

Montserrat Reig

*Los usos del espacio dramaturgico en la Orestíada de Esquilo:
elementos autoreferenciales del coro y de la epifanía**

Abstract

This paper places itself within the research tradition on dramaturgic space started by Taplin and having a wide following in recent bibliography. The aim is to show the transformation of the chorus within the tragic trilogy and the divine epiphanies as two metatheatrical or autoreferential mechanisms/resources used by Greek tragedy to think about or create space. Aeschylus' *Oresteia* has been selected as a case study due to its having in its closing piece an epiphanic chorus. It also presents a conflict between skene and orchestra that changes the dramaturgic space. This spatial change is also a change in the chorus and in its function in the play. The divine chorus of Eumenides appears symbolically on the threshold (the *skene*) between the visible and the invisible world and it slowly develops into a new chorus that is the representation of a different relationship to the city's past. The metatheatrical play is not limited to dramaturgic space, it also shows the power of dramatic mimesis to transform political space.

Questo articolo si inserisce negli studi sullo spazio dramaturgico in Grecia inaugurati da Taplin e che godono di un grande successo fra la bibliografia attuale. L'ipotesi che qui si sviluppa pensa alla metamorfosi del coro all'interno delle trilogie e alle epifanie divine come due meccanismi metateatrali di riflessione e creazione di spazio caratteristici della tragedia greca. L'*Oresteia* di Eschilo, con il suo coro epifanico nella terza opera, è l'esempio scelto. Presenta un confronto fra *skene* e *orchestra* che permette il mutamento dello spazio scenico. Questo cambio spaziale è anche un cambio del coro e della sua funzione all'interno dell'opera. Il coro divino delle Eumenidi si manifesta simbolicamente sulla soglia (la *skene*) fra quello visibile e quello invisibile e si costituisce lentamente come un nuovo coro che diventerà la rappresentazione di un rapporto differente con il passato della città. Il gioco metateatrale non finisce nello spazio scenico e mostra la capacità della "mimesi" teatrale di trasformare lo spazio politico.

La importancia del estudio del espacio en los géneros dramáticos griegos ha sido puesta de relieve en más de una ocasión desde los ya clásicos trabajos de Taplin y de Padel hasta los

* Este trabajo ha podido ser realizado gracias a los consejos y sugerencias de los miembros del grupo 2009SGR790 y FFI2009-13747 que aceptaron incluir una primera versión oral en el coloquio "La coralidad en la cultura griega" celebrado en Barcelona en mayo de 2011. Agradezco también las sugerencias y comentarios de los referees anónimos que me han ayudado a componer un texto más sólido, especialmente desde el punto de vista bibliográfico.

más recientes de Di Benedetto y Medda, Wiles, Mercouris o Rehm¹. Los diversos tipos de espacio que interactúan en el teatro de Dioniso han sido clasificados por R. Rehm en seis: espacio teatral (se refiere al espacio arquitectónico); espacio escénico (aquél que depende de los elementos que cada obra pone en el escenario); espacio extraescénico (aquellos lugares contiguos pero fuera de la visión del espectador que en algún momento pueden ser puestos de relieve a través del *ekkýklema* o similar); espacio distante (lugares hacia los que se dirigen o de donde vienen los personajes, tanto divinos como humanos); espacio autoreferencial o metateatral (aquel que aparece de forma explícita en el discurso); espacio reflexivo (el de la ciudad, el espacio político)². En este artículo partimos, en cambio, de la idea de que estas subdivisiones, útiles desde el punto de vista teórico, impiden pensar globalmente en la construcción del espacio simbólico que toda obra elabora y que sirve a menudo de base de las convenciones dramáticas que valen para el teatro griego del siglo V a.C., pero que pueden no formar parte de otro horizonte de expectativas distinto. Dicho de otro modo, nuestro estudio se centra en el espacio autoreferencial, porque es el único que puede poner de manifiesto ante el espectador aquello que es relevante y lo que no lo es en la recepción de la obra. El espacio arquitectónico o el extraescénico, por ejemplo, adquieren significado sólo en el interior de la representación y es a través de ella, a su vez, que esa articulación espacial se reactualiza para el público³.

La bibliografía sobre el aspecto físico y la ubicación del teatro del siglo V es ingente y, a pesar de considerar algunas interpretaciones más convincentes que otras⁴, es difícil organizar espacialmente las obras conservadas en función de las pruebas que aportan. Por una parte sus conclusiones presentan una gran disparidad, pero además no es seguro que este enfoque responda a la manera en que los griegos de época arcaica y clásica articulaban el espacio en que habitaban. Algunos estudios hechos desde la arqueología, la antropología religiosa y la filología parecen apuntar hacia una construcción del espacio hodológica⁵.

¹ TAPLIN (1977); PADEL (1990); DI BENEDETTO – MEDDA (1997); WILES (1997); MERCOURIS (1998); REHM (2002).

² REHM (2002, 20-25).

³ Entendemos, por lo tanto, el espacio autoreferencial como lo que permite al espectador la interpretación de la acción presenciada y el valor político y religioso que ésta conlleva. Para una introducción sobre la cuestión del espacio en el teatro, cf. EDMUNDS (1996, 15-38).

⁴ Sobre la orquesta del ágora: POLACCO (1990); TRAVLOS (1971); GEBHARD (1974) describe convincentemente la falta de evidencias de una orquesta primitiva circular; sobre algunos elementos del teatro más antiguo: IZENOUR (1992); POE (1989). WILES (1997, 23-62) y SCULLION (1994, 3-66) recogen y comentan las diversas teorías.

⁵ REHM (2002, 19) toma este concepto de Lewin y lo aplica brevemente a la confluencia de caminos en la tragedia como fuente potencial de conflicto, pero creemos que la lectura hodológica del espacio tiene un papel más global: POLIGNAC (1984); KAVOULAKI (1999); REIG (2011).

Tanto el esquema cosmogónico como el esquema fundacional del mito griego prestan atención a esos movimientos que abren caminos y que articulan a través de una red de rutas los diferentes elementos del territorio. Las procesiones y los intercambios entre santuarios permiten mantener de forma estable el mapa así como introducir cambios en el mismo. La danza del coro traza simbólicamente los pasos que han conducido a la fundación de una nueva comunidad a partir del caos anterior: Teseo y el laberinto en Delos o Apolo y los cretenses en Delfos podrían funcionar como ejemplos⁶. Esa manera de concebir la organización del espacio público es esencial en cualquier ritual cívico griego, como lo es el teatro⁷. Los movimientos del coro y de los personajes, los caminos y los puntos fijos de llegada o de partida, los desplazamientos inusuales o la mezcla de lugares diversos tejen una red de imágenes visuales y poéticas que van más allá del espacio de la trama de la acción dramática para extenderse al mundo contemporáneo del público.

La organización del espacio dramático puede presentar diferencias importantes de una obra a otra, pero hay una serie de efectos metateatrales que forman parte de la construcción de los diversos géneros del drama y que pueden ser reconocidos por el espectador como juegos con las convenciones que las representaciones anteriores han contribuido a fijar.

