

Esquilo
La Orestea

Esquilo
La Orestea

Edición y traducción por
José Luis Calvo Martínez

Granada
2021

COLECCIÓN ESTUDIOS CLÁSICOS

© JOSÉ LUIS CALVO MARTINEZ.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

ESQUILO LA ORESTEA

ISBN(e): 978-84-338-6806-0.

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: TADIGRA, S.L. Granada.

Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.

Printed in Spain

Impreso en España

Contenido

| | |
|--------------------|-----|
| Introducción | 9 |
| Bibliografía..... | 46 |
| Agamenón..... | 53 |
| Coéforas | 181 |
| Euménides..... | 273 |

Introducción

I CONSIDERACIONES GENERALES

El mito de Orestes en Homero y la Época Arcaica

El tema de la muerte de Agamenón a su regreso de Troya y la venganza de su hijo Orestes, junto con el destino ulterior de éste, es muy antiguo y se sitúa dentro del marco general de los “Retornos” (Νόστοι) de los héroes¹ aqueos después de la conquista de Ilión. De hecho, es tratado por Homero en *La Odisea*, aunque tangencialmente, en varios pasajes: “Telemaquia” (3. 230 y sigs. 4. 92 y 519-537), “Bajada de Odiseo al Hades” (11. 409-455) y “Bajada de los Pretendientes al Hades” (24. 206 y sigs.). Ahora bien, hay ciertas inconsistencias en la narración homérica: así mientras que en 3.304 Agamenón y Menelao reinan en Argos, en 4.514 lo hacen en Laconia mientras que en 4.500 se atribuye sólo a Egisto la muerte de Agamenón, en los demás pasajes se atribuye ésta conjuntamente a Clitemnestra y Egisto. Por ello se ha pensado que Homero refunde dos versiones: una de origen jonio en la que Agamenón y Menelao reinan en Micenas (Argos), Egisto es el usurpador de su trono y único responsable de la muerte del héroe (aunque seduce a Clitemnestra para sancionar así su reinado), y Orestes lo mata sólo a él (no a Clitemnestra, la cual regresaría al gineceo como Helena)¹.

La otra versión sería doria, y en ella Agamenón y Menelao reinan en Laconia (Amiclas y Esparta), y Clitemnestra sería la principal responsable del plan del asesinato, aunque la ejecución material del crimen corriera a cargo de Egisto Orestes mata a ambos, y, de alguna manera, es absuelto del matricidio en Atenas. En ninguna de las dos versiones, sin embargo, conoce Homero, según esta interpretación, ni la muerte de Ifigenia en

1. Véase P. Mazon, *Eschyle*, vol.II, Paris, 1925, págs.V y ss.

Áulide, ni la maldición de Tiestes sobre los Atridas, que convierte la culpa en hereditaria, ni la presencia de Apolo (y Píldes) en el mito como instigador del matricidio y su posterior purificación de Orestes. Estos elementos, que son fundamentales en la dramatización del mito por Esquilo, serían introducidos posteriormente cuando éste es transformado, dentro del área cultural doria, primero por Hesíodo en los *Catálogos* y luego por Estesícoro en su poema *La Oresteia*. La innovación más importante de Esquilo, aparte de cambios menores, consistiría en relacionar el juicio de Orestes con la creación del Areópago y con el antiguo culto ateniense de las *Semnai* o Euménides, a las cuales identifica con las Erinias que persiguen a Orestes después del matricidio.

1. LA DRAMATIZACIÓN DEL MITO POR ESQUILO

La Trilogía dramática Oresteia² como vehículo ideológico de una nueva concepción moral. El imperio de la Justicia de Zeus

Esquilo dramatizó este mito sirviéndose de la trilogía temáticamente trabada que probablemente había descubierto él mismo, estructura que se adecuaba perfectamente a (e incluso venía exigida por) la puesta en escena del pensamiento político, moral y religioso que se estaba instalando en Atenas y que Esquilo, como educador de su pueblo, pretendía transmitir: el triunfo del orden de Zeus, representado por la Justicia, sobre el desorden provocado por el Exceso (*Hybris*) de la razón sobre los instintos y las oscuras fuerzas irracionales. La dramatización de este programa consiste en la puesta en escena de los mecanismos de la Justicia de Zeus y del reconocimiento por parte del hombre, a través del dolor, de los mismos. Pero la justicia de Zeus es a veces lenta y oscura en su obrar: de ahí que el proceso dramático haya de ser forzosamente largo. Con palabras que Aristóteles aplicó a la *anagnórisis*³, podríamos decir que en toda tragedia de Esquilo se produce «un tránsito de la ignorancia al conocimiento». Lo que sucede es que la revelación final es el triunfo del orden moral y de la Justicia de Zeus.

