

# Los elementos cómicos en la *Orestía* de Esquilo

Joanna PYPLACZ

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

*Recibido:* 11 de agosto de 2008

*Aceptado:* 18 de septiembre de 2008

## RESUMEN

En este artículo investigamos la presencia, el carácter y la función de algunos elementos cómicos que podemos encontrar en las tres partes de la *Orestía* de Esquilo: en el prólogo de *Agamenón*, en el que el personaje del guardia tiene unos rasgos cómicos muy característicos; en la escena del reconocimiento de *Las coéforas*, donde hay un gracioso malentendido entre Orestes y Electra; y en la escena de *Las Euménides*, el fantasma de Clitemnestra intenta despertar a las Erinias borrachas. Otros elementos cómicos en la *Orestía* son: la entrada de la niñera en *Las coéforas*, y el *kommos* en *Las Euménides*, los cuales no analizamos más profundamente porque ya están reconocidos por los filólogos como préstamos de la Comedia Vieja. Se llega a la conclusión de que la función más importante de todos estos elementos cómicos en la *Orestía* es, sobre todo, relajar la tensión dramática para que los espectadores puedan sentir, en un momento dado, su crecimiento con doble intensidad.

**Palabras clave:** elementos cómicos, *Orestía*, tensión dramática, Comedia Vieja, tragedia, Esquilo, Aristófanes.

## ABSTRACT

The present article endeavours to investigate the presence, nature and function of certain comic elements in the *Oresteia* of Aeschylus. These are to be found in all three parts of the tragic trilogy, for example in the prologue of *Agamemnon*, where the watchman exhibits many comic traits; in the recognition scene of *Choephoroi*, where Orestes and Electra are victims of an absurd misunderstanding; also in that scene of *Eumenides* where the ghost of Clytemnestra attempts to waken the drunken Erinyes. Other important comic moments in the *Oresteia* are the entrance of the nurse in *Choephoroi* and the *kommos* in *Eumenides*, both of which are seen by scholars as being borrowings from the Old Comedy. The primary function of these comic or quasi-comic scenes would seem to be to relieve dramatic tension by means of a momentary departure from the main direction of the plot, thus greatly enhancing the impact of the sudden rise in suspense that invariably follows them.

**Key words:** comic elements, *Oresteia*, dramatic tension, Old Comedy, tragedy, Aeschylus, Aristophanes.

## INTRODUCCIÓN

El problema de las relaciones entre la comedia griega antigua y la tragedia es una de las cosas más fáciles, pero también más difíciles para los filólogos clásicos. La recepción cómica de la tragedia es lo más fácil, pero la recepción trágica de la comedia es sin duda lo más difícil.

En este artículo investigaremos, y también reconstruiremos, las huellas de la comedia antigua en la obra más famosa de Esquilo, la *Orestía*. Algunos filólogos ya se han atrevido a determinar la posible relación entre estos dos géneros literarios, en

la Atenas del s. v a. J.C.<sup>1</sup>, y también a clasificar algunas escenas de la *Orestía* como cómicas<sup>2</sup>.

## EL PRÓLOGO DE *AGAMENÓN*

El primer lugar en la *Orestía*, donde posiblemente encontraremos algunos elementos cómicos, es el prólogo de *Agamenón*. Además, nos llamará mucho la atención por una razón muy concreta: ya ha sido imitado por Aristófanes en *Los acarnienses*<sup>3</sup>. Aunque esta escena ya haya sido analizada por muchos filólogos<sup>4</sup>, ninguno de ellos la ha enfocado a través del prisma de los motivos cómicos.

El prólogo, aun siendo compacto, está compuesto de tres partes diferentes<sup>5</sup>: en la primera parte (1-21), el guardia espera el regreso de su señor, el rey Agamenón de Troya<sup>6</sup>; en la segunda parte (22-35), el guardia expresa su gran felicidad al ver la señal de fuego mandada por el rey para comunicar a su familia la victoria de Troya<sup>7</sup>; y en la tercera parte (36-39), el guardia pasa de la euforia a una alarmante alusión de los malos eventos que están pasando en el palacio real<sup>8</sup>.

