LAS ERINIAS EN EL *ORESTES* DE EURÍPIDES*

Cecilia J. Perczyk
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín

Resumen
En *Orestes* de Eurípides, el hijo de Agamenón padece en el escenario una alucinación cuyo objeto son las Erinias. En el presente trabajo me propongo analizar la visión de las diosas a partir del diálogo con otras tragedias y fuentes iconográficas de la época donde se representa la misma escena. Las innovaciones en lo que respecta a la imagen de las Erinias y cómo se defiende el héroe del supuesto ataque se interpretarán en relación con la locura del protagonista de la tragedia.

Palabras clave
Tragedia – Eurípides – Orestes – Erinias – Iconografía

The Erinyes in Euripide's *Orestes*

Abstract
In Euripides' *Orestes*, Orestes suffers on stage from a hallucination whose objects are the Erinyes. In the present study I intend to analyse the vision of the goddesses starting from the dialogue with other tragedies and iconographic sources of the time where the same scene is represented. The innovations regarding the image of the Erinyes and how the hero defended himself from the supposed attack will be interpreted in relation to the madness of the main character in the tragedy.

Keywords
Tragedy – Euripides – Orestes – Erinyes – Iconography

Recibido: 19/07/2017. Aprobado: 09/03/2018.

* Una versión preliminar fue presentada en VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado - ATEACOMP: "Tradición, rupturas y continuidades", Asociación Argentina de Teatro Comparado, Facultad de Humanidades y Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño Universidad Nacional de Mar del Plata, Asociación Argentina de Crítica e Investigación Teatral, Mar del Plata, 10, 11 y 12 de agosto de 2017. Agradezco a Cora Dukelsky y a Milena Gallipoli por la orientación en el trabajo con imágenes.

La tragedia *Orestes* fue representada en Atenas en el 408 a. C., poco tiempo antes de que Eurípides partiera a Macedonia. En la obra se muestra al hijo de Agamenón enloquecido luego de asesinar a su madre Clitemnestra. Postrado en el lecho durante la primera parte de la obra, padece una alucinación cuyo objeto son las Erinias. Se trata de un testimonio único dentro del *corpus* trágico porque no se han conservado otros dramas griegos en los que el auditorio pueda ver en el escenario la crisis completa de un personaje, que incluya los síntomas asociados y su recuperación, sin la mediación de narraciones de otros caracteres acerca del suceso.[1] En el presente trabajo me propongo analizar la visión de las diosas y las reacciones del hijo de Agamenón a partir del diálogo con otras tragedias y fuentes iconográficas de la época donde se representa la misma escena. El objetivo es vincular las innovaciones introducidas por Eurípides —que consisten en el carácter ilusorio de las Erinias, su configuración como monstruos alados y el uso del arco para defenderse de su supuesto ataque— con la representación de la locura de Orestes.

En varias de las tragedias conservadas se aborda el mito de los Atridas, razón por lo cual resulta posible apreciar, en mayor medida que con otros relatos, el trabajo de reelaboración hecho en *Orestes* respecto de la versión tradicional.[2] Contamos con las siguientes obras completas: la trilogía de Esquilo, *Orestía*; *Electra* de Sófocles, y, de Eurípides, además de *Orestes*, se han conservado *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros* e *Ifigenia en Áulide*.[3] Por otra parte, siguiendo una tendencia de larga tradición dentro de los estudios clásicos, retomaré imágenes conservadas en vasos para clarificar influencias y ofrecer una contextualización más acabada de la obra estudiada.[4] Se ha encontrado un gran número de

[1] Eurípides dedica otras dos tragedias al tema de la *manía*: *Heracles* y *Bacantes*. En *Heracles* no se representa la crisis de locura del personaje en escena, sino que el mensajero la relata y *Lýssa*, la *daímon* que la ocasiona, ofrece información de los síntomas. En *Bacantes*, por un lado, el segundo mensajero narra cómo Ágave enloquecida asesina a su hijo y el público ve cómo su padre intenta hacerla volver en razón. Por otro lado, Penteo padece una crisis alucinatoria en el escenario y luego se relata su muerte, por lo que no hay recuperación.

[2] Los hechos representados en *Orestes* transcurren entre aquellos acontecidos en *Coéforas* y *Euménides*, obras que, junto con *Agamenón*, componen la *Orestía*. Se considera que la trama de *Orestes* constituye una innovación de Eurípides porque no se ha encontrado otro testimonio literario de los días que pasa el joven en la ciudad de Argos. Medda (2001: 35-36) explica que, con el objetivo de desarrollar las consecuencias en el ámbito público y privado del matricidio, el autor muestra al hijo de Agamenón cuando es juzgado por un tribunal compuesto por ciudadanos a seis días del asesinato. Se trata de una notable diferencia con respecto al enfrentamiento de instancias universales (dioses nuevos y viejos, derechos del padre y la de la madre, venganza de sangre y justicia de la ciudad) representado en *Euménides*, donde la diosa Atenea preside el Areópago. Sobre el trabajo de reelaboración del mito en *Orestes*, cf. Fuqua (1978) que estudia como las referencias al mito de los Atridas funcionan como un marco para el desarrollo de la acción y no implican simplemente un interés por lo arcaico. A mi criterio, la insistencia en la genealogía adjudica un anclaje genético a la enfermedad de Orestes, en especial los vv. 1-26, 807-818 y 995-1012. Hay que tomar en cuenta que, en la medicina de la época, donde se suplanta la etiología divina por una explicación racional, se destaca el componente hereditario de las afecciones (*Sobre la enfermedad sagrada*, L VI, 364, 2, 15). Para la cita del tratado hipocrático sigo la edición canónica de Littré (1849) referida con la letra L, siguiendo la convención de tomo, página, capítulo y línea. Cf. Smith (1967), que se focaliza en la enfermedad como una metáfora típica de la poesía griega y que analiza la relación entre *Orestes* y la medicina hipocrática.

[3] Scribner (1923: 105) señala que los tres trágicos trataron el mito de Orestes según su propio punto de vista y de acuerdo a lo estándares del momento. En el caso de la tragedia aquí estudiada, destaca el abordaje de las condiciones sociopolíticas en Atenas a los finales del siglo V a. C., una ciudad dañada por los años de guerra. Sobre dicha cuestión puede consultarse Longo (1975); Hall (1993); Zimmermann (1998), entre otros. Sobre el tratamiento dado por los tres trágicos al mito del hijo de Agamenón, cf. Von Fritz (1962: 113-159).

[4] Cf. Huddilston (1898), Séchan (1926), Trendall & Webster (1972), Keuls (1997), Taplin (1997 y 2007), *inter alios multos*.

cerámicas en las que se pretendía recordar la experiencia de haber concurrido al teatro, espacio que se conformó como uno de los aspectos fundamentales de la vida de los ciudadanos de Atenas.[5] Entre los vasos conservados, resulta notable la cantidad en los que se representa la epifanía de las Erinias, lo cual permite suponer el interés que despertó la versión teatral en el público.[6]

Luego de escuchar a Electra recordar los infortunios de su familia y lamentarse con el coro de argivas, el público ve en el escenario al hijo de Agamenón acostado en su lecho.[7] Repentinamente se agita horrorizado y exclama ante su hermana:

> Ὀρ. ὦ μῆτερ, ἱκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι
> τὰς αἱματωποὺς καὶ δρακοντώδεις κόρας
> αὗται γὰρ αὗται πλησίον θρῴσκουσί ἐμοῦ.
> Ἠλ. μέν', ὦ ταλαίπωρ', ἀτρέμα σοῖς ἐν δεμνίοις
> ὀρᾷς γὰρ οὐδὲν ὧν δοκεῖς σάφ' εἰδέναι.
> Ὀρ. ὦ Φοῖβ', ἀποκτενοῦσί μ' αἱ κυνώπιδες
> γοργῶπες, ἑνέρων ἱέρεαι, δειναὶ θεαί.

[5] Véase Taplin (2007) quien señala la naturaleza diferenciada de las escenas vinculadas al teatro en la cerámica e individualiza elementos formales que corroboran la relación entre imágenes y dramas específicos. En cuanto a *Orestes*, el autor advierte que, aunque se encontraba entre las obras más conocidas de Eurípides en Grecia Antigua, no parece haber dejado marcas distintivas en la pintura de los vasos conservados (Taplin 2007: 156). Sobre la relación entre la tragedia y la cerámica también puede consultarse Dukelsky & Martino (2002).

[6] Isler-Kerényi (2016) estudia las representaciones iconográficas sobre el mito de Orestes y señala una diferencia entre la producción del siglo V y la del IV a. C. que relaciona con la situación histórico-cultural.

[7] La crítica ha discutido si el lecho integraba la escenografía, que se supone estaba constituida por la fachada del palacio de los Atridas. Cf. Bosman (1993); Medda (1999: 14-36); Ferrando (2008), *inter alios multos*. Por su parte, Griffith (2009: 310) destaca la inversión de las normas del género teatral que supone representar al héroe acostado en una cama.

> Ἠλ. οὗτοι μεθήσω· χεῖρα δ' ἐμπλέξασ' ἐμὴν
> σχήσω σε πηδᾶν δυστυχῆ πηδήματα.
> Ὀρ. μέθες· μί' οὖσα τῶν ἐμῶν Ἐρινύων
> μέσον μ' ὀχμάζεις, ὡς βάλῃς ἐς Τάρταρον.
> vv. 255-265

> Orestes: *¡Madre! Te suplico, no instigues contra mí a las doncellas de mirada sanguinaria y aspecto de serpientes. Pues estas, estas saltan cerca de mí.*
> Electra: *Quédate, desgraciado, quieto en tu lecho. Pues no ves nada de lo que crees conocer bien.*
> Orestes: *¡Febo! Me matarán las feroces de ojos de perro, las sacerdotisas de los de abajo de la tierra, las temibles diosas.*
> Electra: *No te soltaré, sino que, tras entrelazarte con mi mano, impediré que tú des desdichados saltos.*
> Orestes: *¡Suéltame! Porque eres una de mis Erinias, me sujetas por la cintura para arrojarme al Tártaro.*[8]

Ante la desesperación que le provoca el supuesto ataque, Orestes invoca a su madre, a quien asesinó, y a Apolo, el dios instigador del crimen. Primero no llama a sus perseguidoras por su nombre (cuestión sobre la que se volverá más adelante), pero cuando su hermana intenta sujetarlo, la identifica como una de ellas. Se trata de las Erinias, divinidades primigenias que nacieron de las gotas de sangre derramadas cuando Urano fue mutilado por Cronos (Hesíodo, *Teogonía*, 183-187 y Apolodoro, *Biblioteca*, I, I, 4). Su ocupación consiste en provocar la locura a aquellos que asesinaron a un familiar, en especial a los que mataron un progenitor. La representación tradicional de la persecución de Orestes por parte de estas figuras monstruosas se adjudica a Esquilo[9], porque

[8] Los pasajes citados de *Orestes* de Eurípides corresponden a la edición de Diggle (1994) y la traducción de los textos griegos me pertenece en todos los casos.

[9] En la épica se representa a las Erinias como figuras abstractas (Homero, *Ilíada*, 21.412 y *Odisea* 2.135; Hesíodo, *Teogonía*, v. 432). Recordemos que en *Odisea*

las imágenes más antiguas que se han conservado son posteriores a la primera producción de la trilogía correspondiente al 458 a. C.[10]

Electra había señalado a las Erinias como las responsables de haber enloquecido a su hermano en el inicio del prólogo (vv. 37-38) y también las menciona en el inicio del primer episodio (vv. 237-238). Por tal motivo se podría esperar su aparición en el escenario y podría considerarse contradictoria la negación de su existencia, en especial por parte de la joven. Cabe señalar que, en el final de *Electra*, obra estrenada unos años antes por Eurípides, las diosas no constituyen una alucinación del personaje: Cástor exhorta a Orestes para que vaya hacia Atenas por su inminente llegada (vv. 1345-1346). Recordemos que, si bien en *Coéforas* únicamente las ve el hijo de Agamenón mientras delira, se las ve en el escenario en *Euménides* porque conforman el Coro.[11] De modo que en el género trágico no hay estabilidad respecto de la concepción de su existencia. En *Orestes* se las nombra como *Erinýs* (vv. 238, 264, 582 y 1389) y *Eumenídes*, las "Benévolas" (vv. 38, 321, 836 y 1650). La segunda denominación conforma el

Orestes no asesina a su madre, sino que únicamente se encarga de Egisto; a diferencia de *Pítica* XI de Píndaro, donde el joven comete el matricidio.

[10] En un estudio sobre el lenguaje visual de la locura, Kefalidou (2009: 97) agrega la posibilidad de que haya sido una pintura mural de Atenas la que influenció las representaciones posteriores de la escena de persecución.

[11] Recordemos que en *Agamenón* el personaje que dice verlas es Casandra, a quien Apolo enloqueció (vv. 1186-1193) y las identifica con el sustantivo *chorós*, función que cumplirán en *Coéforas*. Cf. Brown (1983) para un estudio sobre la existencia real o ilusoria de las "temibles diosas" en la *Orestía*. El autor propone un cambio de perspectiva que consiste en pensar la naturaleza de las perseguidoras de Orestes desde la puesta en escena, una lógica dramática en la que la obra constituye el medio a través del cual el trágico razona y no simplemente el vehículo para su expresión (Brown 1983: 22).

título de la tercera obra de la *Orestía*, tragedia en la que se alude al lado benigno de las diosas. Para López Feréz (2006: 22) se acude al término *Eumenídes* en *Orestes* para evitar el nombre verdadero, que alude a su carácter terrible. Electra parece corroborar dicha hipótesis en su discurso del prólogo (vv. 37-38); sin embargo, luego se refiere a ellas como *Erinýs* (v. 238). Con lo cual, a mi criterio, la indistinción debe ser leída en otro sentido, que es el de la inestabilidad de su existencia.

A continuación, sigue un monólogo del protagonista que rompe el diálogo con su hermana (vv. 268-306):

> Ὀρ. δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
> οἷς μ᾽ εἶπ᾽ Ἀπόλλων ἐξαμύνασθαι θεάς,
> εἴ μ᾽ ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν.
> βεβλήσεταί τις θεῶν βροτησίᾳ χερί,
> εἰ μὴ 'ξαμείψει χωρὶς ὀμμάτων ἐμῶν.
> οὐκ εἰσακούετ᾽; οὐχ ὀρᾶθ᾽ ἐκηβόλων
> τόξων πτερωτὰς γλυφίδας ἐξορμωμένας;
> ἆ ἆ
> τί δῆτα μέλλετ᾽; ἐξακρίζετ᾽ αἰθέρα
> πτεροῖς, τὰ Φοίβου δ᾽ αἰτιᾶσθε θέσφατα.
> vv. 268-276
>
> Orestes: *Dame el arco de puntas de cuerno, regalo de Loxias, con el que Apolo dijo que alejara a las diosas, si me aterrorizaban con enloquecidos delirios. Alguna de las diosas será alcanzada por mi mano mortal, si no se retira de mis ojos. ¿No escuchan? ¿No ven las flechas aladas lanzándose del arco que hiere de lejos? ¡Ay, ay! ¿Qué esperan entonces? ¡Suban al aire con las alas! ¡Acusen a los oráculos de Febo!*

Los versos citados siguen con la recuperación del hijo de Agamenón. La crítica se divide acerca de la manipulación real de un arco

en escena, y también lo hace respecto de a quién se dirige Orestes cuando solicita el arma. Greenberg (1962: 167), Burnett (1971: 204) y Hartigan (1987: 134) consideran que tenía el arma entre las manos. Porter (1994: 301) explica que su presencia no puede descartarse por la curiosa mezcla de psicología y mito que realiza Eurípides para representar la locura del joven. En cambio, Di Benedetto (1965: 58), Willink (1986: 130), West (1987: 200), Gregory (2005: 268) y Davies & Finglass (2014: 509) se inclinan por otorgarle un carácter imaginario: el arco formaría parte de una alucinación ya que en ese momento Orestes está delirando. Siguiendo la segunda perspectiva, Medda (2011: 90-91) destaca las dificultades que implicaría tener el objeto en escena, al que no se vuelve a hacer referencia en el transcurso del drama. La idea de que el hijo de Agamenón se defendía del ataque de las Erinias con un arco regalado por Apolo (vv. 268-271) fue tomada del poeta lírico arcaico Estesícoro, que había escrito una *Orestía* (*fr*. 181b Davies & Finglass).[12] Coincido con Medda (2011: 92) para quien Eurípides retoma el antiguo motivo y le otorga una nueva función dramática que resulta más efectiva para retratar a un loco; de ese modo los espectadores ven a una figura manipulando un objeto imaginario en el escenario.

En otras presentaciones teatrales en las que Orestes enfrenta a las Erinias se lo describe llevando una espada. Así se lo representa en *Ifigenia entre los Tauros* (vv. 296-300) y en *Euménides* de Esquilo. En *Ifigenia entre los Tauros*, según el relato de un vaquero (vv. 260-339), el hijo de Agamenón había dicho a Pílades que las Erinias llevaban consigo el cuerpo de su madre y estaban dispuestas a atacarlo, por lo que había intentado defenderse con la espada. Asimismo, había confundido ladridos y mugidos de animales con las voces de sus perseguidoras, gritaba, le salía espuma de la boca y finalmente había caído dormido (vv. 282-283 y 307-308).[13] Si bien la imagen del cadáver de Clitemnestra es horrorosa y la descripción se torna particularmente vívida por el recurso del discurso directo, se trata de una narración. En cambio, en *Orestes* el auditorio ve sobre el escenario al personaje y, como se ha destacado, confunde a su hermana con una de las Erinias.[14] El efecto resulta patológica e histriónicamente más convincente (Willink, 1986: 129).

En *Euménides*, la Pitia, sacerdotisa del templo de Apolo en Delfos, dice ver al hijo de Agamenón junto al *omphalós* con hábito de suplicante y una espada que cae de sus manos con rastros de sangre (vv. 40-45). Resulta fundamental para mi interpretación que, en la tragedia de Esquilo, quien se enfrenta a las Erinias con el arco es Apolo (vv. 179-184), elemento que constituye uno de los atributos del dios. Entiendo que la presentación en *Orestes* del joven empleando dicha arma, tradicionalmente asociada al dios y a su hermana Artemis, conforma un modo directo de relacionarlo con la divinidad encargada de protegerlo.[15] Además Orestes re-

[12] Para la cita de los fragmentos del poema de Estésicoro sigo la edición de Davies & Finglass (2014). El fragmento citado proviene de los escolios al v. 268 de *Orestes*.

[13] El cuadro es similar al del Anfitrionida (*Heracles*, vv. 928-935).

[14] En el tratado *Sobre lo sublime* (15, 2-3 y 8), obra adjudicada a Longino, se citan las tragedias *Orestes* e *Ifigenia entre los Tauros* como ejemplos logrados de evocación de visiones.

[15] En el pensamiento griego el arco admite apreciaciones negativas y positivas. Durante los periodos arcaico y clásico se lo consideraba un arma de cobarde porque su empleo transgredía la ética hoplita; además estaba asociada a los bárbaros. Al mismo tiempo, en el contexto mitológico tenía un significado simbólico diferente: como se ha dicho se trata de uno de los atributos de Apolo. La literatura refleja la valoración ambigua (*Ilíada*, 5.171-173 y 11.380; *Áyax*, vv.

cuerda al público que había sido justamente un regalo de Loxias, epíteto que recibe el dios por sus oráculos, utilizado por Estesícoro a comienzos del siglo VI a. C. Asimismo, mostrar al héroe trágico con arco y flecha es un intento por separarlo de su rol como matricida, ya que, cuando se lo representa al joven asesinando a su madre y a Egisto, empuña una espada, como, por ejemplo, en *Electra* (vv. 1121-1126) y en *Euménides* (vv. 41-42).[16] Ahora bien, esto no implica que no se lo vea empuñando armas blancas en *Orestes*. Según el esclavo frigio, lo hace para matar a Helena (vv. 1471-1473) y también para amenazar cortarle el cuello a Hermíone (vv. 1573-1575). Dicho uso lo acerca al accionar de su madre, ya que en *Electra* se indica que Clitemnestra había asesinado a su esposo con una πέλεκυς, un hacha doble que puede ser entendida como un arma sacrificial (vv. 1155-1160).[17]

El objeto de la alucinación de *Orestes* coincide con el de *Coéforas* (vv. 1048-1062); a lo que se suma que, en ambos casos, las Erinias son vistas únicamente por el hijo de Agamenón, a quien aterrorizan (*Coéforas*, v. 1024) y que el modo de definir a las perseguidoras resulta similar. Aélion (1983 247) destaca la presencia en la obra de Eurípides de términos poco comunes y epítetos

1120-1123, y *Heracles*, vv. 140-251). Al respecto cf. Reboreda Morilla (1992 y 1995).

[16] En las representaciones icónicas aparece empleando un arma blanca para asesinar a su madre y su amante. Véase, por ejemplo: La muerte de Egisto. *Pelíke*, figuras rojas, 525-375 a. C. Pintor de Berlín. Kunsthistorisches Museum, Viena, nº 333, Beazley Archive nº 201917.

[17] Cuando el coro de ancianos llora la muerte de Agamenón, habla del asesinato cometido con un arma de doble filo (ἑκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμνῳ, *Agamenón*, v. 1496). Justamente en el lado B de la *pelíke* atribuida al Pintor de Berlín, se muestra a Clitemnestra portando el hacha de doble filo cuando intenta ayudar a Egisto y Taltibio la retiene.

ornamentales típicos del lenguaje de las obras de Esquilo. La similitud alcanza el plano formal ya que, al igual que los vv. 217-267 de *Orestes*, los vv. 1051-1064 de *Coéforas* se componen de un diálogo articulado a partir de la alternancia de dos versos para cada personaje.[18]

En el estásimo que sigue a la crisis del protagonista, la primera estrofa está dedicada enteramente a las perseguidoras de Orestes (vv. 316-331):

> αἰαῖ,
> δρομάδες ὦ πτεροφόροι
> ποτνιάδες θεαί,
> ἀβάκχευτον αἳ θίασον ἐλάχετ᾽ ἐν
> δάκρυσι καὶ γόοις,
> μελάγχρωτες εὐμενίδες, αἵτε τὸν
> ταναὸν αἰθέρ᾽ ἀμπάλλεσθ᾽, αἵματος
> τινύμεναι δίκαν, τινύμεναι φόνου,
> καθικετεύομαι καθικετεύομαι,
> τὸν Ἀγαμέμνονος γόνον ἑάσατ᾽ ἑκ-
> λαθέσθαι λύσσας μανιάδος φοιτα-
> λέου. φεῦ μόχθων, οἵων, ὦ τάλας,
> ὀρεχθεὶς ἔρρεις,
> τρίποδος ἄπο φάτιν ἂν ὸ Φοῖ-
> βος ἔλακεν ἔλακε, δεξάμενος ἀνὰ δάπεδον
> ἵνα μεσόμφαλοι λέγονται μυχοί.
>
> *¡Ay, ay! Corredoras aladas, furibundas diosas, que obtuvieron un tíaso no báquico entre lágrimas y lamentos. Euménides de negra piel, que galopan por el extenso éter, tomando*

[18] Sobre la relación entre la obra de Eurípides y la tradición literaria, (2005: 268-269) acota que el trágico se mantiene fiel en un aspecto crucial: como en *Coéforas* (vv. 930 y 1016-1017), el asesinato de Clitemnestra se considera correcto e incorrecto al mismo tiempo (*Orestes*, vv. 194, 546-547, 819, 824).

> *venganza por la pena de sangre, tomando venganza por el asesinato,* (les) *suplico,* (les) *suplico encarecidamente, dejen que el hijo de Agamenón olvide por completo la enloquecida furia errante. ¡Ay, de las fatigas! Desgraciado, habiendo aspirado a ellas alcanzas tu propio daño, tras recibir desde el trípode el oráculo, que Febo gritó, gritó en voz alta, sobre el suelo donde dicen* (están) *las hendiduras del ombligo de la tierra.*

Las argivas describen a las diosas como aladas (πτεροφόροι, v. 317), así como lo hace Orestes, según cuenta el vaquero a Ifigenia acerca de la Erinia que lo ataca en *Ifigenia entre los Tauros* (v. 288). Se trata de una diferencia fundamental respecto de *Euménides*, donde las diosas carecen del ornamento: ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν / αὗται, μέλαιναι τ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι, *a éstas, sin embargo, se las ve ápteras y negras, y por completo repugnantes*, vv. 51-52; ὑπέρ τε πόντον ἀπτέροις ποτήμασιν / ἦλθον διώκουσ', οὐδὲν ὑστέρα νεώς, *y sobre el mar, con vuelos ápteros, vine persiguiéndo*(lo)*, no menos veloz que una nave*, vv. 250-251.[19] Para Untersteiner (1947: 507) la falta de alas expresa un "horror escalofriante" porque asemeja a las Erinias con figuras humanas. En cuanto al color negro, presente en la versión de Eurípides (*Orestes*, v. 321), entiende que contribuye a alejar la simpatía del espectador.

En la crátera adjudicada al pintor de Tarporley, Orestes empuña una espada para defenderse del ataque de las Erinias, como se suele ver en las representaciones icónicas. A las diosas se las muestra vestidas de cazadoras con botas altas, expresión de su

[19] Los pasajes citados de *Euménides* de Esquilo corresponden a la edición de Page (1972). En dicha tragedia hay otro personaje del cual se destaca la falta de alas, Atenea (πτερῶν ἄτερ, v. 404).

condición de perseguidoras, y, además, aladas.[20] Las alas constituyen un elemento común a diversas figuras monstruosas y se considera proveniente del "alma-ave" egipcia, su presencia sugiere agresividad y recuerda el parentesco con el mundo ctónico (Dukelsky 2013: 259). En cambio, en la hidria de figuras rojas conservada en Berlín, las perseguidoras del hijo de Agamenón son ápteras, siguiendo la propuesta de Esquilo.[21] Si bien, llevan vestido corto y presentan serpientes en el tocado y en las manos, como en la crátera de Taporley. Desde mi punto de vista, el efecto visual de las pinturas es diferente. La representación alada promueve una distancia mayor de la figura humana. Con lo cual entiendo que en la tragedia de Eurípides, aun cuando forma parte de una descripción, la presencia del ornamento provoca cierto temor en el público. Las alas se ajustan al hecho de que las diosas constituyen la manifestación de un proceso patológico; de ese modo su presencia potencia la locura del héroe trágico. Es interesante tomar en cuenta que, al mismo tiempo que se enfatiza en *Orestes* el aspecto monstruoso de las Erinias, en la escultura y, en gran parte también en la cerámica, se lleva a cabo un proceso inverso que consiste en la idealización de las figuras teratológicas. En las metopas del Partenón (cuyo maestro de obra fue Fidias), por ejemplo, puede observarse cómo los Centauros, representados tradicionalmente como seres deformes, son humanizados a tal punto que la violencia que los caracteriza resulta mitigada (Dukelsky 2013: 261).[22]

[20] Erinia persiguiendo a Orestes. Crátera, figuras rojas, 400-300 a. C. Pintor de Tarporley. Museo Ashmolean, Oxford, Beazley Archive nº 430021.

[21] Orestes en Delfos. *Hydría*, figuras rojas, 475-425 a.C. Antikensammlung, Berlín, Beazley Archive nº 214834.

[22] Cf. Topper (2007) que estudia el caso específico de la idealización de otra figura monstruosa en la iconografía, Medusa.

La identificación de dos posibles configuraciones de las Erinias en la producción de los pintores de la época clásica condujo a Lissarrague (2006: 55) a hablar de cierta inestabilidad iconográfica.[23] En mi opinión, por tratarse de divinidades relacionadas con la locura y la venganza, la inestabilidad en su configuración, así como la controversia acerca de su existencia real o ilusoria de la que hablé anteriormente, puede explicarse por su ambigüedad intrínseca. La epifanía de las "temibles diosas" se vincula tanto al mantenimiento del orden, porque castigan al asesino, como a la irrupción, en tanto provocan la *manía*, una enfermedad que desorganiza la vida del hombre.

En el presente trabajo me he propuesto estudiar la escena de *Orestes* en la que el hijo de Agamenón dice ser atacado por las Erinias, para lo cual analicé pasajes del episodio inicial y el primer estásimo de la tragedia. Identifiqué el carácter ilusorio de las "temibles diosas", junto con su representación alada, y el uso del arco para defenderse de ellas como los elementos que representan una distancia respecto del modelo de Esquilo. Considero que se debe a que la escena de la alucinación, ubicada en el comienzo de la obra, no es ajena a la propuesta general de la tragedia que consiste el trabajo de reelaboración del mito tradicional. Al narrar los acontecimientos producidos entre *Coéforas* y *Euménides*, se introducen en la trama elementos que no forman parte de la tradición mítica —como luego se incluye la condena a muerte por parte de los argivos a Orestes y Electra—. El objetivo de ellos es ofrecer una versión renovada del mito en la que la locura se distancia de lo divino y se torna más humana. Con lo dicho no pretendo eliminar la participación de los dioses de la trama, innegable en tanto Apolo irrumpe en la escena final, sino ofrecer una lectura en la que se aprecie la ambigüedad de la propuesta de Eurípides. Entiendo, como Ciani (1974: 98) y Medda (2001: 29-30), que el origen divino de la enfermedad convive con una causa natural.[24] Si bien se atribuye el origen de la enfermedad a las Erinias y a otras divinidades sin especificar (vv. 531-532 y 844-846), y se remite a la cuestión tradicional de la contaminación a través de la mención de la sangre de Clitemnestra como agente (vv. 36-37, 337-338 y 400), se ubican procesos mentales como causantes: Orestes habla del efecto del crimen sobre sí mismo al dialogar con Menelao en el segundo episodio (vv. 396 y 398).[25] Además sus propios recuerdos desencadenan la crisis alucinato-

[23] Observable también en el vestido que en algunas imágenes es largo y en otras, corto. Cf. Darbo-Peshanski (2004: 101), que habla de "una presencia formalmente inestable" para el caso de las Erinias.

[24] Asimismo Theodorou (1993: 41) sostiene que, a la vez que los personajes no dudan que las Erinias provocan la *manía*, la obra en su conjunto cuestiona dicha afirmación. Por otra parte, existen quienes hablan de motivación interna de la locura de Orestes, que puede ser el remordimiento (Aélion 1983: 247) o la toma de conciencia (Assaël 1993: 138); y aquellos críticos que sostienen la idea de un agente externo, como Padel ([1995] 2005: 74), que entiende la afección del protagonista como el producto de fuegos cruzados de figuras divinas masculinas y femeninas. Así para Wright (2008: 52) las acciones humanas de la tragedia, en tanto no se trata de un drama psicológico en un sentido moderno, deben comprenderse a la luz de poderes divinos.

[25] ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δείν' εἰργασμένος, *el entendimiento porque soy consciente de haber hecho cosas terribles*, v. 396; λύπη μάλιστά γ' ἡ διαφθείρουσά με..., *el dolor* (es) *sobre todo lo que me destruye...*, v. 398. Siguiendo a Medda (2011: 193), que explica que lo que destruye al personaje es su capacidad de comprender la situación, y a Konstan (2016: 239-240), para quien la operación mental se relaciona con el conocimiento, he decidido traducir σύνεσις como "entendimiento" en lugar de "conciencia", término con el que se lo suele traducir (Chapouthier & Méridier [1959] 2017: 48; Calvo, García Gual & De Cuenca [1982] 2008: 199; Labiano [2000] 2010: 195, y Andrade 2007: 83). Schamun (1996: 340), en una línea similar a la que aquí se propone, sugiere la expresión "darse cuenta" porque permite revelar la intelección que realiza Orestes de sus propias acciones.

ria, ya que la mirada del joven comienza a perturbarse (vv. 253-254), una vez que escucha que Helena llegó a la ciudad de Argos (vv. 245-246). Desde la perspectiva propuesta las innovaciones respecto de la representación de las Erinias adquieren un nuevo sentido que es el de profundizar el carácter humano de la enfermedad del protagonista de la tragedia.

REFERENCIAS

AELION, Rachel (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*, t. II (Paris: Les Belles Lettres).

ANDRADE, Nora (2007), *Euripides*, Orestes (Buenos Aires: Losada).

ASSAËL, Jacqueline (1993), *Intellectualité et théâtralité dans l'oeuvre d'Euripide* (Nice: Assocciation des Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines).

BAÑULS, José V. *et al.* (eds.) (1998) *El teatre clássic al marc de la cultura grega i la seua pèervivéncia dins la cultura occidental* (Bari: Levante Editori).

BATTEZZATO, Luigo, DI BENEDETTO, Vincenzo, MEDDA, Enrico, PATTONI, Maria Pia (1995) *Eschilo,* Orestea (Milano: Rizzoli).

BOSMAN, Philip R. (1993), "Pathology of a Guilty Conscience. The Legacy of Euripides' *Orestes*", *Acta Classica*, 36: 11-25.

BROWN, Andrew Lyon (1983), "The Erinyes in the *Oresteia*: Real Life, the Supernatural, and the Stage", *The Journal of Hellenic Studies*, 103: 13-34.

BURNETT, Anne Pippin (1971), *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal* (Oxford: Clarendon Press).

CALVO, José Luis, GARCÍA GUAL, Carlos, DE CUENCA, Luis Alberto [1982] (2008), *Eurípides, Tragedias*, t. III (Madrid: Gredos).

CERRA, Gabriela & Gambón, Lidia (2016), "Invención y resignificación de la locura: la imagen de las Erinias en la tragedia", en Gambon (2016: 75-101).

CHAPOUTHIER, Fernand & MERIDIER, Louis [1959] (2017), *Euripide*, *Tragédies*, t. VI, *1º partie*, Oreste (Paris: Les Belles Lettres).

CIANI, Maria Grazia (1974), "Lessico e funzione della follia nella tragedia greca", *Bollettino dell' Istituto di filologia greca*, 1: 70-110.

DARBO-PESHANSKY, Catherine (2004) "Ressemblances et échos: la folie d'Oreste" en Gutmann & Sullivan (2004: 101-110).

DAVIES, Malcolm, FINGLASS, Patrick J. (2014), *Stesichorus, The Poems* (Cambridge: University Press).

DI BENEDETTO, Vincenzo (1965), *Euripidis*, Orestes (Firenze: La Nuova Italia).

DIGGLE, James (1989), *Euripidis Fabulae*, t. II (Oxford: University Press).

___ (1994), *Euripidis Fabulae*, t. III (Oxford: University Press).

DINDORF, Wilhelm (1863), *Scholia graeca in Euripidis tragoedias ex codicibus aucta et emendate*, vol. 2 (Oxford: University Press).

DUKELSKY, Cora (2013), "Del drama familiar a la cerámica: 'Orestes y las Erinias'", en Rodríguez Cidre, Buis & Atienza (2013: 251-283).

DUKELSKY, Cora & MARTINO, Ana (2002), "Imágenes teatrales en las pinturas de los vasos griegos", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 12: 71-79.

EASTERLING, Patricia E. (ed.) (1997), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (New York: Cambridge University Press).

FERRANDO, Serena (2008), "Considerazioni sceniche sull'Oreste folle di Euripide", *Maia*: *Rivista di letterature classiche*, 60, 1: 34-39.

FRAZER, James George (1939), *Apollodorus*, The Library (London: Heinemann).

FUQUA, Charles (1978), "The world of myth in Euripides' *'Orestes'*", *Traditio*, 34: 1-28.

GAMBON, Lidia (coord.) (2016), *A quien Dionisos quiere destruir… La tragedia y la invención de la locura* (Bahía Blanca: EdiUNS).

GARVIE, Alex F. [1986] (2002), *Aeschylus*, Coephori (Oxford: University Press).

GREENBERG, Nathan A. (1962), "Euripides' *Orestes*: an Interpretation", *Harvard Studies in Classical Philology*, 66: 157-192.

GREGORY, Justina (2005), "Euripidean Tragedy", en *A Companion to Greek Tragedy* (Oxford: University Press): 251-269.

Perczyk, *LA REPRESENTACIÓN DE LAS ERINIAS EN ORESTES,* 73-92

GRIFFITH, Mark (2009) "Orestes and the In-Laws" en Mc Coskey & Zakin (2009 275-330).

GUTMANN, Annie & SULLIVAN, Pierre (dir.) (2004) *Le visage et la voix* (Paris: Editions in press).

HALL, Edith (1993), "Political and Cosmic Turbulence in Euripides' *Orestes*", en Sommerstein *et al.* (1993: 263-285).

HARTIGAN, Karelisa (1987), "Euripidean Madness: *Herakles* and *Orestes*", *Greece & Rome*, 34, 2: 126-135.

HUDDILSTON, John (1898), *Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings* (London: Macmillan).

ISLER-KERÉNYI, Cornelia (2016) "Oreste nella ceramografia greca", *Dionysus ex machina*, 7: 183-207.

KEFALIDOU, Eurydice (2009), "The Iconography of Madness in Attic Vase-Painting", en Oakley & Palagia (2009: 90-99).

KEULS, Eva (1997), *Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and the Literary Arts* (Stuttgart: Teubner).

KONSTAN, David (2016), "Did Orestes Have a Conscience? Another Look at *Sunesis* in Euripides' *Orestes*", en Kyriakou & Rengakos (2016: 229-240).

KYRIAKOU, Poulheria & RENGAKOS, Antonios (eds.) (2016) *Wisdom and Folly in Euripides* (Berlin: De Gruyter).

LABIANO, Juan Miguel [2000] (2010), *Eurípides, Tragedias*, t. III (Madrid: Cátedra).

LISSARRAGUE, François (2006), "Comment peindre les Érinyes?", *Mètis*, 4: 51-70.

LITTRE, Emile (1849), *Oeuvres Complètes D'Hippocrate*, t. VI (Paris: Baillière).

LONGO, Oddone (1975), "Proposte di lettura per l' *Oreste* di Euripide", *Maia*, 27: 265-287.

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2006), "Mitos y referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides", *Argos* 30: 17-63.

MC COSKEY, Denise E. & ZAKIN, Emily (2009) (eds.), *Bound by the City. Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis* (New York: Suny Press).

MEDDA, Enrico (1999), "La casa e la città: spazio scenico e spazio drammatico nell'*Oreste* di Euripide", *Studi Italiani di Filologia Classica* 17, 1: 12-65.

___ (2011), *Euripide*, Oreste (Milano: BUR).

MOLINA, Eduardo & OYARZÚN, Pablo (2007) *Pseudo-Longino*, De lo sublime (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados).

MONRO, David B. & ALLEN, Thomas W. [1908] (1963), *Homeri Opera*. Odyssey *libros continens* I-XII, t. III (Oxford: Clarendon Press).

___ [1902] (1988), *Homeri Opera*. Iliadis *libros* I-XXIV *continens*, t. I y II (Oxford: Clarendon Press).

OAKLEY, John H. & PALAGIA, Olga (eds.) (2009), *Athenian Potters and Painters*, t. II (Oxford: Oxbow).

PADEL, Ruth [1995] (2005), *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica* (México: Sexto Piso).

PAGE, Denys L. (ed.) (1972), *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoedias* (Oxford: Clarendon Press).

PEARSON, Alfred C. [1924] (1985), *Sophoclis, Fabulae* (Oxford: Clarendon Press).

PODLECKI, Anthony J. (1992), *Aeschylus*, Eumenides (Warminster: Aris & Phillips).

PORTER, John R. (1994), *Studies in Euripides'* Orestes (Leiden: Brill).

REBOREDA MORILLO, Susana (1992), "Las limitaciones de la táctica hoplítica. La importancia de los arqueros y la historia griega: una aproximación", *Gallaecia*, 13: 303-323.

___ (1995), "El simbolismo del arco de Odiseo", *Gerión*, 13: 2-45.

RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa, BUIS, Emiliano & ATIENZA, Alicia M. (eds.) (2013), *El* oîkos *violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad).

SCHAMUN, María Cecilia (1996), "Significaciones de realidad y apariencia en *Orestes* en Eurípides", *Praesentia*, 1: 337-348.

SCHWARTZ, Eduard (1887), *Scholia in Euripidem*, vol. I, *Scholia in Hecubam Orestem Phoenissas* (Berlin: Reimner).

SCRIBNER, Henry (1923), "The Treatment of Orestes in Greek Tragedy", *The Classical Weekly*, 16, 14: 105-109.

SECHAN, Louis (1926), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Paris: Champion).

SMITH, Wesley (1967), "Disease in Euripides' Orestes", *Hermes*, 95.3: 291-307.

SOMMERSTEIN, Alan *et al.* (eds.) (1993), *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference* (Nottingham 18-20 July 1990) (Bari: Levante Editori).

TAPLIN, Oliver (1997), "The pictorial record", en Easterling (1997: 69-90).

___ (2007), *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* (Los Angeles: The Paul Getty Museum).

THEODOROU, Zena (1993), "Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*", *The Classical Quarterly*, 43.1: 32-46.

TOPPER, Kathryn (2007), "Perseus, the Maiden Medusa, and the Imagery of Abduction", *Hesperia*, 76.1: 73-105.

TRENDALL, Arthur Dale, WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale (1972), *Illustrations of Greek Drama* (London: Phaidon).

UNTERSTEINER, Mario (1947), *Eschilo, Le tragedie*, t. II (Milano: Instituto Editoriale Italiano).

VON FRITZ, Kurt (1962) *Antike und moderne Tragödie* (Berlin: Walter de Gruyter).

WEST, Martin Litchfield (1966), *Hesiod*, Theogony (Oxford: Clarendon Press).

___ (1987), *Euripides*, Orestes (Warminster: Aris & Phillips).

WILLINK, Charles W. (1986), *Euripides*, Orestes (Oxford: Clarendon Press).

WRIGHT, Matthew (2008) *Euripides*: Orestes (London: Duckworth).

ZIMMERMANN, Bernhard (1998), "Die Krise der Polis im Spiegel der attischen Tragödie", en Bañuls, José V. *et al.* (1998: 369-380).