

Libros de **Cátedra**

Cuadernos de trabajos prácticos

Serie Mitos del teatro de Esquilo:
el linaje de Pélope

María del Pilar Fernández Deagustini

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales


Eduulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

CUADERNOS DE TRABAJOS PRÁCTICOS

SERIE *MITOS DEL TEATRO DE ESQUILO*: EL LINAJE DE PÉLOPE

María del Pilar Fernández Deagustini

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Índice

Introducción	4
---------------------	---

PRIMERA PARTE

Mitos del teatro de Esquilo	8
------------------------------------	---

María del Pilar Fernández Deagustini

Acerca del mito del linaje de Pélope antes de Esquilo: <i>Odisea</i>	8
--	---

El mito del linaje de Pélope en el teatro griego clásico: <i>Orestíada</i> de Esquilo	10
---	----

Datación y tetralogía	11
-----------------------	----

<i>Orestíada</i> como paradigma de la obra de Esquilo	11
---	----

Un criterio de periodización: dos fases de composición de la obra de Esquilo	12
--	----

La trama	15
----------	----

Venganza: justicia y transgresión	15
-----------------------------------	----

Género y poder	19
----------------	----

Otras notas acerca del lenguaje en la trilogía	22
--	----

El futuro de las profecías y las manchas del pasado	22
---	----

Imaginerías complejas	24
-----------------------	----

Referencias	26
-------------	----

SEGUNDA PARTE

Cuaderno de trabajos prácticos	29
---------------------------------------	----

María del Pilar Fernández Deagustini

El mito del linaje de Pélope. Apolodoro, <i>Biblioteca</i>	29
--	----

Texto griego (espacio para la traducción personal del alumno)

Preparación del texto	36
-----------------------	----

Índice de personajes y nombres propios	44
--	----

La autora	50
-----------	----

Introducción

Las cátedras del Área Griego de la Universidad de La Plata han desarrollado material didáctico de teoría y práctica de la lengua para subsanar la carencia de este tipo de información y de ejercitación en español, ya que la mayor parte de las metodologías se hallan en lengua inglesa. Para tal fin se ha desarrollado un método propio de enseñanza a través de dos series: una primera, denominada *Griego Clásico. Cuadernos de Trabajos Prácticos. Serie Mitos* (EDULP, 2004) y una más reciente, titulada *Griego Clásico. Cuadernos de Textos. Serie Diálogos Platónicos* (EDULP, 2013, 2105, 2018). Esta última ha editado sus tres volúmenes (*Hipias Menor*, *Eutifrón* y *Critón*) en el marco de la convocatoria para la publicación de libros de cátedra.

La primera de las dos series es, en cambio, menos reciente, porque su pionero y artesanal comienzo se remonta al año 1993. Su primera edición estuvo integrada por seis cuadernillos de trabajos prácticos que propusieron como novedad el estudio y traducción de los mitos de Edipo (1), Aquiles (2), Odiseo (3), Medea (4), Teseo (5) y Heracles (6), a partir de las versiones de Apolodoro en *Biblioteca*. Los primeros tres se han reeditado por EDULP y constituyen, casi tres décadas más tarde, una modalidad de trabajo insoslayable: la que se consagra a la interpretación de fuentes originales. Esta colección se ha constituido como una marca de identidad del equipo de docentes de La Plata.

La propuesta actual de publicación viene, precisamente, a renovar y ampliar pero, sobre todo, a convalidar aquella colección fundadora con nuevos mitos bajo el título *Griego Clásico. Cuadernos de Trabajos Prácticos. Serie Mitos del teatro de Esquilo*. Este es el tercer libro de la serie, que prevé la publicación de cuatro números breves, correspondientes a los mitos tratados en cada una de las obras conservadas de Esquilo. El primer número, publicado en el año 2020, propone la traducción y reflexión del mito protagonizado por las Danaides, llevado al teatro en *Suplicantes*. El segundo continúa con el criterio de recorte que nos ofrece el corpus de obras esquileas, ya que presenta el mito de los hijos de Edipo, que tiene su versión trágica en la obra *Siete contra Tebas*. El tercer número, que ofrecemos en esta oportunidad, se dedica al análisis sobre el linaje de Pélope, específicamente el destino de la casa de los atridas, que constituye el argumento de la trilogía trágica conocida como *Orestíada*. Finalmente, completará el diseño de la serie un último mito: el de Prometeo y su rivalidad con Zeus, representado en *Prometeo encadenado*.

La selección del mito propuesto para este tercer número permite abordar, entre otras cuestiones, debates actuales que atraviesan la historia acerca del poder y la sociedad. El mito de la Orestíada resulta un proficuo punto de partida por varias razones. En primer lugar, se asocia estrechamente no solo con la tragedia, sino también con el género épico, ya que este segmento mítico se desata tras el regreso de Agamenón de la guerra de Troya, que constituye uno de los tantos relatos de regreso (*nóstoi*) de los héroes griegos. Por lo tanto, permite apreciar la continuidad del mito y la presencia de este material constitutivo (eje de estudio de la asignatura Griego I) en los diversos géneros literarios. En segundo lugar, este mito en particular constituye la trama de tragedias correspondientes a los tres grandes trágicos del s. V. En el caso de Esquilo, objeto de interés de esta serie, está desplegado en una trilogía (la única conservada de esta modalidad), compuesta por las tragedias *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*. El gusto de Esquilo por las “trilogías ligadas” permitió al dramaturgo diseñar una trama a través de las sucesivas generaciones, pero Sófocles y Eurípides, que compusieron obras independientes entre sí, tuvieron que elegir un único evento central. Por consiguiente, el análisis de este mito a partir de Apolodoro permite comprender cómo, para cada poeta, ser creativo en la elección del segmento mítico a narrar podía llevar aspectos nuevos del mito tradicional hacia el primer plano del espectáculo multimediático. En tercer término, el mito de la Orestíada encauza la mirada - característica de la mitología griega- hacia la primera unidad de la sociedad, la familia. Como es habitual en esta mitología, se narra sobre familias disfuncionales en las que prima la hostilidad entre sus miembros, relaciones filiales peligrosas y violentas.

Asimismo, este tercer cuadernillo posibilitará reflexionar, por un lado, sobre concepciones y creencias propias de la antigüedad griega, como el don de la adivinación, las profecías, las maldiciones y las manchas familiares; por otro lado, acerca del pasaje de una justicia por mano propia, de venganza privada, al acontecimiento de una nueva forma de justicia, colectiva y cívica, en el marco de la polis democrática. En este último sentido, el mito propone un eje de reflexión que permite asociar cambios históricos con sucesos de debate actual, en un contexto presente en el que se cuestionan los parámetros y tiempos de la justicia.

Como ha sido mencionado, el mito como forma de pensamiento y como “materia prima” de la literatura es objeto de estudio fundamental en el curso de Griego I y sustenta los aprendizajes subsiguientes en los niveles de Griego II, Griego III y Griego IV. Fundamentalmente de los dos últimos, en los que el estudiante avanzado de la lengua y cultura griegas traduce obras literarias en lengua original: una tragedia completa en el tercer nivel y un canto épico homérico en el cuarto. El presente volumen y el resto que componen la serie de estos Cuadernillos de Trabajos Prácticos proponen al estudiante de esos cursos aprender griego leyendo pasajes seleccionados de la *Biblioteca* de Apolodoro, lo que implica no solo acceder a fuentes literarias en la propia lengua en la que fueron escritas, sino también aproximarse a una primera noción del acto de interpretación que supone la tarea del traductor. El caso específico de la *Biblioteca*, además, permite exponer la importancia del mito como material de enseñanza en la Antigüedad (específicamente en la época helenística) e incluso de conceptos más actuales que atraviesan

el campo de estudio del profesional de Letras, como es la noción de “archivo” y, específicamente en el caso de esta obra, de “archivo cultural”.

Finalmente, la idea de extraer y recopilar específicamente los mitos tratados por Esquilo permite comenzar a reflexionar, en una primera instancia, a partir de traducciones en español de las tragedias a las que dan vida, en el mito como sustancia de la literatura (griega y clásica en principio, pero luego occidental, canónica y contemporánea) y en la creación libre que cada artista (en este caso, Esquilo) imprime en su obra, a pesar de la preexistencia del material mítico. De tal manera se aspira a dinamizar y mejorar la calidad de la enseñanza de grado ofreciendo un material preparado por la cátedra, que le permita acceder a la interpretación y traducción “personal” del texto con la guía de una preparación que facilite su análisis.

En este tercer volumen correspondiente a la *Serie Mitos del teatro de Esquilo* se propone al alumno el trabajo de análisis morfosintáctico y traducción de los párrafos de la *Biblioteca de Apolodoro* correspondientes al mito del linaje de Pélope y el destino funesto de la casa de Agamenón, que parte de un primer conflicto intrafamiliar, la disputa por el poder entre los dos pelópidas, Tiestes y Atreo, relatados en el Epítome 2, párrafos 10 a 14, y contempla asimismo los sucesos acaecidos en las dos generaciones posteriores. En primer lugar, tras la introducción primera del personaje en el Epítome 2, párrafos 15 a 16, se trata brevemente el destino del regreso de Agamenón, hijo de Atreo, tras la finalización de la guerra de Troya, según consta en el Epítome 6, párrafo 23. En segundo lugar, los acontecimientos que padecen los hijos de aquel, Orestes y Electra, narrados en el Epítome 6, párrafos 24 y 25.

El texto griego ha sido organizado en oraciones numeradas, es decir, según la mínima unidad de análisis textual, para facilitar las referencias en el apartado dedicado a la preparación del texto. La edición utilizada y reproducida en los pasajes seleccionados corresponde a *Apollodorus, The Library*, 2 Volumes, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1921, disponible en el sitio *Perseus Digital Library*.

Se han modificado algunos criterios en cuanto a la preparación del texto respecto de los cuadernos ya editados en la serie iniciada en 1993, que han sido revisados en función de la experiencia docente y han resultado bien recibidos en la puesta en práctica de los dos primeros números, dedicados al mito de las Danaides y de los hijos de Edipo. Fundamentalmente, se ha procurado minimizar la ayuda para los estudiantes, de manera de no frustrar sus expectativas al consultar el vocabulario, para que puedan pensar una solución adecuada con herramientas propias. De este modo, por ejemplo, se advierte sobre las formas verbales que pueden ofrecer cierto grado de dificultad para quien se inicia en la interpretación de textos griegos originales, aunque se evita deliberadamente la información sobre algunos de sus accidentes más evidentes, como la persona, el número y la voz, con el objetivo de que cada estudiante pueda descubrirlos por sí mismo. Asimismo, se indican, incluso se repiten, datos sencillos al solo efecto de evitar complicaciones o de insistir en cuestiones elementales, como por ejemplo, aquellos casos en los que los verbos son deponentes. También se señalan todos los regímenes preposicionales para que se pueda completar la tarea sin necesidad de recurrir al diccionario o esté en condiciones de ejercitar el análisis en clase, sin estar necesariamente orientado por un docente. Por otro lado,

se indican con asterisco (*) aquellos pocos casos en los que un estudiante del primer nivel de Griego podría necesitar de mayor guía para resolver el texto. Efectivamente, señalar que el grado de dificultad de cierto pasaje está previsto por el docente mitiga la preocupación del alumno.

Finalmente, tal como en la segunda edición de los *Cuadernos de Trabajos Prácticos. Serie Mitos*, se mantiene en esta nueva serie el apartado dedicado al “Índice de personajes y nombres propios”, para facilitar no solo la traducción, sino también la reflexión sobre el modo de narrar de Apolodoro y la trascendencia de los personajes y espacios geográficos mencionados.

PRIMERA PARTE

Mitos del teatro de Esquilo

María del Pilar Fernández Deagustini

Acerca del mito del linaje de Pélope antes de Esquilo: *Odisea*

El mito del linaje de Pélope, específicamente el del destino de Agamenón tras la finalización de la guerra de Troya, es uno de los relatos que más veces irrumpen en *Odisea*. La hazaña de Orestes se cuenta no menos de nueve veces en los primeros doce libros de la *Odisea* y también se menciona periódicamente después.¹ Aunque sin duda existieron otras versiones de este relato, es frente al modelo privilegiado de Homero que se entiende mejor a Esquilo. La forma en que *Orestíada* se relaciona con la *Odisea* es significativa respecto de las épocas de sendas composiciones. Esquilo reescribe la épica homérica para sus espectadores contemporáneos del s. V.

Odisea cuenta el regreso de Odiseo, cómo él y Telémaco libran la casa de los pretendientes, y cómo Odiseo se reencuentra con su familia y vuelve a su puesto como amo de Ítaca (*basileús*). La trama está contada de una manera muy compleja y sofisticada, con *flashbacks*, disfraces, mentiras, historias dentro de historias y todos los dispositivos narrativos que han llevado a que *Odisea* sea vista como la precursora de la novela moderna.²

Un aspecto que resulta de particular interés en la puesta en diálogo entre Homero y Esquilo es la preocupación de la *Odisea* por el comportamiento adecuado, particularmente el comportamiento sexual de la mujer dentro del hogar. La *Odisea* trata sobre el hombre en la sociedad, definiendo su lugar, explorando las normas y las transgresiones. Precisamente, la historia de Orestes, hijo de Agamenón, se cuenta siempre en *Odisea* como paradigma de acción: se cuenta a Telémaco para decirle cómo debe ser un hombre joven (cantos 3 y 4); se le dice a Odiseo para advertirle de los peligros de las mujeres en el regreso a casa (canto 11). Por lo tanto, el personaje de Orestes inicia su presencia en la literatura como ejemplo.

Sin embargo, en esta historia incrustada de *Odisea* se propone un enfoque completamente diferente de la *Orestíada* de Esquilo y es sencillo advertir su contraste. Primero, los conflictos de la epopeya son entre hombres por la autoridad dentro de la casa. En este sentido, es Egisto quien seduce a Clitemnestra, pone la guardia para vigilar a Agamenón, mata a Agamenón (con

¹ Cfr. *Od.* 1.32-43 y 298-302; 3.193-200, 232-235 y 254-316; 4.91-92, 512-549; 11.409-456; 13.383-385; 24.95-97 y 191-202.

² Para el análisis particular de estos recursos narratológicos, consultar De Jong (2001) y Zecchin (2004).

la ayuda de la astucia de Clitemnestra), toma el control de la casa y, finalmente, es asesinado por Orestes. Egisto es el primer ejemplo de comportamiento humano discutido en *Odisea*. De este modo, Orestes mata al usurpador, tal como Telémaco y Odiseo matan a los pretendientes.

En *Odisea*, Clitemnestra es llamada "engañosa" y, desde esta posición, colabora con el plan de la muerte de Agamenón: así, en el canto 24, finalmente y solo allí, un amargado Agamenón dice que ella lo mató junto con Egisto (*Od.*24.95-97). Probablemente, este pasaje efímero sea el germen de la recreación de Esquilo. Pero en cuanto al resto, se representa a Clitemnestra como una figura pasiva en la narrativa de seducción y destrucción. Es ilustrativo advertir que Penélope, la esposa de Odiseo y contrafigura de la mujer de Agamenón, a pesar de su astucia (conocida por su estratagema de tejer y destejer la mortaja de Laertes), es enviada a esperar en su habitación, mientras los hombres luchan por el control del *oikos* (canto 23).