Desde el punto de vista temático, esta división es perfecta; pero por otra parte, podríamos también dividir el prólogo sólo en dos secciones: la alegre (1-35) y la seria (36-39), porque el guardia pasa de un monólogo espontáneo a una ominosa reflexión:

τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας  
βέβηκεν. οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,  
σαφέστατ' ἄν λέξειεν· ὡς ἑκὼν ἐγὼ  
μαθοῦσιν αὐδῶ· κοῦ μαθοῦσι λήθομαι

(36-39)

<sup>1</sup> «Although admitted to the dramatic festivals in the 470s, it seems to have been still a minor element in the lifetime of Aeschylus, leaving little or no textual or pictorial trace. It seems to have been with the rise of Cratinus and Crates in the 430s that comedy really made its mark at Athens, and, I suggest, defined its territory. Secondly, some of the characteristics of comedy “infiltrate” tragedy towards the end of the century. It is now orthodox to detect comic touches in later Euripides» (Taplin 1996, pp. 13-14); «Everyone would agree, I think, that the two genres were polarized to some degree, and mutually defined each other by contrasts – though at the same time, as Michael Silk has rightly insisted, this need not mean that they are “opposites”» (Taplin 1998, p. 188).

<sup>2</sup> «The *Oresteia*, I think without doubt, ended in what the spectators could at once see was the manner of Old Comedy – though of course transposed into a nobler key. In estimating what this means we must not forget that Comedy, down till near the end of the fifth century, was much closer to its origins in actual popular religious cult than Athenian tragedy was at any stage where we have knowledge of it. Paradoxically, to the conservative religious or pious spectator, an Old Comedy was probably a more serious act than tragedy itself (...)» (Herington 1983, p. 131; Taplin 1998, p. 198).

<sup>3</sup> Gordziejew 1938, pp. 8-9.

<sup>4</sup> Sheppard 1927, pp. 18-19; Fraenkel 1962 (vol. 2), pp. 1-2.; Steffen 1978; Steffen, Batóg 2000, pp. 187-188; Chodkowski 1985, pp. 27-28; Chodkowski 1975, pp. 61-62; Lesky 1996, p. 120.

<sup>5</sup> Chodkowski 1985, p. 27.

<sup>6</sup> Chodkowski 1985, p. 27.

<sup>7</sup> Chodkowski 1985, p. 28.

<sup>8</sup> Chodkowski 1985, p. 28.

El guardia, al igual que la niñera en *Las coéforas*<sup>9</sup>, es un hombre de pueblo, que está en contraste con los solemnes héroes de la tragedia por ser su comportamiento muy animado y divertido. Además, su función no es sólo y únicamente recitar el prólogo y desaparecer, porque posee también una genuina personalidad y una peculiar forma de ser<sup>10</sup>.

Ya está comprobado que Aristófanes ha imitado el prólogo de *Agamenón* en *Los acarnienses*<sup>11</sup> y también, en *Las nubes*<sup>12</sup>. Cuando veamos que el prólogo de Esquilo sirvió a Aristófanes como perfecto modelo para el prólogo de una comedia, nos daremos cuenta de que, originalmente, también había sido cómico, o por lo menos, gracioso. Ya al comienzo del prólogo de *Agamenón* y de *Los acarnienses*, se nota unas similitudes:

Primero, en los tres primeros versos, el guardia, al igual que Diceópolis, se queja de su mala vida:

Esquilo:

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,  
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος  
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην.

(1-3)

Aristófanes:

Ἵσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν,  
ἦσθην δὴ βαιά, πάνυ γε βαιά, τέτταρα·  
ἂ δ' ὠδυνήθην, ψαμμοκοσιογάργα.

(*Acharn.* 1-3)

Segundo, los dos se presentan a los espectadores de la misma manera: la profesión del guardia se puede adivinar no sólo por su traje, sino también por el verbo φυλάσσω (8), que implica que el hombre es un φύλαξ; en cambio Diceópolis se presenta a través de un parecido juego de palabras: primero expresa como le molesta la injusticia y el caos en la ciudad, pidiendo justicia (δικαιοσύνη) y luego chilla «¡ciudad, ciudad!» (ὦ πόλις πόλις, 27). Todo junto forma el nombre de Δικαιοπόλις, que significa «la ciudad de justicia».

La tercera cosa común entre los dos prólogos es el lenguaje coloquial, no siendo éste el estilo sofisticado de la alta clase de la sociedad –por supuesto, el estilo del guardia de Esquilo es mucho más sutil que el lenguaje de Diceópolis–, por ejemplo: el guardia utiliza la expresión κυνὸς δίκην (3), que es coloquial.