En este sentido, el drama satírico, la comedia y la tragedia utilizan estrategias diversas para visualizar y explicar el espacio de la acción⁸. Es evidente que el teatro no surgió de la nada y que, a pesar de que las noticias sobre su origen y desarrollo son siempre difíciles de interpretar, el coro y su danza jugaron un papel extraordinario a la hora de dotar de convenciones visuales la distribución del espacio y la lectura de los movimientos en ese mismo espacio. Poner en escena una forma de mimesis completamente nueva como es la acción no narrada requiere no sólo de una tradición mítica y literaria bien conocida por todos donde insertar nuestro texto, necesita también de referentes comunes que permitan representar y entender las imágenes que forman los cuerpos en movimiento. Cuando se acomete el estudio del espacio dramático, es imposible no tener en cuenta la enorme influencia que tuvo la iconografía en los autores y espectadores del teatro antiguo. La escultura y la pintura, así como la danza, habían servido desde el nacimiento de la polis para articular el espacio ciudadano. Nadie podía concebir un lugar, significativo

⁶ Cf. LONSDALE (1993); KOWALZIG (2007a).

⁷ BIERL (2011), por ejemplo, desarrolla el significado del elemento procesional en el párodos de *Bacantes*. Es evidente que mucho de lo que apuntamos en este artículo se debe leer en paralelo a esta obra de Eurípides.

⁸ Véase, por ejemplo, la discusión de la presencia de la estrategia de la refocalización o refuncionalización del espacio característica de la comedia en la tragedia en SCULLION (1994, 67s.).

culturalmente hablando, que no estuviera marcado por esas imágenes⁹. Las convenciones iconográficas no permiten casi nunca ser usadas como una confirmación de una puesta en escena; sin embargo comparten con el lenguaje dramático preocupaciones parecidas como la representación del espacio, el movimiento, las actitudes corporales, las relaciones entre los cuerpos o, por ejemplo, cómo hacer visible lo invisible. En el último tercio del siglo VI a.C., coinciden en Atenas dos experimentos artísticos de gran calado: la aparición de la técnica de figuras rojas en la pintura de vasos y las primeras representaciones de lo que será la mimesis dramática, claramente diferenciada de otras formas no dramáticas¹⁰. En las imágenes de esta época empezamos a encontrar un fenómeno que irá intensificándose a lo largo de toda la época clásica: la exploración de los límites de la representación pictórica a través de la autoreferencialidad artística y del contraste con otras formas como la escultura¹¹. La pintura muestra su capacidad de superar el arte sin movimiento y, por lo tanto, sin vida de las estatuas¹². El teatro utilizará las convenciones del espacio pictórico y coral para declararse netamente superior en la mimesis propuesta. Una comedia como *Las Ranas* de Aristófanes no ofrece ningún problema para afirmar que la metateatralidad no es un fenómeno accesorio en el teatro griego¹³, pero en el caso de la tragedia, que es el que aquí nos ocupa, la ausencia de alusiones explícitas al propio arte y a su relación con el público ha hecho que algunos estudiosos como Taplin nieguen el uso de la metateatralidad en el género¹⁴. Pero, tal como hemos dicho anteriormente, las estrategias para referirse a las convenciones que el espectador debe asumir están presentes en todos los géneros dramáticos, porque forman parte de la definición del teatro respecto a otras formas de expresión, aunque el grado de tolerancia en la transgresión de estas convenciones, la rendija por la que nos asomamos a la realidad escénica de la dramaturgia, es mucho menor en la tragedia¹⁵. En ésta, hay fundamentalmente dos mecanismos que sirven para que el espectador sea consciente de serlo y ambos tienen mucho que ver con la visualización del espacio: por un lado, el coro que al bailar se describe ocasionalmente a sí mismo como un

⁹ Véase, e.g., STEINER (2001).

¹⁰ Compartimos la aproximación metodológica de POLACCO (1989) respecto a las relaciones entre las diversas artes visivas.

¹¹ Véase el excelente estudio de DE CESARE (1997).

¹² Cf. VALAKAS (2002) sobre las posturas de los actores.

¹³ Un estudio clave en este sentido es BIERL (1991).

¹⁴ TAPLIN (1986) escribía en estos términos y, aunque en WILSON – TAPLIN (1993, especialmente 174-76) reconocía la importancia de lo autoreferencial en la *Orestíada* y especialmente en *Euménides*, donde ve la aparición del coro trágico, la autoreferencialidad trágica sigue siendo un concepto problemático.

¹⁵ Coincidimos plenamente con el uso que hace BIERL (2009, 1-82, pero especialmente 29s.) del concepto de autoreferencialidad en el drama antiguo.

coro, con una condición distinta a su dimensión de personaje¹⁶; por otro lado, la epifanía en tanto que “representación” de lo invisible, pero de naturaleza diferente a la de otros rituales¹⁷. En la tragedia es esencial el juego entre el espacio representable y el espacio narrado. Las transgresiones que rompen la distinción y ponen el acento en revelar aquel espacio que por convención debería no ser visualizado por el público son una muestra clara de lo que llamábamos metateatralidad o autoreferencialidad. Las entradas del coro o su desaparición, el lugar que ocupa éste durante la danza, el uso del *ekkýklema* o de la *mechané* para determinados personajes procedentes del espacio narrado no representable, son procedimientos que al cuestionar las convenciones recrean el espacio dramático y resaltan el significado de esas “anomalías” en el interior de la obra. El hecho de que las comedias utilicen paratrágicamente la salida en el *ekkýklema* o la entrada en la *mechané* llamando la atención sobre el mecanismo en sí mismo y que una obra como las *Ranas*, tan centrada en la definición de la mimesis dramática, duplique el coro para marcar ridículamente el cambio espacial y probablemente de identidad del propio coro¹⁸ nos hace pensar que éstos son procedimientos esenciales de las convenciones de la tragedia que a la comedia le place pervertir.

Así pues, a través del coro y de las representaciones epifánicas, la tragedia explora los límites de su lenguaje, su capacidad de prestar voz y movimiento a aquello que sólo era un icono o una narración con una única voz. La hipótesis general que proponemos, y que aquí basaremos en un ejemplo que consideramos capital, es que el espacio autoreferencial de la tragedia es utilizado por los autores para reflexionar sobre la novedad que supone la aparición del teatro para una comunidad política y cómo éste establece un tipo distinto de espacio, no controlado exclusivamente por el coro, y, por consiguiente, establece también una proyección de vínculos sociales diferente a la que se produce en otras formas corales o en rituales epifánicos fuera de los límites del teatro, donde el dios o el héroe revelado coincide necesariamente con el protagonista de la fiesta religiosa¹⁹. Para demostrar el funcionamiento del espacio metateatral en la tragedia y la importancia que tiene en la construcción del género y en su influencia sobre el espacio público de la ciudad, *Euménides*

¹⁶ Estudios importantes en este campo son HENRICHS (1994-1995) y BIERL (2009).

¹⁷ La epifanía como elemento autoreferencial en el drama y las conexiones entre la representación de la epifanía en el teatro y en la iconografía contemporánea son un elemento capital de nuestra investigación sobre el espacio que pretendemos continuar en el futuro. Algunos estudios previos sobre este tema especialmente sugerentes son: BIERL (2011) sobre la epifanía dionisiaca; DUNN (1996) y los dioses *ex machina*. Sobre la epifanía en general, el volumen XXIX (2004) de Illinois Classical Studies.

¹⁸ Véase sobre esta interpretación del coro de las *Ranas*: REIG (2007).

