio en interés de la polis. Estas son las piezas verdaderamente importantes para la tradición clásica griega y latina, donde las mujeres de la familia de Erecteo son sinónimo de valor en la defensa de la patria, siendo éste el principal mensaje a transmitir.

La lectura que se hará desde el siglo XVIII sobre Creúsa, su historia y circunstancias, tampoco necesitará la interpretación de Eurípides, porque el contexto va a ser otro. En este sentido, las obras que hemos analizado en este trabajo no se limitan a utilizar personajes y leyendas de la Antigüedad, sino que parten de ellos y, tras darles una nueva mirada, construyen un mensaje acorde y entendible en su tiempo. En este caso, Creúsa ha viajado siendo una mujer más fuerte, más importante dentro de su familia y con historia propia. De ella depende la pureza de la estirpe y la sucesión al trono. Ella es protagonista de sus historias de amor y no sólo una víctima. A nuestro juicio, todo esto la dota de un carácter más ajustado a lo que se quiere transmitir en el siglo XVIII: un personaje más complejo y con personalidad propia.

Entendemos que en esto consiste el proceso de recepción clásica, en el que el receptor moderno asume el texto clásico, pero desde su personal posición y subjetividad, adoptando un papel activo y abordando un proceso de lectura de lo antiguo desde lo moderno¹⁰¹. Como hemos expresado, esto es lo que creemos que ha ido sucediendo con Creúsa, ejemplo de personaje que ha sido leído según las circunstancias de cada momento: desde las necesidades de una Atenas en conflicto en el siglo V a.C., pasando por la interpretación propia de la transición de la República al Imperio romano, hasta llegar a las lecturas de finales del XVIII influidas a su vez por esas perspectivas intermedias y condicionadas también por su entorno. Este análisis es en el que nos hemos centrado.

Con ello hemos alcanzado el objetivo último de este trabajo, que no quería limitarse al examen de un personaje clásico y su paso a través de los siglos. Hemos pretendido utilizar a un personaje no excesivamente rico y complejo para acreditar que, aún este tipo de perfiles son capaces de ser estudiados e incorporados a la cultura en otros siglos, comprobando cómo cada autor/lector va apreciando en ellos las características que lo acomodan a ese nuevo tiempo y a las necesidades del mensaje que desea expresar o leer.

¹⁰¹ GARCÍA JURADO (2021): 628-631

BIBLIOGRAFÍA

A. Fuentes literarias

- APOLODORO. *Biblioteca mitológica* (Traducción, introducción y notas de GARCÍA MORENO, JULIA), Madrid, Alianza editorial (1993).
- CICERÓN. *De natura deorum (Libro III)*, Madrid, Alba Libros (1998).
- CICERÓN. *Tusculanas* (Introducción, traducción y notas LÓPEZ FONSECA, ANTONIO), Madrid, Alianza Editorial (2010).
- CICERONE. *Due Scandali Politici Pro Murena - Pro Sestio* (Introduzione di FERRARA, GIOVANNI), Milano, Bur Rizzoli Classici greci e latini (1988).
- DIODORO DE SICILIA. *Biblioteca Histórica (Libros I-III)* (Introducción, traducción y notas de PARREU ALASÁ, FRANCISCO), Madrid, Editorial Gredos (2001).
- DIODORO DE SICILIA. *Biblioteca Histórica (Libros IV-VIII)* (Introducción, traducción y notas de TORRES ESBARRANCH, JUAN JOSÉ), Madrid, Editorial Gredos (2004).
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Obras completas*. (Traducción de Eurípides de LÓPEZ FÉREZ, JUAN ANTONIO y LABIANO, JUAN MIGUEL. Edición, Introducción y Notas de CONTI, LUZ; LÓPEZ GREGORIS, ROSARIO; MACÍA, LUIS M. y RODRÍGUEZ, M^a EUGENIA bajo la coordinación de CRESPO, EMILIO), Madrid, Ediciones Cátedra (2004).
- ESTRABÓN. *Geografía (Libros I-II)* (Introducción general GARCÍA BLANCO, J., traducción y notas GARCÍA RAMÓN, J.L. y GARCÍA BLANCO, J.), Madrid, Editorial Gredos (1991).
- ESTRABÓN. *Geografía (Libros VIII-X)* (Traducción y notas TORRES ESBARRANCH, JUAN JOSÉ), Madrid, Editorial Gredos (2008).
- EURÍPIDES. *El Cíclope, Ión y Reso* (Introducción, traducción y notas de LABIANO, JUAN MIGUEL), Madrid, Alianza Editorial (2010).
- HERÓDOTO. *Historia (Libros I-II)* (Introducción de SÁNCHEZ-MAÑAS, CARMEN, traducción y notas SCHRADER, CARLOS) Editorial Gredos (1977).
- HERÓDOTO. *Historia* (Edición y traducción de BALASCH, MANUEL) Ediciones Cátedra, Madrid, (1999).

- HESÍODO. *Obras y fragmentos* (Introducción, traducción y notas de PÉREZ JIMÉNEZ, AURELIO Y MARTÍNEZ DÍEZ, ALFONSO), Barcelona, Editorial Gredos (1978).
- HIGINIO. *Fábulas* (Introducción y traducción de DEL HOYO, JAVIER y GARCÍA RUIZ, JOSÉ MIGUEL), Madrid, Editorial Gredos (2009).
- HOMERO. *Ilíada* (Traducción, introducción y notas de CRESPO GÜEMES, EMILIO), Barcelona, Editorial Gredos (1991).
- MARTINELLI, GAETANO (libreto). *Creúsa in Delfo*. Stamperia Reale (1774). <https://archive.org/details/creusaindelfodra00pere>
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* (Introducción, traducción y notas de AZCONA GARCÍA, CAMINO), Madrid, Alianza Editorial (2000).
- SÓFOCLES. *Fragmentos* (Introducción, traducción y notas de LUCAS DE DIOS, JOSÉ MARÍA) Madrid, Editorial Gredos (1983).
- WHITEHEAD, WILLIAM. *Creusa, Queen of Athens*. HardPress Publishing (2014).

B. Estudios

- BERNARDES, RICARDO. Creusa in Delfo (1774) by David Perez and Gaetano Martinelli and the “French elements” in the Portuguese opera seria in the eighteenth century. En *David Perez (1711-1778): processes, practices and reception*, Lisboa, Edições Colibri - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / Universidade Nova de Lisboa, (2011) s/n.
- FOX, ROBIN LANE. *El Mundo Clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica (2007).
- GARCÍA JURADO, FRANCISCO (director científico). *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar Editor (2021).
- GRIMAL, PIERRE. *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Ediciones Paidós (2010).
- GUERRERO, ROSMAR. Concepción de Creúsa como heroína trágica en el *Ión* de Eurípides. *Presente y Pasado. Revista de historia*. Nº 27. Enero-Junio (2009) pp- 67-86.

- HERNÁNDEZ MIGUEL, LUIS ALFONSO. *La tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*, Madrid, Liceus (2008).
- HIGHET, GILBERT. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., (1954).
- KUNTZ, DANIELLE M. Performing Power in Oratorio at the Court of D. Maria I (1777-91). *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série, 5/2 (2018) pp. 229-251.
- MARTÍNEZ RUIZ, MARÍA JOSÉ. Las teorías estéticas. En SIGNES CORDOÑER, JUAN y otros, *Antiquae lectiones: el legado clásico desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, (Sección IX La Ilustración), Madrid, Cátedra (2005).
- ORTEGA VILLARO, BEGOÑA y PÉREZ IBÁÑEZ, MARÍA JESÚS. Los motivos clásicos en la poesía y el teatro. En SIGNES CORDOÑER, JUAN y otros, *Antiquae lectiones: el legado clásico desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, (Sección IX La Ilustración), Madrid, Cátedra (2005).
- PEREA YÉBENES, SABINO. *Vida y Civilización de los griegos*, Madrid, Sílex ediciones (2020).
- PLÁCIDO SUÁREZ, DOMINGO. La dependencia de Ión en la tragedia de Eurípides. *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades*. Vol. 3 (2000) pp. 95-100.
- QUIJADA SAGRADO, MILAGROS. El elaborado tratamiento narrativo del *Ión* de Eurípides: ¿final de una época? En *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales. (2003) pp. 375-385.
- REGA CASTRO, IVÁN. «Eu desejaría ser útil para alguma coisa». Mariana Victoria de Portugal y los espacios de las transferencias culturales entre las cortes ibéricas a mediados del siglo XVIII. *Manuscripts. Revista d'Història Moderna* 41 (2020) pp. 147-166.
- ROSA CUBO, CRISTINA. Los motivos clásicos en la ópera barroca. En SIGNES CORDOÑER, JUAN y otros, *Antiquae lectiones: el legado clásico desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, (Sección VIII El Barroco), Madrid, Cátedra (2005).
- RUIZ DE ELVIRA, ANTONIO. *Mitología clásica*, Barcelona, Editorial Gredos (2015).