Por último, en las partes finales de los dos prólogos los dos personajes expresan sus planes, que son totalmente antagónicos:

<sup>9</sup> G. Murray considera a la niñera un personaje medio cómico (1968<sup>4</sup>, p. 67).

<sup>10</sup> Chodkowski 1994, p. 151.

<sup>11</sup> Gordziejew 1938, pp. 8-9.

<sup>12</sup> Gordziejew 1938, pp. 14-16.

El guardia:  
 τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας  
 βέβηκεν· (...)  
 (36-37)

Diceópolis:  
 νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος  
 βοᾶν, ὑποκρούειν, λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας.  
 (37-38)

El guardia decide que va a mantener silencio (σιγῶ); pero Diceópolis, va a hacer justo lo contrario: chillar (βοᾶν), interrumpir a los que hablen (ὑποκρούειν) y burlarse de los oradores (λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας).

En el caso del guardia, la mención de silencio profundo es un medio de despertar la tensión dramática para que los espectadores empiecen a esperar lo malo que va a suceder; y en cambio Diceópolis, aludiendo a las últimas palabras del famoso prólogo de *Agamenón*, va a hacer justo lo contrario a lo que había prometido el guardia –su modelo en la obra de Esquilo–.

En el prólogo de *Los acarnienses*, Aristófanes no sólo alude a Esquilo, sino también expresa abiertamente su admiración hacia él:

ἀλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγωδικόν,  
 ὅτε δὴ κεχήνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον,  
 πῶς τοῦτ' ἔσεισέ μου δοκεῖς τὴν καρδίαν.  
 (9-11)

Esta mención tan directa a Esquilo es la prueba convincente de que la imitación del prólogo de *Agamenón* no es sólo una coincidencia, sino también un acto consciente de Aristófanes. En mi opinión, esta transformación del prólogo no habría tenido lugar, si los espectadores atenienses (que conocían perfectamente las obras de Esquilo<sup>13</sup>), no hubieran percibido los rasgos cómicos en la persona y comportamiento del guardia de *Agamenón*.

Otro elemento cómico en el prólogo de *Agamenón* es el motivo del baile que está muy conectado con la comedia antigua<sup>14</sup>: las interjecciones del guardia en el verso 25 (ιοῦ ιοῦ), implican que el actor posiblemente se levantó y bailó encima de la *skene* donde estaba acostado (κοιμώμενος ... στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, 2-3)<sup>15</sup>. La imagen del guardia bailando con su traje militar y así expresando su alegría era, con toda probabilidad, muy graciosa:

ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον  
 φάος πιφάσσκων καὶ χορῶν κατάστασιν  
 πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χάριν.  
 ιοῦ ιοῦ.  
 (22-25)

<sup>13</sup> Souto Delibes 2000, p. 15.

<sup>14</sup> Herington 1983, p. 131.

<sup>15</sup> Taplin 1977, pp. 276-277.

La parte alegre del prólogo, ubicada en un atmósfera tan apacible, tiene también una función muy particular: baja la tensión dramática y disminuye la atención de los espectadores. En la parte seria, el guardia cambia de actitud y, de repente, despierta la atención de los espectadores con la solemne mención del mal escondido en el palacio.

El miedo (φόβος), que es el elemento constante en todas las tragedias, aparece cuando el guardia –hasta ahora radiante de alegría– se pone, de repente, demasiado serio<sup>16</sup>. Además, el coro aumenta el miedo, conmemorando el horrible sacrificio de Ifigenia (224-225).

## EL RECONOCIMIENTO EN *LAS COÉFORAS*

El segundo lugar, donde posiblemente haya un elemento cómico, es en la escena de la ἀναγνώρισις, en la segunda parte de la *Orestía*, o sea, en *Las coéforas*. No obstante, para empezar a analizarla libremente, tenemos que recordar los anteriores eventos:

Orestes, el hijo de Agamenón, ha vuelto a Argos de Fócida (donde había vivido hasta ahora) con su amigo Pílates; nada más llegar, visita la tumba de su padre; cuando deja allí un mechón de pelo, ve a un grupo de mujeres que se acerca a la tumba para hacer libación, y entre ellas, a su hermana Electra; al ver a las mujeres, Orestes y Pílates se esconden en una esquina de la orquesta.