¹⁹ Cf. MIRALLES (1989) y, especialmente, KOWALZIG (2007b).

de Esquilo resulta una obra especialmente reveladora por diversos motivos: la completa coincidencia entre los dos elementos que aquí hemos definido como autoreferenciales, el coro y el personaje procedente del Más Allá que debe ser representado, la epifanía de Clitemnestra, el papel protagonista de los dioses en escena, la posibilidad del uso del *ekkýklema*, la comparación explícita con otras formas de mimesis no dramáticas y los cambios de espacio y de identidad del coro contribuyen a analizar esta tragedia como un ejemplo de reflexión sobre el hecho teatral. La obra plantea ante los ojos de los espectadores el funcionamiento de la representación dramática y, a través de ella, de la visualización del espacio en el teatro y de la transformación que opera sobre la identidad cívica del público y de su espacio político. Conservar, además, la trilogía completa nos permite comprender y juzgar mejor el papel que tenían esos juegos autoreferenciales para el espectador. Por ejemplo, la fijación de una *skéné* y las relaciones de ésta con otros lugares marcados por los movimientos de los personajes deviene a través de la *Orestíada* una convención reconocible por el espectador decisiva a la hora de entender el significado de la epifanía de las Erinias al principio de la tercera tragedia. El espacio dramático resultante no es sólo de interés interno a la obra, sino que también tiene su repercusión en lo que Rehm denominaba el "espacio reflexivo", el del presente político.

En este artículo analizaremos en primer lugar los elementos que constituyen el espacio dramático a lo largo de las dos primeras obras para así sacar algunas conclusiones sobre la lectura espacial de las *Euménides*. A continuación comentaremos cómo esa organización del espacio dramático incide en la definición de la mimesis dramática estableciendo una serie de relaciones entre el coro y los personajes que conduce a la transformación final de ese coro y, por ende, a una reestructuración de la comunidad²⁰.

Agamenón es una tragedia en la que la descripción del espacio donde tiene lugar la acción juega un papel esencial. Desde los primeros versos, asistimos a la creación de un punto fijo hacia el que se dirigen todos los caminos y de donde parten todas las rutas: en el argumento de la obra, el palacio de los Atridas en Argos; en el escenario, la invención o el desarrollo de la *skéné*²¹. Los elementos que caracterizan esta *skéné*, según las palabras de los diversos personajes, no la definen como una fachada que oculta, sino que la atención se centra en aquello que le permite funcionar como espacio de transición y de frontera entre lo representable y lo narrado. La convención dramática creada convierte, pues, a la *skéné*

²⁰ La interpretación que aquí proponemos sobre los elementos autoreferenciales de la epifanía y el coro no es en absoluto incompatible con los estudios que ponen el énfasis en el trasfondo político y religioso de la obra (BRAUN [1998]; LARDINOIS [1992]; REVERMANN [2008]), más bien al contrario, como intentaremos demostrar más adelante.

²¹ TAPLIN (1977, 452-59 especialmente) y HAMILTON (1987, 585) respectivamente.

en el lugar idóneo para las epifanías, así como en un referente inmóvil, cargado de gran fuerza simbólica, contrapuesto a los movimientos de los personajes individuales o colectivos.

El palacio de Argos es el punto de llegada de la *pompé*²² que forman los diversos fuegos que desde Troya traen el anuncio de la caída de la ciudad. El camino de las antorchas (πορρευτοῦ λαμπάδος, 287) a través del mar muere en este lugar, estableciendo una carrera cuyo final está marcado por el palacio²³. El recorrido está jalonado por una serie de señales que, a su vez, funcionan como puntos fijos (τέκμαρ, 315), de los que el último es este tejado donde el vigía está apostado. Esta procesión ha sido dirigida desde el principio por Clitemnestra que, de este modo, controla el camino de retorno de Troya. A partir de este instante, los destinos de Troya y del palacio de Argos quedarán unidos y los dos espacios, el representado y el narrado, se confundirán en esa *skené*. Clitemnestra narra los hechos acontecidos en la destrucción de Troya como después Casandra, la troyana, narrará la destrucción de la casa de los Atridas antes de penetrar en el palacio. Pero el palacio no es sólo el objetivo del regreso²⁴, sino que en esta obra es también el principio del viaje hacia Troya²⁵. En el párodos, se insiste en que el augurio que permitió la expedición contra el raptor de Helena fue enviado por Zeus a ambos Atridas muy cerca del palacio²⁶, de modo que Áulide y el sacrificio de Ifigenia desempeñan el papel de un alto en el camino de Argos a Troya.

El coro habla indistintamente del “palacio de los Atridas” para referirse al palacio que ahora ocupa Clitemnestra y a aquél donde Paris engañó a Menelao²⁷. Esta identificación del lugar permite también enfatizar los paralelismos entre Clitemnestra y Helena y el fuerte simbolismo de una casa sin orden y fantasmagórica, cercana a su destrucción²⁸.

En el que es probablemente el momento culminante de la obra, cuando Clitemnestra persuade a Agamenón de que debe entrar en la casa pisando la rica alfombra que ha tendido a sus pies, nuevamente la entrada del palacio es presentada como el final de un *póros*²⁹. Estos caminos que cruzan el espacio dramático confluyen a lo largo de esta primera tragedia en el palacio de Argos que, de este modo, deviene el punto a partir del que el

²² En los versos 281, 283, 299, 300 y 305 se insiste en la imagen del envío ritual.

²³ Νικᾶ δ'ό πρώτος καὶ τελευταῖος δραμῶν, 314.

²⁴ REHM (2002, 77-100) enfatiza, a nuestro parecer en exceso, el esquema espacial de *nostos* en esta trilogía.

²⁵ Presentado también como una *pompé* conducida por los Atridas (123-25).

²⁶ Ag. 40-47; 109-117.

²⁷ Ag. 399-402.

²⁸ Ag. 406-26.

²⁹ Πορφυρόστρωτος πόρος, 910; cf. 921.

espacio deja de ser representable. En *Euménides*, los pasos abiertos por las antorchas y por el rastro de la sangre vertida servirán, en cambio, para imaginar un nuevo tipo de espacio político, el ateniense, con una nueva relación con lo no-visible³⁰.

Cada personaje en *Agamenón* mantiene una peculiar conexión con ese lugar fijo e inmóvil que es la *skené*. Clitemnestra aparece desde el principio íntimamente ligada a ella, actuando como un polo de atracción que, sin moverse, controla los movimientos de los demás³¹. No se trata únicamente de tergiversar la contraposición entre el espacio público masculino y el interior femenino, muy bien estudiada por diversos autores³², a través de su dominio del hogar (ἔστιά), del que ella ha expulsado a Agamenón y en el que ha introducido a Egisto³³. La sucesiva identificación de Clitemnestra con aquello que cierra un recinto (ἔρκος)³⁴ y con las puertas (πύλαι)³⁵, único acceso posible, donde ella ejerce de perro vigilante³⁶, nos conduce a la imagen de un espacio completamente apolítico e irrepresentable y, por lo tanto, inhumano, con caminos que llevan hasta allí pero que no pueden ser recorridos en dirección contraria. La descripción de Casandra en el verso 1291 (Ἄιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω) confirma que el límite visual impuesto por la *skené* funciona como las puertas del Hades representadas en Homero y en Hesíodo³⁷: un espacio de transición donde se revela lo invisible. Casandra opone el espacio ocupado y controlado por Clitemnestra al espacio y el movimiento de Apolo *Agyiates*. Apolo traza caminos por doquier pero tiene prohibido cruzar el umbral donde habitan los hijos de la Noche. Ha acompañado a su sacerdotisa hasta las riberas del Aqueronte, sin embargo Casandra deberá desprenderse de los símbolos apolíneos antes de penetrar en el mundo de la muerte³⁸. Ahora adquieren pleno significado todas aquellas comparaciones en que Clitemnestra aparecía como uno de esos seres nocturnos que llevan la perdición y la muerte

³⁰ En *Euménides* remarcamos los versos siguientes: 10, 239, 770. La imagen del fuego a lo largo de la trilogía es analizada por GANTZ (1977). Sobre el simbolismo de los colores, especialmente en la ropa: GOHEEN (1955, 115-26) y SIDER (1978).