- STIFFONI, GIAN GIACOMO. La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728-1740). *Revista Portuguesa de Musicología* 7-8, Lisboa, (1997/98), pp. 163-198.

ANEXO: TRADUCCIÓN DEL ITALIANO DE *CREUSA IN DELFO* (GAETANO MARTINELLI)

CREÚSA EN DELFOS

Drama para música en dos actos mixto de coros y danzas.

Para representarse en el Teatro Real de Salvaterra en el Carnaval del año 1774.

(En la Imprenta Real)

ARGUMENTO

Creúsa, hija de Erecteo Rey de Atenas, fue amada y seducida por Apolo, a consecuencia de lo cual dio a luz un hijo, sin que su real padre llegase a darse cuenta. Para evitarle cualquier fatal accidente, abandonó al niño nacido en la misma cueva que tantas veces fue testigo de sus amores y sus charlas con el dios. Entonces, (inspirada por Apolo) allí dentro se trasladó la vieja sacerdotisa de Febo, la cual recogió y llevó consigo al templo al infante que, con el nombre de Liceo, a la sombra del dios, fue educado por ella misma. Al hacerse adulto, supo bien conquistar el amor de los ciudadanos de Delfos, que lo nombraron depositario de los tesoros del templo.

Sucede a continuación que Juto, héroe de Acaya, hijo de Helén, habiendo ido en socorro de los atenienses, por su valor y generosidad se le concedió como premio en matrimonio a Creúsa y la corona de Atenas. Después de muchos años, al no poder tener sucesión, resuelve ir con su esposa a consultar al Oráculo de Delfos. Apolo, que deseaba que su hijo nacido de Creúsa fuese un día el fundador de las (islas) jónicas, responde al Rey del siguiente tenor:

Al salir de mi templo, el primero, el único
joven sobre el que se fijará tu mirada,
ve y estréchalo en tu seno. Aquel es tu hijo.

Juto salió inmediatamente del templo y se encontró sobre el umbral de la puerta al joven Liceo, lo abrazó enseguida, lo llamó hijo, le puso el nombre de Ión y lo declaró su sucesor a la corona de Atenas. Entre muchas combinaciones, supuso y juzgó Juto, que su hijo revelado por el dios fuese fruto de sus antiguos amores con Ladice en Delfos; motivo por el que

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

Creúsa supuso que la acción fuese una traición concertada para colocar sobre el trono de Erecteo al hijo de una abyecta rival. Así que, llevada por los celos y el furor de venganza, resuelve hacer envenenar a Ión en el momento en el que ofrecía una acción de agradecimiento al dios. Entonces, habiéndosele presentado el licor envenenado, Ión, en lugar de beberlo, hizo una libación al Ídolo, el cual cambió de color rápidamente, se extinguió el fuego sobre el altar y dio funestos signos, por lo que los Grandes de Delfos reunidos se quedaron sorprendidos de temor y de horror. De la confesión del perverso guardián atemorizado que envenenó el cáliz, se descubrió la traición, por lo que, por orden del Senado, Creúsa fue arrestada y condenada por todo el pueblo a ser sacrificada al dios ofendido.

En el momento en que se debía realizar el sacrificio, aparece en el templo la Pitia enviada por Apolo con los símbolos con los que ella misma encontró a Ión niño. Reconocidos por Creúsa, corrió rápido a abrazarlo y a llamarlo su hijo.

Tal hecho no le habría librado de la muerte si no hubiese llegado Minerva, mensajera de Apolo, que ordenó que fuese respetada la vida de Creúsa, que fuese colocado Ión sobre el trono de Erecteo y que Juto, sin indagar los misteriosos arcanos del dios, adorase los mandatos del cielo. (Pausanias, Eurípides, Sófocles, Higino, y otros históricos griegos)

El comienzo de la acción es la llegada de Juto y Creúsa a Delfos.

El drama es del Sr. Gaetano Martinelli, poeta al actual servicio de Su Majestad.

CAMBIOS DE ESCENA

En el acto primero

Atrio correspondiente a la gran plaza de Delfos festivamente engalanada de arcos adornados con coronas de flores para honrar la llegada de Juto, Rey de Atenas. A la derecha, magnífico trono antiguo, en torno, asientos elevados en doble fila.

Vestíbulo de acceso al Palacio.

Aspecto exterior del majestuoso y rico templo de Delfos con magnífica escalera y puerta practicable en el medio, rodeado de una doble hilera de columnas, que forman los pórticos del mismo.

Para la danza

Campiña amena de Fócide adornada de espesos laureles para la celebración de las fiestas Dionisias. Pequeño templete artificial en el centro, compuesto de sarmientos y pámpanos.

En el acto segundo

Aposentos en el palacio de Delfos.

Lugar magnífico delante, destinado a las asambleas del Senado de Delfos. Vista del Palacio en perspectiva, al que se asciende por una amplia y majestuosa escalera. Allí, pequeño templo bajo el que se divisa la estatua que representa al dios de Delfos, con altar delante.

Retiro sombrío junto al bosque sagrado del Oráculo de Delfos.

Parte interior del rico y magnífico templo de Delfos. En el centro se ve la estatua de Apolo y el altar encendido. En la perspectiva, amplio vestíbulo, que precede al sublime edificio del palacio. Más detrás, vista de las galerías, grande y espaciosa escalera en el centro, que después se distribuye en dos plantas para ascender al susodicho vestíbulo y galerías.

Palacio celestial.

Las escenas son invención del SR. Giacomo Azzolini, Arquitecto Teatral al actual servicio de Su Majestad...

Las máquinas y decoraciones son del SR. Petronio Mazzoni, Maquinista al servicio de Su Majestad ...

ACTORES

- Juto, Rey de Atenas.

El Sr. Luigi Torriani.

- Creúsa, Reina de Atenas, heredera del trono de Erecteo.

El Sr. Giambattista Vasques.

- Ión, bajo el nombre de Liceo, hijo de Apolo y Creúsa.

El Sr. Carlo Reyna.

- Laodamía, Princesa real de Epiro, refugiada desde niña en Delfos después de la rebelión y muerte de su padre.

El Sr. Giuseppe Orti.

- Filaco, héroe de Delfos amante de Laodamía.

El Sr. Giovanni Ripa.

- Minerva al final.

El Sr. Giuseppe Romanini.

CORO

De: Sacerdotes y seguidores de Juto, dentro del templo.

Músicos celebrando la llegada de Juto a Delfos.

Jóvenes y doncellas nobles de Delfos participando en el banquete de Ión.

Todos virtuosos de la Capilla Real de Su Majestad.

COMPARSAS

Sacerdotes, Grandes de Delfos, Caballeros con Juto, Damas con Creúsa, La Pitia Sacerdotisa, Guardianes del templo.

Pajes, Guardia Real, Pastores heroicos, Soldados atenienses, Pueblo.

LOS BAILES

Son de invención del Sr. Francesco Sauveterre y ejecutados de los siguientes:

Sr. Pietro Colonna, Sr. Tommaso Zucchelli, Sr. Benedetto Lombardi, Sr. Paolo Orlandi, Sr. Giambattista Flambó, Sr. Niccola Midossi, Sr. Teofilo Corazzi, Sr. Carlo Vitalba, Sr. Francesco Zucchelli, Sr. Luigi Bellucci, Sr. Luigi Bardotti, Sr. Maurini Zucchelli.

Todos al actual servicio de Su Majestad.

Primera danza:

Pueblo griego festejando la entrada de Juto y Creúsa en Delfos.

Segunda danza:

Pastores y pastorcillas, sátiros y silenos celebrando las fiestas Dionisias.

Tercera Danza:

Jóvenes y Doncellas nobles de Delfos participando en el banquete de Ión.

Cuarta danza:

Las Bellas Artes seguidoras de Minerva expresando júbilo por la salvación de Creúsa.

El vestuario de virtuosos cantantes y bailarines son del Sr. Paolo Solenghi actualmente al servicio de Su Majestad.