Ya el mismo motivo de observar a escondidas a otro personaje es muy típico de la comedia antigua<sup>17</sup>: lo utiliza, por ejemplo, Aristófanes en *Las tesmoforias*, donde Mnesíloco y Eurípides miran a escondidas a Agatón mientras él hace el sacrificio a la Poesía:

Esquilo:

Πυλάδη, σταθῶμεν ἐκποδῶν, ὡς ἂν σαφῶς  
μάθω γυναικῶν ἥτις ἦδε προστροπή.

(20-21)

Aristófanes:

Ἄλλ' ἐκποδῶν πτήξωμεν, ὡς ἐξέρχεται  
θεράπων τις αὐτοῦ πῦρ ἔχων καὶ μυρρίνας,  
προθυσομένοσ, ἔοικε, τῆσ ποιήσεωσ.

(36-38)

Eurípides observa a escondidas como Agatón va a hacer un sacrificio, de la misma manera, que lo hace Orestes, a Electra. La escena del sacrificio en *Las tesmoforias* puede ser también –igual que el prólogo en *Los acarnienses*–, la herencia de Esquilo<sup>18</sup>. Más tarde, de este motivo se aprovecharía la comedia y la tragedia<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Snell 1928, p. 112.

<sup>17</sup> «Esta técnica no es exclusiva de la comedia antigua (...) y, aunque poco, la emplea también la tragedia, y esto ya desde el principio, es decir, desde Esquilo (...)» (Mamolar Sánchez 2003, p. 16).

<sup>18</sup> Taplin 1977, p. 335.

<sup>19</sup> Taplin 1977, p. 335.

La escena cómica que nos interesa empieza cuando Orestes y Pílates todavía están escondidos. Electra encuentra en la tumba el mechón de pelo y la huella de un pie, y al instante adivina que lo ha dejado Orestes:

εὐξύμβολον τόδ' ἐστὶ παντὶ δοξάσαι.  
(170)

Comparando el color del pelo con el suyo se da cuenta de que es idéntico:

ΗΛ. καὶ μὴν ὄδ' ἐστὶ κάρτ' ἰδεῖν ὁμόπτερος–  
ΧΟ. ποίαις ἐθειραῖς; τοῦτο γὰρ θέλω μαθεῖν.  
ΗΛ. αὐτοῖσιν ἡμῖν κάρτα προσφερῆς ἰδεῖν.  
(174-176)

Luego encuentra en la tumba una huella, la mide con su propio pie y la identifica como la de Orestes:

καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον,  
†ποδῶν δ' ὁμοῖοι† τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς.  
(...)  
εἰς ταῦτ' οὐ συμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις·  
(205-206, 210)

Cuando Electra todavía está hablando, Orestes sale de su escondite<sup>20</sup>. Lleva el mismo abrigo (231) que ella le había hecho cuando era niño y se lo regaló el día que le mandó a Fócida; además, admite directamente su identidad. No obstante, Electra no lo reconoce:

ΟΡ. εὐχου τὰ λοιπά, τοῖς θεοῖς τελεσφόρους  
εὐχὰς ἐπαγγέλλουσα, τυγχάνειν καλῶς.  
ΗΛ. ἐπεὶ τί νῦν ἔκατι δαιμόνων κυρῶ;  
ΟΡ. εἰς ὄψιν ἤκεις ὄνπερ ἐξηύχου πάλαι.  
ΗΛ. καὶ τίνα σύνοισθά μοι καλουμένην βροτῶν;  
ΟΡ. σύνοιδ' Ὀρέστην πολλά σ' ἐκπαγλουμένην.  
ΗΛ. καὶ πρὸς τί δήτα τυγχάνω κατευγμάτων;  
ΟΡ. ὄδ' εἰμί· μὴ μάλιστα ἐμοῦ μᾶλλον φίλον.  
ΗΛ. ἀλλ' ἢ δόλον τιν', ὦ ξέν', ἀμφὶ μοι πλέκεις;  
ΟΡ. αὐτὸς κατ' αὐτοῦ τάρτα μηχανορραφῶ.  
ΗΛ. ἀλλ' ἐν κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς γελᾶν θέλεις;  
ΟΡ. κὰν τοῖς ἐμοῖς ἄρ', εἴπερ ἔν γε τοῖσι σοῖς.  
ΗΛ. ὡς ὄντ' Ὀρέστην γάρ σ' ἐγὼ προσεννέπω;  
ΟΡ. αὐτὸν μὲν οὖν ὀρώσα δυσμαθεῖς ἐμέ.  
(212-225)

Orestes ha reconocido a su hermana al instante, pero ella, de repente, rechaza todas las pruebas obvias, incluso verbales, de la identidad de su hermano. Orestes tampoco

<sup>20</sup> Taplin 1977, p. 337.

se presenta de una manera clara y directa: en vez de decir que él es su hermano, dice que es la persona que Electra ha estado esperando durante mucho tiempo (215).