Otro punto trascendente en la exposición homérica de este mito es el sorprendente silencio sobre el asunto de la muerte de Clitemnestra (*Od.* 3.307-10). La ausencia de cualquier mención al matricidio mantiene la imagen positiva de Orestes como un foco en la lucha masculina por el control del hogar.³ El acento de *Odisea* se mantiene, ante todo, en el orden adecuado y controlado del espacio privado. Según *Odisea*, como obra poética de la época arcaica destinada al público aristocrático, tanto las transgresiones que motivan la narrativa del retorno y la venganza como las resoluciones de estas transgresiones han de ubicarse en el orden del *oikos*.

Cuando pasamos a Esquilo el género trágico propone un cambio de enfoque. No es Egisto, sino Clitemnestra quien dispone la guardia del centinela; es Clitemnestra quien engaña a Agamenón, lo mata, toma el control de la casa y es el principal objeto de venganza de Orestes. Como señalamos antes, la muerte de Egisto, en *Orestíada* (a diferencia de *Odisea*), no es un problema. Hay, por supuesto, muchos detalles de cambios en la trama entre la épica homérica y las tragedias de Esquilo. Trataremos algunos de ellos en la introducción de este cuadernillo, pero este cambio general de enfoque conduce a dos puntos cruciales.

En primer lugar, mientras *Odisea* pasa por alto la muerte de Clitemnestra, este eje se convierte en la confrontación primordial y escenificada de la obra central de la trilogía de Esquilo, *Coéforas*. Por un lado, en Homero, Orestes es un ejemplo para Telémaco de cómo ser un hombre noble; por el otro, en Esquilo, Orestes es el ejemplo paradigmático del trágico doble vínculo. Después de Esquilo, el personaje de Orestes pierde ese carácter de ejemplaridad positiva. Esquilo ha tomado el ejemplo clave de un texto clave y lo ha convertido en problemático. Descubre en el silencio de Homero un paradójico escenario de violencia intrafamiliar, donde el joven, como heredero legítimo de Agamenón, para recuperar su patrimonio debe transgredir inevitablemente las normas del hogar que espera retomar, asesinando a su propia madre.

En segundo lugar, este cambio de enfoque impacta, en particular, en las escenas finales de la trilogía. Esquilo ha reescrito este mito ya narrado en *Odisea* para darle un sesgo específicamente político. Mientras que para Homero las respuestas a los conflictos de su relato

³ Además, se propone otra diferencia en la presentación de ambas tramas: mientras que Orestes puede simplemente matar a Egisto y recuperar su posición, los padres de Telémaco están aún vivos, e incluso después de la muerte de los pretendientes, él tiene que aprender a asumir una posición no como dueño en el control único y glorioso de su *oikos*, sino como hijo y heredero de Odiseo.

debían ubicarse en el orden del *oikos*, para Esquilo la respuesta se encuentra en el marco más amplio de la *polis*.

El mito del linaje de Pélope en el teatro griego clásico:

Orestíada de Esquilo⁴

Orestíada fue, también para los antiguos griegos, una de las obras más influyentes. Eurípides y Sófocles, los otros grandes dramaturgos del siglo V, volvieron sobre ella. Sin embargo, *Orestíada* no es fácil de leer. Fue escrita para las Grandes Dionisias del 458 a.C. y esta distancia de tiempo y cultura constituye una gran barrera para el lector actual.

Orestíada es el nombre con el que pasó a la posteridad esta única trilogía ligada conservada completa, compuesta por las tragedias *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*, y se representó por primera vez en las famosas fiestas anuales estatales en honor a Dionisio, a las que asistían todos los ciudadanos, es decir, los hombres adultos con derecho a voto que constituían el cuerpo cívico. Atenas estaba en el proceso de consolidar el primer sistema democrático y la representación de esta obra, como veremos, es parte de ese proceso político (Goldhill, 1990).

Lo más notable del siglo V a. C. no son los radicales cambios políticos, sino el hecho de que estos cambios siempre estuvieron acompañados de un debate intenso, público y sofisticado sobre los procesos, a medida que se estaban produciendo.⁵ Este autoescrutinio y autocrítica constituyen un factor determinante en lo que se conoce como la Ilustración del siglo V (Lloyd, 1987). De hecho, la institución de la tragedia, y *Orestíada* en particular, son parte fundamental de este continuo debate público sobre los acontecimientos políticos internos.

Para los griegos del siglo V a. C., la buena vida solo era posible en una *polis*, el buen hombre era sinónimo del buen ciudadano, los esclavos, mujeres y los bárbaros eran inferiores por naturaleza y estaban excluidos de toda discusión (Finley, 1983). A esta concepción simplificada de cada uno de los miembros que componían la sociedad es necesario agregar un concepto griego fundamental, el *oikos*.⁶

El *oikos*, que a menudo se traduce como “hogar”, implicaba para los griegos mucho más que eso: por un lado, el espacio físico inmueble, la casa, pero también incluía a sus integrantes (vivos y muertos, esclavos y libres), la tierra, los cultivos, los bienes muebles. Además, un ideal expresado repetidamente acerca del *oikos* es su continuidad (Goldhill, 2004): continuidad económica en la seguridad financiera; continuidad generacional en la producción de hijos legítimos; continuidad espacial en el sentido de que existe a lo largo del tiempo, en un lugar. Es

⁴ Las referencias específicas a los fragmentos y obras que se consignan en esta síntesis, basadas en la edición de Sommerstein (2008), se aclaran únicamente a los efectos de abrir posibilidades para que, quien se interese, pueda hacer algún trabajo comparativo rastreando los pasajes sin necesidad de buscar en las fuentes para acceder a la información pertinente. Las traducciones de las citas breves que se ofrecen son propias.

⁵ Para un estudio general sobre la tragedia griega, consultar el capítulo 6 de De Romilly (1997), su libro completo destinado al género trágico (De Romilly, 1970), que tiene traducción al español (2011) y los completos *companions* editados por Silk (1996), Easterling (1997) y Gregory (2005).

⁶ Acerca de este concepto también puede consultarse Fernández Deagustini- Zechin (2022).

fundamental tener presente que este ideal de la continuidad del *oikos* es una de las normas más duraderas y vinculantes de la vida cultural griega.

El *oikos* es, por lo tanto, el lugar de la vida privada del ciudadano. Pero, como veremos a partir de la lectura de *Orestíada*, a medida que se desarrolla la ideología del compromiso del ciudadano con la *polis*, particularmente en la democracia radical de Atenas, los fundamentos del *oikos* empiezan a entrar en conflicto con los ideales cívicos. Precisamente, *Orestíada* comienza en el hogar de una familia (el palacio de Agamenón en la tragedia homónima) y se traslada al tribunal de justicia de la ciudad (*Euménides*), atravesando las tensiones producidas por estos dos sitios de autoridad en la cultura del siglo V a. C.

En definitiva, *Orestíada* se vincula muy de cerca con la historia y la práctica de la democracia. Cuatro años antes de la primera producción de *Orestíada* en el 458 a. C., un hombre llamado Efiltes fue figura de una importante reforma del sistema legal democrático. El Areópago era una corte involucrada en muchos asuntos políticos, pero sus miembros eran elegidos solo entre aquellos que habían ocupado el cargo de arconte. De este modo, aunque los arcontes ya se elegían por sorteo, el Areópago seguía siendo un bastión, o al menos un símbolo, de la autoridad tradicional. Efiltes logró que todos los poderes del Areópago fueran retirados y devueltos a los tribunales populares y al Consejo, excepto el derecho a dirimir juicios por asesinato y ciertos delitos religiosos. Este cambio se produjo bajo el lema de la vuelta a la función original y propia del Areópago. El efecto de la reforma fue disminuir radicalmente el poder de los aristócratas y aumentar la autoridad y jurisdicción de los tribunales populares. Efiltes fue asesinado poco después.

En cuanto a este punto en particular, *Euménides*, la tercera obra de esta trilogía, representa a Atena estableciendo el Areópago, el tribunal que luego juzga a Orestes por el asesinato de su madre Clitemnestra. Es importante que la *Orestíada* sea la única obra conservada que propone una escena ambientada en el corazón de la propia Atenas (aunque en un pasado lejano). Atena expone un extenso discurso sobre el Areópago y sus funciones. Aunque los críticos discrepan sobre lo que esta escena puede indicar sobre las opiniones políticas del propio Esquilo, una cosa está clara: la escena aborda de manera directa un evento político central, muy controvertido y vigente en la época de su composición y primera representación, fundamental para la organización del poder dentro de la *polis*. *Orestíada*, de este modo, se compromete expresamente con el desarrollo de la democracia en Atenas, ya que se dirige al público de ciudadanos en el teatro.

Datación y tetralogía

Orestíada como paradigma de la obra de Esquilo

Orestíada (458 a. C.) es una obra particular porque, de las tragedias conservadas, documenta dos hitos importantes: por un lado, es testigo de las tres tragedias que presentaba en conjunto

cada dramaturgo en el certamen de las Grandes Dionisias;⁷ por el otro, constituye la única prueba de la técnica de composición en trilogías ligadas, un modo de composición que, si bien no se conoce como exclusivo de Esquilo, fue una práctica característica de él.

De las obras perdidas de Esquilo cuyos títulos se conservan,⁸ algunas pueden ser agrupadas en trilogías con certeza y otras con bastante probabilidad (Gantz, 1980; Librán Moreno, 2020). El término “trilogía ligada” designa a una unidad arquitectónica mayor, una única obra de arte, una “serie dramática”. Se trata de tres tragedias que tratan sucesivas fases del mismo mito, presentadas consecutivamente durante una jornada del *agón* trágico, seguidas por un drama satírico sobre un mito/tema afín. Esta decisión compositiva constituía una forma de explorar el destino humano a lo largo de un tiempo extenso, de mostrar cómo un personaje individual era parte de una casa (*oikos*) y que esa casa era parte de una entidad mayor: la *polis*.

En cuanto al estudio del estilo esquiléo (si es que podemos aventurarnos a pensar en el estilo de un autor que conocemos tan poco), *Orestíada* ha resultado ser un paradigma de análisis. La trilogía, compuesta por tres tragedias, tituladas *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*, pone en escena los sucesos ocurridos en la casa de los atridas luego del regreso de Agamenón de la guerra de Troya, contemplando los destinos de tres generaciones sucesivas. *Proteo*, el título registrado del drama satírico (hoy perdido) que completaba la tetralogía, habría relatado la estadia de Helena y Menelao en Egipto, después de la victoria en Troya (tal como se refiere en *Odisea* 4.351 y ss.)

La trilogía, conservada completa y con un orden de representación sin discusión posible, permite estudiar un drama de Esquilo en todo su alcance y complicación, de allí que el resto de su obra conservada haya sido mirada desde este modelo. Como consecuencia, tres de las cuatro tragedias esquileas restantes -*Siete contra Tebas*, *Suplicantes* y *Prometeo encadenado*, que se registran como partes de trilogías ligadas cuyas otras dos obras se han perdido- presentan el problema de ser solo una parte de esa unidad artística mayor. Por lo tanto, lamentablemente, *Orestíada* nos interpela a asumir que la interpretación que se haga de ellas será siempre precaria e incompleta.

Un criterio de periodización: dos fases de composición de la obra de Esquilo

La composición en “trilogías ligadas” (entendida como típicamente esquilea) ha proporcionado un criterio fundamental que permitió construir una periodización de la obra de Esquilo que colabora en la organización y comprensión de su obra conservada (Herington, 1991).

⁷ Las Grandes Dionisias, la festividad ateniense en honor a Dionisos, estaba integrada por distintos eventos que se sucedían a lo largo de la semana en la que se extendía la celebración (Goldhill, 1990). Uno de estos eventos era la competencia trágica: tres dramaturgos previamente seleccionados por el cuerpo estatal competían a lo largo de tres días con sus composiciones. Cada uno de los tres días se adjudicaba a un dramaturgo y, en ese día, cada autor presentaba tres tragedias y un drama satírico. El conjunto constituía la tetralogía, de la que formaba parte la trilogía trágica. Estas tres tragedias no tenían necesidad de estar vinculadas entre sí o, al menos, no lo están explícitamente para nosotros.

⁸ Es importante recordar que en una carrera de poco más de cuarenta años (su primera obra fue representada en el 499 a. C. y murió en el 456 a. C.), Esquilo escribió entre setenta y noventa dramas, lo que significa que habría competido en unos veinte festivales de las Grandes Dionisias, y ganó el primer premio trece veces. Sin embargo, solo siete tragedias sobreviven bajo su nombre, aunque los eruditos han dudado acerca de la autenticidad de *Prometeo Encadenado*, que, más allá de estas discusiones, consideramos aquí como parte del canon esquiléo.

Como toda taxonomía, esta también corre el riesgo de simplificar, incluso de ocultar, algunos problemas que, eventualmente, surgen al observar el corpus de un mismo autor para “descubrir su estilo”. En el caso de esta periodización en dos fases de la obra de Esquilo, el mayor peligro que debemos advertir es el hecho de considerar como premisa un desarrollo rectilíneo de su carrera productiva, un itinerario “evolutivo” de la producción artística.⁹ Hecha esta aclaración, cabe una breve descripción de esta propuesta, que es, sin duda, razonable al menos desde un criterio didáctico.

Las premisas sobre las que descansa la hipótesis de la existencia de (al menos) dos fases de composición son las siguientes:

1. *Persas*, la más antigua tragedia de las conservadas del dramaturgo (472 a. C.), no presenta un vínculo claro entre las tres obras representadas en el *agón*: *Fineo* y *Glauco Potnio*. Por lo tanto, no habría formado parte de una trilogía ligada.

2. En cambio, el vínculo entre *Siete contra Tebas* (461 a. C.)¹⁰ y las dos obras que la acompañaron, *Layo* y *Edipo*, es evidentemente muy estrecho, ya que las tres obras tratan sobre distintos cortes generacionales del mito que tiene como protagonista a la casa de los labdácidas.

3. Tanto *Suplicantes* (463 a. C.)¹¹ como *Prometeo encadenado* (456 a. C.)¹² y, evidentemente, *Orestíada*, son parte de trilogías ligadas.

4. De las siete obras conservadas de Esquilo, solo *Siete contra Tebas* es la tercera obra de la trilogía. El resto fueron representadas en primer lugar dentro de la propuesta de la trilogía.¹³

A partir de estas premisas, un reconocido helenista inglés y profesor en Estados Unidos llamado John Herington propuso que es posible trazar una periodización en dos fases de composición de la obra (conservada) de Esquilo, que parte de comparar *Siete contra tebas* y *Euménides*, es decir, las obras-descenlace de dos trilogías ligadas.