La Música es del célebre y renombrado Sr. David Perez, Maestro de Capilla actualmente al servicio de Su Majestad y Maestro de Su Alteza la Señora Princesa del Brasil y de las Reales Princesas Infantas.

PRIMER ACTO

ESCENA I

Atrio correspondiente a la gran plaza de Delfos festivamente engalanada de arcos adornados con coronas de flores para honrar la llegada de Juto, Rey de Atenas. A la derecha, magnífico trono antiguo. Alrededor, asientos elevados en doble fila para los Grandes, sacerdotes y ministros. Vista del pueblo, espectador lejano.

Laodamía e Ión.

Laod. Eh, Liceo, no te vayas, escúchame...

Ión. En vano buscamos pretextos. Ambos debemos apagar la imprudente faz de un amor desigual. Es virtud necesaria, el someter los afectos a los motivos internos de una justa razón, que en nosotros despierta. Tienen los acontecimientos origen y principio en nuestras obras. La nube se evita cuando aparece. No es lícito para mí anhelar tu diestra. De sangre real traes tu nacimiento, mi nacimiento yo incluso ignoro. Envuelto en bandas, ceñido de oscuros signos, en caverna oscura me encontró la piadosa Pitia. A su cuidado le debo mis días. Crecí en el templo: el dios me cogió para honrarle. Me alimentó, me educó, me encendió de fervor. Este es mi legado, estos son todos los méritos que ostento, pero no dignos de ti, para mi tormento.

Laod. Ah, que nacimos, oh querido, infelices.

Ión. Es verdad, pero debemos agachar la frente a los deseos del cielo.

Laod. Oh, injusto cielo, oh dioses, demasiado severos para nosotros. *(En trance)*

Ión. Oh Princesa, ¿qué precedentes son estos?

Laod. ¿Y cómo, oh dios, imponer un freno a mi justo dolor?

Ión. No debes atribuir los errores de la flaqueza humana a los dioses, al cielo. Sabias reflexiones. Quien en esta sagrada mansión se educó, debe tener siempre moderada la lengua.

Laod. ¿Así que me dejas?...

Ión. El Rey de Atenas ha llegado. Reunidos están los Grandes. Todos se apresuran a honrarlo. *(Surge de pronto Filaco, que se mantiene detrás).* El deber me llama al templo sagrado.

ESCENA II

Filaco y los anteriores

Fil. Antepóngase al deber aquella que se ama. Quédate Liceo, consuela a tu bella Laodamía. Su apoyo fiel eres tú y solo tú puedes recuperarle el reino.

Laod. (¡Que inoportuno aficionado!)

Ión. Príncipe, comprendo lo contrario de lo que tú sientes. Es verdad, la suerte se muestra avara conmigo. A mí, humilde ministro, no me es lícito volver a ella mis pensamientos. Es de un héroe digno aquel corazón. Si la amas, muéstrate digno de ella y en ti el héroe se descubra y adquieras el reino. Si una generosa osadía por ella te inflama el corazón, digno amante ve por ella a pelear entre las iras. Haz alarde de tu coraje, pero no me desprecies tanto, que quizá un día podrías cambiar de lenguaje. (Parte)

ESCENA III

Laodamía y Filaco.

Fil. No, no hay duda de mi sospecha: Liceo ha vencido tu bello corazón. Pero dime, ingrata, un tan vulgar ministro...

Laod. ¡Oh dios! Ahorra, invicto príncipe, tus justos resentimientos. Yo bien me doy cuenta de cuanto me adoras y cuanto aspiras vanagloriarte de devolverme al trono. De miles de cuidados y miles, ah, lo confieso, te soy deudora, yo misma me acuso. Sin embargo, perdóname, en vano procuro estar agradecida a tu amor. El destino malvado así envuelve el tenor de mis asuntos, que un infiel a tus ojos me rinde.

Fil. Del sexo débil es este el acostumbrado pretexto: atribuye al cielo aquella culpa de la cual es loco hacedor. Que yo desista de amarte es un pensamiento vano: tengo demasiado impresas en el corazón tus bellas virtudes. Siempre seré callado amante, admirador constante de tu real decoro. Siempre te adoraré como ahora te adoro. (Parte)

ESCENA IV

Laodamía sola.

Laod. Si al menos fuese indisoluble aquella trampa donde me encuentro cautivada, aspiraría, más que al trono, al noble don de un corazón tan generoso. ¡Desgraciada de mí! ¡Quién

nunca dirá haber sentido mi estado más fiero, el más maligno destino! Mi padre asesinado por reyes rebeldes, expulsada del reino, fugitiva vine aquí. Y aquí la suerte enreda en perjuicio mío mil sucesos. No, realmente no siento un destino más adverso.

Se extravía mi pensamiento, me abandona la esperanza, mi antigua confianza ya se empieza a debilitar. Decid, ah decid, qué os hice impíos dioses, injusto cielo. ¡Ay, qué dije! ... ¡Oh, dios! ¡Lo que hace a mis sentidos horrorizar! (*Parte*)

ESCENA V

Al son de armoniosa marcha se presentan en el atrio los guardianes del Templo de Delfos, seguidos de los grandes, ministros y de una hilera de jóvenes, doncellas y músicos, que van a situarse lateralmente, aquellos sobre los asientos elevados y ésta en pie.

Juto y Creúsa, admirados del aparato festivo, lentamente avanzan seguidos de Filaco y de un séquito de damas, caballeros, pajes y guardia real.

En el tiempo que por los músicos se canta el siguiente coro secundado por la danza de jóvenes y doncellas, Juto y Creúsa van al trono.

CORO

Propicio haga brillar el sagrado dios

Sus rayos este día

Ahora que en Delfos se aloja

Juto el grande, el justo Rey.

ARTE DEL CORO

Aquí todos y cada uno por ti se regocijan

Aquí todos y cada uno a ti se deben

Este pequeño tributo

Te consagra a los pies reales

TODO EL CORO

Propicio haga brillar el sagrado dios

Sus rayos este día

Ahora que en Delfos se aloja

Juto el grande, el justo Rey.

ESCENA VI

Ión, seguido de una tropa de heroicos pastores con dones, que van a presentarlos al pie del trono de Juto y Creúsa.

Ión. Señor, ay, espero no molestarte. Una mirada amistosa tuya vuelve a estos humildes pastores de la Fócide amena, arrodillados a tus pies. Con pocos dones que, devotos, a ti dedican, van unidos también sus votos para ti.

Juto. Pueblo venturoso, qué grato le es a mi corazón esto, que en vosotros ferviente amor distingo. Admiro y gozo la magnífica pompa, los dones acepto, os nombro amigos y os declaro afecto.

CORO

Exulte el pueblo griego

Ahora que el favor obtiene

Del grato Rey de Atenas

Que a Delfos vino.

ESCENA VII

Laodamía y los anteriores

Laod. A tributaros homenaje, excelsa pareja, humilde viene la infeliz fugitiva reina del trono del Epiro.

Cre. ¡Oh cielos! ¡Laodamía! ¿Cómo en tu caso funesto sabes vivir lejos del suelo patrio?

Laod. ¡Ah Creúsa mía! Quizá los dioses para mayor tormento me mantienen viva.

Cre. ¡Pobre Princesa!

Laod. Ah, ya que puedes hacer a otros felices, a ti que eres gloriosa heredera de la corona de Erecteo, confío mi destino. No descuides el uso de tan hermoso regalo que el cielo te merece.

Cre. Alza también la afligida mirada. Las armas de Atenas se volverán a tu favor.

Juto. Confía en mi gloria para adquirirme el reino.

Laod. ¡Oh generosos!

Ión. ¡Oh, magníficos héroes!

Fil. La imagen de los dioses brilla en vosotros.

Juto. Basta, amigos. Todas las alabanzas tienen sus límites. No es más aquella si de manera excesiva se expresa. Y en los reinantes es necesaria virtud el aliviar a los oprimidos, amar al justo y moderarse a sí mismos.

Ión. ¡Oh, germen bien digno del invicto Helén!

Juto. Al templo, amigos, al templo váyase ahora (*Desciende del trono y con él Creúsa. Todos los espectadores se ponen en pie*). El Altar se encienda, el dios propicio a mis votos imploro. Un hijo es objeto de mis anhelos. Oh, feliz, si obtenido, puedo yo verlo adulto, imagen de los antepasados, sostén de Grecia, imitador de los dioses, amor del reino.