Viendo que Electra todavía no entiende nada, dice quién es, pero utilizando la tercera persona (217). Al intentar aclarar la situación, la complica cada vez más sin querer, y, por supuesto, Electra al final empieza a perder la paciencia (222). Al final y con mucha dificultad, Orestes llega a ser reconocido por su hermana (224).

No es fácil entender este fragmento<sup>21</sup>: realmente no es una escena típica de reconocimiento<sup>22</sup>; y tampoco tiene ninguna función concreta en el argumento<sup>23</sup>. Posiblemente está allí para dejar a los espectadores descansar antes de que llegue la esperada *καταστροφή*.

Parece poco posible que Esquilo haya añadido a una tragedia alguna escena totalmente supérflua y sin ningún tipo de sentido. Propongo entonces, que tratemos esta escena como un elemento divertido: un gracioso malentendido entre dos personajes, cuya única función podría ser distraer a los espectadores.

La consecuencia lógica del descubrimiento hecho por Electra en la tumba y de la aparición de Orestes en persona, sería el instantáneo reconocimiento de su hermano. En vez de esto, ha surgido el efecto de la espera desengañada: en vez de ser reconocido y saludado por Electra cordialmente, Orestes es tratado de una manera desagradable.

Aristófanes utilizó esta misma técnica en *La paz*, donde Trigeo fue al Olimpo para hablar con Zeus, y, al llegar, se enteró de que los dioses habían abandonado su residencia no hacía mucho tiempo:

TP.	ἴθι νυν κάλεσόν μοι τὸν Δί'
EP.	ἴθι ἰθὶ ἰθί, ὄτ' οὐδέ μέλλεις ἐγγύς εἶναι τῶν θεῶν· φροῦδοι γάρ· ἐχθές εἰσιν ἐξῷκισμένοι.
TP.	Ποῖ γῆς;
EP.	Ἴδοῦ γῆς.
TP.	Ἄλλὰ ποῖ;
EP.	Πόρρω πάνυ, ὑπ' αὐτὸν ἀτεχνῶς τοῦρανοῦ τὸν κύτταρον. (195-199)

Además, durante el diálogo con Electra, Orestes se ríe (*γελάων*, 222). La risa implica la divertida atmósfera de esta escena, que podemos incluso, tratarla como una

<sup>21</sup> Kitto 2002<sup>5</sup>, p. 80.

<sup>22</sup> «(...) the passage is not a recognition scene: that follows immediately, when Orestes steps out of his hiding place and declares himself» (Kitto 2002<sup>5</sup>, p. 81). Según Aristóteles, el reconocimiento en *Las cóeferas* está sobre la base de la deducción lógica (*Poet.* 1455a). Dworacki argumenta que este reconocimiento, según la clasificación Aristotélica, pertenece también a la categoría de los reconocimientos sobre la base de un objeto material (1978, p. 44).

<sup>23</sup> «Crudely speaking, the passage is unnecessary; no subsequent action is based on the assumption that the supposed resemblances are valid, and Electra herself conceives that the hair may not be Orestes' at all, but of some enemy (198). As the passage, so to speak, stands free, not helping to support the plot, it follows that Aeschylus wrote it for some other reason» (Kitto 2002<sup>5</sup>, p. 81).

especie de *didascalium*. La risa de Orestes no es la risa del loco Áyax, ni tampoco la de Casandra en *Troades*<sup>24</sup>, sino el resultado natural de un gracioso malentendido.

La risa de Orestes contrasta con la irritación de Electra; y el reconocimiento inmediato del pelo y la huella, con el siguiente extraño malentendido. Todo junto, produce un cómico anticlimax: el πάθος del momento desaparece rápidamente y la tensión dramática disminuye. Además, el hecho de que los dos personajes principales participen en una situación cómica, ya al principio de la tragedia, les hace más humanos, produciendo que los espectadores les cojan simpatía.

De esta manera, Orestes y Electra se presentan al público como dos jóvenes ingenuos, y no como unos asesinos monstruosos. Así el plan de matar a su propia madre, que conciben directamente después de este gracioso malentendido, aparece como un hecho de justa y espontánea venganza, y no como la ejecución de una sofisticada intriga.

La función de la ἀναγνώρισις en *Las coéforas* es muy parecida a la función del prólogo de *Agamenón*: durante un tiempo, la tensión dramática baja directamente antes de que aparezca el miedo. En el prólogo de *Agamenón*, el guardia de repente pasa de la alegría a la solemnidad; y, en la escena del reconocimiento en *Las coéforas*, Orestes interrumpe la alegre oración de Electra para recordarle que los miembros más cercanos de su familia son sus enemigos mortales:

ἔνδον γενοῦ, χαρᾷ δὲ μὴ ἴκπλαγγῆς φρένας·  
τοὺς φιλτάτους γὰρ οἶδα νῶϊν ὄντας πικρούς.  
(233-234)

Igual que en *Agamenón*, el miedo es excitado por esa misma persona que antes lo había adormecido al participar en un evento gracioso; y ambas escenas cómicas, acababan con una mención del mal presente. Con todo esto, la tensión dramática primero disminuye, y luego aumenta, por la misma persona dentro de la misma escena.

## EL FANTASMA DE CLITEMESTRA Y LAS ERINIAS BORRACHAS

La tercera escena que puede ser considerada cómica, está en la tercera parte de la *Orestía*, en *Las Euménides* (94-139). Los filólogos ya han descubierto en ella unos rasgos paródicos<sup>25</sup>. Igual que la escena con el guardia en *Agamenón*, también es parte del prólogo de la tragedia.

Orestes es perseguido por las Erinias después de haber matado a su madre; huye desesperado al santuario de Delphi para buscar la protección de Apolo; las Erinias llegan al templo tras él, y allí encuentran a Apolo que las emborracha con vino; y éstas se quedan dormidas en unos tronos del templo (47).

La profetisa Pitia las encuentra así, aterrada con su vista sale del santuario arrastrándose por el suelo (38)<sup>26</sup> y narra a los espectadores la visión más horrible que

<sup>24</sup> Taplin 1998, p. 191.

<sup>25</sup> Lebeck 1971, p. 134.

<sup>26</sup> Taplin 1977, p. 362.



acaba de ver. Mientras las Erinias están borrachas, Apolo se le aparece a Orestes asegurándole su futura protección (64) y le manda de viaje a Atenas.

Orestes sale de la orquesta, donde ya sólo quedan las Erinias borrachas; de repente, aparece el fantasma de Clitemestra, que intenta despertarlas para que continúen la persecución a Orestes, pero las diosas no le hacen caso; Clitemestra pierde la paciencia y empieza a quejarse de sus sufrimientos en el infierno (94-99), reprochándoles los beneficios que recibieron de ella (106-109) y las riñe por haber dejado huir impune a Orestes (111-113).

La única respuesta que recibe de las Erinias son graves gemidos y suspiros:

- ΚΛ. ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμῆστρα καλῶ.  
 ΧΟ. (μυγμός)  
 ΚΛ. μύζοιτ' ἄν, ἀνήρ δ' οἴχεται φεύγων πρόσω·  
 ἑφίλοις γὰρ εἰσιν οὐκ ἔμοιζ'† προσίκτορες.  
 ΧΟ. (μυγμός)  
 ΚΛ. ἄγαν ὑπνώσσεις, κού κατοικτίζεις πάθος·  
 φονεὺς δ' Ὀρέστης τῆσδε μητρὸς οἴχεται.  
 ΧΟ. (ὠγμός)  
 ΚΛ. ὄζεις, ὑπνώσσεις· οὐκ ἀναστήσει τάχος;  
 τί σοι τέτακται πρᾶγμα πλὴν τεύχειν κακά;  
 ΧΟ. (ὠγμός)  
 ΚΛ. Ἦ γνός Πόνος τε, κύριοι ξυνώμοται  
 δεινῆς δρακαίνης ἐξεκῆραναν μένος.  
 ΧΟ. (μυγμός διπλοῦς ὀξύς)  
 λαβὲ. λαβὲ. λαβὲ. λαβὲ. φράζου.

(116-130)

Aquí Esquilo, otra vez, ha bajado la tensión dramática:

Primero, el fantasma de Clitemestra en vez de producir un efecto de terror –que sería la función clásica de un fantasma–, no produce ningún efecto. Además de ser totalmente ineficaz, Clitemestra tiene que hacer grandes esfuerzos para que las Erinias le presten atención, –cuando normalmente sólo la aparición de un fantasma ya es algo terrible y extraordinario<sup>27</sup>–.

Segundo, en esta escena Esquilo ha roto la regla del *πρέπον*, al introducir en una tragedia el motivo cómico de la borrachera, haciendo un contraste entre *σεμνόν* y *φαῦλον*<sup>28</sup>. Igual que en la escena del reconocimiento en *Las coéforas*, aquí también tenemos un anticlimax.

Desde el verso 34 (cuando Pitia ve a las Erinias) hasta el momento en que aparece Clitemestra (94), la tensión dramática sube rápidamente: Pitia describe a las Erinias (que todavía no son visibles por los espectadores), de una manera muy drástica y emocional (*θαυμαστός λόχος*, 46; *οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω*, 48; *μέλαιναί δ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι*, 52); además, cuando sale del templo, está muerta de miedo y no puede ni siquiera mantenerse en pie; y al final, aparece Apolo, aumentando mucho el *πάθος* y la tensión dramática.

<sup>27</sup> Rosenmeyer 1982, pp. 266-267.

<sup>28</sup> Taplin 1996, p. 25.

Cuando desaparece Apolo, en la orquesta ya sólo quedan las Erinias, que no son ni peligrosas –porque están durmiendo y roncando (53)–, ni tan horribles –porque Pitia ha preparado a los espectadores para su encuentro–. De repente, aparece Clitemestra y encuentra a sus vengadoras totalmente borrachas e incapaces de oír sus palabras.

En este momento, otra vez surge el efecto de la espera desengañada: el fantasma de Clitemestra, en vez de asustar a las Erinias, no produce ningún efecto y al final se pone nervioso. Además, la solemnidad de su aspecto está en contraste muy fuerte con el ridículo grupo de unas mujeres feas y borrachas<sup>29</sup>.

Igual que en los casos anteriores: aquí también vuelve el miedo, y la tensión dramática comienza a subir dentro de la misma escena, cuando las Erinias se despiertan y empiezan a buscar a Orestes. Desde este instante, los espectadores tendrán que esperar con tensión el momento del juicio en Atenas.

El κομμός de *Las Euménides* ya está reconocido por algunos filólogos como un elemento cómico<sup>30</sup>. El final feliz con una procesión alegre, donde las Erinias se convierten en unas diosas benevolentes, es parecido a los de las comedias<sup>31</sup>.

## CONCLUSIONES

El prólogo de *Agamenón*, el reconocimiento en *Las coéforas* y la escena de las Erinias en *Las Euménides*, están al principio de la tragedia. Su función es, sobre todo, bajar la tensión dramática para que los espectadores puedan descansar antes de que el suspense y el miedo vuelvan de nuevo.

La presencia de algunos elementos cómicos en una obra tan seria como la *Orestía* de Esquilo no es de extrañar. En los tiempos de Esquilo (el estreno de la *Orestía* fue en el año 458), la estricta división formal entre la tragedia y comedia todavía no existía: la comedia de los años 60 y 50 del s. v a. J.C. todavía tenía una posición inestable y marginal en el mundo del drama<sup>32</sup>, aunque ya había sido admitida a los ἀγῶνες teatrales (en los años 70).

Por esto, en la *Orestía* podemos encontrar unos elementos divertidos: en *Agamenón*, el personaje del guardia; en *Las coéforas*, un gracioso malentendido entre Orestes y Electra, y el personaje de la niñera (734-765), que también tiene algunos rasgos cómicos<sup>33</sup>; y en *Las Euménides* –que es la parte de la *Orestía* que, sin duda, tiene más elementos cómicos– encontramos, al principio, una escena cómica de las Erinias borrachas y, en la última parte, un κομμός muy parecido a los finales felices de las comedias.

<sup>29</sup> Según algunos filólogos, Esquilo ha formado el coro de *Las Euménides* bajo la influencia de la comedia antigua (Taplin 1998). Los borrachos siempre habían sido el motivo preferido por los autores cómicos: un ejemplo perfecto es la comedia *Pytine* (*La botella*) de Cratino (Calderón Dorda 1999).

<sup>30</sup> «*Eumenides* is exceptional; it is the one play we have in which Aeschylus indulged in a degree of inventiveness otherwise known, in extant fifth-century drama, chiefly in Old Comedy» (Rosenmeyer 1982, p. 315); Herington 1983, p. 131.

<sup>31</sup> Por ejemplo al *kommos* de los *Los acarnienses* de Aristófanes.

<sup>32</sup> Taplin 1996, p. 13.

<sup>33</sup> Murray 1968<sup>4</sup>, p. 67.

La *Orestía* de Esquilo, con toda la riqueza de su composición, esquemas fabulares y motivos, debería ser considerada testimonio vivo del desarrollo del drama clásico y del lento proceso de la separación de sus dos principales géneros: la tragedia y la comedia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE CASTRO, Mercedes (2006), «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía», *CFC(G)* 16: 107-120.
- BOWRA, Cecil Maurice (1948), *La literatura griega*, Traducción de Alfonso Reyes, México – Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- CALDERÓN DORDA, Esteban (1999), «La embriaguez en Aristófanes: análisis léxico», *Myrtia* 14: 5-18.
- CHODKOWSKI, Robert Roman (1985), *Agamemnon Ajschylosa. Studium nad strukturą tragedii lirycznej*. Lublin: Red. Wydawnictw KUL.
- (1994), *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin: Tow. Nauk. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- (1975), *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- DWORACKI, Sylwester (1978), «Anagnorismos in Greek Drama», *Eos* 66, 1: 41-54.
- GOLDHILL, Simon (1997), «The Audience of Athenian Tragedy», en P. E. Easterling (coord.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press: 54-68.
- FRAENKEL, Eduard (1962<sup>2</sup>), *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press.
- GORDZIEJEW, Włodzimierz (1938), *De prologo Acharniensium*. Lwów.
- HERINGTON, C. J. (1983), «Aeschylus: the Last Phase», en E. Segal (coord.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: Oxford University Press: 123-137.
- KITTO, H. D. F. (2002<sup>5</sup>), *Greek Tragedy. A Literary Study*. London: Routledge.
- LATTIMORE, Richmond (1958), *The Poetry of Greek Tragedy*, Baltimore: John Hopkins Press.
- (1992), *Tragedy and Tragic Theory: An Analytical Guide*, Westport: Greenwood Press.
- LEBECK, Anne (1971), *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington: Center for Hellenic Studies.
- LESKY, A. (1996), *Tragedia grecka*, Traducción de M. Weiner, Kraków: Homini.
- MAMOLAR SÁNCHEZ, Idoia (2003), «La técnica de esconderse en la comedia de Aristófanes», *Epos* 19: 15-21.
- MURRAY, Gilbert (1968<sup>4</sup>), *Aeschylus the Creator of Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- ROSENMEYER, Thomas (1982), *The Art of Aeschylus*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- SEGAL, Erich (1996), «The Physis of Comedy», en E. Segal (coord.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford: Oxford University Press: pp. 1-8.
- SHEPPARD, J. T. (1927), *Aeschylus & Sophocles. Their Work and Influence*, New York: Longmans, Green and Co.
- SNELL, Bruno (1928), *Aischylos und das Handeln in Drama*. Leipzig: Dieterich.
- SOUTO DELIBES, Fernando (2000), «La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua», *Estudios Clásicos* 118: 11-26.
- STEFFEN, Wiktor (1978), «Der Prolog des Wächters im *Agamemnon* des Aischylos», *Eos* 66, 2: 187-194.

- STEFFEN, Wiktor – BATÓG, Tadeusz (2000) *Ajschylos. Twórca tragedii greckiej*. Warszawa – Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- STOREY, Ian – ALLAN, Arlene (2005), *A Guide to Ancient Greek Drama*. Oxford: Blackwell.
- TAPLIN, Oliver (1998), «Comedy and the Tragic», en M. S. Silk (coord.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press: 188-202.
- (1994), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*. Oxford: Clarendon Press.
- (1996), «Fifth-Century Tragedy and Comedy», en E. Segal (coord.), *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press: 9-28.
- (1995), *Greek Tragedy in Action*, London: Routledge.
- (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- WILLAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich (1914), *Aischylos. Interpretationen*. Berlin: Weidmann.