Según este autor, la comparación arroja datos sobre una primera fase de composición esquilea en la que se expone un “universo confortable”, equilibrado, donde los dioses restablecen el orden en la esfera humana a partir del esquema de culpa y castigo o “ley del talión”. Aunque “infeliz” o desgraciado, el *cosmos* de esta primera fase es inmutable. Los dioses arcaicos reinan incuestionados. El ejemplo evidente está en el asesinato mutuo de los hijos de Edipo en *Siete contra Tebas*, con el que culmina la estirpe y se da cierre a la cadena de culpas de la casa de los labdácidas.

Las obras de la segunda fase, en cambio, no se ajustan a este esquema cósmico porque se quiebra el dilema trágico. Se trata de un grupo de trilogías que son cronológicamente compactas,

⁹ Un caso ejemplar que muestra las probables consecuencias de atenerse a criterios puramente estilísticos ha sido la datación de *Suplicantes*, primero como la primera de las obras del autor (próxima al 490 a.C.) y, más tarde y tras el descubrimiento del papiro de una didascalía, la revisión de esta fecha con una hipótesis de su representación en el 463 a.C. Por lo tanto, de una etapa de juventud de Esquilo a una de madurez. Una muy sucinta síntesis de este problema puede encontrarse en Fernández Deagustini-Zecchin (2020).

¹⁰ Para ampliar sobre el tratamiento del mito en esta tragedia, cfr. Fernández Deagustini-Zecchin (2022).

¹¹ Representada junto a *Egipcios* y *Danaides*; el drama satírico, *Amimone*. Acerca de la composición en trilogía de *Suplicantes*, cfr. Fernández Deagustini-Zecchin (2020).

¹² Representada junto a *Prometeo Liberado* y *Prometeo Portador del fuego*.

¹³ Si bien algunos estudiosos han propuesto otro orden de títulos en la trilogía que compone *Suplicantes*, en este y otros estudios (Fernández Deagustini, 2015) consideramos que la hipótesis de su representación en primer lugar es la más aceptada y aceptable.

correspondientes a los últimos diez años de vida de Esquilo. Por este motivo, se las denomina como “obras de la madurez”. Corresponden a esta fase la trilogía a la que pertenece *Suplicantes*, *Orestíada* y la trilogía a la que pertenece *Prometeo encadenado*.

La etapa madura de Esquilo presenta, según esta hipótesis, las siguientes características:

1. Una técnica particular de composición en trilogías en la que el mito es plástico y el dramaturgo no solo recrea, sino que compone mitos.

2. Asociado al primer punto, una arquitectura que puede ser simbolizada como A- A'- B, en la cual las primeras dos obras de la trilogía son cara y contracara de una misma trama y se ajustan al mito de circulación tradicional; mientras que, en la tercera, Esquilo propone una innovación radical en el mito para resolver el conflicto planteado en las dos primeras tragedias.

3. La presencia de lo que Herington denomina como “elemento cómico”, es decir, el final feliz característico de la comedia antigua, que culminaba con el desarrollo de alguna procesión ritual.

4. La intervención directa de los dioses en la esfera humana para llevar la persuasión como mediación en los conflictos, cortando la cadena de destrucción.

A partir de la inclusión de los elementos mencionados, las obras que componen la segunda fase de composición plantean una diferencia tangencial con las de la primera. En ellas se arriba a un clima de concordia final que supone una modificación en los personajes intervinientes y, a partir de ello, el surgimiento de un nuevo *cosmos*.

Para comprender cómo *Orestíada* se convirtió en paradigma de interpretación de las otras tragedias, culminamos este breve apartado con una revisión de estas cuatro características en la trama de la trilogía:

1./2. A y A' presentan tramas de asesinato intrafamiliar. En *Agamenón* se produce el magnicidio; en *Coéforas* el matricidio, como venganza del asesinato del rey. Ambas acciones, según podemos advertir a partir de *Odisea* (aunque el asesinato de Clitemnestra propiamente dicho no esté mencionado, pero sí se esboce su responsabilidad), forman parte del mito tradicional (o pueden entenderse como recreaciones de ese mito conocido). *Euménides*, en cambio, propone una innovación radical, solamente registrada en Esquilo: la instauración del Areópago como órgano cívico que tiene la atribución de juzgar los crímenes de sangre; es decir, la creación de un mito etiológico que explica el origen de la institución.

3. *Euménides* y, con ella, la trilogía y todos los conflictos planteados a lo largo de las tres obras, culmina con la procesión de ciudadanos atenienses en celebración de las nuevas divinidades benefactoras de la ciudad, que dan nombre al título de la obra.

4. No solo Apolo y las Erinias (luego Euménides) aparecen efectivamente en escena (ante los personajes y los espectadores), sino, sobre todo, Atenea, quien, a través de la persuasión, en el nuevo tribunal, instaura la posibilidad del perdón (en este caso, la absolución para Orestes), cortando la línea del determinismo. La estirpe de los atridas, a diferencia de la de los labdácidas, recupera su continuidad.

La trama

La acción de la *Orestíada* –si la reducimos a eventos como entradas y salidas de personajes, muertes, adulterios y similares- es relativamente sencilla de explicar. Lo que hace que la trilogía sea tan extraordinaria es su intrincado aparato de producción, es decir, lo que concierne por un lado a la composición del guión (el texto que conservamos) y su traducción en una experiencia teatral (el espectáculo).

En la primera de las tragedias que compone la trilogía, *Agamenón*, el rey y jefe de la flota griega regresa a casa, victorioso de Troya después de un asedio de diez años, y es asesinado por su esposa, Clitemnestra, que ha estado conspirando con su amante, Egisto. En la segunda obra, *Coéforas*, Orestes, el hijo de Clitemnestra y Agamenón y legítimo heredero del trono, regresa del exilio, se reencuentra con su hermana, Electra, y se abre camino al palacio donde mata a Egisto y a su madre. No obstante, huye, enloquecido por las Erinias. En *Euménides*, el drama final, Orestes está en Delfos, donde Apolo lo purifica; pero aún así es perseguido hasta Atenas por las Erinias, donde es objeto del primer juicio por asesinato en el tribunal del Areópago. Las Erinias procesan, Apolo defiende. Orestes logra eludir la acusación de las Erinias gracias a la intervención de Atenea, que preside el caso. Las Erinias son persuadidas de dejar a un lado su ira contra Atenas y, reconciliadas, se instalan en la ciudad como Euménides, divinidades benefactoras.

Efectivamente, este esbozo desnudo de la acción, que suele entenderse como “argumento”, apenas representa la obra, tanto en su complejidad política como artística. En *Coéforas*, como en *Agamenón*, la acción central de un hombre que regresa a su hogar, un asesinato cometido a partir de una trampa, y la exhibición de los cadáveres, se ubican en una serie compleja de contextos a través de un lenguaje cuidadosamente compuesto y la puesta en escena de rituales y profecías. Por otra parte, en *Euménides*, no solo se juzga de manera formal la acción central de las obras anteriores, sino que también se ofrece una resolución en un plano más amplio. Las divinidades son fiscales, defensores y jueces; la ciudad misma participa de los conflictos y el triunfo final.

Como intentaremos esbozar en esta breve introducción, la trilogía es sumamente rica en múltiples aspectos y capas de sentido. Baste decir que esta obra maestra comienza con un humilde vigía de un *oikos* pidiendo a los dioses que lo liberen del trabajo mientras espera la luz de un faro pero termina con una procesión masiva iluminada con antorchas en el centro de la *polis*, encabezada por divinidades.

Venganza: justicia y transgresión

Orestíada está dominada por un patrón narrativo de venganza. La “venganza” en la cultura occidental moderna puede parecer una preocupación algo restringida. Sin embargo, en el mundo jerárquico y competitivo de Grecia, donde “haz buenas obras con tu amigo y malas con tu

enemigo” era un principio moral comúnmente propugnado y promulgado, la venganza era, en muchos sentidos, una norma social. Sin embargo, en *Orestíada*, la trama de la venganza se utiliza para explorar la naturaleza de la acción y la obligación humanas, así como las ideas más amplias de justicia y transgresión.

El enfoque de *Orestíada* sobre la venganza en el seno de un *oikos* trata acerca de la violencia intrafamiliar y las obligaciones en conflicto. La estructura de la trilogía de Esquilo, sin embargo, también vincula este patrón de venganza con un patrón de inversión, donde el mismo acto de vengarse convierte repetidamente al vengador en un objeto de venganza, mientras la trilogía explora con extraordinaria sofisticación el antiguo proverbio griego que dice: “Se actúa sobre el que actúa” (Co., 313), o, como se traduce más comúnmente, “el hacedor sufre”. Cada uno de los conflictos centrales de la obra debe ubicarse dentro de esta cadena de venganza y reversión.

Comencemos con el acto central de *Agamenón*: el magnicidio. Primero, Clitemnestra justifica sus acciones ante el coro, en parte, al menos, como venganza por la muerte de su hija, Ifigenia.¹⁴ Ifigenia, sin embargo, fue sacrificada para permitir que la flota de las fuerzas griegas navegara a Troya para vengar la violación de Helena por parte de Paris, el príncipe troyano. Agamenón y Menelao, su hermano y esposo de Helena, son enviados como una “Erinia contra los transgresores” (Ag., 59). La expedición es enviada por Zeus *Xénios*, es decir, Zeus, rey de los dioses, en su calidad de protector de las relaciones adecuadas entre los hogares (“Zeus de las relaciones con los huéspedes”). La transgresión de Paris contra tales lazos debe ser vengada. Sin embargo, la diosa Ártemis retiene la flota en Áulide. Está indignada, según un presagio que se ha visto mientras la flota se preparaba para zarpar: dos águilas comiéndose una liebre preñada. Debido a esto, como interpreta el adivino Calcas, la diosa puede exigir “otro sacrificio”: la hija del rey. El asesinato perpetrado por Clitemnestra, entonces, reclama la venganza por la muerte de Ifigenia, que es en sí misma el producto de una compleja red de causa y consecuencia, transgresión y castigo.

La historia de la decisión de Agamenón de sacrificar a su hija muestra claramente cómo la acción de vengarse lleva al vengador a una posición de conflicto trágico y de transgresión. Esta dura regla del poder divino es ejemplificada inmediatamente por Agamenón, quien se enfrenta ante una elección sombría debido a las demandas de Ártemis: o debe abandonar la expedición que tiene como objetivo vengar el adulterio, o tiene que sacrificar a su hija. Este es el *locus classicus* de la elección trágica.¹⁵ Su conflicto de obligaciones en competencia y necesarias se conoce como un trágico “doble vínculo”. El horror del sacrificio es claro: el “sacrificio de la virgen”, por la “mano del padre”, cerca del “altar”, subraya tanto la transgresión religiosa del sacrificio humano como el horror familiar de un padre que mata a su hija. Entonces, si Agamenón quiere vengarse de la transgresión de Paris, necesariamente *debe* transgredir. Esta es la lógica de la

¹⁴ Para profundizar, puede consultarse García Pérez (2020), quien propone un análisis de *Agamenón* a partir del primer canto del coro, compuesto por los ancianos argivos.

¹⁵ El pasaje clave es Ag., 206-11, en el que el coro canta y cita el discurso directo de Agamenón. A su vez, en este segmento, la exposición más álgida se da en la proposición interrogativa directa del v. 211: “¿Cuál de estas dos opciones está libre de males?”

narrativa de venganza y reversión. El principio de “el hacedor sufre” se ha promulgado plenamente para Paris y para Troya. El asesinato de Ifigenia espera una retribución.¹⁶

Cassandra (hija de Príamo y cautiva de Agamenón como parte del botín de guerra), sin embargo, ofrece una perspectiva más amplia sobre la muerte del rey. En esta perspectiva histórica, las Erinias, un personaje colectivo fundamental en la trilogía, son colocadas en primer plano: ellas recorren la casa de los atridas hace tiempo. En su profecía, la sacerdotisa troyana recuerda el pasado violento del *oikos* de Agamenón. Un *oikos* que es, como ha sido señalado, continuo. Según refieren las palabras (explícitamente menos oscuras, v. 1183) de Cassandra, el padre de Agamenón, Atreo, se había vengado de su hermano, Tiestes (que había cometido adulterio con la esposa de Atreo) matando, cocinando y sirviendo a Tiestes a sus propios hijos (Ag., 1184-1192).

Por lo tanto, Cassandra pone en evidencia que hay en el *oikos* un pasado violento que también repercute en la acción presente. De este modo, el acto central de *Agamenón*, la muerte del rey, ejemplifica no solo un patrón de transgresión y venganza, sino también una repetición específica y heredada de violencia intrafamiliar. Así que Egisto, en la escena final de la primera tragedia de la trilogía, se jacta de que su participación en el crimen es una venganza por lo que el padre de Agamenón, Atreo, le había hecho a Tiestes, su propio padre. Agamenón es parte de una historia familiar de la que no puede escapar. Su muerte, entonces, está sobredeterminada.

A su vez, Clitemnestra, que es la agente principal de la destrucción de Agamenón, incluso cuando se jacta de los cuerpos de sus víctimas, espera en vano que “el demonio tres veces glotón de la familia” pueda ser aplacado. Sus esperanzas son vanas porque Orestes, en el conflicto central de *Coéforas*, repite este trágico doble vínculo.¹⁷ Orestes sugiere que “un poderoso conjunto de motivos lo impulsa” (Co. 299-305): por un lado, está cumpliendo la orden del dios de vengarse, pero, por otro lado, también se ve obligado a matar dentro de su propia familia. En efecto, Orestes, como su madre antes que él, aparece sobre los cadáveres de sus víctimas, pasando de vencedor y castigador a víctima y transgresor. Las propias divinidades de la venganza y el castigo, las Erinias, se aparecen ante él y lo acosan, persiguiéndolo (y llevándolo fuera de escenario). El cazador, finalmente, resulta ser presa de una nueva cacería.

En *Euménides*, las Erinias, en su sanguinaria persecución de Orestes desde Delfos hasta Atenas, parecen dispuestas a continuar este patrón de venganza y reversión hasta el punto de la destrucción de la línea masculina de la casa de Agamenón. Por lo tanto, hasta el extremo de interrumpir la continuidad del *oikos*. Sin embargo, el juicio permite a Orestes escapar del castigo. Y mientras las Erinias se vuelven furiosas contra Atenas, la persuasión de Atenea las asimila a la ciudad, como guardianes del orden. Tanto en el nivel humano como en el divino, hay en la escena final de la trilogía un alejamiento del conflicto sangriento (donde cada victoria conduce a una transgresión desastrosa) hacia una institución y una práctica que apuntan a resolver el conflicto sin destrucción ni crimen.

¹⁶ El conflicto práctico de Agamenón está analizado en detalle en Nussbaum (1995).

¹⁷ Para profundizar sobre el tema de la venganza en *Coéforas*, cfr. Silva (2020).

Como puede apreciarse, la paradoja del doble vínculo es fundamental para la trama de *Orestíada*. Asimismo, el uso del lenguaje une esta narrativa de acción trágica con las ideas más amplias de justicia y orden social. Nuevamente, es necesaria una palabra griega para desplegar este argumento, y esa palabra es *díke*. Se trata de una de las palabras más importantes y penetrantes del griego del siglo V a. C. Su rango de sentido va desde las ideas abstractas de “justicia” o “derecho”, pasando por “retribución” y “castigo” hasta los sentidos legales particulares de “ley tribunal” o “caso legal”.