Si piadoso a mis deseos no se muestra el cielo amigo, yo creeré ser siempre entre los mortales el más mendigo. Pero entre mis austeros sufrimientos, la esperanza me predice que seré feliz. (*Parte seguido de Filaco, del cortejo de Delfos y de su guardia real*)

ESCENA VIII

Ión, Creúsa y Laodamía

Ión. ¡Oh, cuánto respeto en mi pecho impone aquel augusto semblante!

Cre. (*¡Dios, como un fiero infante ahora hacia mí se avecina! Lamentablemente de desconocidas desventuras mi corazón es presagio.*)

Ión. Soporta, oh Reina, que un siervo fiel, como prenda de fe, estampe un beso sobre tu mano derecha.

Cre. (*¡Oh cielo! ¿Qué me despierta dentro un movimiento imprevisto?*) (*Confusa*)

Ión. (*¿Por qué me sonrojo?*)

Cre. Princesa.

Laod. Reina.

Cre. Desvéleme el grado, el nombre de aquel.

Laod. Un voto común lo declaró guardián de los tesoros del templo. Sentido y virtud tienen albergue en aquel corazón. Liceo se llama. Pero sufre su estrella a toda hora siempre hostil.

Cre. Acércate, amigo.

Ión. Ah, Reina mía, un nombre tan hermoso, ¡oh dios!, me llena de alegría. Ofréceme un campo al menos para que pueda merecerlo legítimamente. Del cielo no recibí otro regalo que un corazón cándido y puro. Humilde, a tus pies te ofrezco como homenaje éste lleno de fervor por ti.

Cre. (*¡Qué amable modo de hablar!*) Estaré agradecida a tu amor, Liceo. A pesar del destino ama el deber, sirve siempre constante, confíate en el cielo (*¡qué señorial semblante!*)

Ión. ¡Oh magnánimos sentidos! ¡Oh gratos acentos! ¡Oh soberana majestad que el corazón me amarra!

Cre. ¿Suspiras Liceo?

Ión. Sí, Reina mía. Pero no encuentro las causas de mis suspiros. Aquella alegría que siento en un momento se convierte en tormento al tener que dejarte. No puedo explicar, ¡oh dios!, el interior de mi corazón, aquel que de un movimiento desconocido siento agitarme el pecho, obligándome a suspirar. (*Parte*)

ESCENA IX

Creúsa y Laodamía

Cre. Esta sinceridad de corazón en Liceo cuánto me atrae y gusta. En medio de tantos amargos pensamientos donde me agito, toda sombra de placer es un don del cielo.

Laod. Ah, ¿de dónde viene, Reina, aquel dolor imprevisto que veo aparecer en tu mirada?

Cre. ¡Ah, Princesa! Desconocidos para ti son mis asuntos. Era objeto de envidia, ahora lo soy de piedad. Me mata ese día que tanto suspiré.

Laod. Es oscuro el sentido para que comprenda tus problemas plenamente.

Cre. Escucha mis tristes y amargas vicisitudes. De mi enlace conyugal se cumple ahora el tercer lustro y mi adverso destino hace el tálamo aún infecundo de real prole. Turbio, inquieto, de pensamientos perturbadores, de preocupaciones ingratas, el Rey conmigo se muestra entonces indignado. A mí vuelve la mirada severa y enojada y se queja. A los dulces abrazos de una esposa fiel no corresponde con igual ternura. E injusto e ingrato, a mí me echa la culpa y no al destino.

Laod. Al Oráculo también viene a consultar el sentido.

Cre. De mis temores, éste precisamente, oh Laodamía, es el objeto principal. Fue en Delfos amante mi inconstante esposo. Aquí temo tramas ocultas, engaños artificiales. Quizá, para mi tormento, de otra rival... ¡Dioses inclementes, este pensamiento acrecienta mi inquietud celosa! Ah, Princesa, tú que de este palacio no ignoras los misterios, exactamente observa ... examina ... infórmate ... Ah, piensa en qué dolor está mi corazón, que a ti me confío, que de ti sola espero ...

Laod. Es suficiente. Entiendo todo, Reina. (*Parte*)

ESCENA X

Creúsa sola

Altísimo dios elocuente, que en Delfos tienes fe, tan cansado de mis votos y tan venerado por mí, si con inciensos a ti pueden jamás alcanzar mis plegarias inocentes, vuelve a mí tus rayos propicios y en este temido escenario fatal, acaba con mi vida o con mi pena. Recuerda que hasta fui digna de tu mirada, que me amaste, que de mis castos afectos prole obtuviste ... ¡Oh dios! ¡Qué prole yo nombro! ¡Ah, se me hiela el corazón! ¡Hijo infeliz! Nada más abriste los ojos, fui obligada a dejarte abandonado. ¡Oh, fiero remordimiento! ¡Oh, insufrible dolor! Ah, no equivocadamente, madre cruda y despiadada, contigo se declaró la suerte furiosa. ¡Quizá por sus desprecios el dios vengador te oprime ahora severo! ¡Ay, qué martirio! ¡Y yo hablo! ¡Y yo vivo! ¡Y yo no muero!

Desventurada, en vano me quejo, baño mis ojos en vano de llanto. Hijo, ¡oh dios! ...Pobre hijo. ¡Quién sabe qué fue de ti! ¡Ah! ¿por qué entre tantas preocupaciones debo vivir, astros tiranos? ¿Por qué tanto, infeliz de mí, debo sentir vuestra ira? Eh, calmaos, cesad, no me deis más dolor, que el remordimiento basta solo para deberme atormentar. (*Parte*)

ESCENA XI

Vestíbulo por el que se pasa al palacio.

Filaco, después Creúsa

Fil. Dioses, ¡qué hará esta ansia que yo siento en mi pecho de mostrarme constante a quien no me ama! Lo que veo brillar en todo momento en la tirana de mi alma, astro regulador, es un don de los dioses, no mortal sutileza, por lo que la debo amar, aunque me desprecia.

Cre. Príncipe, de tus méritos Delfos habla: de ti, el héroe de la patria, el defensor, a quien hoy todos llaman padre, presumen las escuadras. Con justa ansia querría ser grata a tu noble

osadía. De una Reina el disputado favor te sea concedido, hasta disponer de mi reino te es a ti permitido.

Fil. Qué magnánimo corazón, don que los dioses te dieron, Reina, es entre los mortales con razón admirado. A tu rostro, el mío de bella gloria el honor me enciende. Si el tuyo se compromete a subyugar el rebelado reino de Epiro con la fuerza de las armas, concede que, entre tus guerreros, bajo la insignia de tu invicto consorte, vaya a luchar con fuerza por Laodamía.

Cre. Generosa es el ansia, a ti no tengo nada que negar. Serás caudillo, pero dime, ¿hay en tu corazón algún lugar para el amor a ella?

Fil. Sí, mi Reina, lamentablemente hay en mi pecho fe y refugio para llama tan gentil.

ESCENA XII

Laodamía y los anteriores

Laod. Hacia el templo, Reina, vuelve Juto sus pasos.

Cre. (*¡Ahora se aproxima, oh dioses, el fiero instante!*)

Laod. ¿Por qué se pone tan triste? ¿Dónde no hay, por qué aparecen nubes y tormentas?

Cre. Oh, siempre temo como enemigas a las estrellas. A otra parte, voy sola a mi destino a esperarte. Grata, entre tanto, muéstrate a quien te adora. El valeroso invicto Filaco se ha ofrecido generoso a llevarte de vuelta a tu trono. Un corazón tan bello es digno, Princesa, de tu amor. (*Parte*)

ESCENA XIII

Laodamía y Filaco

Laod. (*Siempre mis angustias van creciendo*).

Fil. No te aflijas, Laodamía, yo no pretendo un esfuerzo tuyo, me basta solo que en tus días felices te acuerdes de mí.

Laod. Príncipe, ¿qué dices? Ah, si supieses, ¡oh dios!, qué guerra en el pecho mantienen mis afectos, piadoso objeto a tus ojos sería. Generoso te admiro, fiel amante te distingo, mi defensor te ansío, sin embargo (*¡oh cielos!*), no puedo decirte que te amo.

