

SIMETRIA ESTRUCTURAL

IMPORTANCIA DE LA ESCENA EN LA TRAGEDIA GRIEGA

Elsa García Novo

I. PRELIMINAR

En un estudio pormenorizado de «Edipo en Colono»¹, hemos llegado a la conclusión de que existe una singular simetría axial entre las dos mitades de la pieza, simetría basada en la secuencia de escenas. Las diez primeras se oponen a las diez últimas, de una en una o agrupadas diversamente, formando siete pasajes paralelos en extensión y contenido.

Deseando comprobar si en alguna otra tragedia griega se produce un efecto similar, hemos recorrido la secuencia escénica de todas ellas, observando que no se encuentra nada similar en la obra de Esquilo ni se repite en los dramas sofocleos, para aparecer, sin embargo, a nuestro entender, en dos composiciones euripideas de la misma época que «Edipo en Colono»: «Orestes» y «Bacantes».

Pero antes de seguir adelante, conviene precisar la noción de escena. La primera advertencia a tener en cuenta es que, en la consideración de escenas, incluimos el párodo, los amebéos interepisódicos y los estásimos, que están definidos, generalmente —no así el párodo—, por salida de actores al comienzo y entrada al

1. *Estructura compositiva de «Edipo en Colono»*, Madrid, 1978.

final, lo que sucede ocasionalmente también en el recitado². Coincidimos en este proceder con M. Imhof, quien separa veintitrés escenas en «Ión», contando las partes corales³. El hecho de que el Coro y los actores actúen en distintos planos y que la *σκηνή* pertenezca por entero a estos últimos, no excluye el diálogo coro-actores e incluso la acción conjunta⁴.

Si bien puede objetarse que en los dramas de Eurípides es frecuente que el Coro se desligue de la acción, reduciéndose su actuación a un interludio musical, podemos afirmar, con K. Alt, que en lo que respecta al Coro de las piezas que vamos a considerar, el de «Orestes» tiene una importancia activa en la pieza⁵, y el de «Bacantes», por su parte, es hasta tal punto componente del todo que es imposible separar cantos independientes⁶. Sucede, pues, que en estas dos tragedias las escenas interepisódicas tienen peso en el acontecer dramático y pueden, con razón, formar parte del conjunto.

Por otra parte, frente a las definiciones de escena que incluyen la condición de que mantengan diálogo unos mismos personajes⁷, entendemos que puede este criterio acarrear serios problemas, obligando a separar un pasaje en el que intervenga un actor que se hallaba presente en silencio, de la parte de episodio precedente⁸, ocasionando rupturas temáticas graves.

2. Entre otros pasajes, *E Hel.* 761-856 (sale el mensajero al comienzo, entra al final Teónoe). Añadamos el hecho de emplear una palabra —escena— etimológicamente emparentada con *σκηνή* = lugar propio de los actores, no debe inducirnos a proyectar sobre ella solamente la acción relacionada con éstos. El problema desaparecería si nos sirviéramos, por ejemplo, del vocablo alemán «Auftritt».

3. Cf. M. Imhof, *Euripides' Ion*, Bern & München, 1966 y «Euripides' Ion und Sophokles' Oedipus auf Kolonus», *MH* XXVII, 1970, pp. 65-89. Un resumen de la estructura se presenta en las páginas 84 del libro y 88 del artículo.

4. E. Bodensteiner hace un estudio de los pasajes en que los actores entran en la orquesta, coro y actor entran juntos, el actor entra por el mismo camino que el coro, etc., es decir, aquellos casos en que desaparece, por así decirlo, la profunda distinción estructural entre coro y actores. Cf. E. Bodensteiner, *Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor in Griechischen Drama*, Jahrbuch f. class. Philol. Supp. Bd. XIX, 1893, pp. 637 ss., en 689-696 y 703-724.

5. Cf. K. Alt, *Untersuchungen zum Chor bei Euripides*, Diss. Frankfurt am Main, 1952, pp. 101-102.

6. *Ibid.* 112. Por su parte M. C. Martinelli («L'elemento narrativo nel secondo stasimo delle 'Baccanti'», *ASNP* VIII, 1978, 355-373) estudia las características de narración y de estilo directo del estásimo segundo de *Ba.*, y la consiguiente relación estrecha con el acontecer del drama.

7. Cf. K. Aichele, «Das Epeisodion», en *Die Bauformen der griechische Tragödie*, ed. W. Jens, München, 1971, pp. 47-83, p. 47.

8. Sin rebasar el marco de las piezas que vamos a estudiar, observaremos que algún autor (véase nota 26) separa los versos 348-379 de «Orestes», que contienen el anuncio de

En fin, entendemos que la entrada y salida de personajes es criterio prioritario⁹. El anuncio y la despedida referidos a un personaje compondrán escena con aquella en la que tome parte tal actor, a menos que tengan un contenido propio, esencial para el curso dramático¹⁰.

Cabe hacer una salvedad dentro de la admisión del anuncio del personaje en la escena del anunciado. En ocasiones se anuncia, al final del prólogo, la llegada del Coro¹¹; con el criterio admitido, esos versos del prólogo compondrían escena con el párodo. Ahora bien, la entrada del Coro —quince personas en los trágicos más jóvenes— es, quizá, la más importante de la pieza, y su presencia será desde entonces constante en el drama¹²; por ello, su anuncio en el prólogo entra dentro de la función general de caracterización de los personajes y anticipación de sus movimientos propia de este primer pasaje recitado¹³. La distinción prólogo-actores-recitado (total o parcialmente) / párodo-Coro (actores)-lirico, es neta, y el corte escénico se dibuja en la línea divisoria. La entrada del Coro es más delimitadora funcionalmente que su anuncio.

En lo que respecta a la posibilidad de una simetría basada parcialmente en la extensión de partes de una tragedia, no vamos a repetir los criterios expuestos en el trabajo mencionado. Baste con aclarar que el espectador no percibe más allá de una aproximación

Menelao y su primera intervención, a lo largo de la cual no se percata de la presencia del protagonista, de los siguientes 380-455, en los que Orestes responde. Creemos que no es natural separar el parlamento de Menelao de la respuesta del joven.

9. Nosotros hemos defendido, en el libro citado, la importancia estructural de la entrada y salida de personajes, y explicábamos sobre la secuencia de ellas —las escenas— la arquitectura de la pieza. De forma paralela O. Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, pp. 49 ss.) afirma que las divisiones importantes de una tragedia son producidas por la entrada y salida de los personajes, y que la distinción entre oda y recitado sólo es fundamental en el caso de que la oda esté precedida y seguida por salida y entrada, respectivamente, de actor.

10. Creemos que así lo entiende Aichele, a juzgar por el recuento de escenas que efectúa en *op. cit.*, pp. 50-51. Por su parte T. D. Goodell («Structural Variety in Attic Tragedy», *TAPhA* XLI, 1910, 71-98) estima, como criterios para la división escénica, la entrada y salida de personajes, añadiendo el cambio de metro, y considera que ciertos pasajes breves —anuncios generalmente— deben entenderse como elementos de transición entre escenas, no incluyéndose en ellas.

11. Tal anuncio se produce, entre otras muchas tragedias, en las tres piezas que tratamos, *S. OC.*, y *E. Or.* y *Ba.*

12. Con muy pocas excepciones, Epipárodo se produce en *A. Eu.* 244, *S. Aj.* 866, *E. Alc.* 861, *Hel.* 515 y en *Rh.* 674.

13. Cf. W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der Attischen Tragoedie*, Stuttgart, 1930, reimpr. Hildesheim, 1967, *passim*, y H. W. Schmidt, «Die Struktur des Eingangs», en *Die Bauformen...* (véase nota 6), pp. 1-46, especialmente en pp. 19-46.

numérica y que es estéril empeñarse en encontrar una correspondencia exacta que nunca ha existido en la mente del poeta¹⁴.

En cuanto a la simetría de contenido, anticiparemos que no se trata simplemente de la composición en anillo al gusto arcaico, sino de correspondencias entre parte y parte en dos aspectos: contraposiciones o paralelismos, produciéndose en este segundo caso una elevación del clímax en la segunda mitad de la pieza.

K. Aichele nos ha descrito la simetría existente entre los episodios (se incluyen prólogo y éxodo) de ciertas tragedias¹⁵: *S Ant.*,

14. Dentro de la literatura clásica comencemos por mencionar, dentro de las estructuras simétricas, la «Ringkomposition», analizada muy en especial por W. A. A. van Otterlo (*Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, Amsterdam, 1944; *De ringcompositie als opbouwprincipe in de epische Gedichten van Homerus*, Amsterdam, 1948). B. A. van Groningen le dedica sustanciosas páginas (*La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960², cap. III y *passim*. Referida a una obra completa—exordio correspondiendo a epílogo—, cap. VII). Dentro de la poesía homérica estudió D. Lohman la composición anular dentro de los discursos de la «Iliada» (*Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín, 1970, pp. 12 ss.). Por su parte L. Illig (*Zur Form der pindarischen Erzählung*, Berlín, 1932, 55 ss.) ha puesto de relieve la importancia de la «Ringkomposition» en la oda pindárica, dedicando especial interés a la «Pítica tercera». En el marco de la poesía sáfica podemos citar el exhaustivo trabajo de J. S. Lasso de la Vega relativo a «La Odá primera de Safo» (en *De Safo a Platón*, Barcelona, 1976, pp. 13-170). Entre los autores latinos nos limitaremos a citar a dos importantes. Es reciente el trabajo de R. C. Bass «Some Aspects in Ovid's *Metamorphoses*» (*CI Q 27*, 1977, 402-408), quien encuentra entre los versos I 747 y II 339 dos anillos numéricos en torno a un centro (número de versos: 33 - 149 - 3 - 151 - 36). A la correspondencia numérica se añade «verbal-cross reference, sutil adumbration, continuation of metaphor». Una estructura diferente, con tres anillos temáticos en torno a un centro, discurre, a juicio de Bass, entre los versos I 747 y II 366.

Fuera ya de la composición anular, pero siguiendo con la referencia de algunas obras que estudian simetría composicional en textos clásicos, mencionaremos otro ejemplo latino: las églogas virgilianas. E. de Saint-Denis («Encore l'architecture des 'Bucoliques' virgiliennes», *R Ph L*, 1976, pp. 7-21) señala los trabajos de P. Maury (1944), G. Stégen (1957) y O. Skutch (1968), que estudian la simetría entre estos poemas. Creemos, con Saint-Denis (p. 10), que el poeta se habrá contentado con cifras aproximadas, siendo inadmisibles suplir o atetizar versos del texto. Para la literatura griega es muy reciente el trabajo de A. Esteban, *El himno homérico a Apolo* (Madrid, 1980): la parte Delia aparece dividida en 4 partes de 44 versos, que a su vez se dividen en otras 4 partes armónicas entre sí. En relación con la obra de Platón citaremos el artículo de K. Vretska, «Platónica» (en *Gymnasium* 63, 1956, pp. 406-420), quien pone los libros VIII al IX 3 de la «República» como ejemplo de una técnica de composición que consiste en la imitación consciente del tímpano de un templo, prestando especial atención al centro de cada sección (la primera parte del trabajo se titula «Zur Kompositionsprincip der Mitte bei Platon»).

15. *Op. cit.*, 62-63. Añadamos que J. Oeri juzgaba simétricas las piezas *S. OC*, *E. Heracl.* y *Cyc.*, pero queriendo encontrar una correspondencia exacta, añadía o atetizaba versos (*Die grosse Responion in der späteren Sophokleischen Tragödie, im Kyklops und in der Heracliden*, Berlín, 1880). Recordemos que el mismo autor ha publicado otros tres trabajos relativos al tema: *Die Euripideischen Verszahlensysteme*, Bâle, 1898; *Die Sophokleische Responion*, Bâle, 1903, y *Dialogresponion bei Euripides*, Leipzig, 1877. Tocantes también a la simetría en diálogos de tragedia son los estudios antiguos de H. Weil, «De la composition symétrique du dialogue dans les tragédies d'Eschyle» (*Journal général de l'Instruction publique*, 1860, pp. 186-189, 194-196, 201-202) y B. Nake, «Ueber Symmetrie im Bau der Dialoge griechischer Tragödien» (*Rh M.*, 1862, pp. 17 ss.) y el más reciente de J. Duchemin, *L'ἀγών dans la tragédie grecque*

OC, y *E Med.*, *And.*, *Tr.*, *El.*, *IT*, *Or.* y *Ba.* A la equivalencia numérica añade el autor algún paralelismo de contenido. Teniendo en cuenta que su estudio no da cabida a los pasajes interepisódicos, ni se ocupa de las escenas sino de los episodios en conjunto, nuestro concepto de la simetría ha de diferir por fuerza del suyo. Aichele trata de la simetría entre episodios «Epeisodiensymmetrie», nosotros, de la simetría composicional de la pieza.

II. ORESTES

Se centra «Orestes» en la lucha del protagonista por la supervivencia, lucha que hace evolucionar su postura de una situación de postración y debilidad a otra de arrojo y fortaleza. No vemos en este proceso la degeneración progresiva de unos seres que se corrompen ante nuestros ojos, como escriben H. Patin¹⁶, Mullens¹⁷, Kitto¹⁸ o Conacher¹⁹, sino un proceso de autodefensa promovido

(París, 1968², pp. 159-166). Acerca de la «Ringkomposition» en los discursos de Dánao en *A. Supp.* menciona O. Taplin a los autores que han tratado el tema: G. Müller, J. Vürtheim, Peretti, Mazon, H. F. Johansen, van Otterlo y A. F. Garvie (Cf. O. Taplin, *op. cit.*, 74-76).

Siguiendo en el campo de la simetría en el teatro griego, recordemos, para la simetría esticomítica en comedia y tragedia, las páginas 52-68 del estudio de A. Gross, *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie* (Berlín, 1905), que trata de las esticomítas en escenas de súplica, reconocimiento, despedida y de mensajero. Es expresivo el título de P. Huggle, *Symmetrische Form und Verlauf des Gesprüches in der späteuripideischen Stichomythie* (Diss. Freiburg, 1959). Siguiendo con el teatro euripideo, señala T. B. L. Webster algunas simetrías entre escenas, entradas de personajes, etc. (*The Tragedies of Euripides*, London, 1967, pp. 282-283). También W. Biehl se ha ocupado de la simetría de ciertos pasajes euripideos (en *Helikon* VI, 1966, 411-424; *Philologus* CXIII, 1969, 176-182; *Hermes* XCVIII, 1970, 117-120, CI, 1973, 35-47 y CV, 1977, 159-175).

Más próximo a nuestro estudio es el de M. Imhof (*Euripides' Ion*, véase nuestra nota 3) quien encuentra, en la pieza referida, simetrías de extensión, unidas ocasionalmente a responsión de palabras o de contenido en la resis del prólogo y en los cuatro episodios (Cf., respectivamente, pp. 61³⁷⁻⁶², 68⁴⁵, 73⁵⁸, 75⁶⁴ y 80⁷⁸). Simetrías numéricas en el conjunto de la pieza se revelan entre las escenas 1.^a y 23.^a (última), 11.^a y 13.^a, 9.^a-11.^a/13.^a-14.^a W. Ludwig (*Sapheneia*, Diss. Tübingen, 1954) mencionaba ya la simetría existente en dicha resis del prólogo de «Ión», así como en las resis prologales de «Fenicias», «Ifigenia entre los Tauros» y «Helena» (pp. 38, 40).

De simetría entre dos pasajes de tragedia, situado el uno en la primera mitad de la pieza y el otro en la segunda, nos habla E. Schlesinger («Zu Euripides' Medea», *Hermes* 94, 1966, pp. 26-53, en pp. 35-36). Se produce contraposición entre las escenas 446 ss. —Jasón domina la situación— y 1317 ss. —Medea tiene las riendas otra vez—.

16. H. Patin, *Etudes sur les tragiques grecs. Euripide*, vol. I, París, 1913⁸, reimpr. Amsterdam, 1970, p. 268.

17. En *CQ* 34, 1940, pp. 153-158. H. G. Mullens ve la tragedia como un proceso de desmoralización.

18. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, London, 1939, London, 1950⁹, p. 350.

19. D. J. Conacher, *Euripidean Drama*, Toronto, 1969, pp. 217 ss. Y más aún: para O. Longo, «Orestes» es un «emblema dell' ultima degenerazione della società ateniese» («Proposte di lettura

por el comportamiento de los demás hombres, que lo aíslan y condenan²⁰. Ante la ἀμχανία del σωτήρ (Menelao)²¹, Orestes se ve obligado a buscar un medio de salvación distinto; su actuación es la de una fiera acosada que destruye para sobrevivir²².

Junto al aspecto físico de la salvación de Orestes²³, se baraja la salvación moral²⁴: ¿culpable o inocente?, ¿voluntario u obligado?

Encontramos en la pieza 22 escenas (Cuadro I).

La secuencia escénica merece comentario. Una primera peculiaridad es la aparición del protagonista quien, dormido en el comienzo del drama, empieza a hablar al concluirse el párodo (V. 208 ss.), siendo este punto su primera entrada oficial.

Por salida y entrada sucesivas, permaneciendo un actor en el escenario, están definidos el final y el comienzo, respectivamente, de las escenas 3.^a y 4.^a —salen Hermiona y Helena, entra el Coro—, así como el límite entre las escenas 9.^a y 10.^a (Menelao deja a Orestes, que anuncia la llegada de Pílates). Por otra parte, la escena 3.^a está ocupada por la entrada de un personaje mudo: Hermiona²⁵.

per l' 'Oreste' di Euripide», *Maia* IV, 1975, 265-287, p. 285). Asimismo, lejos estamos de creer que «Orestes» sea «la catástrofe de la Tragedia» (W. Burkert, «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' 'Orestes'», *A & A*, 1974, 97-109, p. 106).

20. Así, Pohlenz (*Die Griechische Tragödie*, Göttingen, 1954², tr. it. Brescia, 1961, vol. I), aunque menciona también la degradación, habla del deseo de vivir de Orestes quien, estimulado por el odio hacia los hombres que le son adversos, sale de su dolor para investirse de una voluntad de resistencia (p. 482). Similar es la idea de A. Lesky (*Die Griechische Tragödie*, Stuttgart, 1937, 1957³, tr. esp., Barcelona, 1966, p. 221). A. Garzya, por su parte, se refiere acertadamente a una evolución de su personalidad movida por una reacción coherente a estímulos varios (*Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962, p. 179). De manera similar cree Conacher (*op. cit.*, 214) que se puede seguir una línea clara de desarrollo con respecto al héroe: de paciente a agresor. Por su parte H. Erbse («Zum 'Orestes' des Euripides», *Hermes* CIII, 1975, pp. 434-459, p. 445) aclara también que el hecho de que los condenados a muerte recurran a medios extremos se debe, no en último lugar, a la situación en que se ven implicados por la maldad de los demás hombres.

21. Cf. J. Kopperschmidt, *Die Hikesie als dramatische Form*, Diss Tübingen, 1967, pp. 197-200.

22. W. D. Smith («Disease in Euripides' 'Orestes'», *Hermes* XCV, 1967, 291-307) trae a colación las continuas metáforas o alusiones a la enfermedad del protagonista que surcan la pieza, fundamentado, a su juicio, la tragedia.

23. No creemos que la locura de Orestes invada todo el drama, como escribe G. Murray (*Euripides and His Age*, London, 1913, 1946², tr. esp. Méjico-Buenos Aires, 1966⁴, p. 125). De modo semejante, para H. Parry («Euripides' 'Orestes': the Quest for Salvation», *TAPA* 100, 1969, 337-353, «the 'Orestes' is a quest for salvation (p. 339)... But the sub-world is one of illusion and madness, where reality is indistinguishable from nightmare» (p. 352).

24. Así lo cree Garzya (*op. cit.*, 115), siguiendo a G. Perrotta («L'unità dell' 'Oreste' euripideo», *SIFC* VI, 1928, 89 ss., recogido en *Euripide. Letture critiche*, col./ed. O. Longo, Milano, 1976, pp. 178-200), W. Krieg (*De Euripidis Oreste*, Diss. Halle, 1934) y A. Lesky (*W S* LIII, 1935, pp. 37-47). Pohlenz lo expresa como la lucha por reconquistar su derecho a la existencia y su puesto en la sociedad (*op. cit.*, 479).

25. D. P. Stanley («Mute Actors in the Tragedies of Euripides», *BICS* 20, 1973, 68-93) sitúa

SIMETRIA ESTRUCTURAL. IMPORTANCIA DE LA ESCENA EN LA TRAGEDIA GRIEGA

CUADRO 1

ORESTES: SECUENCIA ESCENICA

ESCENA	DISTRIBUCION	EXTENSION	COMIENZO DE ESCENA, ENTRADA	FIN DE ESCENA, SALIDA	UNIDAD ESTRUCTURAL	COMIENZO DE ESCENA, SALIDA	FIN DE ESCENA, ENTRADA
1e	1-70	≈70	ELECTRA, (ORESTES)				HELENA
2e	71-110	≈40	HELENA		PROLOGO		(HERMIONA)
3e	111-155	≈25	(HERMIONA)	HELENA, (HERMIONA)			
4e	140-207	≈68	CORO		PARODO		ORESTES
5e	208-315	≈108	ORESTES	ELECTRA	EPISODIO 1e		
6e	316-347	≈32			ESTASIMO 1e	ELECTRA	MENELAO
7e	348-455	≈108	MENELAO				TINDAREO
8e	456-629	≈174	TINDAREO	TINDAREO			
9e	630-724	≈95		MENELAO	EPISODIO 2e	TINDAREO	
10e	725-806	≈82	PILADES,	ORESTES, PILADES			
11e	807-843	≈37			ESTASIMO 2e	ORESTES, PILADES	ELECTRA, MENSAJERO
12e	844-956	≈113	ELECTRA, MENSAJERO	MENSAJERO			
13e	960-1012	≈53				MENSAJERO	ORESTES, PILADES
14e	1013-1245	≈233	ORESTES, PILADES	ORESTES, PILADES	EPISODIO 3e		
15e	1246-1310	≈65				ORESTES, PILADES	HERMIONA
16e	1311-1352	≈42	HERMIONA	HERMIONA, ELECTRA			
17e	1353-1365	≈14			AMEBEO (ESTROFA)	HERMIONA, ELECTRA	FRIGIO
18e	1369-1502	≈134	FRIGIO				ORESTES
19e	1503-1536	≈34	ORESTES	FRIGIO, ORESTES	EPISODIO 4e		
20e	1537-1548	≈14			AMEBEO (ANTISTROFA)	FRIGIO, ORESTES	MENELAO, ORESTES
21e	1549-1624	≈76	MENELAO, ORESTES, (PILADES), HERMIONA				APOLO
22e	1625-1693	≈69	APOLO, (HELENA)	TODOS	EXODO		

Por dos veces se produce en la pieza la llegada sucesiva de dos personajes que definen el comienzo de una escena. En 844 ss. (se inicia la escena 12.^a) el diálogo del corifeo con el actor que entra —Electra—, sirve de anuncio a la aparición del segundo: el mensajero. Similar es la situación en 1549 ss., donde el corifeo anuncia la llegada de Menelao (1549-1553) y éste advierte sus intenciones respecto a Orestes (1554-1566), que comienza a hablar a continuación ²⁶.

Dos salidas sucesivas señalan el final de la escena 16.^a, que se desarrolla entre Hermiona y Electra. La primera abandona el escenario después del V. 1343. Electra se dirige a los jóvenes, que se encuentran en el palacio, para que la capturen. Se oyen, desde el interior, las voces de Hermiona y Orestes; Electra, pronuncia unas palabras y entra, a su vez, en el palacio.

En el curso de la pieza se deja oír otra voz trascénica de un actor que no hará su entrada inmediata: cuando Orestes y Píldes intentan darle muerte, gime Helena y llama a Menelao (V. 1296-1301).

En cuanto a las unidades estructurales, coincidimos fundamentalmente con la división en episodios de Aichele ²⁷, con la salvedad

la entrada de Hermiona en el V. 112 y la salida en el V. 125, mientras que menciona la salida de Helena, suponemos que por error, en el V. 315. Entendemos que las salidas de Hermiona y Helena definen un mismo fin de escena.

26. R. Arnoldt (*Die Chorische Technik des Euripides*, Diss. Halle, 1878, pp. 24-25) difiere de nuestra secuencia escénica en los puntos siguientes:

No advierte la entrada de personajes mudos. Esto es de especial importancia en el V. 111, donde Hermiona entra sin la compañía de un personaje hablante, definiendo escena.

Separa los V. 844-851 (Electra) de la escena siguiente Electra - mensajero (V. 852-956) (empleamos la numeración de las ediciones actuales, evitando la empleada por el autor). Nosotros entendemos entradas sucesivas que definen una misma escena, puesto que Electra hace su entrada preguntando noticias de su hermano, y, al momento, es respondida por el mensajero.

Separa una escena de Menelao (1549-1566) de la que se desarrolla a continuación entre Menelao y Orestes (1567-1624). Creemos que es una situación similar a la anterior. Menelao entra buscando al asesino y a su hija Hermiona.

Coincidimos en la apreciación de entradas sucesivas que definen una misma escena con O. Longo («Introiti combinati nella tragedia attica», en *AAPat* LXXXVI, 1974-1975, pp. 173-181). Se ocupa el autor de las entradas simultáneas de dos o más personajes por accesos distintos. *Or.* 844/850 corresponde al tipo RE [el primer actor llega desde detrás del escenario (R), el segundo desde el exterior (E)]; *Or.* 1554/1567 es del tipo inverso y más frecuente ER (*Cf.* pp. 178 y 179).

Del recuento del número de escenas que ofrece K. Aichele (*op. cit.*, 50-51), interpretamos que separa los V. 356-374 (Menelao) de 375 ss. (Orestes, que se encontraba presente, le responde), puesto que cuenta en el episodio 2.º cinco escenas. Así como en el V. 208 Orestes despierta de su sueño, como indica el diálogo Coro-Electra, no hay tal en este momento. Al salir Electra, el joven permanece en su lecho y oye las palabras de Menelao.

Como Arnoldt, distingue Aichele en el éxodo tres escenas, separando, suponemos, la entrada de Menelao de la aparición de Orestes.

27. *Cf.* Aichele, *op. cit.*, 50-51.

de que incluimos la serie anapéstica 348-356, que sigue al estásimo 1.º, en el episodio 2.º. En el conjunto de la tragedia griega, éste parece ser el criterio de Schmidt²⁸ para el párodo, y el de Kranz²⁹ y Rode³⁰ para los estásimos —excluyen los anapestos no líricos—. Biehl³¹ estima que estos anapestos, en boca del Coro, acentúan el comienzo de una unidad de acción más grande («función tectónica»).

La pieza presenta el párodo en forma de amebeo, V. 140-207³². Leemos solamente dos estásimos, V. 316-347 y 807-843³³. Biehl³⁴, atribuyendo, con Weil, los V. 960-981 al Coro, los considera como tercer estásimo; nosotros los creemos, más bien, parte de una monodia. La tragedia contiene tres monodias: las de Electra 960-1012³⁵ y 1302-1310³⁶, y la del frigio, 1369-1502³⁷, que es también un amebeo³⁸ porque se dejan oír breves intervenciones del corifeo.

Los episodios 3.º y 4.º, 4.º y éxodo, se encuentran separados por la estrofa y antístrofa, respectivamente, del amebeo episódico 1353-1365 / 1537-1548³⁹.

No se produce superposición de escenas y unidades estructurales.

Recogemos en el cuadro II la estructura de la pieza. Ocupa el centro numérico y de contenido del drama el estásimo 2.º, V. 807-843⁴⁰, durante el cual tiene lugar la asamblea que decidirá la suerte

28. Cf. H. W. Schmidt, en pp. 13-15 de «Die Struktur des Eingangs», en *Die Bauformen...* (véase nota 7), pp. 1-46.

29. Cf. W. Kranz, *Stasimon*, Berlín, 1933, p. 114.

30. Cf. J. Rode en p. 89 y notas de «Das Chorlied», en *Die Bauformen...* (véase nota 7), pp. 85-115.

31. Cf. Biehl, *op. cit.*, 41.

32. Cf. P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la Tragédie grecque*, Diss. París, 1895, pp. 61 ss., 113; Popp en p. 272 de «Das Amoihaion», en *Die Bauformen* (véase nota 7), pp. 221-275; H. W. Schmidt, *op. cit.*, p. 14.

33. Cf. Masqueray, *op. cit.*, 90 y 313-314; J. Rode, *op. cit.*, 88; Biehl, *op. cit.*, 39 ss. y 90 ss.

34. Cf. Biehl, *op. cit.*, 104 ss.

35. Para los V. 960-1012 como monodia de Electra, cf. Masqueray, *op. cit.*, 282, 314; W. Barner en p. 280 de «Die Monodie», en *Die Bauformen...* (véase nota 7), pp. 277-320.

36. Cf. Barner, *op. cit.*, 288, 304, 310.

37. Cf. Masqueray, *op. cit.*, 285 s., 314; Barner, 280, 282 ss.

38. Cf. Popp, *op. cit.*, 273.

39. Cf. Aichele, *op. cit.*, 54; G. Kremer en p. 139 de «Die Struktur des Tragödienschlusses», en *Die Bauformen...* (véase nota 7), pp. 117-141; Masqueray, *op. cit.*, 125, 314; Popp, *op. cit.*, 231; Biehl lo designa «estásimo 4.º» (*op. cit.*, 148 ss. y 166 ss.).

40. K. Aichele (*op. cit.*, 63) entiende acertadamente que el 2.º estásimo se encuentra justamente en el centro de la pieza. Y añade: «A la tentativa de salvación fallida del 2.º episodio se opone el plan de salvación con éxito del 3.º. Dos anillos componen el 1.º y 4.º episodio (108, 171 versos), y el prólogo-éxodo (135, 135 versos)».

H. Strohm (*Euripides*, München, 1957, p. 177) toma en consideración los actos en que se divide la pieza. El más importante, el central (356-806) «comprende el monólogo de Menelao seguido del interrogatorio de Orestes, y la escena de Tindáreo seguida de la resis de súplica

COMIENZO	ESCENAS	Distribución	EXTEN- SION	CONTENIDO	EXTEN- SION	Distribución	ESCENAS	FIN
1	1 135	1ª 2ª 3ª	135	DESDICHA DE ORESTES Y ELECTRA- DICHA	145	Exodo	22ª 21ª	1693 1549
2	140 315	4ª 5ª	176	ORESTES DEBIL - ORESTES FUERTE	182	Amebeo (antistr.) Episodio 4º	20ª 19ª 18ª	1548 1369
3	316 347	6ª	32	EL CORO DEFIENDE A ORESTES	13	Amebeo (estrofa)	17ª	1365 1353
4	348 455	7ª	108	ORESTES DEBIL - ORESTES FUERTE	107		16ª 15ª	1352 1246
5	456 806	8ª 9ª 10ª	351	ACUSACION Y DEFENSA DE ORESTES INTERVENCION FAVORABLE DE PILADES	388	Episodio 3º	14ª 13ª 12ª	1245 844

ORESTES DEBIL →

Escena 11ª
807-843
Estásimo 2º
37 versos
ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ
DECISION DE LA ASAMBLEA
Centro numérico

← ORESTES FUERTE

CUADRO II 'ORESTES' SIMETRIA AXIAL

ELSA GARCIA NOVO

de Orestes. Las mujeres imaginan la escena del matricidio y se espantan, creando de este modo la situación propicia para escuchar la decisión desfavorable del pueblo.

A esta escena central (undécima) siguen otras once, que se agrupan con las que preceden en cinco pasajes que se corresponden en extensión y contenido. En las seis escenas que enmarcan la central (tres y tres), formando el quinto anillo, tiene lugar la acusación y defensa de Orestes, primero en los agones Orestes-Tindáreo, Menelao-Orestes, después en el agón trasescénico relatado por el mensajero, que ha tenido lugar en la asamblea⁴¹. El defensor es, en las dos ocasiones, Orestes, que expone razones semejantes en uno y otro lugar, ayudado en la asamblea por un campesino que habla en su favor.

Los episodios segundo y tercero se corresponden en quiasmo; la primera escena del episodio segundo (escena 7.^a, 108 versos) se relaciona con las dos últimas del tercero (15.^a y 16.^a, 107 versos), formando el cuarto anillo, mientras que las tres últimas del episodio segundo (8.^a, 9.^a y 10.^a, 351 versos) encuentran su correlato en las tres primeras del episodio tercero (12.^a, 13.^a y 14.^a, ≈388 versos según Murray).

Entre las escenas que preceden (1.^a a la 7.^a) y siguen (15.^a a la 22.^a) a los agones, se establece la contraposición entre las dos actitudes de Orestes; si en la primera parte se siente impotente y espera una salvación exterior, en la segunda, ante una situación sin salida, recaba fuerzas de flaqueza y se yergue en salvador propio,

sin éxito al tío, y de la entrada de Píldes: el peso recae así en la cláusula del acto, de modo similar a la arístia del amor fraterno al final del primer acto».

Por su parte, W. Steidle (*Studien zum antiken Drama*, München, 1968, 102 s.) afirma que la segunda gran parte de la acción de la pieza discurre a partir del V. 806.

A. P. Burnett (*Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971, 183-222) distingue en el curso de «Orestes» tres acciones independientes y sucesivas, de súplica, salvación y venganza, todas tres fallidas. No creemos que se produzcan cortes en la acción dramática, sino que unas situaciones motivan otras. H. C. Baldry critica, acertadamente a nuestro juicio, este trabajo (*CR XXIV*, 1974, 23-25). Más acorde al texto nos parece la opinión de Schmid (*Geschichte der griechische Literatur*, vol. III, München, 1940), quien distingue en la pieza tres partes (p. 608): 1-724, petición de ayuda a Menelao; 725-1244, intriga; 1245-1693, desarrollo de la intriga; señala también dos puntos muertos «Tiefpunkte» en los que se estropea la linealidad, V. 617 y V. 1017 (p. 781^o).

41. J. Duchemin (*L'áγών dans la tragédie grecque*, París, 1945, 1968², 79-80) describe los tres agones; el que acaece en la asamblea no es en realidad un agón —escribe la autora— porque se pronuncian cinco discursos; pero los dos puntos de vista son representados cada uno por dos oradores en una simetría perfecta.

actuando a la desesperada⁴². Un contraste entre debilidad y fortaleza que culmina, por obra de los dioses, en el contrapunto de la dicha final frente a la desgracia del comienzo, se establece entre las dos mitades de la tragedia.

Pero analicemos en pormenor los pasajes que, a nuestro entender, componen la pieza.

1 - 1

DESDICHA DE ORESTES Y ELECTRA / DICHA

ESCENAS 1.ª, 2.ª y 3.ª
(Prólogo⁴³)

ESCENAS 21.ª y 22.ª
(Exodo).

Escenas recitadas

DESDICHA:

X DICHA:

A causa del matricidio, Orestes es atormentado por las Furias, mientras espera, con Electra, el veredicto de la ciudad, que los repudia.

Apolo libera a los hermanos del acoso de las Erinies y de la ciudad y les promete puestos honorosos.

71

= 1625

Aparición de Helena⁴⁴

126-131

= 1584

Animadversión hacia Elena

28-31

= 1665

Febo causante del matricidio

46-50

= 1610-1611

Alusión al veredicto de la ciudad

111-125

= 1566 ss.

Intervención pasiva de Hermiona

66-70

X 1554 ss.

Menelao salvador / Menelao suplicante

42. K. Reinhardt (*Tradition und Geist*, Göttingen, 1960, tr. fr. en *Eschyle. Euripide*, París, 1972, 291-328, p. 323) estima que al papel pasivo de los hermanos en la primera parte, sucede después la entrada en acción. Y M. Pohlenz: «toda la tragedia se basa en el contraste entre el Orestes sufriente que vemos al principio y la fuerte actividad que desarrolla a continuación» (*op. cit.*, 479). No se trata, claro está, de rechazar la existencia del carácter individual de Orestes; como hace W. Zürcher (*Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, 1947, 149-179), sino de observar su evolución. Bien expresado también por D. Lanza («Unità e significato dell' Oreste euripideo», *Dioniso* 24, 1961, pp. 58-72, p. 67).

43. No creemos que falte una estrecha conexión del prólogo con la acción del drama, como escribe Di Benedetto (*Orestes*, a cura di..., Firenze, reimp. 1967, p. 5), toda vez que la primera mitad se refiere especialmente a los V. 1-70), cuando Electra expone la debilidad de Orestes.

44. El encuentro Electra-Helena anticipa el de Menelao-Orestes; Helena muestra mayor

2-2

ORESTES DEBIL / ORESTES FUERTE

ESCENAS 4.^a y 5.^a

(Párodo y episodio 1.^o)

ESCENAS 18.^a, 19.^a y 20.^a

(Episodio 4.^o y amebeo interepisódico: antístrofa).

Los dos pasajes contienen recitado y lírica

ORESTES DEBIL X ORESTES FUERTE

La enfermedad de Orestes es minuciosamente descrita. Su postración, su esperanza en Menelao, el nuevo acceso de locura, dan fe de la debilidad de su estado.

Se describe la bravura de Orestes (relato del frigio). Al punto, su dominio sobre el frigio da muestra de ella.

241-248

X 1531-1536

Se anuncia la participación de Menelao como salvador / como enemigo

3-3

EL CORO DEFIENDE A ORESTES

ESCENA 6.^a

(Estásimo 1.^o)

ESCENA 17.^a

(Amebeo interepisódico: estrofa).

Cantos puramente corales separadores de episodio ⁴⁵.
En ambos pasajes hay docmios.

EL CORO DEFIENDE A ORESTES

Suplica a los dioses que aparten de Orestes la locura, y se apiada de él.

Desea que los argivos no se aproximen al palacio antes de que Orestes y Pílates consigan matar a Helena.

interés por sí misma que por su hermana muerta, como Menelao lo hará respecto a Agamenón; al abandonar el escenario, uno y otro son censurados por los hermanos. W. Biehl (*Euripides Orestes*, Berlín, 1965, p. 12) señala esta anticipación y el paralelo de las despedidas 126-131 y 717-724.

45. El amebeo es tal porque las dos canciones se encuentran separadas por un pasaje recitado, pero la parte lírica pertenece exclusivamente al Coro.

ESCENA 7. ^a (parte inicial del episodio 2.º)	ESCENAS 15. ^a y 16. ^a (parte final del episodio 3.º)
ORESTES DEBIL /	ORESTES FUERTE
De nuevo se describe el aspecto y el estado lamentable de Orestes.	Se deja oír, desde el interior del palacio, el pretendido asesinato de Helena y la captura de Hermione por obra de Orestes y Pílates.
448-455 Orestes suplica a Menelao ayuda.	X 1301 Helena suplica a Menelao ayuda contra Orestes.
405-406 Pílates está con Orestes en el asesinato de Clitemestra.	= 1296-1310 Pílates está con Orestes en el pretendido asesinato de Helena.

ACUSACION Y DEFENSA DE ORESTES
INTERVENCION FAVORABLE DE PILADES

ESCENAS 8. ^a , 9. ^a y 10. ^a (parte final del episodio 2.º)	ESCENAS 12. ^a 13. ^a y 14. ^a (parte inicial del episodio 3.º)
ACUSACION Y DEFENSA DE ORESTES	
481-629, 632-716 Agones Orestes-Tindáreo, Menelao- Orestes	= 866-956 Agón trasescénico relatado por el mensajero.
544-604, 640-679	= 931-942 Orestes, autodefensor
470-629	= 915-916 Tindáreo, enemigo
682-724, 736-754	= 1054-1059 Menelao, enemigo

INTERVENCION FAVORABLE DE PILADES ⁴⁶

725-806 tras Tindáreo y Menelao, adversos.	= 879-883, 1065-1245 tras la asamblea adversa.
534-537, 622-806 Se prepara la intervención en la asamblea.	= 866-949 Se relata la asamblea.

46. Ludwig (*op. cit.*, 71-73) estudia los dos pasajes en que dialogan Orestes y Pílates, 725-806 y 1018-1245, como pasajes esticomfícos de deliberación.

Así como en esta pieza altera Eurípides la métrica convencional para crear un nuevo impacto dramático⁴⁷, ensaya también una estructura diferente, creando un conjunto de simetría axial que se opone a la supuesta falta de ligazón que, en la estructura de la pieza, detecta Conacher⁴⁸.

(Continuará)

47. Cf. S. Brown, *Metrical Studies in the Lyrics of Euripides' late Plays*, Diss. Michigan, 1972, pp. 206 ss. y «Metrical Innovations in Euripides' later plays», *AJPh* XCV, 1974, 207-234.

48. *Op. cit.*, 213 ss. Sin embargo, G. Perrotta, entre otros, defiende la unidad de la pieza (*SIFC* VI, 1928, 89-138).