Díke y las palabras derivadas de ella se utilizan obsesivamente en *Orestíada* para glosar el relato de la venganza. Electra, sin embargo, introduce expresamente una distinción: cuando el coro la exhorta a rezar por la llegada de un salvador, pregunta si las mujeres se refieren a “un juez o a un vengador” (literalmente, “alguien que trae retribución”), en griego, un *dikastés* o un *dikéforos* (Co.120), ambos conceptos derivados de la misma raíz, *dik-*. Ante esta reacción de Electra el coro responde que solo quiere a alguien que mate a cambio de la muerte, pero su distinción apunta prospectivamente hacia la tragedia final, *Euménides*, donde la búsqueda de *díke* (retribución) de las Erinias conduce a un juicio (*díkai*) ante los jurados (*dikastaí*), que evalúan la justicia (*díke*) del caso. Y es finalmente con la *díke* (co)recta de la ciudad que termina la *Orestíada* (“*pólin orthodíkaion*”, *Eum.*, 993–4).¹⁸

Tal como ha sido expuesto, *Orestíada* traza una transformación de *díke* como venganza a *díke* como justicia legal –un pasaje de la repetición sangrienta de *vendetta* al mundo ordenado de la *polis* y sus instituciones. Las implicaciones de esta primera noción “impracticable” de *díke* se desarrollan en *Coéforas*, cuando Orestes se acerca a la tarea de vengar a su padre. La escena del juicio de *Euménides* reemplaza tal retribución con la posibilidad de mediación. Atenea trasciende la oposición de Apolo y las Erinias. De esta manera, *Orestíada* ofrece una especie de mito de origen de la institución del derecho, fundante para el desarrollo de la ciudad y su democracia.

Este que hemos expuesto ha sido el enfoque dominante durante muchos años de estudio de *Orestíada*. Efectivamente, ofrece una aproximación a la obra maestra que exhibe la armonía del orden social logrado, desde la violencia hacia la mediación, de la oscuridad y desesperación de la casa corrupta a las resplandecientes glorias de la ciudad de Atenas. Sin embargo, a esta lectura tradicional de la trilogía se han opuesto otras corrientes críticas, principalmente de raigambre marxista y feminista, que han puesto en cuestión la “justicia” al final de la obra (Goldhill 1984, 1986). Algo breve comentaremos más adelante.

Además de las revisiones específicas de las corrientes mencionadas, es pertinente tener presente que, en cierto modo, es reduccionista considerar la trilogía de esta manera, es decir, como simplemente evolutiva. Hay tres áreas particulares de dificultad para señalar.

Primero, el juicio. No hay duda de que el juicio es crucial para permitir la libertad de Orestes. Sin embargo, no debe olvidarse que el resultado de los votos del jurado es un empate. Es la persuasión de Atenea, más que el juicio, lo que conduce al final de la trama de venganza. De hecho, en *Euménides* resta aún el desarrollo de un tercio de la obra una vez que Orestes se

¹⁸ Para ampliar sobre la “justicia democrática”, cfr. Mattioli (2015).

retira.¹⁹ Por lo tanto, el final de esta obra no es con la institución de la justicia legal como fuerza para la resolución, sino con la persuasión de una diosa y la alabanza de la *polis*. No es el proceso legal en sí mismo el que resuelve las tensiones de *Orestíada*.

El segundo problema es que cada uno de los principales conflictos de la obra se percibe como un choque de obligaciones en competencia: la trilogía pone al descubierto formas en que las obligaciones dentro de un marco social pueden entrar en conflicto entre sí y pueden conducir a la tragedia. Esta visión incómoda permanece a lo largo de la trilogía y no se resuelve con el final de la obra. La *Orestíada* muestra el potencial conflicto de intereses dentro de las obligaciones del orden social.

El tercer problema se relaciona estrechamente con el sentido del “momento trágico”. El lenguaje de *dike*, entonces, no puede controlarse tan claramente como sugeriría “el paso de la *vendetta* a la ley”. Diferentes personajes en distintos momentos de la trilogía apelan a *dike* como criterio, soporte o motivo de la acción. De hecho, cada personaje declara que *dike* está de su lado, haciendo un reclamo unilateral de este término evaluativo clave. De esta manera, la tragedia explora cómo el lenguaje normal, político y evaluativo se usa dentro del conflicto social y, a la vez, se convierte propiamente en una fuente de conflicto social. Sin embargo, a medida que la tragedia dramatiza los bloqueos y las barreras de los humanos que intentan comunicarse con este lenguaje evaluativo, el público de la obra se encuentra en una posición extraordinaria. Desde su perspectiva más amplia, la audiencia puede ver cómo las palabras adquieren diferentes significados, según quién las use, cómo y cuándo.

Género y poder

La exploración del orden social y la transgresión en esta trilogía también está marcadamente construida en términos de género. El enfoque en el género comienza en el discurso de apertura de la primera de las tres tragedias, cuando el guardia de Clitemnestra afirma: “Pues de este modo es la autoridad del corazón de la mujer que conspira como un hombre” (*gynaikòs andròboulon kéar, Ag.*, 11). La palabra “autoridad” (*krátei*, con la raíz de *krátos*) se asocia en particular, culturalmente, con el campo de acción masculino; poder, en primer lugar, dentro del hogar.

El *oikos* (a diferencia de la *polis* democrática) es un sistema jerárquico con el padre –el varón– a cargo. La subordinación de la mujer al hombre, que es un factor determinante en la definición de la ciudadanía en Atenas, es también un elemento fundamental del orden del *oikos*. De hecho, a lo largo de la vida de una mujer, ella está legal y socialmente bajo la autoridad de un varón en particular, primero su padre u otro tutor masculino y, en segundo lugar, su esposo (eventualmente, incluso, su hijo). Por lo tanto, describir a una mujer como una figura de autoridad, como lo propone el pasaje citado del prólogo de *Agamenón*, apunta inmediatamente a una

¹⁹ Según la edición de Sommerstein (2008), Orestes se retira absuelto del juicio tras el verso 777; la obra culmina en el 1047.

extraña conexión de género y poder en esta trama dramática. Así también, la yuxtaposición de los conceptos “mujer” y “conspiración masculina” (“como un hombre”) enfatiza que son las expectativas de género las que hacen que la autoridad de una mujer esté fuera de lugar. De hecho, el adjetivo *andróboulon* puede significar tanto “conspirar *como* un hombre” como “conspirar *contra* un hombre”. El doble sentido es significativo: para una mujer, conspirar *como* un hombre -y por lo tanto aspirar a la posición de autoridad- es inevitablemente conspirar *contra* un hombre: contra el orden establecido del patriarcado.

Clitemnestra, de hecho, domina en la trama de *Agamenón*. Su representación se relaciona de manera problemática con las expectativas del rol de una mujer en la Grecia clásica.

En primer lugar, es necesario tener presente que el adulterio se percibía como una amenaza social. De hecho, la asociación ideológica común de la mujer con el interior de la casa se representa repetidamente en la escritura griega como una respuesta necesaria a la amenaza de los deseos de las mujeres que conducen al adulterio; y este adulterio se presenta como una amenaza al patrón seguro de herencia masculina dentro de un sistema social patriarcal. La amenaza del “mal uso” del cuerpo femenino es una amenaza para la posición social del varón. El mantenimiento del *oikos*, entonces –su continuidad generacional, el estatus de su propiedad– depende de la adecuada “contención” de sus mujeres (“propio”, “propiedad”, “correspondencia” ...no es una combinación casual de vocabulario...). Por lo tanto, el matrimonio era la piedra angular de la sociedad en la Atenas clásica. Y, en este sentido, el patriarcado exigía el control sexual de las mujeres. Este punto se resume claramente en uno de los cantos del coro, que refiere acerca de los monstruosos deseos de las mujeres (Co., 594-601). El término clave en este pasaje es otro adjetivo, *thelykratés* (600), que modifica a *éros*.

En esta trilogía (y en otras obras de Esquilo), el deseo de las mujeres es corrupto, es, como dice el pasaje recuperado previamente *thelykratés*. Este adjetivo compuesto es ambiguo, ya que puede implicar que el amor empodera a las mujeres o bien que domina a las mujeres (la mujer como sujeto o como objeto); que el deseo por la mujer domina los matrimonios; o el deseo empodera a las mujeres para pervertir y conquistar. Es esta amenaza la que encarna Clitemnestra.

Un efecto dramático de esta representación de la mujer al mando es la gran reducción del papel de Egisto. En *Agamenón*, este personaje aparece solo en la última escena (Ag., 1577 y ss.), y en ella el coro lo desprecia y lo llama “mujer” (Ag., 1625). Esta simetría de oposición radical –a medida que la mujer se vuelve como el hombre, el hombre se feminiza– es típica tanto de la composición estructural de Esquilo como de la tendencia griega hacia la polarización, donde la “única alternativa al gobierno de los hombres es el gobierno de las mujeres” (Zeitlin, 1996).

Un enfoque similar se puede ver en *Coéforas*, ya que en esta obra el lenguaje de género permanece en primer plano. Sin embargo, Electra, la figura femenina de esta tragedia, muestra un perfil diferente al de Clitemnestra. Como hija casadera del *oikos* atrida, es objeto de especial preocupación: se encuentra en el momento de transición entre estados (hija/esposa; *parthénos*/mujer), en el punto de transición entre casas (de padre a marido). Y, como hija de una casa corrupta, se encuentra en una posición anómala, obligada a esperar, en dicho estado de

transición, el regreso del orden al *oikos*. Electra en la primera escena de la obra reza para ser “mucho más sensata” o “moderada” que su madre (*sophronestéran polú metrós*, 140-141), pero simultáneamente le cuesta desempeñar el papel de la buena hija.

Es aquí donde el enfoque ritual de la primera parte de *Coéforas* adquiere una importancia adicional. Como ya ha sido mencionado, no hay posición pública desde la cual una mujer pueda hablar sin estar fuera de lugar, pero en la Grecia antigua había una excepción: las prácticas rituales. En este sentido, la extensa representación de ritos religiosos en esta obra es coextensiva con el papel de Electra como hablante. Por eso, a medida que se acerca la venganza, Orestes la envía dentro del *oikos* y, así, al silencio. De este modo, es devuelta al lugar propio de la hija soltera -en el interior- para esperar el resultado del intento del hombre de reordenar la casa. Entonces, en términos de las expectativas normativas de los roles de género, Electra se opone a Clitemnestra.

En síntesis, tanto Egisto como Electra quedan apartados de la escena central de crimen de cada una de las dos primeras tragedias para permitir una concentración más intensa en la oposición de Agamenón/Clitemnestra y Clitemnestra/Orestes (marido y esposa; madre e hijo pero, en definitiva, hombre y mujer) en el centro del escenario. Matar a su madre es también para Orestes restablecer los límites propios de la conducta de hombres y mujeres.

La última obra de la trilogía, *Euménides*, continúa esta oposición. Apolo, un dios masculino, apoya a Orestes; las Erinias, figuras femeninas, apoyan la causa de Clitemnestra. El juicio en sí gira en torno a temas centrales de los roles de género. Porque el argumento final y necesario de Apolo es que la madre no es gestante del niño; el verdadero gestante es “el que monta”, y la madre es simplemente “como un anfitrión para la semilla masculina” (*Co.*, 657-661). Así también, las razones de Atenea para votar por Orestes se basan explícitamente en su apoyo al “varón en todas las cosas, excepto por la unión en matrimonio” (*Eum.* 734-743, especialmente, 737). Retomaremos este punto.

En cada momento de estos conflictos de polaridad entre géneros, la mujer tiende a apoyar una posición y argumentos que se basan en los valores de los lazos de sangre hasta el punto de rechazar los lazos de la sociedad, mientras que el hombre tiende a apoyar una mirada más amplia, de las relaciones sociales, con exclusión de las pretensiones de familia y sangre. El patrón aparentemente interminable de venganza y reversión, entonces, es también un patrón de oposición entre hombre y mujer, que en sí mismo tiende a una oposición entre las obligaciones sociales y políticas con los lazos familiares y de sangre.

En cuanto a esto, el personaje de Atenea se propone como particular. Ella es, por supuesto, una diosa, pero tiene muchos de los atributos asociados con la masculinidad en el siglo V a. C. Es una guerrera que viste armadura y lucha; se la asocia con la cabeza, como diosa de la sabiduría y de la astucia y, también, porque brotó completamente armada de la cabeza de su padre Zeus. Asimismo, es una diosa virgen. Este extraño estatus de Atenea debe recordarse cuando da sus razones para votar por Orestes, razones que son fundamentales para su preservación y, por lo tanto, para la conclusión de la trilogía (ver pasaje citado, *Eum.*, 734-743).

Los argumentos de Atenea parten del hecho de que no tiene madre. La importancia de las relaciones parentales, por supuesto, ha sido enfatizada a lo largo de la trilogía, y aquí Atenea está separada de cualquier asociación con una madre, con una línea femenina, con sangre femenina. Ella favorece al “varón” –nótese la categoría general– “en todas las cosas”.

Como la trama se ha estructurado en torno a las oposiciones polarizadas de los géneros, el final de la trilogía depende de una figura que no encaja fácilmente en tal oposición. Atenea persuade a las Erinias para que se asimilen a su ciudad, Atenas, en carácter de Euménides, “benefactoras”, pero el estatus que deben tener es expresamente el de “metecas”, es decir, el de extranjeras con derecho de residencia.

Para una extensa tradición de erudición feminista (a la que aludíamos en el apartado anterior), esta conclusión representa más bien la justificación de una posición subordinada a las afirmaciones de las Erinias, con una obvia analogía social para la posición de las mujeres en Atenas. De este modo y a través de esta lente, la *Orestíada* pasa a ser vista como un ejemplo complejo de lo que los antropólogos han llamado el “mito del matriarcado derrocado”, es decir, una historia que cuenta el derrocamiento de la autoridad femenina o la búsqueda femenina de poder como una forma de justificar la continuidad del *status quo* masculino en la sociedad (Bamberger, 1975).

Ciertamente, las escenas finales de la trilogía elogian la *polis* y su lógica de control sobre la mujer, las leyes establecidas de matrimonio, la producción de hijos legítimos y los derechos restringidos de la mujer dentro del Estado. Sin embargo, antes de que la obra se tome simplemente como una reafirmación del orden de la ciudad, debe recordarse primero que esta resolución la lleva a cabo Atenea, una figura cuya representación, incluso como la diosa de Atenas, ofrece un ejemplo complejo para las normas relativas a los roles de género; en segundo lugar, que esta representación de Atenea –viril, guerrera, persuasiva– se acerca peligrosamente a la figura de Clitemnestra.