ESCENA XIV

Filaco solo

¡Y habrá quien pueda llamar debilidad a ésta, que me inflama el pecho bella faz! Ah, no es verdad: quien como yo conoce la cándida virtud de mi bien, el alma grande, conmigo dirá, que entonces cambia de naturaleza, cuando el amor conspira con la razón. Inestable amor, si a quien te adora das tormento tan fiero, para quien sirve en tu imperio es cruel la servidumbre. Si obstinado a nosotros te opones, siempre la esperanza es vana. La fortaleza y la constancia son una bárbara virtud. *(Parte)*

ESCENA XV

Aspecto exterior del majestuoso y rico templo de Delfos con magnífica escalera y puerta practicable en el medio, circundado de una doble hilera de columnas que forman el pórtico del mismo.

Ión, después Juto desde la puerta del templo, seguido por sacerdotes, por Grandes, por su guardia real y por el pueblo. Soldados vigilantes en torno al templo.

Ión. Del Oráculo aún todos ignoran el alto decreto. Ah, quizá por destino fatal a los votos de Juto aún se muestra callado. El templo cerrado, las escuadras vigilantes alrededor, el silencio de todos...

CORO

De sacerdotes y séquito de Juto desde dentro del templo.

Viva el dios benéfico de Delfos
que a nosotros se declaró propicio.

Ión. Pero ¿qué voces de alegría son estas? Ah, no hay duda, el dios ya cortés se expresó, oh día memorable...

Antes de que Ión acabe el citado recitativo, se abre la puerta del templo. Juto al salir observa ansioso a cada lado, entonces, viendo a Ión, precipitadamente va a su encuentro.

Juto. Ven a mi pecho, joven venturoso (*abrazando a Ión, que se queda sorprendido*). ¡Ah, ya siento humedecerse los ojos de placer! Pueblo, amigos (*¡Oh suerte!*), aquí está mi hijo.

Ión. ¡Yo tu hijo!

Juto. ¿La cuna de dónde vienes?

Ión. De Delfos.

Juto. ¿Y cuál es tu edad?

Ión. Estoy cerca del final del cuarto lustro.

Juto. ¿Y tu madre?

Ión. ¡Oh dios! Lo ignoro.

Juto. ¿Quién te educó?

Ión. La ilustre amorosa Pitia.

Juto. ¿A su cuidado quien te consignó?

Ión. Un rayo de los dioses la guio al más oculto, recóndito tugurio, donde, abandonado, me encontraba ya cerca de la muerte.

Juto. Ah, no hay más dudas. Ahora se me ocurre: Ladice es tu madre. Amante viví con ella una larga temporada. Concuerta con tu edad mi antiguo amor desaconsejado. No, no me engaño. Gracias os rindo, oh dioses. Ven, hijo mío, a mi pecho. Ión tú eres.

Ión. Dioses clementes, ¿es quizá esto un sueño? ¡Descendiente de un Rey yo soy!

Juto. No más demora, a los pueblos, a las escuadras, ven a mostrarte, hijo.

Ión. Estoy de piedra. Protegedme, oh dioses... *(Al partir con Juto, Creúsa le detiene)*

ESCENA XVI

Creúsa, Laodamía, Filaco y los anteriores

Cre. Detén el paso *(a Juto)*

Juto. Ah Creúsa, aquí está mi hijo. El dios se expresó claro.

Cre. ¿Y cómo?

Juto. Escucha el contenido: “Al salir de mi templo, el primero, el único joven sobre el que se fijará tu mirada, ve, estréchalo contra tu pecho. Aquel es tu hijo.”

Laod. *(¡Oh, qué feliz!)*

Fil. *(¡Oh Liceo afortunado!)*

Cre. Ah bárbaro, ah despiadado. A otros cuenta esta engañosa invención. ¿Una traición pretendes encubrir con el sagrado velo del oráculo de Delfos? Impío, te engañas. No, no será

jamás heredero real de la corona de Erecteo un hijo tuyo desconocido, un perverso impostor, una prenda vil de un aborrecido amor.

Juto. ¡Qué ira intempestiva!

Cre. Me he dado cuenta de tus intenciones.

Ión. Injusto es tu desdén y me ultrajas.

Cre. A mis ojos, ladrones para siempre.

Laod. Ah, mi Reina, el dios ...

Cre. El dios con astucia habló con una traición horrenda.

Juto. Y me crees...

Cre. Y te creo autor de todos mis males.

Juto. Y me estimas...

Cre. Y te estimo capaz de toda vileza.

Ión. Ah, aplácate...

Fil. Reflexiona...

Laod. Vuelve en ti ...

Juto. En vano te opones a la voluntad del destino.

Cre. Presa de mi dolor, déjame, ingrato.

Juto. Piensa que eres injusta, que ultrajas mi fe.

Ión. Modera tu rigor, sabia vuelve en ti.

Cre. ¡Bárbaro...! (*a Juto*) ¡Traidor! (*a Ión*) Lejos de mis ojos poned ambos los pies.

Laod. Aplácate ya, Reina...

Cre. Déjame en el furor.

Fil. El cielo así destina ...

Cre. No me atormentéis el corazón.

Juto. ¡Qué insano orgullo es este!

Ión. ¡Me quedo, oh dios, sorprendido!

Cre. Encendido siento el seno de indignación y de maldad.

Laod. Fil. ¡Qué dolor!

Cre. ¡Qué horror!

Juto. Ión. ¡Qué pena!

Laod. Fil. ¡Yo tiemblo!

Cre. ¡Yo me agito!

Juto. Ión. ¡Yo me hielo!

Cre. ¡Cómo se sufre en el cielo tan persistente error! No, no se dan acontecimientos más fatales que estos, tormento más bárbaro no se ha sentido hasta ahora.

FIN DEL PRIMER ACTO

La escena a la que seguirá la danza, ofrece a los espectadores esta grandiosa situación, que por los habitantes de los vecinos parajes de Delfos se adornaba con el verde de tupidos laureles, reavivado con la variedad de diferentes colores de floridas guirnaldas, que vagamente se distinguen, para celebrar las fiestas Dionisias, según la descripción de Diodoro y de Varrón. El extremo del horizonte representa los amenos campos y las habitadas colinas de la Fócide: ocupa el frente de la escena un pequeño templete artificial compuesto de sarmientos y pámpanos. En el interior y en torno al mismo se ven en la apertura de la escena, una concentrada multitud de pastores y pastorcillas, que tocando panderetas y sistros y algunos trombas y acordeones; otros apartados en figura de silenos y otros de sátiros y de variada guisa danzando, expresan el placer de festejar las fiestas Dionisias, que el júbilo interior por la grata respuesta del Oráculo de Delfos expresa a favor de Juto, Rey de Atenas.

SEGUNDO ACTO

ESCENA I

Apartamentos en el Palacio de Delfos.

Juto, después Filaco

Juto: ¡Tanto, entonces, en mi perjuicio conjuran las estrellas! ¡En un momento el más bello de mis días, cambia severo en tristeza y dolor! ¡Quién habría imaginado que ocurriera semejante suceso!

Fil: Señor.

Juto: ¿Qué traes, amigo?

Fil: Se ha aplacado ya tu fiel Reina. Una celosa sospecha dio lugar a la razón al fin.

Juto: Dioses y ¿se dejará ver?

Fil.: Dentro de poco vendrá al templo contigo. Le queda reconocer que el dios, amigo ahora de Ión, se impone.

Juto: Dioses amigos, gracias a vuestro favor. Por ti esta alma encuentra al fin la ya perdida calma. *(Parte)*

ESCENA II

Filaco, después Laodamía

Fil: Fiel amante no es aquel que solo en el objeto que adora otra cosa no ama que su propio placer. Ión, lamentablemente, tiene el corazón de Laodamía. Goce mi bien con tal de que yo pueda dar fin a sus penas. *(En acto de partir)*

Laod: Filaco, escucha.

Fil: Ídolo mío, ¿qué dios con tu acento me digna?

Laod: ¿Y es verdad que aún Creúsa se obstina en la idea de despreciar al invicto hijo de Juto? ¿No valora el peligro al que se expone, a pesar de su orgullo, si aclamado por todos lo ve en el trono? Qué el denigrado dios ...

Fil: Calma tus temores, Laodamía. La Reina está en paz. De su amor verdadero, dentro de poco, Ión tendrá la prenda de un dulce abrazo.

Laod: ¡Oh, dios! ¿Y puedo creerte?

Fil: ¿Dudas tanto de quien no va a mentirte, de quien te adora?

Laod: Nunca vi claro el amanecer de un día. Innato es mi temor.

Fil: ¿Y te interesa tanto el decoro de ella?

Laod: ¡Oh dios!