³¹ Cf. WILES (1997, 84).

³² VERNANT (1985, 135-83); SCOLNIKOV (1994, 11-28); ZEITLIN (1990); WILES (1997, 161-69).

³³ El hogar al que Agamenón quiere dirigirse (851, 968), pero al que sólo podrá acercarse (1056, 1310) para descubrir que Clitemnestra ha decidido que sea Egisto quien lo encienda (1435).

³⁴ Cf. 257.

³⁵ Ag. 601-604.

³⁶ Ag. 607s.

³⁷ Las puertas por donde sólo cruzan los *éidola* de los muertos (*Il.* XXIII 71) y de los Sueños (*Od.* XIX 562), o la descripción del umbral de la *Teogonía* a la entrada del Tártaro (811-13), con las casas de los hijos de la Noche.

³⁸ Κάχερουσίους / ὄχθους (1160s.). Casandra se desviste de sus atributos poco antes de penetrar por la puerta saludando al Hades (1264-72).

a los humanos. La destructora Helena traspasó las puertas del palacio (408) para llevar la discordia por la tierra; Clitemnestra, su hermana, se ha quedado a la puerta como un perro guardián, pero mientras es alabada por su marido a causa de su supuesta fidelidad y llamada «hija de Leda» (914), Clitemnestra se comporta como «hija de Némesis», vengando la muerte de Ifigenia. La Noche ha extendido una red sobre Troya (355-58) del mismo modo que Clitemnestra es «una red de Hades» (1115). El coro, desde su ignorancia e incapacidad para entender la narración de Casandra, se refiere a Clitemnestra tratándola de Erinia (1119s.).

Nos queda por establecer cuál es la relación entre el espacio del coro, es decir, de la danza, y la *skené* dominada por Clitemnestra. En esta obra, el coro se mueve por un espacio indeterminado, bloqueado siempre por Clitemnestra que ejerce de corega. Dicho en términos dramáticos, la orquesta no es un lugar marcado simbólicamente como sí lo es la *skené*. El palacio y su acceso, vigilado por Clitemnestra, acaparan todo el peso de la acción. Argos y sus ciudadanos tienen miedo y ninguna influencia sobre los hechos. Esta indefinición del coro se puede observar desde la primera intervención del vigía. La visión de la antorcha, señal de la victoria en Troya, da pie a la institución de coros rituales y de sacrificios por todo Argos en agradecimiento a los dioses. Pero la entrada del coro trágico nos confirma dos cosas: por un lado, la ironía existente entre el anuncio del vigía y este coro de ancianos desorientado y que invoca a Clitemnestra como médico; en segundo lugar, el control que desde palacio ejerce la reina sobre la comunidad y que ahora también aplicará a la orquesta³⁹. Los movimientos del coro evocan primeramente los círculos desesperados de las aves que han perdido a sus crías, acompañando con gestos de lamentación su canto trenódico⁴⁰; la debilidad de la vejez que les hace avanzar (στείχει) como las hojas secas o como un sueño en pleno día (ἀλαίνει)⁴¹. Su descripción del sacrificio de Ifigenia acaba nuevamente con una imagen de impotencia: con la boca amordazada, la chica implora compasión con los ojos, como en una pintura; el coro tampoco puede completar su narración, porque no ha visto nada ni puede decir nada con claridad⁴². La danza coral instaaura, pues, un espacio de sombras, de fantasmas indecisos: la descripción de una pintura, de un palacio vacío donde ya sólo habitan estatuas sin ojos y visiones diurnas, de una ciudad destruida que canta un himno trenódico... En el coro que

³⁹ Cf. 97.

⁴⁰ Vv. 49-54. Cf. REIG (2010).

⁴¹ Ag. 82, cf. *Eum.* 98 refiriéndose a la aparición diurna de Clitemnestra. Ella es también un ὄναρ, término que muestra su pérdida de poder, como señala ANDRISANO (2004).

⁴² Ἐννέπω (Ag. 248). Cf. Ag. 409; Ch. 550.

precede la escena de Casandra encontramos algunas referencias metateatrales interesantes que de nuevo sirven para remarcar la zozobra y el caos: ποτᾶται es un verbo que designa el avance amenazador del miedo⁴³, aunque irónicamente el heraldo lo ha usado positivamente para referirse a la expansión de la luz del sol en 576; δίναις κυκλούμενον κέαρ⁴⁴ responde claramente a una serie de movimientos coreográficos que pueden simular el desorden⁴⁵.

Llegamos así a la escena donde culmina el choque entre el coro y Clitemnestra, presentado también como un problema de espacio dramático. El coro se divide y expresa sus dudas sobre la conducta a seguir ante los gritos de Agamenón que oye en el interior del palacio. El coro no controla la entrada a pesar de la ausencia de Clitemnestra. Cuando finalmente toma la decisión de traspasar la puerta, Clitemnestra bloquea este movimiento. Casi todos los estudiosos están de acuerdo en considerar que en este pasaje se hacía uso del *ekkýklima*⁴⁶ para mostrar los cadáveres de Agamenón y de Casandra. Dos expresiones llaman poderosamente la atención: ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις (1379); οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς / πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς / ἔργον (1404-1406), porque exigen no sólo un mecanismo para traer los cadáveres a la vista de los espectadores, sino que el público debe entender que no ha habido tal desplazamiento espacial. Clitemnestra sigue controlando la *skené* y lo que debe ser visible. El coro está atrapado en un espacio que no es el suyo, porque al final de la tragedia es el palacio y todo lo que éste simboliza con su historia de venganza familiar quien domina Argos y anula a los viejos argivos. La precipitada llegada de Egisto no cambia nada en absoluto. La salida de la plataforma giratoria ha invadido y transformado el espacio de la danza. El éxodo queda cancelado y reducido a un intercambio de amenazas, dejando en el aire la resolución de la tragedia⁴⁷.

En *Coéforas*, en cambio, asistimos a la construcción del espacio dramático a partir de un doble movimiento: primero, un desplazamiento del palacio a la tumba, de la *skené* a

⁴³ Ag. 975. El verbo es usado por Esquilo usualmente para designar la expansión de la obscuridad: *Pers.* 667; *Ch.* 390; *Eum.* 378.

⁴⁴ Ag. 997. *Díne*: Cf. *Prom.* 882 y los movimientos de Io; *Prom.* 1052 y el cataclismo final; *Sept.* 490 y el terror que produce el escudo; *Eum.* 559 para referirse al hombre que no es justo; *kýklos*: Cf. *Ch.* 983.

⁴⁵ CARRUESCO (en prensa).

⁴⁶ Ag. 1372-79. Es una escena un tanto parecida a Eur. *Med.* 1313-20 donde también el coro y Jasón son incapaces de entrar en el palacio y Medea les sale al encuentro montada en el carro del Sol como un *deus ex machina*, creando una situación espacial de dominio de Medea sobre Jasón claramente intencionada.

⁴⁷ No nos parece convincente la propuesta de REHM (2002, 84) de hacer marchar en pequeños grupos a los miembros del coro hasta que Clitemnestra y Egisto se queden solos.

la orquesta; segundo, una lucha por hacerse con el control de la puerta⁴⁸. Los dos elementos antes confundidos parecen separarse y delimitarse, por fin, en esta obra, cuando Orestes decide dirigir él mismo los movimientos del coro. A pesar de ello, la sorprendente aparición de un segundo coro, esta vez invisible, obliga a dejar vacío este lugar.

El reparto escénico entre la tumba y el palacio conlleva también una serie de cambios en las relaciones de poder entre Clitemnestra y el coro, además de la aparición de un nuevo personaje dominante, Orestes, que pretende ejercer ahora el control. En esta obra no hay contradicción entre la presentación del coro por parte de Orestes y la entrada efectiva de éste en escena. El coro sale procesionalmente del palacio con Electra en dirección a la orquesta⁴⁹, de donde ya no saldrá hasta el éxodo. Es verdad que esta *pompé* está dirigida por Clitemnestra y que el papel de Electra es pasivo, pero el coro torcerá las instrucciones de Clitemnestra y cambiará voluntariamente de “corega” cuando Orestes asuma su dirección⁵⁰, desarrollando una función activa en diversos momentos que a menudo sobrepasa aquello que se espera de un coro no protagonista⁵¹. Hay también otro elemento escénico que modifica el espacio de la obra anterior partiendo de las convenciones ya fijadas: la *skéné* no está centralizada en una única puerta, como ocurría en *Agamenón*, sino que ahora parece que hay que entender que además de la puerta principal hay también la puerta del gineceo. Esto permite establecer una lucha por el control del acceso sin precedentes. Los personajes distinguen insistentemente entre la puerta de fuera⁵², donde tienen lugar la mayor parte de las entradas y salidas de los personajes, y la puerta del gineceo⁵³, necesaria para entender por qué a Clitemnestra le pasa desapercibida la llegada y muerte de Egisto. Cuando Orestes y Pílates golpean la puerta del palacio, Clitemnestra sigue ejerciendo el mismo papel que en *Agamenón*, ella es quien prepara la acogida y da instrucciones para avisar a Egisto. Pero a partir de ese momento, Clitemnestra deja de ser el perro vigilante que era y la situación escapa a su control. Clitemnestra ha abandonado la puerta central y ahora es Orestes quien toma la iniciativa sobre las entradas y salidas de la casa. La escena culminante de esta mutación espacial entre la primera obra y la segunda es la muerte de Clitemnestra. Orestes no se contenta con entrar en el gineceo para matar a su madre. Él la obliga a cruzar la puerta principal para morir en el mismo sitio que su amante Egisto. Probablemente Esquilo perseguía aquí remarcar el paralelismo entre la muerte de

⁴⁸ WILES (1997, 82s.); SCULLION (1994, 71-77); REHM (1988, 272s.).

⁴⁹ Nos parece muy sugerente la idea de SCULLION (1994, 73) de que el coro salía desde la *skéné*.

⁵⁰ Ch. 515.

⁵¹ Ch. 770ss.

⁵² Ἐρκείαι πύλαι en 571, 561; δωμαίων 732; θύραι ἔρκείαι en 653.

⁵³ Ch. 878. Sobre esta cuestión, véase el artículo de WHALLON (1995).

Agamenón y Casandra y las de Egisto y Clitemnestra; sin embargo, la revelación de los cadáveres no recibe el mismo énfasis que tenía en la primera obra. Orestes conmina a los presentes a que vean los cadáveres de los asesinos de su padre, por eso se ha pensado en el uso del *ekkýklema* para esta visualización de los cadáveres⁵⁴; de todos modos, el interés de la escena se desplaza inmediatamente hacia un segundo elemento a visualizar, la red que sirvió para matar a Agamenón⁵⁵. Hay una diferencia importante en la concepción de las imágenes espaciales entre este final de *Coéforas* y el de *Agamenón*: las relaciones entre el coro y Orestes son completamente distintas a las que había entre Clitemnestra y el coro de ancianos y ello comporta también una relación diferente entre *skéné* y orquesta. Mientras Clitemnestra muere en el interior, el coro canta la justificación de la venganza refiriéndose a la liberación final del palacio. Su entrada principal es ahora el lugar por el que el tiempo cruzará y expulsará del hogar la impureza. Irónicamente el coro habla de “ver la luz” y de los “metecos” que finalmente reposarán en la casa⁵⁶. Orestes aparece y con sus palabras contrapone la visión del espacio interior, cerrado y perteneciente al pasado, con la visión del espacio exterior, luminoso y visible. Orestes organiza al coro en un círculo para desplegar ante Helios el envoltorio que sirvió de trampa mortal para Agamenón⁵⁷.

Desafortunadamente, la proyección del espacio exterior hacia el interior, de la justicia bajo el ojo del Sol a la que se manifiesta en la obscuridad del Hades, es interrumpida por la salida invisible del coro que ha habitado en el palacio desde las palabras de Casandra en los versos 1189-92 de *Agamenón*. El éxodo nos deja en primer lugar una *skéné* vacía que deberá ser renombrada; en segundo lugar, un nuevo coro aún invisible para todos menos para Orestes y que deberá tomar cuerpo; finalmente, el abandono de la orquesta centrada en la tumba del rey por un nuevo espacio que aún se desconoce, donde Ate se adormezca.

Este análisis de los usos del espacio autoreferencial en las dos primeras obras de la trilogía nos permite entrar a discutir tres elementos muy problemáticos de la representación en *Euménides*: la presencia o ausencia de la *skéné* y su significado; la puesta en escena de la aparición del coro; la procesión y el coro final.

A causa de algunas dificultades en la puesta en escena de la obra, sobre todo los movimientos corales del principio, algunos autores han propuesto la supresión de la *skéné*. Eso significaría, por un lado, que la división entre lo visible y lo invisible, el interior y el

⁵⁴ Sobre el uso del *ekkýklema* en el teatro del siglo V, destacamos los estudios de ARNOTT (1962) y HAMMOND (1972).

⁵⁵ El paralelismo está claramente marcado por la repetición de ἴδεσθε en 973 y 980.

⁵⁶ Vv. 965-71, aunque en este pasaje hay algún problema textual, el sentido general es claro.

⁵⁷ Vv. 983-89.

exterior, la contraposición entre un espacio de transición y la orquesta, dejaría de ser relevante; por otro lado, que la tercera de las obras se situaría exclusivamente en interiores, primero en el templo de Delfos y finalmente en el santuario de Atenea⁵⁸. Después de lo argumentado en páginas anteriores, creemos que renunciar a la *skené* generaría un efecto extraño incompatible con el argumento mismo de la trilogía. *Euménides* es la resolución del conflicto trágico, pero para que ésta se produzca, los dioses deben reconducir la justicia desde el espacio familiar y tiránico de la venganza al espacio ciudadano y democrático del tribunal⁵⁹. La serie de desplazamientos entre lo visible y lo invisible que hemos visto a lo largo de las dos tragedias anteriores, centrado en el poderoso símbolo de la *skené* como lugar de transición, supone ahora un cambio de sede definitivo y una metamorfosis del coro guiados por Atenea que renueven la relación entre lo que debe permanecer oculto y la visualización de la justicia, pero la dicotomía espacial debe seguir vigente hasta la procesión final. Por otra parte, es verdad que la desaparición de la *skené* soluciona algún problema escénico en la representación de Delfos, aunque sea a cambio de empobrecer los elementos simbólicos que los espectadores han asumido a través de la contemplación de las obras anteriores. Sin embargo, ello añade nuevas dificultades para el espectador, porque le obliga a preguntarse por la importancia que tiene en el significado de la obra el paso a un espacio interior, llevándolo a seguir una falsa pista. La transgresión de las convenciones espaciales ha de tener un valor metateatral y aquí el desmantelamiento de la *skené* no tendría ninguno. En nuestra lectura del espacio dramático de la *Orestíada*, la *skené* es, pues, absolutamente imprescindible.