Otras notas acerca del lenguaje en la trilogía

El futuro de las profecías y las manchas del pasado

La escena de Casandra en *Agamenón* (1035 y ss.) es la escena profética más larga de las tragedias griegas conservadas, pero este es solo uno de los muchos momentos de predicción en *Orestíada*. El sueño de Clitemnestra en *Coéforas*, por ejemplo, causa terror porque se ve como profético. La profecía, al anunciar el matricidio, también vincula a Orestes con la narración de la maldición familiar.

Precisamente, una profecía plantea el primer conflicto trágico descrito en *Agamenón*. En Áulide, la expedición se pone en marcha por dos águilas, “el rey de las aves”, que aparece ante los reyes de la flota que matan a una liebre preñada (*Ag.*, 104-121). Esto es interpretado por Calcas, el augur de los griegos, en el sentido de que Troya caerá; pero el adivino agrega que

espera que no signifique que algún odio a los dioses nublará la expedición, porque Ártemis desprecia la comida de las águilas.

En la versión esquilea de este tramo del mito, el sacrificio de Ifigenia es exigido por la diosa debido a su odio por un presagio: la comida del águila. ¿Cómo lleva esto al requisito de Agamenón de sacrificar a su hija?

Por mucho que un presagio dé una señal vinculante del futuro, la forma en que tales augurios y profecías se relacionan con los eventos resulta siempre objeto de duda, confusión e incertidumbre de interpretación. Las cuantiosas escenas de profecía presentes en la trama de *Orestíada* dan cuenta tanto de la búsqueda de cierto control sobre lo que va a suceder como de la inevitable inestabilidad de ese control para los humanos sobre el transcurso de los eventos.

Cassandra es la única figura humana en la trilogía que tiene un conocimiento perfecto, indubitable, del futuro. En un gesto dramático, tira el bastón y la guirnalda de su profeta, mientras avanza hacia su muerte. “No hay”, dice ella, “no hay escapatoria, amigos, ya no” (Ag., 1299). El destino de Cassandra es ineludible y ella lo sabe. Un conocimiento absoluto del futuro significa un mundo absolutamente determinado.

Si el paso de los acontecimientos produce una sensación de falta de control humano, ¿qué pasa con el pasado? ¿Cómo afecta el pasado a la acción humana en el mundo de *Orestíada*?

El pasado juega un papel determinante en el presente, y las formas en que se expresa esta relación vinculan la historia específica de violencia intrafamiliar en el hogar de Agamenón con un patrón de comportamiento más general a través del lenguaje compartido de las relaciones padre/hijo. Efectivamente, en la trilogía puede rastrearse un vocabulario recurrente referente al parto, a la generación, al brote de la semilla: la riqueza “engendra”, no muere “sin hijos”, la acción impía “da a luz”, la arrogancia “da a luz”... La narrativa de causa y efecto se expresa como la acción de dar a luz y generar.

El coro canta acerca de un antiguo proverbio: “la gran riqueza cuando alcanza la plenitud engendra y no muere sin hijos; de la buena fortuna florece una miseria insaciable para la familia” (Ag., 750-755). Esta generalización se hace eco de una idea estándar de la moral griega: que la riqueza conduce al exceso, que conduce a su vez a la violencia arrogante.²⁰ El coro continúa diciendo que no está de acuerdo con esta noción porque, en su opinión (757), es “la acción impía que da a luz a más, pareciéndose a sus progenitores”, pero “cuando las casas siguen la justicia hay siempre un destino con hermosa prole” (Ag. 761-762). De este modo, en una restricción clara del proverbio tradicional, el coro establece una distinción respecto de la idea común de que la riqueza produce sus propias tendencias a la transgresión: es el mal lo que conduce al mal.

²⁰ En este sentido, Esquilo resulta ser un heredero directo de las ideas de Solón, el famoso poeta y estadista político ateniense (s. VI a. C.). En sus elegías, y especialmente en su famoso poema “Eunomía”, Solón presenta la idea de justicia como un poder divino y como un orden natural y autorregulado. Para Solón, la justicia es un asunto concerniente a la comunidad, en arreglo a dos nociones: la paz común y la libertad común. Cualquier acto de injusticia que ponga en riesgo la seguridad colectiva amenazará asimismo la seguridad “individual” de cada miembro de esa comunidad; de igual manera, cualquier daño directo a un miembro de la *polis* será un daño indirecto a ella misma. De aquí que cualquier injusticia individual deba concernir a todos. Estas consideraciones tuvieron consecuencias prácticas en la legislación de Solón. Él, por primera vez en Grecia, escribió una ley sobre criminalidad por la que se habilitó a cualquier ciudadano, en determinadas circunstancias, a emprender acciones por ofensas hechas a otros, aunque estas fueran de carácter aparentemente “individual” y no colectivo.

Imaginerías complejas

Además de un uso específico del lenguaje, que alcanza otros numerosos conceptos como los que presentamos referidos a los campos semánticos de *díke*, del parto y la generación, la trilogía presenta una serie de sistemas interrelacionados de imágenes que se entretajan en la trama. Una de ellas es la imaginería del sacrificio (Zeitlin, 1965; Vidal-Naquet, 2002). En cuanto a ella, surge la necesidad de referir algunos datos sobre este rito en la cultura griega.

El sacrificio tenía la función de expresar actitudes y valores de una comunidad. Primero, establece un sistema jerárquico de “mundos”, es decir, institucionaliza la comunidad humana en oposición al mundo divino (que recibe el sacrificio) y al mundo animal (que proporciona la víctima sacrificial) (Detienne y Vernant, 1988). En segundo lugar, el sacrificio codifica un conjunto de valores sobre la cultura humana y la naturaleza. La relación del hombre con la tierra para la producción agrícola y la necesaria cocción de los alimentos contrastan con el consumo crudo de carne del animal salvaje y el requisito de los dioses de recibir únicamente el humo y el olor del sacrificio.²¹ Así, este rito codificaba ideas sobre la corporeidad humana, la producción de alimentos y el trabajo. En tercer lugar, el sacrificio, con sus tabúes y la cuidadosa observancia de sus reglas, constituía una institución controlada de derramamiento de sangre (que se colocaba junto a la caza y la guerra, y contrastaba con la violencia de la venganza) y, en el festín final, una ocasión social para la celebración del grupo que componía la comunidad.

En *Orestíada*, si hay una semilla que inaugura un acopio de imágenes que se recuperan y resignifican a lo largo de la trilogía, esa es el sacrificio de Ifigenia. Este suceso -extradramático- tiene todos los actos de violencia en la obra. El sacrificio de la hija de Agamenón es, sin embargo, un sacrificio corrupto (Zeitlin, 1965): por un lado, la toman “como una cabra”, es decir, ignorando su condición humana; por otro, el ritual es llevado a cabo por su propio padre.

En resumen, podemos afirmar que todos los actos de asesinato en Agamenón se refieren a través de la imaginería del ritual de un sacrificio corrupto (*Ag.*, 65, 136, 720, 735, 1037, 1056, 1036-7, 1309-10), en una serie de muertes en la cual la de Ifigenia, que transcurre en la prehistoria de los sucesos del drama, se propone como paradigmática.

En *Coéforas*, sin embargo, a primera vista sorprende que el asesinato de Clitemnestra no se describa en lenguaje sacrificial. Orestes, a pesar de todas las demás paradojas de su posición, no se presenta como un sacrificador corrupto. Pero en *Euménides* se retoma con insistencia esta imaginería. Las propias Erinias ven a Orestes como una víctima sacrificial. No obstante, en esta obra (y no es un dato menor) las sacrificadoras son figuras divinas. Las Erinias, divinidades ctónicas arcaicas, amenazan con una forma corrupta de matar.

El patrón en la imaginería del sacrificio expresa la violencia de la venganza recíproca como corrupción de un sistema de normas, un sentido más amplio del lugar del ser humano. Al representar cada acto de matar como un sacrificio, Esquilo construye cada asesinato como un signo y síntoma de desorden dentro de la comunidad y sus conductas. Por lo tanto, tiene una importancia considerable el hecho de que en la escena final de la trilogía las Erinias se conviertan

²¹ Cfr. el mito etiológico de Prometeo en García Gual (1992, pp. 82-91).

en las receptoras del sacrificio de los humanos como divinidades honradas, dejando de ser las divinidades vengadoras para ser las divinidades benefactoras (*Eum.*, 1037). A medida que se celebra el orden de la *polis*, se vuelve a la realización ritual adecuada del sacrificio como parte de ese orden. De esta manera, la imaginería del sacrificio puede calificarse como “teleológica”, es decir, una imaginería que está inherentemente estructurada hacia un punto final particular (*télos*), a saber, las relaciones apropiadas entre las esferas humana, animal y divina en el seno de la ciudad.

En la trilogía también se presentan otros sistemas de imágenes que funcionan de manera teleológica similar, como el de la caza (con la mención insistente sobre los conceptos de la red y de la trampa). Estas ramificaciones de imágenes también son “teleológicas” en la trama, es decir, están construidas para pasar de una sensación de desorden o corrupción a un punto final en el orden de la *polis*.

El linaje de Pélope en las obras de Sófocles y Eurípides

Orestíada ha iniciado más de dos mil años de influencia plástica, literaria y dramática, en todas las épocas, hasta la actualidad. En este cuadernillo, nos limitaremos a esbozar la primera y más obvia área de influencia de la trilogía, que es sobre los otros grandes dramaturgos atenienses, Eurípides y Sófocles, en particular en sus respectivas obras, ambas tituladas *Electra*.

Lamentablemente, se desconocen las fechas de representación de las obras mencionadas de Eurípides y Sófocles, pero ambos toman como modelo la *Orestíada*, y en particular, *Coéforas*. Comentaremos brevemente la propuesta innovadora de cada una de estas obras, que se deriva de la reelaboración señera del mismo mito en *Odisea* por parte de Esquilo.

El corpus de la obra de Sófocles está dominado por la patología del extremismo. En cada obra, el dramaturgo representa figuras que están ferozmente comprometidas con el honor y el éxito personal, que entran en un conflicto cada vez más amargo e implacable con la sociedad, y que por lo general terminan en violentos enfrentamientos con el colectivo. Este llamado héroe sofocleo representa la paradoja de que alcanzar la grandeza es ir más allá de los límites de la aceptabilidad entre los seres humanos.

En la tragedia, como indica su título, el foco no está en Orestes, el personaje principal de Esquilo en las últimas dos obras de la trilogía, sino en su hermana Electra. Se pone el acento en el compromiso apasionado y violento de Electra con la venganza, que expone distorsiones emocionales y éticas en el centro del escenario.

La escena final de *Electra*, repleta de guiños que retoman la obra predecesora de Esquilo, muestra con claridad cómo la tragedia de Sófocles se compone frente a la *Orestíada*. En el drama sofocleo, Orestes enfrenta y mata a su madre dentro de la casa, mientras que Electra está sola en el escenario con el coro. En una escena impactante, escuchamos desde el interior a Clitemnestra haciéndose eco de la Clitemnestra de Esquilo mientras le ruega a su hijo clemencia. Sin embargo, no escuchamos ninguna respuesta de Orestes. En cambio, Electra grita desde

fuera (y frente al público) “golpéala de nuevo, golpéala de nuevo”. Por lo tanto, allí donde, en la obra de Esquilo, la apelación de la madre conducía a un famoso momento de vacilación y ratificación con la consiguiente autorización de Píades de asesinarla recordando el mandato del oráculo divino; en la versión sofoclea las dudas desaparecen. Lo que se dramatiza, en su lugar, es el apasionado compromiso de Electra con la venganza.

De hecho, después del asesinato de Clitemnestra, Orestes lleva a Egisto de regreso a la casa y allí termina la obra. No se hace referencia a ninguna locura; tampoco al advenimiento y persecución de las Erinias. Ni Atenas, ni tribunal de justicia. Es decir, no se propone (al menos explícitamente) ni se escenifica ninguna discusión ni votación sobre la acción del crimen. Este silenciamiento del dilema o problema que presenta el matricidio es una característica de la variación que propone Sófocles. Prácticamente no se instala el tema acerca de su validez; solo hay dos menciones breves y ambiguas del oráculo, y apenas una preocupación más directa acerca de la motivación divina, que es, desde ya, fundamental en *Orestíada*. Sófocles ha quitado a su obra todo el aparato de juicio y evaluación que domina la escritura de Esquilo. En cambio, propone a la audiencia como jurado.

En la *Electra* de Eurípides una de las modificaciones centrales reside en la valoración más directa y negativa de Orestes. El hijo de Agamenón, en *Odisea*, era ejemplar; en Esquilo, un ejemplo del trágico doble vínculo; en Sófocles, un personaje sin valorar (no es criticado, tampoco alabado; es el autor material del crimen); en Eurípides, en cambio, la esfera de los dioses sentencia directamente que el asesinato de su madre es desdeñable.

Sin embargo, el eco más evidente de Esquilo en la obra euripídea se produce en la escena de reconocimiento, es decir, al comienzo del drama. Electra, en un giro típicamente euripídico, se ha casado con un granjero pobre (aunque su matrimonio no se ha consumado). Orestes, después de visitar la tumba de su padre, ha venido disfrazado a visitar la finca de las afueras, donde vive su hermana. Un anciano llega y le declara a Electra que su hermano ha regresado a casa. Ofrece tres pruebas del regreso de Orestes, precisamente las mismas tres que Esquilo había utilizado en aquella extensa escena de *Coéforas*: el mechón de pelo, la huella y un trozo de tela. La Electra de Eurípides, lejos de manifestarse entusiasmada ante el reconocimiento de su amado hermano, descarta cada prueba con fino racionalismo. Hay un punto importante en la variación de la escena que propone esta obra, ya que el racionalismo de Electra lleva a la conclusión equivocada... ¿quién está en condiciones de juzgar? ¿quién tiene la verdad, la razón?

Referencias

- Bamberger, J. (1975). The Myth of Matriarchy. En M. Rosaldo and L. Lamphere (Eds.), *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press.
- De Jong, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Romilly, J. (1970, trad. 2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.