Fil: Cruel, basta así. Entiendo tus suspiros, pero al menos que sepas que mi único cuidado fue poner todo en paz. Que en el corazón de Creúsa los desdeños y las iras (de la virtud siguiendo el hermoso camino), calmé prudente y menosprecié sincero.

Laod: ¡Ah, cuántos ataques! ¡Ah, cuántas pruebas de amor! Pero di, ¿qué anhelas?... ¡Oh, estrellas! ... Mi rubor tú ves ... A tu adverso destino, príncipe, cede.

Basta así, si me amas, déjame respirar. ¿Me llamas cruel? (*¡Oh dios!*) ¡Quién vio jamás mi corazón más atormentado! Piensa en mi gloria, no busques más. Ve, no olvides, que eres, que fuiste ... eternos dioses, ya pierdo mi rigor. (*Parte*)

ESCENA III

Filaco, después Creúsa

Fil: No, no me engaño; ¡en el seno mi bien para mí esconde alguna chispa de amor y de piedad! En tan felices trances de placer esta alma ahora ve que en amor no se da mayor merced.

Cre: Filaco.

Fil: Mi Reina.

Cre: Anuncia a Ión que venga aquí.

Fil: Vuelo a obedecerte. (*Parte*)

Cre: ¡Qué instante se aproxima! ¡Oh dios, vacilo solo en pensar que en el pecho deberé estrechar a un audaz, perverso impostor! El alma, que ignora disimular las formas, lamentablemente siento que no tolera el freno. Aquí está, ¡oh dioses! Callad un solo momento, afectos míos.

ESCENA IV

Ión, ricamente vestido y la anterior

Ión: Si de un alma agradecida no desdeñas los puros homenajes, oh Reina, aquí tienes a tus pies un fiel adorador. Si aún el objeto de tu odio soy, atraviesa mi pecho.

Cre: Levántate Ión, tu duda este abrazo desvanezca. (*¡Alma culpable!*)

Ión: (*¡Qué ternura, oh dios, me despierta en el corazón!*)

Cre: (*¡Este tumulto que siento en el pecho, supera cualquier tormento!*)

Ión: ¿Por qué huis luces mías?

Cre: (*¡Ah, se me hiela el corazón! ¡Socorro, oh dioses!*)

Ión: ¿Suspiras Reina?

Cre: Mis suspiros tienen en ti origen. Envidio la suerte de tu madre que de un hijo recibe feliz los dulces abrazos cada día, que a mí no me son concedidos.

Ión: ¡Ah, si fuese verdad! El destino me priva de ese placer.

Cre: ¿Quizá está lejos de ti?

Ión: No sé si vive, no sé quién es, ni nunca la vi ni le hablé.

Cre: Sé que en Delfos se cuenta este suceso, sin embargo ...

Ión: ¿Dudas de lo que todos saben?

Cre: A todos aún es sabido que ella en Delfos tuvo morada, que Ladice se llama ...

Ión: El padre lo dijo y lo afirmó, todo lo demás ignoro.

Cre: (*¡Ah traidor! De celos me muero.*)

ESCENA V

Laodamía y los anteriores

Ión: Princesa, ídolo mío, ven a gozar de mis contentos. El palacio ahora no respira más que amor.

Cre: ¡Cómo! ¿Laodamía es objeto de tu amor?

Ión: Siempre impresa tuve esa mirada en el pecho.

Cre: ¿Y desconocido a ti mismo ambicionas un corazón digno de un Rey?

Ión: La desigualdad entendí que ponía freno a los afectos, pero viví siempre como un constante fiel amante de ella.

Laod: Del presagio de mi corazón, verás Reina, que la llama inocente no merece la condena ajena.

Cre: (*¡Ah desleal! Todavía ésta favorece la empresa para mi perjuicio.*)

Laod: Ión, Creúsa, el Rey os espera. No falta otro que vuestra presencia para honrar la pompa.

Ión: Vamos, Reina.

Cre: Ve, precédeme. Quiero un breve instante para recomponer los afectos.

Ión: Dioses amigos, vosotros, que del cielo un rayo a mi favor haced que brille, proteged el tenor de mis días. (*Parte*)

ESCENA VI

Creúsa y Laodamía

Cre: Vete, Laodamía, déjame en libertad.

Laod: Sin embargo, no creo que tu buen corazón esté tranquilo. Quizá de cura voraz ...

Cre: Laodamía, por piedad, déjame en paz (*Laodamía parte*)

ESCENA VII

Creúsa sola

¡Aquí se hacen realidad al fin, bárbaras estrellas, mis crudas sospechas! El negro engaño fue meditado en Delfos. ¡Todos se empeñan en sostener con fraude un hijo audaz de mi infiel consorte! ¡Y yo, mientras tanto, irresoluta, incierta, entre inútiles lamentos me entretengo así! No: resuélvase. Con mi desprecio se deje libre el freno. (*sale un guardia, que recibe la orden y parte*). Venga Niceo.

Envenena al delincuente. Que termine sus días (*a un personaje ministro*) Ven, aproxímate. A ti de mis errores, fiel ministro, confío mi venganza. Aquí el veneno (*le da una pequeña ampolla con el veneno*) Sigue mi señal. El primer cáliz que Ión reciba de ti y en el cual el felón la muerte beba (*Parte*). Váyase ahora ...

¿Y dónde? ¡Oh, cielos! ¡La pompa ya funesta veo!... ¡Ya me parece ver abatido al Rey! ¡Los sacerdotes tristes y confundidos! ... ¡Oh terrible aspecto! Eh, vaya, vaya aún si fuese donde reinan los monstruos, para burlarse en el regazo del mar de las tempestades, en el seno de los elíseos o en el infierno.

Tiemble el nimbo y la tempestad

Truene también el cielo indignado

Sin temor aún del destino

el más bárbaro rigor.

No escucho más la razón,

El remordimiento más no siento.

Todo objeto de sobresalto

No me trae ningún miedo (*parte*)

ESCENA VIII

En primer plano, lugar magnífico destinado para las reuniones del senado de Delfos y para la celebración de las fiestas públicas, en perspectiva vista del palacio, donde se asciende por una amplia y majestuosa escalera. En esta se ven las mesas dispuestas para festejar la creación de Ión y su nacimiento. Detrás, más elevado, pequeño templo erigido en el medio, bajo el cual se ve la estatua que representa al dios de Delfos, con el altar delante.

En dicho lugar se encontrarán Juto e Ión, seguidos de sacerdotes, cortejados de una hilera de jóvenes y doncellas nobles de Delfos y rodeados de una guardia real, luego Creúsa, Laodamía y Filaco. En el palacio, ministros, guardianes y el pueblo espectador.

Juto: Hijo, parte más querida de mi alma, mi sostén y amor. De un padre amante acoge en tu seno esta norma de vida que te prescribe. No te deslumbre el resplandor de una corona no esperado por ti. Sabio, refrena tus deseos. Sirve al destino, pero guiado por la prudencia implorada del cielo. De lo justo procura ser siempre amante. Y de ti mismo a los dioses deja el cuidado.

Ión: Señor, seré ejecutor fiel y constante de tus consejos. ¡Ah! Concédame el cielo que mis obras alcancen a imitar las gestas de mis antepasados, delante de donde yo pueda aparecer un día bañado de sudor por todo adorno.

Cre: Para honrar la pompa aquí estoy, oh Ión. De tu contento es par mi contento. Nunca como ahora siento, sentí en el pecho el corazón tranquilo. (*Te darás cuenta dentro de poco, traidor*).

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

Ión: El altar, entonces, se encienda. Se suplica el dios propicio a nuestras obras. El cáliz, en tanto, me alcance el ministro. *(El mismo ministro, que de Creúsa recibió el veneno, después de entendida la orden, parte y vuelve con la copa)*

Cre: *(A cumplir con la obligación ya el inicuo se apresura)*

Juto: ¡Oh, contento!

Laod: ¡Oh, placer!

Ión: De mi mano reciba el dios de Delfos este tributo humilde. *(Coge la copa del ministro y se la entrega a un sacerdote)*

Cre: ¿Qué dices? Al dios pretendes ofrecer ...

Ión: Cada obra de los dioses, se empieza por el cielo. De mis sacrificios, sea este el primero.

Cre: *(¡Oh, perverso destino!)*

Fil: Ión, sobre el altar ya está encendida la llama.

Ión: Vamos. Mientras tanto mezclado con las danzas ahora se entona el canto. *(Ascienden todos al palacio)*

CORO

De jóvenes y doncellas nobles de Delfos secundado por una alegre danza seguida de una fila de los mismos

Dios adorable

Que en el cielo resplandeces

Con rayos fervientes

A nosotros descienes

De alegría y júbilo

Cólmanos el corazón.