Bien es verdad que este pensamiento, simple primera vista, resulta de hecho complejo y oscuro porque presenta dos niveles de moralidad,

2. He “transliterado” la palabra griega Ὀρεστέα por “Oresteia”, lo mismo que transliteramos Ὀδυσσεΐα por “Odisea” y no “Odisiada”. La muy corriente de *Orestiada* no tiene explicación alguna.

3. Cf. *Poética*, 1452a30 ss.

uno más arcaico y otro más moderno, que en ocasiones se confunden o al menos no se distinguen claramente. De un lado está clara la idea del nuevo orden de Zeus al que venimos aludiendo y que es la revelación final de todas las obras conservadas de Esquilo. En este sentido, como se ha notado repetidas veces, Esquilo constituye un paso adelante en el proceso de convertir a Zeus en una divinidad suprema, protectora de la Justicia proceso que se inicia tímidamente en *La Odisea* y que se afirma considerablemente en Hesíodo y en la *Lírica*, especialmente en Solón. Suele llamarse “henoteísmo” a esta religión de Esquilo, y sólo se distingue del monoteísmo porque no suprime a las demás divinidades: simplemente las subordina a este orden nuevo, convirtiéndolas en símbolos de las diferentes cualidades del mismo⁴.

Ahora bien, cuando intentamos analizar los mecanismos de esta Justicia de Zeus, nos encontramos con ideas, muy arraigadas en la moral tradicional, que de alguna manera pueden entrar en conflicto con aquella. De un lado, el «tres veces viejo refrán» δράσαντα παθεῖν, o «el que obra recibe», el cual representa una extrapolación al mundo moral del principio físico de acción y reacción que vemos en los presocráticos. En este principio se sustentan, de hecho, los mecanismos de la vendetta, y, al menos en *La Oresteia*, queda superado por una actitud más racional que tiene en cuenta las circunstancias del crimen y sustituye el castigo automático y personal por el juicio ante un tribunal.

De otro lado, y como consecuencia del no cumplimiento o suspensión en determinados criminales del axioma anterior, surge la idea de culpa hereditaria. Si el que obra no paga, el castigo recaerá en sus descendientes, que, por instigación divina, cometerán nuevos crímenes, con lo que se restaura la vieja cadena. Esta es una idea que choca abiertamente con la nueva moralidad, con base en la responsabilidad individual, que Zeus pretende sustentar. Por otra parte, tiende a suprimir, desde la perspectiva del teatro, toda posibilidad dramática. De ahí que también en este caso Esquilo matice este principio añadiendo a la condición de hereditaria e inducida de la culpa, un componente importante de voluntariedad personal. Orestes hereda la culpa de Atreo y es inducido al matricidio por Apolo, pero también el tiene una voluntad personal, clara y decidida, de cometer el crimen —de ahí su insistencia en los motivos personales en *Coéforas*. Si no fuera por esto, no sería un carácter de tragedia, sino un títere de guiñol. En todo caso, *La Oresteia* pretende también aquí una superación de este viejo principio, cosa que no sucede en *Los Siete contra*

4. Sobre el papel de Zeus en Esquilo remito al trabajo de H. Lloyd Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971.

Tebas, donde la culpa hereditaria de Layo acaba con toda la estirpe por línea masculina. Por ello se ha pensado, quizás con razón, que hay un progreso en las ideas morales de Esquilo⁵.

También es tradicional la gradación del proceso de la culpa, tanto individual como colectiva: la abundancia o *hartaizo* (κόρος) engendra *altanería acompañada de violencia y desprecio a toda norma* (ὑβρις) y, finalmente, acarrea la *destrucción* (ἄτη). También en este proceso, al menos tal como lo expone Esquilo, hay algunos elementos impuros procedentes de una moralidad más primitiva que racionaliza la arbitrariedad del castigo, ofrecida por la experiencia, acudiendo a la envidia de los dioses: cuando alguien tiene riqueza y poder en exceso enciende la envidia de Zeus, y éste, o bien lo destruye con un rayo de sus ojos”, o bien envía a Πειθῶ *Persuasión*) para que lo induzca a cometer un crimen. Hay pasajes de *La Oresteia* donde se afirma expresamente que la mera posesión de la riqueza pone en marcha el proceso antes aludido junto a otros en los que se matiza distinguiendo la posesión justa de la injusta.