- De Romilly, J. (1992, trad. 1997). *¿Por qué Grecia?* Madrid: Editorial Debate.
- Detienne, M.- Vernant, J.-P. (1988). *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Chicago: Chicago University Press.
- Easterling, P. (Ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández Deagustini, M. del P. (2015). *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación* (tesis doctoral). La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51947>
- Fernández Deagustini, M. del P. – Zecchin, G. (2020). *Cuadernos de Trabajos Prácticos. Serie Mitos del teatro de Esquilo: Danaides*. La Plata: EDULP. Recuperado de <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1524>
- Fernández Deagustini, M. del P. – Zecchin, G. (2022). *Cuadernos de Trabajos Prácticos. Serie Mitos del teatro de Esquilo: Los hijos de Edipo*. La Plata: EDULP.
- Finley, M. (1983). *Politics in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gantz, T. (2007; 1980¹). The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups. En Lloyd, M. (Ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press.
- García Gual, C. (1992). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Pérez, D. (2020). Guerra y tragedia: el sentido dramático de la párodos del *Agamenón* de Esquilo. En Fernández Deagustini, M. del P. (Ed.), *Dossier. Lecturas corales. Esquilo. Synthesis*, 27(1). Recuperado de <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/540>
- Gregory, J. (2005). *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell Pub.
- Grimal, P. (2004, 1951¹). Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Paidós. I
- Goldhill, S. (1990). The Great Dionysia and Civic Ideology. En J. Winkler and F. Zeitlin (Eds.), *Nothing to do with Dionysus?* Princeton: Princeton University Press.
- Goldhill, S. (2004; 1992¹). *A Student Guide. Aeschylus. The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herington; C. J. (1991). Aeschylus: The Last Phase. En E. Segal (Ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Librán Moreno, M. (2020). El coro en los fragmentos trágicos de Esquilo. En Fernández Deagustini, M. del P. (Ed.), *Dossier. Lecturas corales. Esquilo. Synthesis*, 27(1). Recuperado de <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/540>
- Lloyd, G. E. R. (1987). *The Revolutions of Wisdom*. Berkeley: University of California Press.
- Mattioli, M. L. (2015). (Algunas) aproximaciones al concepto de Justicia (democrática) en Euménides de Esquilo. En Zecchin, G. (Ed.), *El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia antigua y su valor mítico-performativo* (pp.103-110). La Plata: FaHCE.
- Nussbaum, M. (1995). Esquilo y el conflicto práctico. En *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (pp. 53-87). Madrid: Visor.
- Silk, M. (1996). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.

- Silva, M. de F. (2020). O coro de Coéforas: alimentar a vingança e partilhar o remorso. En Fernández Deagustini, M. del P. (Ed.), *Dossier. Lecturas corales. Esquilo. Synthesis*, 27(1). Recuperado de <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/540>
- Sommerstein (2008). *Aeschylus Oresteia. Agamemnon, Libation Bearers, Eumenides*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Vidal-Naquet, P. (2002, 1972¹). Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo. En J-P Vernant y P. Vidal Naquet (Eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua I* (pp. 137-162). Barcelona: Paidós.
- Zecchin, G. C. (2004). *Odisea: discurso y narrativa*. La Plata: EDULP.
- Zeitlin, F. (1965). The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 96, 463-508.
- Zeitlin, F. (1996). Dynamics of Misogyny in the *Oresteia*. En *Playing the Other: Gender and Society in Classic Greek Literature* (pp. 87-119). Chicago: University of Chicago Press.

SEGUNDA PARTE

Cuaderno de trabajos prácticos

María del Pilar Fernández Deagustini

**El mito del linaje de Pélope. Apolodoro, *Biblioteca* (Ep. 2.10-16,
Ep. 6.23-25)**

- Ερ.2.10 (1) ὅτι υἱοὶ Πέλοπος Πιπθεὺς Ἀτρεὺς Θυέστης καὶ ἕτεροι: γυνὴ δὲ Ἀτρέως Ἀερόπη τοῦ Κατρέως, ἣτις ἦρα Θυέστου. (2) ὁ δὲ Ἀτρεὺς εὐξάμενός ποτε τῶν αὐτοῦ ποιμνίων, ὅπερ ἂν κάλλιστον γένηται, τοῦτο θῦσαι Ἀρτέμιδι, λέγουσιν ἄρνός φανείσης χρυσῆς ὅτι κατημέλησε τῆς εὐχῆς.
- Ερ.2.11 (1) πνίξας δὲ αὐτὴν εἰς λάρνακα κατέθετο κάκεῖ ἐφύλασσε ταύτην: ἦν Ἀερόπη δίδωσι τῷ Θυέστη μοιχευθεῖσα ὑπ' αὐτοῦ. (2) χρησμοῦ γὰρ γεγονότος τοῖς Μυκηναίοις ἐλέσθαι βασιλέα Πελοπίδην, μετεπέμψαντο Ἀτρέα καὶ Θυέστην. (3) λόγου δὲ γενομένου περὶ τῆς βασιλείας ἐξεῖπε Θυέστης τῷ πλήθει τὴν βασιλείαν δεῖν ἔχειν τὸν ἔχοντα τὴν ἄρνα τὴν χρυσῆν: συνθεμένου δὲ τοῦ Ἀτρέως δεῖξας ἐβασίλευσε.
- Ερ.2.12 (1) Ζεὺς δὲ Ἑρμῆν πέμπει πρὸς Ἀτρέα καὶ λέγει συνθέσθαι πρὸς Θυέστην περὶ τοῦ βασιλεῦσαι Ἀτρέα, εἰ τὴν ἐναντίαν ὁδεύσει ὁ Ἥλιος. (2) Θυέστου δὲ συνθεμένου τὴν δύσιν εἰς ἀνατολὰς ὁ Ἥλιος ἐποίησατο: ὅθεν ἐκμαρτυρήσαντος τοῦ δαίμονος τὴν Θυέστου πλεονεξίαν, τὴν βασιλείαν Ἀτρεὺς παρέλαβε καὶ Θυέστην ἐφυγάδευσεν.
- Ερ.2.13 (1) αἰσθόμενος δὲ τῆς μοιχείας ὕστερον κήρυκα πέμψας ἐπὶ διαλλαγὰς αὐτὸν ἐκάλει: καὶ ψευδάμενος εἶναι φίλος, παραγενομένου τοὺς παῖδας, οὓς εἶχεν ἐκ νηίδος νύμφης, Ἀγλαὸν καὶ Καλλιλέοντα καὶ Ὀρχομενόν, ἐπὶ τὸν Διὸς βωμὸν καθεσθέντας ἰκέτας ἔσφαξε, καὶ μελίσσας καὶ καθεψήσας παρατίθησι Θυέστη χωρὶς τῶν ἄκρων, ἐμφορηθέντι δὲ δείκνυσι τὰ ἄκρα καὶ τῆς χώρας αὐτὸν ἐκβάλλει.

A series of 30 horizontal dotted lines for writing.

Ep.2.14 (1) Θυέστης δὲ κατὰ πάντα τρόπον ζητῶν Ἄτρεα μετελθεῖν ἐχρηστηριάζετο περὶ τούτου καὶ λαμβάνει χρησμόν, ὡς εἰ παῖδα γεννήσει τῇ θυγατρὶ συνελθών. (2) ποιεῖ οὖν οὕτω καὶ γεννᾷ ἐκ τῆς θυγατρὸς Αἴγισθον, ὃς ἀνδρωθεὶς καὶ μαθὼν, ὅτι Θυέστου παῖς ἐστὶ, κτείνας Ἄτρεα Θυέστη τὴν βασιλείαν ἀποκατέστησεν.

Ep.2.15 (1) “τὸν δ’ Ἀγαμέμνονα τροφὸς μετὰ τοῦ Μενελάου ἄγει πρὸς Πολυφειδέα, κρατοῦντα Σικυῶνος, ὃς πάλιν τούτους πέπομφε πρὸς Αἰτωλὸν Οἰνέα. (2) μετ’ οὐ πολὺ Τυνδάρεως τούτους κατάγει πάλιν, οἱ τὸν Θυέστην μὲν αὐτὸν Ἦρας βωμῷ φυγόντα ὀρκώσαντες διώκουσιν οἰκεῖν τὴν Κυθηρίαν. (3) οἱ δὲ Τυνδάρεω γαμβροὶ γίνονται θυγατράσιν, ὁ Ἀγαμέμνων μὲν λαβὼν σύνευνον Κλυταιμνήστραν, κτείνας αὐτῆς τὸν σύζυγον Τάνταλον τὸν Θυέστου σὺν τέκνῳ πάνυ νεογνῷ, Μενέλαος Ἑλένην.” Tzetzes, *Quilíadas*, 1.456-465²²

Ep.2.16 (1) Ἀγαμέμνων δὲ βασιλεύει Μυκηναίων καὶ γαμεῖ Τυνδάρεω θυγατέρα Κλυταιμνήστραν, τὸν πρότερον αὐτῆς ἄνδρα Τάνταλον Θυέστου σὺν τῷ παιδί κτείνας, καὶ γίνεται αὐτῷ παῖς μὲν Ὀρέστης, θυγατέρες δὲ Χρυσόθεμις Ἡλέκτρα Ἴφιγένεια. (2) Μενέλαος δὲ Ἑλένην γαμεῖ καὶ βασιλεύει Σπάρτης, Τυνδάρεω τὴν βασιλείαν δόντος αὐτῷ.

²² Este párrafo (Ep.2.15) es traducción de los versos 456-464 del primer libro de las *Quilíadas* de Juan Tzetzes, que R. Wagner supuso que podrían derivar del pasaje correspondiente de Apolodoro. Tzetzes (ca. 1110 - ca. 1180) fue un escritor y erudito bizantino. Escribió, entre otras muchas cosas, en verso popular, el *Libro de las historias*, de carácter histórico-filológico, que abarca más de doce mil versos. Desde la primera edición y por motivos de comodidad, la obra se dividió en doce partes de mil versos, por lo cual se la llama ordinariamente las *Quilíadas* (es decir, “los Miles”).

Dotted lines for writing.

Ερ.6.23 (1) Ἀγαμέμνων δὲ καταντήσας εἰς Μυκῆνας μετὰ Κασάνδρας ἀναιρεῖται ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας: δίδωσι γὰρ αὐτῷ χιτῶνα ἄχειρα καὶ ἀτράχηλον, καὶ τοῦτον ἐνδύμενος φονεύεται, καὶ βασιλεύει Μυκηνῶν Αἰγίσθος: κτείνουσι δὲ καὶ Κασάνδραν.

Ερ.6.24 (1) Ἥλέκτρα δὲ μία τῶν Ἀγαμέμνονος θυγατέρων Ὀρέστην τὸν ἀδελφὸν ἐκκλέπτει καὶ δίδωσι Στροφίῳ Φωκεῖ τρέφειν, ὃ δὲ αὐτὸν ἐκτρέφει μετὰ Πυλάδου παιδὸς ἰδίου.
(2) τελειωθείς δὲ Ὀρέστης εἰς Δελφοὺς παραγίνεται καὶ τὸν θεὸν ἐρωτᾷ, εἰ τοὺς αὐτόχειρας τοῦ πατρὸς μετέλθοι.

Ερ.6.25 (1) τοῦτο δὲ τοῦ θεοῦ ἐπιτρέποντος ἀπέρχεται εἰς Μυκῆνας μετὰ Πυλάδου λαθραίως καὶ κτείνει τὴν τε μητέρα καὶ τὸν Αἰγίσθον, καὶ μετ' οὐ πολὺ μανία κατασχεθεὶς ὑπὸ Ἐρινύων διωκόμενος εἰς Ἀθήνας παραγίνεται καὶ κρίνεται ἐν Ἀρείῳ πάγῳ, ὡς μὲν λέγουσιν οἱ τινες ὑπὸ Ἐρινύων, ὡς δὲ οἱ τινες ὑπὸ Τυνδάρει, ὡς δὲ οἱ τινες ὑπὸ Ἠριγόνης τῆς Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας, καὶ κριθεὶς ἴσων γενομένων τῶν ψήφων ἀπολύεται.

Preparación del texto

Ep.2.10

- 1 ὅτι: *en tanto que*. En este caso, funciona como conjunción, conectando con el párrafo anterior de *Biblioteca*, en el que se narra el mito de Pélope e Hipodamía y la maldición que recibe el linaje de Pélope de parte de Mírtilo.
υἱός, οὗ (ὅ): *hijo*.
ἕτερος, α, ον: *otro*.
γυνή, γυναῖκος (ή): *mujer*.
ὅστις, ἧτις, ὅτι: pronombre relativo indefinido. Aquí, es conveniente ignorar ese matiz indefinido para la traducción.
ἦρα, de ἐράω: *enamorarse*. Rige genitivo.
- 2 εὐξάμενος, de εὔχομαι: *prometer*. Asimismo, tiene el sentido negativo de *jactarse*.
πότε: adverbio indefinido, *en cierto momento, una vez*.
αὐτός, ή, ό: adjetivo que cumple la función de pronombre personal de tercera persona.
ποίμνιον, ου (τό): *rebaño*.
ὅσπερ, ἧπερ, ὅπερ: pronombre relativo ligado a la partícula enfática περ. Se traduce como *precisamente el que*.
(*) γένηται, de γίγνομαι: *resultar*. Aquí, el verbo, núcleo de la prótasis de relativo, en la tercera persona del singular del modo morfológico subjuntivo y acompañado de la partícula ἄν, forma un período eventual. Se traduce como “*precisamente el que eventualmente resultara...*”
κάλλιστος, η, ον: adjetivo en grado superlativo de καλός, ή, όν, *el más bello*.
οὗτος, αὕτη, τοῦτο: pronombre demostrativo.
θῦσαι, de θύω: *sacrificar*.
λέγουσι (ν), de λέγω: *decir*. Aquí, con sentido impersonal, descubre una de las fuentes anónimas del mitógrafo.
ἄρς, ἀρνός (ό): *cordero*.
φανείσης, de φαίνω: *aparecer*.
χρυσοῦς, ή, οῦν: *de oro*.
κατημέλησε, de καταμελέω: *ser descuidado/ negligente con*. Rige genitivo. Aquí tiene el sentido de *incumplir*.
εὐχή, ής (ή): *promesa*.

Ep.2.11

- 1 πνίξας, de πνίγω: *ahogar, estrangular*.

αὐτός, ἡ, ὅ: cfr. Ep.2.10.2

λάρναξ, ακος (ἡ): *arca, urna*.

κατέθετο, de κατατίθημι: en voz media, *reservar*.

κακεῖ: crisis entre καί y ἐκεῖ. Adverbio locativo, y *allí*.

ἐφύλασσε, de φυλάζω: *guardar, vigilar*.

οὗτος, αὕτη, τοῦτο: cfr. Ep. 2.10.2

(*) ὅς, ἧ, ὅ: pronombre relativo. Aquí, por la presencia del punto en alto, el relativo puede considerarse como aparente y traducirse, en cambio, como un pronombre personal.

δίδωσι, de δίδωμι: *dar, entregar*.

μοιχευθεῖσα, de μοιχάω: *corromper, seducir a una mujer casada*.

2 χρησμός, οὔ (ὁ): *oráculo*.

γάρ: conjunción, *pues*.

(*) γεγονότος, de γίγνομαι: aquí, *revelar*. Participio perfecto genitivo singular.

Μικηναῖος, α, ον: *micénico, de Micenas*.

ἐλέσθαι, de αἰρέω: en voz media, *elegir, aceptar*.

βασιλεύς, ἕως (ὁ): *rey*.

Πελοπίδης, ου: patronímico (nombre del padre, que designa la línea familiar). *Pelópida*.

μετεπέμψαντο, de μεταπέμπω: *enviar a buscar*.

3 λόγος, ου (ὁ): aquí, *discusión, disputa*.

γενομένου, de γίγνομαι: cfr. Ep.2.10.2

βασιλεία, ας (ἡ): *reino*.

περί: preposición de genitivo. *Por, acerca de*.

ἐξεῖπε, de ἐκλέγω: *declarar*.

πληθος, ους (τό): *multitud*.

δεῖν, de δέω: *necesitar, deber*. Aquí rige otro infinitivo, ἔχειν, y juntos forman una perífrasis traducible como *debería tener*.