Parte del coro.

A ti, que propicio

Con tu esplendor,

Contento y alegre

Rindes todo corazón,

Roguemos, que estable

Sea tu favor.

Todo el coro

Dios adorable

Que en el cielo resplandeces

Con rayos fervientes

A nosotros descienes

De alegría y júbilo

Cólmanos el corazón.

Al terminar el coro, Ión se acerca al altar seguido del sacerdote. Entonces, al tiempo que esparce en torno al altar el licor, se oscurece el pequeño templete, cambia de color el dios y se extingue el fuego sobre el altar. Todos los espectadores se quedan sorprendidos y atemorizados. La danza, que inicialmente expresaba regocijo y contento, al son de tétrica sintonía se convierte en horror y miedo, que luego termina cuando han descendido del palacio.

ESCENA IX

Ión, Juto, Creúsa y Laodamía, después Filaco

Ión: ¡Qué cambio es esto! ¡Qué anuncio funesto el cielo me envía! ¡Ah, se me hiela el corazón!

Juto: ¡Estrellas, qué será!

Rodeado de guardias, siguiendo a Filaco, viene conducido el guardián que envenenó el cáliz.

Fil: ¡Oh, ardid sacrílego! Juto, Creúsa (*¿quién lo creería?*) Por este impío guardián fue corrompido el cáliz con veneno. Para Ión se preparó por el indigno. Tu hijo intento hacer una ofrenda al dios amigo, entonces, confuso al relampaguear del cielo, temblando desveló el horrendo engaño.

Cre: (*Ah, ¡qué pérdida estoy!*)

Laod: Estrellas, ¡qué entiendo!

Ión: Ah, cruel ¿yo qué te hice?

Juto: Impío, ¿por qué tanto furor?

Ión: ¿Dónde se comprende perfidia igual? ¿Dónde se encuentra uno sólo que sea igual de infeliz que yo? ¡Para dañarme, hay quienes conjuran! ¡Oh, estrellas! ¡Soy traicionado! ¡Soy odiado! ¡Ah, Reina mía, qué angustia es esta! Ah, mi amoroso e invicto padre, no espero gozar mi paz más. Bajo el peso de tantos problemas, qué falta siento. A todo tormento supera mi tormento.

Juto: ¡Guardianes! El reo cumpla un severo castigo en la cárcel más oscura. De su enorme delito allí revele al menos quién le sedujo, quién meditó el engaño.

Cre: Yo le seduje, yo soy la culpable, tirano.

Juto: ¡Cómo!

Ión: ¡Qué escucho!

Cre: Sí, esa soy yo, que tu destrucción deseo (*a Ión*). Que detesto tu amor, que no temo la ira del cielo, que desdén los desprecios de un consorte infiel (*a Juto*). Que de mi mano quisiera darte muerte (*a Ión*).

Ión: Bárbaro corazón, si tanta sed tienes de mi sangre, aquí tienes la espada, aquí mi pecho, ábreme el pecho, descarnada, despiadada Reina... ¡Oh, Dios! ¡Qué conmoción! ¡Qué tormento tengo en el corazón! ... Venga la muerte. Venga, la deseo también yo. Sólo ella puede acabar con mis problemas. No espero más paz de los astros tiranos. Son demasiados los asuntos que oprimen esta alma. Son demasiadas las penas que sufre mi corazón. El vivir entre tantas vicisitudes me disgusta y oprimido me deja el exceso inhumano de loco furor.

(*Parte*)

ESCENA IX¹⁰²

Juto, Creúsa y Laodamía

Juto: ¡Qué enorme delito! ¡Me quedo helado!

Laod: ¡Tiemblo!

¹⁰² Repetido número de escena en el original.

Cre: Impío, ¿qué piensas?

Juto: ¿Aún tienes coraje de insultarme?

Cre: Aprende, infiel, a no mentir.

ESCENA X

Filaco, seguido de la guardia, y los anteriores

Fil: Reina, dictada está tu suerte. Un pueblo cruel quiere tu muerte.

Cre: ¡Quiere mi muerte!

Juto: ¡Oh, cielos!

Fil: Sígueme.

Cre: Y yo deberé, sin defensa ...

Fil: El delito es patente. Tu sangre todos piden. Severo ya decide el senado.

Cre: Ahora estarás contento, monstruo despiadado. *(Parte con Filaco escoltada por la guardia)*

Laod: ¡Ah, se me parte el corazón! No puedo resistir más mi dolor. *(Parte)*

ESCENA XI

Juto solo

Justo cielo, ¿qué hará? ¡Qué imprevista nube cruel me empuja a naufragar! ¡En cuanto adquiero un hijo veo, oh dios, desaparecer la amada esposa! Su acción excede toda humana piedad. Bárbara, ingrata, ¿por qué me mostró en todo momento tan tiernos sentimientos? Ah, de mi pecho vete lejos, desleal. La pena atroz de tu delito, constante apresuraré y con mirada severa, seré espectador de tu muerte ¡Ah, que no sea verdad! ¡Demasiado cruel es la espera a mi pensamiento! Si al menos pudiese, oh dios, antes que la de la esposa, terminar esta al fin vida penosa. Alcance pues mi vivir la hora extrema, el olvido silencioso. De la suerte, los desdenes y las iras estoy cansado de soportar. Descarnados afectos, sí, os siento, callad un solo momento ... ¡Esposa ... oh, cielos ... miserable esposa! ¡Qué historia atormentada! ¡Quién me aleja, oh dios, de este, sí, funesto delirar!

ESCENA XII

Retiro sombrío próximo al bosque sagrado del Oráculo de Delfos.

Laodamía, después Filaco

Laod: Infeliz Laodamía. El cruel destino no está harto de atormentarte. ¡Aún hay por lo que suspirar! ¡Cuántos en un día, cuántos casos funestos en mi perjuicio la cruel fortuna reúne!

Fil: Adorada Laodamía, mi esperanza, mi bien, primer y único ardor de este corazón ... Ah, perdóname el inocente trance. No tengo corazón para verte así de triste por los motivos internos de todos los problemas de tu bella alma. Y más que el mío, me aflige tu tormento.

Laod: Filaco ... ¡oh dios!

Fil: Explícate.

Laod: Lamentablemente, tu cándido corazón conozco y no ignoro cuál es tu virtud. Sé que tú me amas. Sé que mi bien te es querido. Vivo en el dolor por la vida de Ión. Temo urdidas tramas, insidias ocultas en su perjuicio. A tu valor lo confío. En ti quiero reconocer al héroe, de ti pretendo obtener mi paz y por ti espero adquirir el dulce imperio de aquella alma.

Fil: ¡Justos dioses! Ah, Princesa, tus indicaciones son siempre leyes para mí. Tu virtud adoro. No condeno tu amor. Si vislumbrase en tu pecho menor constancia, te confieso la verdad, me gustarías menos. Ojos amados, si queréis que yo resista a mi suerte, de aquel llanto esconded, que desarma mi valor. Desafiare constante y fuerte el furor de las tormentas, pero aquel llanto, oh ojos bellos, me abate el corazón en el pecho. *(Parte)*

ESCENA XIII

Laodamía, después Ión

Laod: Lamentablemente es verdad, de la enemiga suerte soy yo el objeto desventurado de sus iras. ¡Pero cuándo disminuirán mis preocupaciones! ¿Cuándo estaréis satisfechos, astros tiranos?

Ión: Sea al menos entre estas sombrías plantas un descanso por unos momentos. Ah, mi tesoro. ¡Oh dios! Aquí estoy entre los mortales el más miserable. Mi felicidad fue un cruel sueño pasajero. Traicionado, odiado, oprimido en todo momento, oh dios. Temo trampas y peligros. Mi vida ya está cerca del final. Expuesto estoy ahora a las descarnadas flechas de la ciega fortuna. Entre miles y miles angustias vivo incierto y dudoso y a mí mismo finalmente me vuelvo odioso.

Laod: Ah, no hables así, me dejas helada. Si de tu amor alguna vez fui digna, Ión, cambia tus pensamientos. Esta recompensa a mi fe, bien mío, te pido.

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

Ión: Mi dulce cuidado, alma mía, mi esperanza, qué feroz estado es el mío. Me turba el destino de la Reina. Me aflige el inconsolable dolor del Rey. A sus ojos quizá ya no seré más el objeto amado. ¿Y no quieres que me queje de mi estado?