En resumen, pese a estas oscuridades e inconsistencias producidas, quizás, por el peso de la inercia de la ideología tradicional, parece que el pensamiento moral y religioso de Esquilo que refleja *La Oresteia* se centra en torno a Zeus como figura primordial, al mismo nivel de Moira (el Destino), con quien coincide —recuérdense las palabras de Euménides: «así lo han acordado juntos Zeus, el que todo lo ve, y Moira» (vv. 1045-1046) los demás dioses olímpicos están subordinados y son los ministros de su cosmos moral, cuya personificación es la Justicia, y consiste básicamente en la medida y en la supresión de todo aquello que comporta *hybris*. Cuando hay un conflicto con actitudes morales tradicionales o con la religión arcaica, el resultado del enfrentamiento no es la anulación del contrario, sino su incorporación al nuevo orden mediante un compromiso, una vez que éste ha renunciado a su *hybris* renuncia y compromiso que no se producen sin dolor. Todo este complejo de ideas, junto con las carencias técnicas del teatro en la época de Esquilo, hizo que la forma más adecuada para su dramatización fuera la trilogía trabada. Aunque, por otra parte, había ciertos mitos que se adaptan especialmente bien a esta forma. Son aquellos que narran la génesis de una culpa en una familia y su transmisión a dos generaciones sucesivas. Tal es el caso, ya citado, de la trilogía tebana de la cual sólo conservamos la última obra, *Los Siete contra Tebas*, y, por supuesto, el de *La Oresteia*.

5. Véase D. W. Lucas, *The Greek tragic poets*, Londres, 1950, págs. 53 y sigs.

1.2. *Argumento general de la Trilogía.*

En este último caso, la familia es la de Atreo y la culpa original es el asesinato por éste de los hijos de su hermano Tiestes y el ofrecimiento de sus miembros en un banquete a su propio padre. La maldición de Tiestes cuando lo descubre hace que en la casa de Atreo se instale un *demon* que provocará nuevos crímenes en generaciones sucesivas. Esta primera parte del mito no es dramatizada por Esquilo ni siquiera aparece en el prólogo, como podía haber sido el caso en una obra de factura más primitiva. En realidad, es la causa última de cuanto va a suceder en la trilogía, y va siendo desvelado en las partes líricas del drama por el coro y Casandra. Del mismo procedimiento se sirve el autor para introducir el segundo crimen familiar: la muerte de Ifigenia por Agamenón antes de partir para Troya la escuadra aquea.

El **Agamenón**, primera obra de la trilogía, se inicia de hecho cuando Troya ha caído y en Argos todos esperan al rey. Toda la primera parte es una larga reflexión retrospectiva por parte del coro sobre el sacrificio de Ifigenia en los inicios de la expedición y la destrucción de Troya reflexión con la que Esquilo «distrae» al espectador por un largo espacio de tiempo centrando su atención sobre la caída de Troya como si este fuera el hecho principal que tiene que desvelarse. Solamente cuando se oyen los gritos de muerte de Agamenón, hacia la mitad de la obra, entendemos en profundidad las alusiones, tanto del coro como de Casandra, al crimen de Atreo, al sacrificio de Ifigenia y a la destrucción de Troya. El problema no era la toma de esta ciudad, sino la muerte de Agamenón y las causas profundas de la misma. La trilogía empieza, por tanto, dramatizando el tercer crimen de la cadena: el de Clitemnestra y Egisto en la persona de Agamenón. La primera parte del mito no se nos presenta en forma secuencial, sino a la manera lírica, por retazos más o menos inconexos.

La segunda obra, *Coéforas*, tienen una estructura más lineal. Orestes ha recibido de Apolo la orden de matar a su madre y a Egisto, y llega a Argos ante la tumba de su padre. El drama recorre, punto por punto, la preparación del asesinato, con la ayuda de su hermana Electra, y la muerte de los culpables mediante engaño. Al final de la obra, Orestes ve a las Erinias, las diosas vengadoras de su madre, y, perseguido por ellas, se dirige a Delfos en busca de Apolo para que lo purifique del crimen y lo defienda de aquéllas.