ἔχοντα, de ἔχω: *tener*.

ἄρς, ἄρνός (ὁ): cfr. 2.10.2

χρυσοῦς, ἧ, οὔν: cfr. 2.10.2

συνθεμένου, de συντίθημι: *acordar*.

δείξας, de δείκνυμι: *mostrar*.

ἐβασίλευε, de βασιλεύω: *reinar*.

Ep.2.12

1 πέμπει, de πέμπω: *enviar*.

λέγει, de λέγω: cfr. Ep.2.10.2

συνθέσθαι, de συντίθημι: cfr. Ep.2.11.3. Aquí, la persona con la que se acuerda está introducida por la preposición πρὸς.

βασιλεῦσαι, de βασιλεύω: cfr. Ep. 2.11.3.

περί: cfr. Ep.2.11.3. En este caso, su régimen en genitivo es solo el artículo τοῦ que adquiere valor demostrativo, ya que el asunto supone una referencia al párrafo anterior, es decir, la disputa acerca del poder entre los dos hermanos.

(*) εἰ: conjunción que introduce, en este caso, una prótasis condicional. Se traduce como *sí*.

(*) ὁδεύσει, de ὁδεύω: *caminar, viajar*. Futuro indicativo. Aquí, el verbo en futuro subordinado por εἰ en la prótasis condicional forma un período con el verbo principal -βασιλεῦσαι- llamado Prospectivo, porque apunta a una eventualidad en el futuro.

ἐναντίος, α, ον: *situado en la parte opuesta, al revés*. Aquí se elide el acusativo interno de ὁδεύω, τὴν ὁδόν, y debe entenderse la expresión como *caminar al revés*. En el caso de Helios, *retroceder en su curso*.

2 συνθεμένου, de συντίθημι: cfr. 2.11.3

δύσιν, εως (ἤ): *puesta* (de los astros).

ἀνατολή, ἥς (ἤ): *oriente*.

ἐποιήσατο, de ποιέω: *hacer*.

ὅθεν: como conjunción, *por causa de lo cual, a partir de lo cual*.

ἐκμαρτυρήσαντος, de μαρτυρέω: *testimoniar*.

δαίμων, ονος (ὁ): *divinidad*.

πλεονεξία, ας (ἤ): *usurpación*.

βασιλεία, ας (ἤ): cfr. Ep.2.1.3

παρέλαβε, de παραλαμβάνω: *recibir*.

ἐφυγάδευσε, de φυγαδεύω: *expulsar, exiliar*.

Ep.2.13

1 αἰσθόμενος, de αἰσθάνομαι: *percibir, darse cuenta de*. Rige genitivo.

μοιχεία, ας (ἤ): *adulterio*.

ἕστερον: adverbio. *Más tarde, tiempo después*.

κῆρυξ, υκος (ὁ): *heraldo*.

πέμψας, de πέμπω: *enviar*.

διαλλαγῆ, ἥς (ἤ): *reconciliación*.

αὐτός, ἦ, ὅ: cfr. Ep.2.10.2

ἐκάλει, de καλέω: *llamar*.

ψευσάμενος, de ψεύδω: *fingir, mentir*.

εἶναι, de εἶμι: *ser*.

φίλος, ου (ὁ): *amigo*.

παραγενομένου, de παραγίγνομαι: *hacerse presente junto con*. Rige acusativo. Se trata de un Genitivo Absoluto en el que está elidido el sujeto Θυέστου.

παῖς, παιδός (ὁ): *niño, hijo*.

ὄς, ἦ, ὄ: cfr. Ep.2.11.1

εἶχε (ν), de ἔχω: cfr. Ep.2.11.3

νηίς, ἴδος (ἡ): *náyade*, ninfa de los ríos y de las fuentes.

νύμφη, ἡς (ἡ): *ninfa*.

βωμός, οὔ (ὁ): *altar*.

καθεσθέντας, de καθέζομαι: *estar sentado*.

ἰκέτης, ου (ὁ): *suplicante*.

ἔσφαξε, de σφάγω: *degollar*.

μελίσας, de μελίζω: *desmembrar*.

καθεψήσας, de καθέψω: *cocinar, hacer cocer*.

παρατίθησι, de παρατίθημι: *servir*.

χωρίς: preposición de genitivo, *a excepción de*.

ἄκρον, ου (τό): *extremidad*.

ἐμφορηθέντι, de ἐμφορέω: *saciar*.

δείκνυσι, de δείκνυμι: *mostrar*. Es conveniente suponer un pronombre personal en dativo (αὐτῶ), anáfora de Tiestes, como complemento de este verbo.

χώρα, ας (ἡ): *región*.

αὐτός, ἡ, ὁ: cfr. Ep.2.10.2

ἐκβάλλει, de ἐκβάλλω: *desterrar de*. Rige genitivo.

Ep.2.14

1 κατά: preposición de acusativo. *Por, según*.

πᾶς, πᾶσα, πᾶν: *todo*.

τρόπος, ου (ὁ): *forma, modo*. Aquí, la colocación κατὰ πάντα τρόπον debe entenderse como *por todos los medios, de todas formas*.

ζητῶν, de ζητέω: *buscar*.

(*) μετελθεῖν, de μετέρχομαι: *seguir*. Aquí, con el sentido de *vengar*. Este infinitivo tiene dos posibilidades de análisis sintáctico, una conocida y otra según la cual su función es la de ser un infinitivo con valor final-consecutivo (IFCo), que es equivalente a las subordinadas adverbiales finales o consecutivas del español, introducidas por *para/ para que* o de modo *de/ de modo que*. Si se sigue esta opción, la traducción correspondiente es *para vengarse*.

ἐχρηστηρίάζετο, de χρηστηρίάζω: en voz media, *consultar un oráculo*.

περί: cfr. Ep.2.11.3

οὗτος, αὕτη, τοῦτο: cfr. Ep.2.10.2

λαμβάνει, de λαμβάνω: *recibir*.

χρησμός, οὐ (ὄ): *oráculo*

(*) ὥς: esta conjunción que introduce la completiva objetiva epexegetica (que refiere de manera indirecta el mensaje del oráculo) es seguida de una elipsis de la parte principal de este vaticinio. Al leer la yuxtaposición de ὥς εἰ hay que inferir, entonces, *que decía que* (lo lograría -entiéndase, lograría vengarse-) *si...*

(*) εἰ: cfr. Ep.2.12.1

παῖς, παιδός (ὄ): cfr. Ep.2.13.1

γεννήσει, de γεννάω: *engendrar*. Futuro indicativo. Como en Ep.2.12.1, el verbo en futuro subordinado por εἰ en la prótasis condicional forma un período con el verbo principal -en este caso elidido, *lograría vengarse*- llamado Prospectivo, porque apunta a una eventualidad en el futuro.

θυγάτηρ, τρός (ή): *hija*.

συνελθών, de συνέρχομαι: *unirse* (aquí, sexualmente). Rige dativo.

2 ποιεῖ, de ποιέω: cfr. Ep.2.12.2

οὐν: adverbio de afirmación. *Efectivamente, ciertamente*.

οὕτω: adverbio de modo. *Así, de esta manera*.

γεννᾶ, de γεννάω: cfr. Ep.2.14.1

θυγάτηρ, τρός (ή): cfr. Ep.2.14.1

ὄς, ἤ, ὄ: cfr. Ep.2.11.1

ἀνδρωθεῖς, de ἀνδρόω: *hacerse hombre*.

μαθών, de μανθάνω: *comprender, reconocer*.

παῖς, παιδός (ὄ): cfr. Ep.2.13.1

κτείνας, de κτείνω: *matar*.

βασιλεία, ας (ή): cfr. Ep.2.11.3

ἀποκατέστησε (ν), de ἀποκατίστημι: *restituir*.

Ep.2.15

1 τροφός, οὐ (ή): *nodriza*.

μετά: preposición de genitivo. Aquí, *junto con*.

ἄγει, de ἄγω: *conducir*.

κρατοῦντα, de κρατέω: *gobernar*. Rige genitivo.

ὄς, ἤ, ὄ: cfr. Ep.2.11.1

πάλιν: adverbio. A su vez, nuevamente, otra vez.

οὗτος, αὕτη, τοῦτο: cfr. Ep.2.10.2

(*) πέπομφε, de πέμπω: *enviar*. Perfecto Indicativo.

Αἰτολός, οὐ (ὄ): *etolio*.

- 2 μετά: preposición de genitivo. Aquí con valor temporal, *después, tras*.
 οὐ: adverbio de negación. *No*.
 πολύ: adverbio. *Muy, mucho*. μετ' οὐ πολύ es una colocación que debe traducirse como *poco tiempo después* (ya que, literalmente, es una lítote: *después de no mucho*).
 κατάγει, de κατάγω: *conducir*. La preposición κατά del verbo le da el valor de *hacer volver*. No obstante, en la traducción al español ese sentido queda redundante acompañado del adverbio πάλιν.
 πάλιν: cfr. 2.15.1
 αὐτός, ἢ, ὅ: cfr. 2.10.2
 βωμός, οὔ (ὄ): cfr. Ep.2.13.1
 φυγόντα, de φεύγω: aquí, *refugiarse*.
 ὀρκώσαντες, de ὀρκώω: *hacer jurar*.
 διώκουσι (ν), de διώκω: *apremiar*.
 οἰκεῖν, de οἰκέω: *habitar*.
- 3 γαμβρός, οὔ (ὄ): *yerno*.
 γίνονται, de γίγνομαι: cfr. Ep.2.10.2
 θυγάτηρ, τρός (ή): cfr. Ep.2.14.1
 λαβών, de λαμβάνω: cfr. Ep.2.14.1
 σύνευνος, ου (ὄ/ ή): *esposo/a*.
 κτείνας, de κτείνω: cfr. Ep.2.14.2
 αὐτός, ἢ, ὅ: cfr. 2.10.2
 σύζυγος, ου (ὄ/ ή): *cónyuge*.
 τέκνον, ου (τό): *niño*.
 σύν: preposición que rige dativo, *con*.
 πάνυ: adverbio, *muy*.
 νεογνός, ὄν: *recién nacido*.

Ep.2.16

- 1 βασιλεύει, de βασιλεύω: cfr. Ep. 2.11.3
 γαμεῖ, de γαμέω: *desposar*.
 θυγατήρ, τρός (ή): cfr. Ep.2.14.1
 πρότερος, α, ον: *primero*.
 αὐτός, ἢ, ὅ: cfr. 2.10.2
 ἀνήρ, ἀνδρός (ὄ): *varón*, aquí con el sentido de *marido*.
 παῖς, παιδός (ὄ): cfr. Ep.2.13.1
 κτείνας, de κτείνω: cfr. Ep.2.14.2
 γίνεται, de γίγνομαι: cfr. Ep.2.10.2 Aquí, *nacer*.

- 2 γαμῆ, de γαμέω: cfr. Ep.2.16.1
βασιλεύει, de βασιλεύω: cfr. Ep. 2.11.3
βασιλεία, ας (ῆ): cfr. Ep.2.11.3
δόντος, de δίδωμι: *dar, entregar*.
αὐτός, ἦ, ὅ: cfr. 2.10.2

Ep.6.23

- 1 κατανήσας, de κατανάω: *llegar*.
μετά: cfr. 2.15.1
ἀναιρεῖται, de ἀναιρέομαι: *morir*.
δίδωσι, de δίδωμι: cfr. Ep.2.16.2
γάρ: conjunción, *pues*.
αὐτός, ἦ, ὅ: cfr. 2.10.2
χιτών, ὤνος (ὅ): *manto*.
ἄχειρος, ον: *sin mangas* (entiéndase: sin lugar por donde sacar los brazos).
ἀτράχελος, ον: *sin escote* (entiéndase: sin lugar por donde sacar la cabeza).
ἐνδύομενος, de ἐνδύω: *vestirse, ponerse* (una prenda de vestir).
φονεύεται, de φονεύω: *asesinar*.
βασιλεύει, de βασιλεύω: cfr. Ep. 2.11.3
κτείνουσι, de κτείνω: cfr. Ep.2.14.2
καί: *aquí, adverbio de afirmación. También, además.*

Ep.6.24

- 1 εἷς, μία, ἓν: adjetivo y pronombre numeral. *Uno*.
θυγάτηρ, τρός (ῆ): Ep.2.14.1
ἀδελφός, οὔ (ὅ): *hermano*.
ἐκκλέπτει, de ἐκκλέπτω: *ocultar*.
δίδωσι, de δίδωμι: cfr. Ep.2.16.2
Φοκεύς, ἕως: *focense*, de la ciudad griega de Asia Menor, actualmente en Turquía, llamada Focea.
(*) τρέφειν, de τρέφω: *criar*. Como en Ep.2.14.1, este infinitivo tiene valor final-consecutivo.
αὐτός, ἦ, ὅ: cfr. 2.10.2
ἐκτρέφει, de ἐκτρέφω: *criar*.
μετά: cfr. Ep.2.15.1
παῖς, παιδός (ὅ): cfr. Ep.2.13.1

ἴδιος, α, ον: *propio*.

2 τελειωθείς, de τελειόω: *consumar*, aquí *hacerse adulto*.

παραγίνεται, de παραγίνομαι: *llegar*, *presentarse*.

θεός, οὔ (ὁ): *dios*.

ἐρωτᾷ, de ἐρωτάω: *consultar*, *preguntar*.

(*) εἰ: conjunción. Aquí introduce una Completiva Objetiva Interrogativa Indirecta dependiente de ἐρωτάω, *consultar si...*

αὐτοχείρ, ος (ὁ/ ἡ): *homicida*.

πατήρ, τρός (ὁ): *padre*.

(*) μετέλθοι, de μετέρχομαι: cfr. Ep.2.14.1. Tercera persona singular optativo aoristo.

Ep.6.25

1 οὔτος, αὔτη, τοὔτο: cfr. Ep.2.10.2

θεός, οὔ (ὁ): cfr. Ep.6.24.2

ἐπιτρέποντος, de ἐπιτρέπω: *ordenar*, *aprobar*.

ἀπέρχεται, de ἀπέρχομαι: *dirigirse*.

μετά: cfr. Ep.2.15.1

λαθραίως: adverbio, *furtivamente*.

κτείνει, de κτείνω: Ep.2.14.2

μητήρ, τρός (ἡ): *madre*.

μετ'οὐ πολὺ: cfr. Ep.2.15.2

μανία, ας (ἡ): *locura*.

κατασχεθεῖς, κατέχω: *poseer*.

διωκόμενος, de διώκω: cfr. Ep.2.15.2

παραγίνεται, de παραγίνομαι: cfr. Ep.6.24.2

κρίνεται, de κρίνω: *juzgar*.

Ἄρειος, α, ον: *de Ares*.

πάγος, ους (τό): *colina*.

(*) ὥς: conjunción. Aquí introduce tres Subordinadas Adverbiales Modales coordinadas. *Según*.

λέγουσι, de λέγω: cfr. Ep.2.10.2

τις, τι: adjetivo o pronombre indefinido, *alguno*.