Laod: ¿Ahora dónde vas?

Ión: A llorar a otro lado mis circunstancias infelices.

Laod: Pero di, ¿soy yo todavía el objeto de tu amor?

Ión: Eres mi ídolo.

Laod: ¿Constante me amarás?

Ión: Hasta la muerte.

Laod: ¿No te consuela, querido, mi amor, mi fe?

Ión: Mi bella llama, inmerso en esta angustia, de aquello que fue no es mi corazón diferente.

Laod: No te vayas, escúchame...

Ión: Alma mía, ¿qué deseas?

Laod: Tranquiliza a tu corazón, si es verdad que me amas.

Ión: Sí, mi bien, mis preocupaciones intentaré consolar.

Laod: Ah, mi esperanza, yo también quisiera respirar feliz por ti.

Ión: No temas, confía.

Laod. Ión: Adiós.

Laod. Ión: Recuerda, bien mío, que vives en mi corazón.

Laod: Si pronto, amigos dioses, no nos dais ayuda, nos quitará la vida el exceso de dolor.

(Parten)

ESCENA XIV

Parte interior del rico y magnífico templo de Delfos. En medio se ve la imagen de Apolo y el altar encendido. En la fachada, gran vestíbulo, que precede al magnífico edificio del palacio. Más atrás, vista de la galería, sostenida por columnas de mármol de diferentes colores y balaustradas alrededor. Grande y espaciosa escalera en el centro, que después se divide en dos plantas para ascender al dicho vestíbulo y galería.

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

Al son de sinfonía triste y lúgubre, precedida de guardianes, desciende al templo Creúsa, con vestiduras blancas, coronada de flores, seguida por una fila de nobles doncellas, de ministros del templo y de sacerdotes, parte de los cuales llevan en palancanas los instrumentos para realizar el sacrificio y parte el incienso y los perfumes. Después Ión, seguido de los Grandes y de guardianes. El pueblo espectador.

Cre: En el último momento, aquí estoy finalmente. Morir debo, ¡qué fiero destino! ¡Qué caso extraño es el mío! Al menos no me niegue el consorte los últimos abrazos ... ¿Dónde se esconde? ¿Dónde está Laodamía, oh estrellas? ¿Y Filaco dónde está? ... Los infelices, en la necesidad mayor no tienen más amigos. Mísera, la prueba ahora la tengo también yo. ¡Qué fiero destino! ¡Qué extraño caso es el mío!

Ión: ¡Qué horror me sorprende! ¡Yo no resisto! ¡Infeliz Reina!

Cre: Oh, cielos, ¡qué veo! ¿Lloras Ión? Ah, qué dignas son de llanto, lamentablemente, mis vicisitudes. Mi error, por favor, perdóname.

Ión: ¡Oh dios! Reina... yo siento... que el corazón... tú me divides ...

Cre: Al querido esposo, por favor, consuélale. El llanto le limpie los ojos. En ti encuentre su felicidad. Llévale, oh dios, este abrazo fatal ... el último adiós.

Ión: ¡Oh, tormento cruel! ¡Oh, pena amarga!

Cre: Ministros ... oh, suerte... Aquí estoy junto al altar.

ESCENA XV

Laodamía, seguida de la Pitia, que lleva una caja, dentro de la que hay una cadena, un velo y algunas vendas.

Laod: ¡Parad!

Ión: ¡Oh, loca osadía!

Laod: Del dios inspirada, esta sagrada, venerable ministra suya, a ti lleva los antiguos símbolos donde niño fue encontrado el abandonado Ión. Observa...

Cre: ¡Oh, dioses! ¡Son propiamente estos! Sí, los reconozco. Estas son las vendas, el velo es este, esta es la cadena con los que enrollé a mi hijo, el noble germen del dios que aquí se adora.

Ión: ¡Oh cielos, qué escucho! Entonces, yo soy ...

CREÚSA, REINA DE ATENAS: UN EJEMPLO DE PATRIOTISMO

Cre: Tu eres generosa prole digna de Apolo. Desconocidos para mi padre fueron los amores. Preví sus rigores, me alejé de él, te di al mundo y después te abandoné.

Ión: Ah, querida madre ...

Cre: Ah, querida parte del alma mía, verdaderamente te abrazo a mi pecho.

Laod: Me quedo helada de estupor.

Ión: Yo me desmayo.

Cre: ¡En qué momento recobro a mi hijo! ¡Ah, mi dulce esperanza! ¡Ah, mi tesoro! ... ¡Y deberé dejarte! ... ¡Madre infeliz! ... ¡Desventurada Creúsa! ... ¡Ay de mí, que angustia! ¡Qué dolor! ¡Qué tormento! ... *(Al pronunciar la última palabra, se oye nuevamente entonar la lúgubre marcha, al sonido de la cual ha descendido ya del templo)* ¡Oh, dioses! ¡Qué sonido! ... ¡Qué terrible anuncio! ... ¡Oh, adversa suerte! Hijo, pueblo, amiga ... voy a la muerte.

Ah, llorad, la última hora de mi vivir llega al fin. Este abrazo, este adiós hacen más amargo mi morir.

Ión: Ah, por poco al menos. Ah, crueles, oh dios, parad... *(al sacerdote que los separa)* ¡Qué insufrible pena es esta, qué tormento! ¡Qué mártir!

Cre: Hijo..., amiga..., me voy para siempre.

Laod: ¡Cómo, oh dioses, frenar el llanto!

Ión: Quiero también expirar a tu lado.

Cre. Laod. Ión: ¡Oh, terrible momento! Ya me siento debilitar.

ESCENA XVI

Juto, Filaco y los anteriores

Juto: Esposa, ay de mí, mi dulce esposa.

Cre: Ah, te alejas...

Juto: Quiero yo también morir contigo, ídolo mío.

Cre: No es verdad.

Juto: Te seguiré.

Fil: ¡Qué espectáculo funesto!

Laod: ¡Qué horrible duelo es este!

Cre: Hijo, esposo... vivid. (*Cogiendo de la mano a Juto e Ión*) Me veréis, aun extinguida. Mi plácida morada, plácida sombra, espectro errante, en un momento me iré (*Lentamente se aproxima al altar donde, cubriéndose el rostro con un pañuelo, se arrodilla*)

Laod: Ah, de Alecto el corazón tiene en el pecho quien aquí resistir puede. (*En el momento en que el sacerdote levanta el golpe para herir, habla la diosa*)

Al final del citado quinteto, se ve aparecer sobre el horizonte de la escena a cielo descubierto, una nube, que poco a poco va ensombreciendo el interior de la galería. Entonces, abriéndose poco a poco se ve sentada sobre un pequeño carro a la diosa Minerva. Disipada del todo la nube, se ve el fondo de la escena cambiado en el palacio celeste adornado de gracias, amores y genios. Al tiempo que los actores de las diferentes pasiones son transportados con el pensamiento, alcanza la diosa el rellano superior de la escalera, que, acompañada de festiva hilera de las Bellas Artes, desciende al bajo y del siguiente tenor, razona:

ÚLTIMA ESCENA.

Minerva: Largo el horror, los tristes cuidados, el llanto del alma confusa. Felices os hace el cielo: viva Creúsa (*Desciende del carro y acompañada de las Bellas Artes, se interna en medio de los actores*)

Viva, pero quiere que Ión, brote de los Erecteos, ascienda al trono. Quiere que a Laodamía unido con feliz himeneo, la espere Grecia y los ínclitos héroes. Serán almas, sí, fieles y bellas, rectas y guiadas en todo momento por estrellas amigas. Y tú, Juto, de Acaya honor invicto, goza aquello que el dios, por el bien público, prescribe e impone. Propicio a tus deseos él se ha expresado. Adora la señal y piensa que, a ti, mortal, no corresponde interpretar los misteriosos arcanos donde regula el cielo los acontecimientos humanos.

Coro

Dios benigno, ah resplandeciente

Siempre así para nosotros,

Hagan tus influjos

Feliz la tierra y el mar.

Minerva

A la alegría inesperada

Se cambie el llanto en risa,

Se vuelva a respirar.

Todos

Dios benigno, ah resplandeciente

Siempre así para nosotros,

Hagan tus influjos

Feliz la tierra y el mar.

Terminado el antedicho Coro, se retiran atrás los actores para dar lugar a las Bellas Artes seguidoras de Minerva para tejer una Ceccona con la que da fin

FIN DEL DRAMA.