Finalmente, en la última obra de la trilogía, *Euménides*, asistiremos al desenlace final de la cadena de crímenes. Orestes se encuentra en Delfos ya purificado, y Apolo le recomienda que se dirija a Atenas para abrazarse a la estatua de Atenea. Las Erinias lo persiguen hasta allí. Atenea se presenta y convence a estas para que sometan el litigio a un tribunal

imparcial. Constituido este tribunal en el Areópago y debatido el tema por ambas partes, la votación final resulta equilibrada, y Atenea resolverá en favor de Orestes. Pero el drama no termina aquí. El conflicto entre las divinidades primitivas y las nuevas, con Zeus a la cabeza, se plantea ahora abiertamente sobre el escenario. Al final, Atenea convencerá a las Erinias para que renuncien también ellas a su elemento de *hybris* y tengan así cabida en el nuevo orden. Estas se dejan convencer y se convierten en Euménides, es decir, ‘Benefactoras’ de Atenas.

Estructura y elementos formales de la Trilogía

La Oresteia fue representada en Atenas el año 458 a. de C., dos años antes de la muerte del poeta, en competición con Sófocles, ganando el primer premio. Y constituye sin duda su obra maestra, la culminación de su dramaturgia. En efecto, en esta trilogía se nos revela el Esquilo maduro, muy lejano ya del autor de Los Persas, al menos desde el punto de vista de la construcción dramática. Nos encontramos frente a tres dramas mucho más complejos que todos los anteriores que conservamos de Esquilo. Y es razonable suponer que esta complejidad se debe, al menos en gran medida, a la utilización del tercer actor, por más que esta utilización sea solamente sucesiva en *Agamenón* y *Coéforas*. Sólo en *Euménides* será ya simultánea con los otros dos actores y, por ende, de rendimiento dramático máximo.

Según la tradición, Esquilo había introducido el segundo actor, con lo que indudablemente había enriquecido la estructura del drama primitivo, tal como pudo salir de las manos de un Frínico o un Quérilo⁶. En efecto, el segundo actor puede encarnar a nuevos caracteres: un amigo o familiar del héroe, el oponente o un amigo del oponente y a nuevos caracteres secundarios que en la tragedia primitiva tenían cerrada la entrada en escena. Este paso fue fundamental porque, aparte de enriquecer en general al drama, hizo que el *Agón*, el enfrentamiento dramático, se convirtiera en el centro mismo de la acción. Al aparecer un oponente en escena, éste puede entablar un debate con el coro (con lo que el diálogo lírico o epirremático toma básicamente un contenido agonal y no sólo trenético)⁷, o bien con el corifeo o con el héroe, lo cual impulsa el desa-

6. De estos primeros autores históricos, que no míticos, de Tragedia sabemos bien poco.

7. ‘Diálogo epirremático’ es aquel en el que un interlocutor recita y el otro canta: ‘lírico’, aquel en el cual cantan los dos.

rollo y predominio de las partes dialogadas sin canto. Y estas son dos direcciones que va a seguir la tragedia posterior a Esquilo. Pues bien, la introducción de un tercer actor lógicamente potenció las posibilidades dramáticas que ya había abierto la entrada del segundo. De hecho, se incrementa en general el número de caracteres que intervienen (mientras que en *Persas* hay cuatro, en *Coéforas* hay ocho). Ahora normalmente habrá en escena tres caracteres, y aunque uno de ellos no hable (por ejemplo, Pílates o Casandra), su silencio está preñado de tensión dramática. Todo ello hace que la acción gane en complejidad y movimiento y que ciertas unidades del drama se transformen y amplíen sustancialmente, en especial el prólogo y los episodios. Originariamente el **prólogo** era un monólogo expositivo, relativamente desligado de la acción, en el que un personaje exponía las circunstancias previas al conflicto o bien los términos mismos del conflicto de una forma vaga que luego se irá aclarando a lo largo del drama. A este tipo de prólogo responde el de *Agamenón*. Sin embargo, ya en *Coéforas* hay dos caracteres en escena, aunque uno no hable, y uno de ellos es el protagonista. Ello hace que el prólogo ya no sea una parte desligada del resto, sino completamente integrada en la totalidad. Por otra parte, aunque hay monólogo, el actor ya no se dirige a los espectadores el prólogo no mira hacia fuera, sino hacia dentro del escenario. Y la presentación del conflicto se hace dinámica, es decir, la acción propiamente dicha comienza desde la primera palabra que se oye en el escenario.

Pero Esquilo tiene aún un prólogo mucho más complejo: el de *Euménides*. Aquí ya no se trata de un simple monólogo, sino de dos seguidos de la Pitia y, además, de dos diálogos antes de la entrada del coro (Apolo-Orestes y Sombra-Erinias, aunque éstas contestan con ruidos porque todavía no han “entrado” como coro). Es cierto que el prólogo de *Euménides* es excepcional en toda la tragedia griega (un prólogo así no volverá a repetirse), pero es muy ilustrativo de las posibilidades de enriquecimiento y crecimiento del drama en manos de Esquilo, una vez rotas las trabas impuestas por el actor único.

Respecto de los episodios, es obvio por su nombre (ἐπεισόδιον quiere decir “entrada”) que en la tragedia primitiva es la unidad comprendida entre dos *estásimos* (gr. *στάσιμος*, ‘canto detenido’ del coro) y marcada por la entrada del actor. La estructura de un episodio debía de ser, por consiguiente, relativamente simple. Consistía en una secuencia de segmentos dialógicos recitados, cantados o mixtos del héroe con el corifeo y el coro y los contenidos, básicamente narrativos o trenéticos. La incorporación del segundo actor sin duda amplió este esquema, potenciando las posibilidades dialógicas y el contenido agonal. Pero fue la introducción del tercer actor lo que dio mayor riqueza a los episodios, hasta el punto de que el nombre mismo de *epeisodion* pierde su sentido originario. Normalmente

éstos constan de varias “entradas”, que dan lugar a diversas secuencias dialógicas entre distintos personajes, o escenas: así, el segundo episodio de *Coéforas* contiene cuatro escenas, y en toda *La Oresteia* solamente tienen una escena los episodios primero de *Agamenón*, cuarto de *Coéforas* y segundo y tercero de *Euménides*.

En lo que se refiere a la acción, quizá habría que matizar el juicio de Aristóteles sobre Esquilo que recoge la *Vita anonima*⁸ y que convirtió en tópico la crítica literaria de la Antigüedad. Dice Aristóteles que en los dramas de Esquilo la acción es simple, sin complicaciones ni peripecias. Y esto es cierto en lo que se refiere a sus primeras obras. Respecto de *La Oresteia*, si bien es verdad que todavía presenta las cuatro partes⁹ que caracterizaban a la tragedia primitiva (presentación del conflicto, concreción del mismo, crisis y lamentación o justificación del hecho trágico), la acción ya no es lineal. Por decirlo con palabras de W. Jens¹⁰, Esquilo se atiene en *Agamenón* a la división en cuatro partes, pero la función de los discursos, estásimos y diálogo los cambia radicalmente. La verdad queda oculta, no es fácil de descubrir. Tras la seguridad se oculta la angustia, no hay lugar seguro. En cada parte se cumple un cambio de la acción: aunque la expectación de la primera parte (caída de Troya) se explica tres veces, no hay seguridad de que sea verdadera aunque la asesina aparece victoriosa, no hay certeza de que haya conseguido la seguridad”. Es decir, Esquilo convierte en ondulada o quebrada la línea recta de la acción trágica primitiva. Pero es más: cabe afirmar que en la última trilogía de Esquilo ya no se puede hablar de un sólo conflicto que se va desvelando hasta su crisis final. De hecho, en *Euménides* hay dos que se suceden (Orestes y Erinias) y varios otros simultáneos a lo largo de toda la trilogía, conflictos de ideas o actitudes que se subsumen en el drama personal de los sucesivos protagonistas. Hablar aquí de una acción lineal sin desviaciones ni complicaciones es malentender en profundidad la trilogía.

8. La *Vita anonima* es una biografía de Esquilo, de escaso valor, que aparece unida a sus tragedias en algunos manuscritos. Sin embargo, contiene algunos juicios literarios sobre determinados aspectos de sus obras que podrían remontarse a la escuela peripatética.

9. Véase W. Schadewaldt: “Ursprung and frühe Entwicklung de attischen Tragödie”, en *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, 1974, págs. 104-147.

10. Véase W. Jens: «Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie», en *Wege zu Aischylos*, págs. 86-103.