Si dejamos a un lado los argumentos a favor de la *skené* procedentes de la interpretación de la trilogía completa, encontramos también razones para mantenerla en la descripción de Delfos y en lo que significa este lugar para el público asistente. El relato inicial de la Pitia corresponde a una versión mítica intencionadamente diferente a la versión panhelénica conocida por nosotros a través del *Himno Homérico a Apolo*. Dos cambios

⁵⁸ REHM (1988, 296-99) y DI BENEDETTO (1989) apuestan por la desaparición de la *skené* en la tercera tragedia. Para una defensa de la unidad de toda la trilogía respecto al uso de la *skené*, SCULLION (1994, 71-86).

⁵⁹ Como muestra la insistencia en la imagen de los sucesivos tronos ocupados que se disuelve en la imagen de los jueces sentados que se levantan para emitir su voto. La tiranía aparece asociada a: Troya (828), Clitemnestra (1355 y 1365) y Egisto (1633) en *Agamenón*; en *Coéforas*: a los dioses infernales (358 y 405), a los reyes del pasado como Agamenón (479), Clitemnestra y Egisto (973). La imagen de los tronos: Ag. 43 (Menalao y Agamenón), cf. 108; 260 (el de Agamenón ahora ocupado por Clitemnestra); Ch. 572 (Egisto), 975 (Egisto y Clitemnestra); *Eum.* 18 (Apolo), 29 (Pitia pero ocupado por las Erinias en 47), 164 (manchado de sangre), 229 (trono de Zeus contrapuesto a los de las Erinias en 512), 616 (Apolo), 806 (nuevos tronos en Atenas).

esenciales lo alejan de los textos homéricos: la supresión de la violencia en la fundación de Delfos; la incorporación de la ciudad de Atenas como un punto clave del camino de Apolo a Delfos. El templo de Apolo es el sitio donde acaba la ruta desbrozada por los atenienses y, si conservamos el verso 21, Atenea tiene un lugar de honor delante del templo⁶⁰. La Pitia habla de εἶσοδος (30) para referirse al movimiento que se apresta a hacer para empezar a emitir oráculos y antes de lanzarse nuevamente lejos de la casa de Loxias (ἐκ δόμων, 35). Dicho de otro modo, la descripción de la Pitia marca ahora la *skéné* preexistente, que había quedado vacía al final de la tragedia anterior, como el santuario de Apolo en Delfos, el umbral por excelencia⁶¹, y el camino que parte de la *skéné* como un nexo con Atenea y su ciudad. Apolo es tradicionalmente aquél que abre caminos y señala la ruta para nuevas fundaciones de todo tipo. Casandra había invocado un Apolo Agyiades que la había conducido hasta la puerta del Hades para dejarla en manos de Clitemnestra; Orestes ha partido al final de *Coéforas* en dirección a Delfos instigado por Apolo, y al final del prólogo, Orestes emprende el camino hacia Atenas, también por orden de Apolo. Al principio de *Euménides*, esos dos espacios contrapuestos, el de Apolo y el de Clitemnestra y los hijos de la Noche, se han confundido peligrosamente. Aunque la capacidad catártica del dios no se haya perdido, es necesario el concurso de Atenea para hallar un nuevo tipo de espacio que medie entre la noche y la luz, entre lo público y lo oculto, el espacio característico de una comunidad democrática, entre la tiranía y la anarquía⁶².

Las Erinias, hijas de la Noche, han habitado la *skéné* desde el principio de la trilogía, pero si hasta ahora eran invisibles “metecos” del palacio de Argos⁶³, en *Euménides* asistiremos a su epifanía y progresiva transformación en un coro dramático y, por consiguiente, cívico. Coincidimos con Prins en la idea de que el coro de esta obra va formándose adquiriendo paulatinamente la visibilidad, la voz y los movimientos característicos, pero disentimos fundamentalmente en dos puntos: en su concepción de la entrada del coro (cree necesaria su invisibilidad real al principio) y en el hecho de dar por terminada la construcción del coro con el *hýmnos désmios*⁶⁴. No podemos estar de acuerdo

⁶⁰ PODLECKI (1992², *ad loc.*) lo pone en duda por la repetición del verbo. WILES (1997, 83) propone que desde el principio haya una estatua de Atenea Pronaia que servirá para marcar en la segunda parte el espacio ateniense.

⁶¹ *H.Ap.* 294-98; *Il.* IX 404; *Od.* VIII 80.

⁶² Τὸ μῆτ' ἀναρχὸν μῆτε δεσποτούμενον / ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλευῶ σέβειν (696s.).

⁶³ La imagen de los metecos ha sido utilizada en tres momentos de la trilogía, uno en cada obra: *Ag.* 57 (la primera Erinia por el rapto de Helena); *Ch.* 684 y 971 (Orestes); *Eum.* 1011ss. (la conversión de las Erinias).

⁶⁴ PRINS (1991) interpreta que el coro debe ser invisible al principio para aparecer de repente ante los ojos de los espectadores en el verso 140 e ir formándose como tal hasta que ellas mismas se dan el nombre de coro en el verso 309 al comenzar el *hýmnos désmios*.

con todos aquellos que defienden la invisibilidad completa del coro al principio de la obra, en unos casos hasta el verso 140, en otros, al menos hasta el verso 64, porque en ambas situaciones haría falta recurrir a efectos dramáticos imposibles o, como mínimo, extraños. Si pensamos que el coro entra en 140 en pequeños grupos (*sporáden*) por la puerta de la escena, lo que es perfectamente posible desde el punto de vista técnico y puede responder a la idea de *sporáden* formulada por el escolio, nos encontramos con dos problemas difíciles de justificar para el espectador, uno visual y otro auditivo: la completa separación entre Orestes y el grupo de Erinias, por una parte, que deja sin sentido no sólo la descripción de la Pitia, sino también el verso 67⁶⁵ donde Apolo las señala con un deíctico; la pérdida, por otro lado, del impacto dramático que supone pensar que todas las fases previas al despertar son sólo producto de la narración de Clitemnestra, además de la dificultad técnica de oír sonidos roncós y entrecortados emitidos fuera de escena. Si hacemos entrar el coro en el verso 64, debemos recurrir al *ekkýklema*. Descartamos completamente por razones técnicas que una plataforma giratoria pueda revelar un grupo de trece o catorce personas al mismo tiempo. No tenemos una razón determinante, en cambio, para negar que la plataforma pudiera mostrar a Orestes y a un pequeño grupo representante del coro, tres coreutas por ejemplo o el corifeo, de manera que el resto entraría a pie por la puerta de la escena a partir del 140; sería, sin embargo, un procedimiento sin ningún testimonio antiguo y además es un recurso poco apropiado a la descripción detallada de la Pitia y al impacto que se pretende crear⁶⁶. La tercera posibilidad es que el coro esté presente desde el principio de la obra como un “tableau”. El coro ya estaría situado en la orquesta alrededor de Orestes y el *omphalós* y Clitemnestra se pasearía entre las Erinias para despertarlas. Ya hemos dicho antes que esta anulación de la *skéné* a favor de la orquesta para la representación del episodio en Delfos no nos parecía satisfactoria, con el agravante que el relato y los movimientos de la Pitia pierden centralidad al ocupar los otros personajes una posición muy destacada. Nuestra propuesta intenta aunar las diversas imágenes que parecen jugar un papel en la epifanía de las Erinias y las convenciones de espacio fijadas a través de la trilogía. El coro formaría un “tableau” silencioso sentado en tronos delante de la *skéné*, como si formaran la fachada del templo de Apolo⁶⁷. Orestes y el *omphalós* ocuparían la puerta central desde el comienzo, o podrían aparecer más tarde en el verso 64 o bien en el *ekkýklema*, para después hacer desaparecer el *omphalós*, o bien con

⁶⁵ Hemos adoptado el orden más común entre las intervenciones de Apolo y de Orestes, aunque la otra versión no cambiaría lo aquí expuesto.

⁶⁶ Esta discusión se encuentra en SOMMERSTEIN (1989, *ad loc.*).

⁶⁷ ANDRISANO (2004, 41s.) recuerda la importancia del suspense en la presencia de personajes en escena que todavía no han hablado.

algo más sencillo que ocultara lo que dejaba de ser significativo⁶⁸. Las ventajas de esta propuesta se basarían en el hecho de que con una escenografía muy sencilla obtendríamos un resultado claramente inteligible para el espectador: las Erinias transgreden la convención de lugar y de visibilidad exigidos a un coro, porque son seres inefables, salidos de la obscuridad, que han invadido el espacio apolíneo. La epifanía se produce en un sitio que no es propiamente ni interior ni exterior, estamos en el umbral (*prothyra*), en esa fina línea de transición donde los dioses se presentan a los mortales⁶⁹. El espectador de Esquilo está acostumbrado a los largos silencios de sus personajes, pero debemos hablar de nuevo de cierta transgresión, porque no es el coro quien suele permanecer en silencio. De todos modos, la excepcionalidad de esta aparición queda remarcada también por este silencio extraordinario que retoma la imagen del final de *Coéforas*, con una Ate dormida, y el silencio que suele rodear el contacto con el Más Allá⁷⁰. Es cierto que desde el punto de vista dramático no sería imprescindible que realmente las Erinias estuvieran sentadas en tronos, tanto porque el trono puede referirse a la sede mántica en general como porque la necesidad de realismo es mínima. Aun así, en nuestra propuesta mantenemos la imagen de los tronos por diversos motivos: el primero y, sin duda, más decisivo es la importancia, como hemos dicho antes⁷¹, de los diversos tronos que se han ido sucediendo a lo largo de la trilogía como símbolo de las diversas formas de justicia; una segunda razón, relacionada con la primera, es que la presencia de los asientos permitiría que los jueces del Areópago pudieran sentarse al final de la obra en ellos, completando el paso de un tipo de comunidad a otra; el tercer motivo sería de tipo religioso y ritual: las Erinias sentadas recordarían las diosas “venerables” como Deméter y Core, protagonistas de rituales místicos. La última ventaja a favor de esta visualización de la epifanía proviene de la impactante descripción de la Pítia: para enfatizar el horror de lo irrepresentable recurre a símiles pictóricos, pero ninguno de ellos es satisfactorio, porque el coro de Erinias no tiene precedentes iconográficos; la tragedia está creando un nuevo icono⁷². Creemos que las Erinias sentadas, inmóviles y silenciosas, son la primera fase de creación de una imagen escultórica y pictórica. El discurso de la Pítia es una *ecphrasis* negativa que Apolo retoma para finalmente hacerlas reconocibles. Apolo, probablemente desde el techo que había ocupado anteriormente el vigía de *Agamenón*, desbloquea la visión de esas figuras revelando su

⁶⁸ WEST (1990, 268) apuesta por una *skéné* casi simbólica, algo que pueda ser retirado fácilmente.

⁶⁹ Algunos ejemplos antiguos de epifanías divinas en el umbral son: *Il.* XXIII 202; *H.Cer.* 188-90.

⁷⁰ No olvidemos que a lo largo de la trilogía, especialmente en *Agamenón*, el silencio ha interrumpido diversas veces el relato de algunos hechos que es mejor no representar, el sacrificio de Ifigenia, por ejemplo.

⁷¹ *Supra* n. 59.

⁷² Sobre la representación de las Erinias: FRONTISI-DUCROUX (2006) o EASTERLING (2008).

identidad. Orestes había dejado claro al final de *Coéforas* que las Erinias eran sólo visibles para él; la Pitia no puede llevar más lejos la descripción de lo que ella ha visto; cuando Apolo dice: καὶ νῦν ἀλούσας τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς (67), está focalizando la mirada del espectador antes de dotarlas de nombre.

En este contexto autoreferencial de representar lo irrepresentable, es interesante mantener la imagen de Clitemnestra ligada a su espacio dramático, la *skené*, pero con una modificación que permita captar lo epifánico del sueño⁷³. Si hemos visto siempre a Clitemnestra en el umbral, ¿por qué no situarla en el tejado cerca de la puerta, en el lado contrario al de Apolo?⁷⁴ Clitemnestra es ahora de nuevo la corega que pone en marcha al coro. A través de ella, la Erinia deja de ser una imagen silenciosa: primero emitirá sonidos inarticulados que paulatinamente se convertirán en frases, así como los primeros movimientos que acompañan el sueño y después el despertar serán también deslabazados, hasta que en el verso 143 el coro avance hacia la orquesta para ocuparla con su danza. Pero en esta pieza, el abandono de la *skené* por parte del coro y su llegada al lugar de la danza no es suficiente para delimitar el espacio dramático. Hay que vaciar completamente esta primera configuración del espacio para que la metamorfosis completa de lo irrepresentable en coro cívico tenga lugar. En esta trilogía, la transformación del espacio dramático va unida a la transformación del coro que, a su vez, supone el cambio del espacio político.

Los caminos que salen de Delfos suelen conducir a un acto fundacional. En este caso, efectivamente, la llegada de Orestes y del coro de Erinias llevará a la fundación del tribunal del Areópago y del culto asociado a las Euménides. Aunque tenga razón Prins cuando interpreta el *hymnos desmios* como un canto en que el coro expresa su fuerza en cuanto tal, éste todavía no es el coro cívico que los atenienses destinan a Dioniso en las fiestas del teatro. Cuando Atenea ejerza el papel de corega que antes tenía Clitemnestra y tome la delantera de la procesión final que debe asignar un lugar para siempre al coro de las Erinias, entonces realmente asistiremos a la constitución del coro cívico. La procesión dirigida por el dios es un movimiento fundacional que da una nueva identidad al grupo, como demuestra el *Himno Homérico a Apolo* en un paradigma muy presente en *Euménides* desde el principio. Apolo conduce a un grupo de cretenses hasta el santuario de Delfos y éstos devienen así los nuevos habitantes del paraje. El coro de las Erinias cambia de vestuario (como parecen indicar los versos 1028s., aunque ello no presuponga que ocurra

⁷³ ANDRISANO (2004, 42-49) defiende que la imagen de Clitemnestra sea producto del sueño de las Erinias.

⁷⁴ Estamos pensando en un acceso sencillo al tejado de la escena, como los diversos tipos de escaleras propuestos por MASTRONARDE (1990). Véase también la discusión con diversas propuestas para la entrada de Clitemnestra en SOMMERSTEIN (1989, *ad loc.*).

necesariamente en escena) y de lugar para pasar a formar parte de la ciudad de Atenas. Pero una última sorpresa en el éxodo nos obliga a pensar nuevamente en términos metateatrales y a recordar que los sucesivos espacios representados en la obra son en realidad siempre el mismo, el espacio de Dioniso. ¿Qué significa que el último canto de la trilogía no sea, al menos en apariencia, proferido por el coro de la obra? La solución más lógica desde el punto de vista de la puesta en escena, un coro suplementario, no parece tener mucho sentido en el contexto del teatro antiguo. Los otros ejemplos que conservamos en que el coro se desdobra o cambia a lo largo de la obra no son comparables al final de *Euménides*⁷⁵. Sin más evidencias que el funcionamiento autoreferencial que hemos defendido como pieza clave en la interpretación de la *Orestíada*, compartimos la opinión de aquellos que piensan que se trata de un único coro⁷⁶. En una última revelación metateatral de lo que supone la representación dramática, Esquilo ha dado a su coro una identidad definitiva después de las sucesivas identidades asumidas a lo largo de la fiesta de Dioniso: ancianos argivos, esclavas troyanas, Erinias, Euménides-metecos, atenienses.

⁷⁵ Por ejemplo, cabe recordar los dos coros enfrentados de viejos y viejas en *Lisístrata*, el cambio de coro en *Ranas* o en *Hipólito*.

⁷⁶ TAPLIN (1977, 410-15) defendía en su comentario al verso 1047 que, tanto si había que pensar en un coro suplementario como si no, cabía suponer que el himno final lo cantaban todos los que se hallaban en disposición de cantar, sin un especial interés por el realismo.

bibliografía

ANDRISANO 2004

A.M. Andrisano, *Il prologo delle Eumenidi eschilee. Clitemestra immagine di sogno* (vv. 104s.), «Dioniso» n.s. III 36-51.

ARNOTT 1962

P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the 5th century B.C.*, Oxford.

BIERL 1991

A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen.

BIERL 2009

A. Bierl, *Ritual and Performativity. The Chorus of Old Comedy*, Harvard.

BIERL 2011

A. Bierl, *Prozessionen auf der griechischen Bühne: Performativität des einziehenden Chors als Manifestation des Dionysos in der Parodos der Euripideischen Bakchen*, in K. Gvozdeva – H.R. Velten (eds.), *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne. Médialité de la procession. Performance du mouvement rituel en textes et en images à l'époque pré-moderne*, Heidelberg, 35-61.

BRAUN 1998

M. Braun, *Die Eumeniden des Aischylos und der Aeropag*, Tübingen.

CARRUESCO en prensa

J. Carruesco, *Choral Performance and Geometric Patterns in Epic Poetry and Iconographic Representations*, in A.P.M.H. Lardinois – R.P. Martin – A.-E. Peponi (eds.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual. Mnemosyne Supplement*, Leiden.

DE CESARE 1997

M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma.

DI BENEDETTO 1989

V. Di Benedetto, *Spazio e messa in scena nelle tragedie di Eschilo*, «Dioniso» LIX/2 65-101.

DI BENEDETTO – MEDDA 1997

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DUNN 1996

F. Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York-Oxford.

EASTERLING 1973

P.E. Easterling, *Presentation of Character in Aeschylus*, «G&R» 20/1 3-19.

EASTERLING 2008

P.E. Easterling, *Thoughts on Eumenides*, in M. Revermann – P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford.

EDMUNDS 1996

L. Edmunds, *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham.

FRONTISI-DUCROUX 2006

F. Frontisi-Ducroux, *L'étoffe des spectres*, «Métis» n.s. IV 29-50.

GANTZ 1977

T.N. Gantz, *The Fires of the Oresteia*, «JHS» XCVII 28-38.

GEBHARD 1974

E. Gebhard, *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theatre*, «Hesperia» XLIII 428-40.

GOHEEN 1955

R.F. Goheen, *Aspects of dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia*, «AJP» LXXVI/2 113-37.

GREEN 1994

J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, Londres.

HAMILTON 1987

R. Hamilton, *Cries Within and the Tragic Scene*, «AJP» CVIII 585-99.

HAMMOND 1972

N.G.L. Hammond, *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*, «GRBS» XIII 387-450.

HENRICHS 1994-1995

A. Henrichs, *'Why Should I Dance?': Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, «Arion», s. 3 III/1 56-111.

IZENOUR 1992

G.C. Izenour, *Roofed Theaters of Classical Antiquity*, New Haven.

KAVOULAKI 1999

A. Kavoulaki, *Processional Performance and the Democratic Polis*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Performance, Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 293-320.

KOWALZIG 2007a

B. Kowalzig, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford.

KOWALZIG 2007b

B. Kowalzig, *And Now All the World Shall Dance (Eur. Bacch. 114): Dionysus' Choroi Between Drama and Ritual*, in E. Csapo – M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge, 221-53.

LARDINOIS 1992

A. Lardinois, *Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' Eumenides and Sophocles' Oedipus Coloneus*, «GRBS» XXXIII/4 313-27.

LONSDALE 1993

S.H. LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore.

MASTRONARDE 1990

D.J. Mastronarde, *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «CA» IX/2 247-94.

MERCOURIS 1998

S. Mercouris, *A stage for Dionysos: Theatrical Space and Ancient Drama*, Athens.

MIRALLES 1989

C. Miralles, *La creazione di uno spazio: la parola nell'ambito del dio dell'alterità*, «Dioniso» LIX/2 23-44.

PADEL 1990

R. Padel, *Making Space Speak*, in J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 336-65.

PODLECKI 1992²

A.J. Podlecki (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Warminster.

POE 1989

J.P. Poe, *The altar in the 5th century theater*, «CA» VIII 116-39.

POLACCO 1989

L. Polacco, *Il teatro greco come arte della visione: scenografia e prospettiva*, «Dioniso» LIX/2 137-71.

POLACCO 1990

L. Polacco, *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*, Roma.

POLIGNAC 1984

F. de Polignac, *La naissance de la cité grecque*, Paris.

PRINS 1991

Y. Prins, *The Power of Speech Act: Aeschylus' Furies and their Binding Song*, «Arethusa» XXIV 177-94.

REHM 1988

R. Rehm, *The Staging of Suppliant Plays*, «GRBS» XXIX 263-307.

REHM 2002

R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton.

REIG 2007

M. Reig, *La mimesi dels morts a les Granotes d'Aristòfanes*, in M. Clavo – X. Riu (eds.), *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida, 51-66.

REIG 2010

M. Reig, *Las imágenes del trenos en la tragedia griega*, in F.G. González Castro – J. de la Villa Polo (eds.), *Perfiles de Grecia y Roma*, Madrid, 649-55.

REIG 2011

M. Reig, *La fonction des animaux dans les toponymes grecs: quelques exemples*, in M. Jufresa – M. Reig (eds.), *Ta zoia. L'espai a Grècia II: els animals i l'espai*, Tarragona, 49-56.

REVERMANN 2008

M. Revermann, *Aeschylus' Eumenides, Chronotopes, and the "Aetiological Mode"*, in M. Revermann – P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 237-61.

SCULLION 1994

J.S. Scullion, *Three studies in athenian dramaturgy*, Stuttgart-Leipzig.

SIDER 1978

D. Sider, *Stagecraft in the Oresteia*, «AJP» IC 12-27.

SCOLNIKOV 1994

H. Scolnikov, *Women's Theatrical Space*, Cambridge.

SOMMERSTEIN 1989

A.H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge.

STEINER 2001

D.T. Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.

TAPLIN 1986

O. Taplin, *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A synkrisis*, «JHS» CVI 163-74.

TRAVLOS 1971

J.Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York.

VALAKAS 2002

K. Valakas, *The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play*, in P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 69-92.

VERNANT 1985

J.P. Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (1965), Barcelona.

WEST 1990

M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart.

WHALLON 1995

W. Whallon, *Doors and Perspective in Choe.*, «CQ» XLV 233-36.

WILES 1997

D. Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.

WILSON – TAPLIN 1993

P. Wilson – O. Taplin, *The 'Aetiology' of Tragedy in the Oresteia*, «PCPS» n.s. XXXIX 169-180.

ZEITLIN 1990

F.I. Zeitlin, *Playing the other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, in J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 63-96.