κριθείς, de κρίνω: cfr. supra.

ἴσος, η, ον: igual. Aquí, tiene el sentido de *empatado*.

γενομένων, de γίγνομαι: cfr. Ep.2.10.2

ψηφος, ου (ἡ): *voto*.

ἀπολύεται, de ἀπολύω: aquí, *absolver*.

Índice de personajes y nombres propios

Ep.2.10. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Ἀερόπη, ἡς (ἡ)	AÉROPE	Mujer de Atreo e hija de Catreo.
Ἄρτεμις, ἴδος (ἡ)	ÁRTEMIS	Hija de Zeus y Leto, hermana de Apolo y parte del panteón olímpico. Es la diosa de la caza, los animales salvajes, el terreno virgen, los nacimientos, la virginidad y las doncellas.
Ἄτρεύς, ἕως (ὁ)	ATREO	Uno de los hijos de Pélope.
Θυέστης, οὖς (ὁ)	TIESTES	Uno de los hijos de Pélope.
Καρεύς, ἕως (ὁ)	CAREO	Padre de Aérope, mujer de Atreo.
Πέλοψ, οππος (ὁ)	PÉLOPE	Esposo de Hipodamía y padre de Piteo, Tiestes y Atreo.
Πιθεύς, ἕως (ὁ)	PITEO	Uno de los hijos de Pélope.

Ep.2.12. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Ζεὺς, Διὸς (ὁ)	ZEUS	El menor de los hijos de Cronos y Rea, esposo y hermano de Hera. “Padre de los dioses y de los hombres”, gobierna a los dioses del Olimpo como jefe del linaje. Se unió con múltiples diosas y mujeres mortales y tuvo numerosa prole.
Ἥλιος, οὐ (ὁ)	HELIO	Titán, hijo de Hiperión y Tea (según Hesíodo), personificación del Sol. Era imaginado como un dios coronado con la brillante aureola del sol, que conducía un carro por el cielo cada día hasta el Océano que circundaba la tierra y regresaba por este hacia el este por la noche.
Ἑρμῆς, οὐ (ὁ)	HERMES	Hijo de Zeus y la Pléyade Maya, parte del panteón olímpico. Es el dios mensajero, de las fronteras y los viajeros, del ingenio y del comercio en general, de los ladrones y los mentirosos, y el que guía las almas al Hades (por este motivo, se lo conoce con el epíteto <i>psicopómpos</i> , “conductor de almas”).

Ep.2.13. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Ἄγλαός, οὐ (ὁ)	ÁGLAO	Hijo de Tiestes y la ninfa náyade, asesinado por Atreo.

Καλλιλέων, οντος (ὀ)	CALILEO	Hijo de Tiestes y la ninfa náyade, asesinado por Atreo.
Ὅρχομενός, οῦ (ὀ)	ORCÓMENO	Hijo de Tiestes y la ninfa náyade, asesinado por Atreo.

Ep.2.14. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Αἴγιστος, ου (ὀ)	EGISTO	Hijo de Tiestes (producto del incesto con su propia hija) y primo de Agamenón. Amante de Clitemnestra.

Ep.2.15. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Ἀγαμέμνων, ονος (ὀ)	AGAMENÓN	Hijo de Atreo, hermano de Menelao y esposo de Clitemnestra. Padre de Ifigenia, Electra y Orestes. Comandante de la tropa griega contra los troyanos.
Μενέλαος, ου (ὀ)	MENELAO	Hijo de Atreo, hermano de Agamenón y esposo de Helena.
Πολυφειδης, ους (ὀ)	POLIFIDES	Rey de Sición y primer huésped de Agamenón y Menelao, cuando eran menores y huérfanos de padre.
Σικυών, ὠνος (ὀ)	SICIÓN	Antigua ciudad de Grecia situada al norte del Peloponeso, entre Corinto y Acaya.
Οἴνεύς, έως (ὀ)	ENEO	Segundo huésped de Agamenón y Menelao, cuando eran menores y huérfanos de padre.
Τυνδάρεως, ω (ὀ)	TÍNDARO	Rey de Laconia en Esparta, hijo de Perieres y Gorgófone y marido de Leda. Fue el padre de Cástor y Clitemnestra, que nacieron de uno de los dos huevos que puso Leda. Del otro nacieron Pólux y Helena, pero estos eran hijos de Zeus, que había seducido a Leda poco antes de que lo hiciera su marido.
Ἥρα, ας (ή)	HERA	Hija mayor de Crono y Rea, hermana y esposa de Zeus. Como esposa legítima del primero entre los dioses, es la protectora de las mujeres casadas. Se la representa como celosa, violenta y vengativa.
Κυθηρία, ας (ή)	CITERIA	Isla griega en las Islas Jónicas, al sudeste del Peloponeso.
Κλυταιμνήστρα, ας (ή)	CLITEMNESTRA	Hija de Leda y Tíndaro, hermana de Helena y los Dióscuros. Leda fue seducida por Zeus en forma de cisne, pero la misma noche ella también había compartido el lecho con su esposo. Como resultado, puso dos huevos: de uno nacieron Cástor y Clitemnestra, que eran hijos de Tíndaro; del otro, Helena y Pólux, que eran hijos de Zeus. Se había casado en primeras nupcias con Tántalo, hijo de Bróteas o, según otras fuentes, de Tiestes. Tras el

		asesinato de su esposo y su hijo recién nacido a manos de Agamenón, este fue obligado por los Dióscuros a desposarse con Clitemnestra. De ellos nacieron Ifigenia, Electra, Orestes (y Crisótemis).
Τάνταλος, ου (ὁ)	TÁNTALO	Primer esposo de Clitemnestra, asesinado por Agamenón. Según la fuente era hijo de Tiestes o de Bróteas, pero en cualquier caso era un pelópida.
Ἑλένη, ης (ῆ)	HELENA	Hija de Zeus y Leda, fue pretendida por muchos héroes debido a su gran belleza. Casada con Menelao, hermano de Agamenón e hijo de Atreo, fue seducida o raptada por Paris, príncipe de Troya, lo que originó la famosa guerra.

Ep.2.16. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Ἠλέκτρα, ας (ῆ)	ELECTRA	Hija de Agamenón y Clitemnestra. En la tradición que conoce Homero (<i>Iliada</i>) su nombre es Laódice, pero aparece con este nombre en los tres trágicos.
Ἰφιγένεια, ας (ῆ)	IFIGENIA	Hija de Agamenón y Clitemnestra. En las fuentes literarias que relatan este mito, Esquilo (<i>Ag.</i> , 125-129) y Lucrecio (<i>Sobre la naturaleza de las cosas</i> , I.122) se indica que Ifigenia fue efectivamente sacrificada, pero la tradición mayoritaria afirma que Ártemis la sustituyó en el último momento por una corza o cierva y la transportó a Táuride, en Crimea, donde la convirtió en su sacerdotisa; allí tenía Ifigenia la misión de sacrificar a los extranjeros como ofrendas a la diosa (Eurípides, <i>Ifigenia en Áulide</i> , 1582; <i>Ifigenia en Táuride</i> , 28; Biblioteca, Ep. 3.21-22; Higino, <i>Fábulas</i> , 98; Pausanias, <i>Descripción de Grecia</i> , IX. 19, 6).
Ὀρέστη, ης (ὁ)	ORESTES	Hijo de Agamenón y Clitemnestra. Heredero legítimo.
Σπάρτη, ης (ῆ)	ESPARTA	Esparta o Lacedemonia fue la capital de Laconia y una de las <i>poleis</i> griegas más importantes junto con Atenas, Tebas y Corinto. Estaba situada en la Antigua Grecia, en la península del Peloponeso a orillas del río Eurotas. Según el registro conservado más antiguo, <i>Iliada</i> (II.581), Menelao reinaba sobre la Esparta micénica, antes gobernada por Tíndaro.
Χρυσόθεμις, ίδος (ῆ)	CRISÓTEMIS	Hija de Agamenón y Clitemnestra. Su nombre no se menciona en <i>Iliada</i> ni en la trilogía de Esquilo. Aparece en la tragedia <i>Electra</i> de Sófocles, en la que, aunque condena la acción de su madre de dar muerte a su padre, se muestra sumisa ante ella y no quiere vengarse (a diferencia de su hermana Electra) por temor ante el poder de Clitemnestra y Egisto, su nuevo esposo y nuevo rey.

Ep.6.23. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Κασάνδρα, ας (ή)	CASANDRA	Hija de Príamo y Hécuba, reyes de Troya, sacerdotisa de Apolo y cautiva de Agamenón tras la caída de la ciudadela y el reparto del botín. Según cuenta el mito, Apolo amaba a Casandra pero, como ella no le correspondió, él la maldijo: su don se convertiría en una fuente continua de dolor y frustración, ya que nadie creería sus predicciones. Aunque Casandra previó la destrucción de Troya, la muerte de Agamenón y su propia desgracia, fue incapaz de evitar estas tragedias, tal era la maldición de Apolo. Fue asesinada como consecuencia de la maquinación de Egisto y Clitemnestra.
Μικήνη, ης (ή) ο Μικήναι, ὦν (αἰ)	MICENAS	Situada a 90 km al sudoeste de Atenas, en el nordeste de la península del Peloponeso. Según el registro conservado más antiguo, <i>Ilíada</i> (II.569-576), era el reino de Agamenón. Allí se la describe como “querida de Hera” y “rica en oro”. La riqueza de la ciudad era proverbial en la Antigüedad.

Ep.6.24. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Δελφοί, ὦν (οἰ)	DELFOΣ	Uno de los principales oráculos de la Antigua Grecia, llamado “el ombligo del mundo” donde, según la mitología, se encontraron las dos águilas que Zeus había ordenado partir desde los confines opuestos del universo en busca del centro de la tierra. Estaba situado en un gran recinto consagrado al dios Apolo, ubicado en el valle del Pleisto, junto al monte Parnaso, en Fócide. Originariamente tenía el nombre de Pita y alcanzó gran notoriedad en el mundo helénico desde mediados del siglo VIII a. C.
Πυλάδης, ου (ό)	PÍLADES	Hijo de Estrofito el focense y hermano por adopción de Orestes. El mismo Pílates es un personaje importante en <i>Ifigenia en Táuride</i> de Eurípides.
Στρόφιος, ου (ό)	ESTROFIO	Rey de Fócida o Fócide, una región de la Grecia Central que se corresponde con una región histórica de la Antigua Grecia que incluía la ciudad de Delfos y que se situaba entre la Lócrida, la Dórida y la Beocia. Era el padre de

		Píladas y recibió a Orestes cuando peligraba su vida durante el reinado de Egisto.
--	--	--

Ep.6.25. Según orden alfabético. Primera mención

Nombre	Traducción	Definición
Ἀρεῖον πάγος (τό)	AREÓPAGO	<p>Alto tribunal que, en su origen, compuesto solo de Eupátridas, controlaba a los magistrados, interpretaba las leyes y juzgaba a los homicidas. Clístenes (508 a. C.) recortó sus poderes, reduciéndolo a un órgano consultivo y consejero, o tribunal criminal de cuestiones de sangre. Con el rápido progreso de las instituciones democráticas, sus poderes resultaban incongruentes. Los arcontes perdieron su prestigio y su poder político en el 487 a. C. y ya no eran escogidos entre los hombres más importantes de la sociedad, sino que eran elegidos por sorteo. Efialtes, en el 462 a. C., les retiró la custodia de la constitución, con lo que su competencia disminuyó aún más. Conservaron su función de juzgar los asuntos criminales, pero perdieron toda su importancia política.</p> <p>La palabra es un topónimo de origen histórico-mitológico: era una colina cercana a la acrópolis de Atenas denominada "la colina -πάγος- de Ares -Ἀρεῖος-." Según el mito, Ares había sido juzgado por los dioses y exonerado de ser ajusticiado por dar muerte a Halirroto, hijo de Poseidón, que había violado a una hija de Ares: Alcipe.</p>
Ἐρινύς, ὕος (ῆ)	ERINIA	<p>Divinidades violentas (Furias, para los romanos) nacidas de las gotas de sangre con las que se impregnó la tierra tras la mutilación de Urano. Son, por tanto, divinidades ctónicas.</p> <p>Son fuerzas primitivas, que no reconocen la autoridad de los dioses de la generación joven. Son análogas a las Moiras (Parcas), que no tienen más ley que ellas mismas, y a las cuales el propio Zeus se ve forzado a obedecer.</p> <p>En un principio su número es indeterminado, pero más tarde se fija en tres: Alecto, Tisífone y Megera. Se representan aladas, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. Cuando se apoderan de una víctima, la enloquecen y torturan. Su mansión es el Érebo.</p> <p>A partir de los poemas homéricos, su misión esencial es la venganza del crimen. De modo especial castigan las faltas contra la familia.</p>

Ἐριγόνη, ἡς (ἡ)	ERÍGONE	<p>Hija de Egisto y de Clitemestra. A veces se admite que su intervención motivó la comparecencia de este ante el tribunal del Areópago; cuando fue absuelto, parece que Erígone se suicidó. Según otros, Orestes habría querido matarla al mismo tiempo que a sus padres, pero Ártemis la llevó a Atenas y la convirtió en su sacerdotisa. Finalmente, otra tradición sostiene que se casó con Orestes y tuvieron un hijo, Pentilo.</p>
-----------------	---------	--

La autora

Fernández Deagustini, María del Pilar

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta del Área Griego de la misma universidad. Investigadora del Centro de Estudios Helénicos (IDIHCS, UNLP-CONICET). Ha sido becaria doctoral y posdoctoral de CONICET. Su tesis doctoral se titula *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación* (SEDICI, 2015). Es autora de *El espacio épico en el canto 11 de Odisea* (UNLP, 2010), de la serie de libros de cátedra *Griego Clásico. Cuadernos de Textos. Serie Diálogos platónicos I, II y III* (2013, 2015, 2018) y de *Cuadernos de Trabajos Prácticos. Serie mitos del Teatro de Esquilo. Las danaiades* (2020) y *Los hijos de Edipo* (2022) tanto como de capítulos de libros y artículos en revistas especializadas del país y el exterior. Ha coordinado y editado el Dossier *Lecturas corales. Esquilo* (*Synthesis* 27.1, 2020). Integra el Esquipo responsable del PICT de Agencia 2020 “Del treno al epitafio: subjetividad, convención social y cruces “genéricos” en las formas poéticas del lamento en la Grecia Antigua. Inflexiones”. Dirige el proyecto “Cantos que traman. *Performances* corales oclusas, desplegadas, incipientes o acabadas en la Literatura griega clásica y su tradición” (UNLP, 2023- 2026). Su campo de investigación actual es la coralidad en las tragedias *Suplicantes*, *Siete contra Tebas* y *Coéforas* de Esquilo.

Fernández Deagustini, María del Pilar

Cuadernos de trabajos prácticos : serie Mitos del teatro de Esquilo : el linaje de Pélope /
María del Pilar Fernández Deagustini. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ;
EDULP, 2023.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2341-7

1. Mitos. I. Título.

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2023
ISBN 978-950-34-2341-7
© 2023 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA