

# La “repetición” mítica de la tragedia griega

---

El caso de *Coéforas* de Esquilo, *Electra* de  
Sófocles y *Electra* de Eurípides.

M<sup>a</sup> Belén Galván Rodríguez  
Grado en Filología [Clásica]  
4º curso

**Tutor:** Milagros Quijada Sagredo  
**Departamento:** Estudios Clásicos

## ÍNDICE

RESUMEN .....	2
1. MITO Y TRAGEDIA .....	3
1.1. EL MITO COMO BASE DE LA HISTORIA TRÁGICA .....	3
1.2. EL MITO DE ORESTES .....	8
2. <i>COÉFORAS</i> DE ESQUILO, <i>ELECTRA</i> DE SÓFOCLES Y <i>ELECTRA</i> DE EURÍPIDES .....	11
2.1. ESTRUCTURA, RECURSOS LITERARIOS Y FORMALES .....	11
CONCLUSIONES .....	24
BIBLIOGRAFÍA .....	25

## RESUMEN

Los mitos formaban parte de la cultura tradicional de Grecia y eran especialmente productivos para la literatura. Sus historias son narradas en la poesía épica y aparecen en numerosas composiciones líricas. En la tragedia, los mitos constituyen la base de la historia de muchas obras. Los mismos temas míticos eran representados en numerosas ocasiones de la mano de diversos autores dramáticos. Aunque conocemos esa situación por los títulos, sólo ha llegado hasta nosotros un caso del tratamiento del mismo episodio mítico en obras de los tres grandes trágicos: la venganza de Orestes en *Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides.

En este trabajo estudiaremos la forma en la que el mito era utilizado por los autores trágicos para crear sus obras. Para ello, el trabajo está dividido en dos partes: en la primera trataremos el aspecto teórico de la relación entre mito y tragedia y en la segunda haremos una comparación entre las tres tragedias que tratan el tema de Electra. En la primera parte veremos qué circunstancias incidían en el poeta trágico a la hora de tratar un mito, destacando el contexto de competición en el que se enmarca la composición de la tragedia; esto es, su relación con las expectativas del público y con las obras que hubieran sido representadas con anterioridad. También hablaremos de los patrones de las historias míticas que se repiten una y otra vez en las obras trágicas. En la segunda parte del trabajo veremos, en base a la comparación entre *Coéforas* y las dos *Electra*, cómo obras que se basan en el mismo episodio mítico y que contienen los mismos patrones en su historia pueden llegar a ser muy diferentes. Centrándonos en dos de los elementos alrededor de los cuales se estructuran las tres tragedias, el reconocimiento y la elaboración y ejecución del plan de venganza, veremos cómo un tratamiento diferente de los mismos puede dar lugar a tragedias muy distintas entre sí.

## 1. MITO Y TRAGEDIA

### 1.1. EL MITO COMO BASE DE LA HISTORIA TRÁGICA

La tragedia se basa en el mito para componer sus historias. Hay algunas excepciones (tragedias cuya historia no se basa en ningún episodio mítico<sup>1</sup>), pero no son muy numerosas. Sin embargo, no todos los mitos parecen adecuados para servir de base de una historia trágica. Podemos observar una preferencia por mitos que envuelven a héroes o a hombres<sup>2</sup> que usualmente se encuentran en una situación de conflicto. Si lo comparamos con otros géneros como la épica, el “mito trágico” centra más sus historias en el sufrimiento de los héroes que en sus grandes conquistas (ROISMAN 2013: 476). Los títulos de las tragedias atestiguan también una mayor presencia de determinados mitos: los que se refieren al ciclo troyano, al ciclo tebano y al destino de Agamenón y su familia (ANDERSON 2005: 129).

Al encontrar esos temas míticos tratados en numerosas tragedias podemos llegar a la conclusión de la existencia de una “repetición mítica” en la tragedia ática. Así, podemos decir que en parte la tragedia griega constituye “una gran colección de variaciones de relativamente pocos temas legendarios [...], siempre repitiéndose pero nunca iguales”<sup>3</sup> (BURIAN 1997: 179). Si atendemos a los títulos de las tragedias perdidas observamos una abrumadora repetición de temas míticos:

De las aproximadamente 600 obras atribuidas por título a todos los poetas trágicos conocidos, hay doce obras diferentes tituladas *Edipo* (por lo menos seis del siglo V, incluyendo obras de los tres trágicos supervivientes), ocho obras llamadas *Tiestes* (incluyendo versiones de Sófocles y de Eurípides), y siete llamadas *Medea* (siendo la de Eurípides la primera) (BURIAN 1997: 184).

¿Qué podemos esperar de esas tragedias que se basan en los mismos personajes y en el mismo episodio mítico? Formas que pueden ser bastante distintas a la hora de configurar la historia. Para explicar este hecho tenemos que tener en cuenta el contexto de competición en el que el poeta trágico componía sus obras. Un trágico podía verse en la situación de presentar una obra de cuyo tema ya se hubieran representado varias versiones, por lo que tendría que diferenciarse de alguna manera

---

<sup>1</sup> *Los Persas* de Esquilo, de entre las tragedias conservadas, tiene como historia un hecho contemporáneo, la derrota de Jerjes en Salamina. No es el único caso atestiguado. Heródoto (VI. 21) asegura que la representación de una obra de Frínico, *La toma de Mileto*, basada en la conquista por parte de los persas de dicha ciudad, acabó con los espectadores en lágrimas y una multa para el autor por evocar tal tragedia. Aristóteles también menciona una tragedia de Agatón, *Anteo*, que se basa en una historia completamente inventada.

<sup>2</sup> BUXTON (2013: 134) escribe que *Prometeo encadenado* no tiene por qué incluirse como una excepción, dado que podría argumentarse que el personaje central no es simplemente un titán, sino también “un héroe casi humano en virtud de su firme apoyo a la humanidad”.

<sup>3</sup> Todas las citas de artículos en inglés o francés han sido traducidas por la autora del trabajo.

de sus antecesores para que su tragedia aportara algo nuevo. De este modo, podemos decir que en la tragedia griega encontramos una relación dialéctica entre tradición (mítica) e innovación (la forma concreta en la que los trágicos llevaban a escena ese episodio mítico, diferenciándose siempre de sus antecesores).

No nos es posible analizar todos los casos de repetición mítica en la tragedia debido a las carencias de la conservación de las obras. Sólo nos ha llegado un caso de un mismo episodio mítico tratado por los tres grandes trágicos: el episodio de la venganza de Orestes tratado en *Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides. Estas obras nos ofrecen una oportunidad única para comparar las diferentes formas de tratar una misma historia mítica.

### TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Cuando analizamos las innovaciones que pueden introducir los trágicos a la hora de llevar a escena un episodio mítico, hay que tener en cuenta que los griegos no tenían versiones definitivas de sus mitos. Éstos formaban parte de la cultura tradicional, de manera que podían convivir diferentes versiones de un mismo mito, aunque sí es cierto que había algunas versiones más conocidas que otras. De cualquier modo, sin una versión ortodoxa, los poetas tenían bastante libertad para crear y transformar el mito<sup>4</sup>. “En un sentido importante, los poetas eran los mitógrafos de Grecia” (BURIAN 1997: 184).

Tampoco debemos olvidar que la tragedia era compuesta para ser representada. El público es un elemento importante en ese juego de tradición e innovación: se juega con las expectativas de los espectadores y con su conocimiento de los precedentes del mito. Los poetas trágicos podían cumplir con esas expectativas conduciendo la historia hasta el clímax que el espectador esperaba. En otras ocasiones, esas expectativas iban a ser desafiadas mediante la introducción de nuevos elementos que no existían en las versiones más conocidas del episodio mítico que se llevaba a escena. Los poetas trágicos podían remodelar el mito cambiando la trama, introduciendo nuevos personajes o creando nuevos episodios (ANDERSON 2005: 122).

Un ejemplo de cómo un poeta trágico podía modelar un personaje a partir de un episodio mítico conocido lo podemos encontrar en la *Electra* de Sófocles y en la de

---

<sup>4</sup> Hay que tener en cuenta que esos cambios tienen un límite. No tenemos evidencias de versiones en las que Edipo, por ejemplo, no matara a su padre y se casara con su madre (BURIAN 1997: 185).

Eurípides si las comparamos con *Coéforas* de Esquilo. En la obra de Esquilo el personaje de Electra cumple un papel secundario en comparación con su hermano Orestes. Se mantiene en escena durante la primera mitad de la obra para luego desaparecer a la hora de la ejecución de la venganza<sup>5</sup>. Frente a Esquilo, tanto en la obra de Sófocles como en la de Eurípides Electra pasa de ser un personaje secundario a ser el personaje principal. Sófocles desarrolla la situación de Electra en palacio ahondando en la soledad que ésta siente mientras espera el regreso de su hermano. El hecho de que Electra no acepte de buen grado el asesinato de su padre y el matrimonio de Clitemnestra con Egisto ya había sido mostrado por Esquilo, pero el protagonismo y la importancia que le concede Sófocles a ella y a su situación es un desarrollo completamente nuevo<sup>6</sup>. Eurípides también incorpora algunas innovaciones con respecto a Electra: la situación de ésta es distinta; vive en una humilde morada en lugar de en el palacio de Agamenón y está casada con un campesino, que es un personaje inventado por Eurípides. En la venganza Electra ocupa un lugar de importancia junto a su hermano, siendo ella en esta ocasión la que desarrolla el plan del matricidio y su más firme defensora frente a las dudas de Orestes, aunque no llegue a empuñar el arma.

También podemos relacionar esa necesidad de los poetas trágicos de diferenciarse de sus predecesores con el progresivo desarrollo de distintas técnicas teatrales: monólogos, cambios en el diálogo, escenas de mensajero, finales *deus ex machina*... El desarrollo de estos elementos y su integración en la trama también pueden ser un factor que actúa en la articulación de la historia mítica. Estableciendo una comparación entre Esquilo, Sófocles y Eurípides podemos encontrar características generales en la mayoría de las obras de los dos últimos que los diferencian del primero. A la hora de desarrollar la historia mítica, Sófocles tiende a concentrar el clímax trágico y su impacto a través de giros en la trama (CROPP 2005: 278). Eurípides, siendo el más joven de los tres grandes trágicos y el último en hacer su

---

<sup>5</sup> El papel de Electra en *Coéforas* no parece ser muy distinto al que ya le había otorgado Estesícoro. Véase §1.2.

<sup>6</sup> Sabemos con seguridad que, de las tres obras que tratan la venganza de Orestes, *Coéforas* es anterior a las otras dos. La datación de las dos *Electra* es problemática y no se puede asegurar con seguridad si la de Sófocles precedió a la de Eurípides o viceversa, lo que dificulta el análisis de la influencia de un trágico sobre el otro (AÉLION 1983a: 93; CROPP 1988: 1). Tampoco podemos asegurar, por tanto, que el tratamiento de Electra como protagonista de la obra sea una innovación de Sófocles y que Eurípides lo retomara. Cuando hablamos de innovación en las obras de Sófocles y de Eurípides lo hacemos siempre en comparación con *Coéforas*. Por otra parte, en este trabajo vamos a mencionar sistemáticamente antes a Sófocles que a Eurípides, no porque aseguremos que la obra de Sófocles es anterior sino por seguir el orden tradicional de los tres poetas trágicos.

aparición, parece en consecuencia haber desarrollado técnicas que sus predecesores no habían utilizado tanto: nuevas tramas en episodios conocidos, combinación de motivos y personajes familiares con situaciones nuevas, además del uso marcado de formas dramáticas como el monólogo en el prólogo, la esticomitia, debates retóricos, cantos del coro con formas líricas nuevas y conclusiones en la que es recurrente la aparición del *deus ex machina* (CROPP 2005: 281).

### PATRONES EN LAS HISTORIAS MÍTICAS

Otra cuestión a tener en cuenta es que en el tipo de historias míticas que suelen encontrarse con más frecuencia en tragedia encontramos ciertos patrones que se repiten. BURIAN (1997: 187) identifica los siguientes como los más comunes: retribución, sacrificio, súplica, rescate y retorno-reconocimiento. Muchos episodios míticos están asociados a alguno de estos patrones. En la tragedia, la forma de llevarlos a escena o de mezclarlos entre sí es otra manera de jugar con las expectativas del público.

El mito de Orestes está asociado al patrón de regreso-vinganza y venganza-salvación<sup>7</sup>, tanto en los precedentes literarios del mito como en las tres obras trágicas que conservamos. Esquilo, Sófocles y Eurípides presentan la venganza de Orestes articulada a través de un engaño. Éste es un recurso típico asociado a las tragedias que representan el tema de la venganza (AÉLION 1983b: 65). Sin embargo, aun utilizando el mismo recurso, hay grandes diferencias en las tres obras tanto en el desarrollo del plan como en las consecuencias de la venganza<sup>8</sup>.

El otro patrón que encontramos estas tres obras es el del regreso. Orestes vuelve a su patria para vengar la muerte de su padre pero también porque es su derecho como heredero legítimo al trono de Agamenón. El patrón de la venganza y el del regreso se hallan íntimamente entrelazados, en especial en los casos en los que el protagonista del regreso es un príncipe legítimo que se ha visto obligado a exiliarse (AÉLION 1983b: 74-5).

Muy cercano al tema del regreso se encuentra el motivo del reconocimiento. En el caso de *Coéforas* y las dos *Electra* el reconocimiento se producirá entre Orestes y su hermana Electra. También hay una diferencia sustancial en las escenas de

---

<sup>7</sup> Seguimos aquí la tipología de BURNETT (1971).

<sup>8</sup> Véase §2.

reconocimiento de estas tres tragedias, aunque en los tres casos se produzca entre los mismos personajes y se sitúen siempre antes de la ejecución de la venganza.

### JUEGO INTERTEXTUAL

Otro recurso que podemos encontrar en tragedia es el juego con los precedentes literarios, especialmente con Homero. Encontramos muchos paralelos con la poesía precedente, especialmente con la épica, con la que comparten muchos episodios (ANDERSON 2005: 122). Se puede remitir a una obra conocida por los espectadores por varios motivos. Por una parte se puede evocar un paralelo para resaltar similitudes entre la obra que se está representando y un pasaje conocido por los espectadores. También se puede establecer un paralelo para remarcar precisamente diferencias entre la obra dramática y un precedente literario (BURIAN 1997: 194).

Pero no todos los paralelos y las referencias se establecían con la literatura anterior a la tragedia. Las obras que se hubieran representado con anterioridad también eran un material sobre el que establecer paralelos y diferencias. Como ya hemos dicho, los autores dramáticos podían tener que presentar una obra cuyo tema había sido tratado en numerosas ocasiones. A la hora de crear un drama que aportara algo nuevo tenían que tener en cuenta las anteriores representaciones<sup>9</sup>: “aparte de la épica y la lírica, el material más cercano que tenían a mano se derivaba de las otras representaciones trágicas, las cuales para la mitad del siglo llevaban existiendo ya 75 años” (ROISMAN 2013: 476).

Podemos encontrar casos de intertextualidad e “interteatralidad” analizando en conjunto *Coéforas* y las dos *Electra*. Hacer un análisis de los precedentes del mito de Orestes en la literatura anterior al drama y de los elementos que ya estaban establecidos antes de la representación de las tragedias nos puede ayudar en ese trabajo.

---

<sup>9</sup> Incluso se puede dar el caso de una reinterpretación del antecedente de un autor por otro: “la antigua biografía de Sófocles enfatiza –aunque la interpretación del pasaje es muy controvertido– que Sófocles estaba inspirado por los motivos y las estructuras de la *Odisea* de modo que introducía numerosos indicios de esos episodios míticos en muchos temas de sus dramas. En Eurípides, la recepción de Homero se encuentra por estratos, ya que el más joven de los tres trágicos entabla un diálogo en competición con Esquilo –y también con la recepción de Homero en Esquilo–” (ROISMAN 2013: 596).

## 1.2. EL MITO DE ORESTES

En este apartado vamos a ver qué elementos del mito de Orestes estaban establecidos antes del siglo V a.n.e. Para ello, no vamos a analizar todas las menciones de los personajes en los precedentes literarios<sup>10</sup> sino que vamos a centrarnos en las dos versiones que mejor ejemplifican el desarrollo del mito y su situación antes de ser tratado por los trágicos: la *Odisea* y la *Orestía* de Estesícoro.

En la *Odisea* el asesinato de Agamenón y la posterior venganza de Orestes son mencionados a lo largo de toda la obra. Al contrario del desarrollo que veremos en el drama ático, donde Clitemnestra se convierte en el principal agente de la muerte de su esposo, en el poema se resalta especialmente la culpa de Egisto. Fue éste el que asesinó a Agamenón (I 35-43, III 193-8, IV 512-47) y recibió su justo castigo siendo asesinado por el hijo de éste, Orestes (I 298-300, III 193-8). La hazaña de Orestes es narrada a Telémaco por Atenea y por Néstor como un modelo a seguir en el caso de que fuese necesario dada la situación en el palacio de Odiseo. La muerte de Agamenón también supone una contraposición con la situación de Odiseo cuando llega a casa: Agamenón se encuentra con una esposa infiel que ha pactado su asesinato con un aspirante al trono, mientras que Odiseo se encuentra a su mujer y a su hijo resistiendo hasta el último momento el asedio de los pretendientes.

El papel de Clitemnestra es ambiguo, tanto en el asesinato de Agamenón como en la venganza de Orestes. Si bien el asesino de Agamenón es Egisto, Clitemnestra tiene una gran parte de culpa al haber pactado con el usurpador (III 232-5 y 248-312, IV 91-2, XXIV 199-202). Clitemnestra tenía que estar enterada del plan del asesinato ya que ella misma mata a Casandra mientras Agamenón era asesinado por Egisto (XI 387-464). La esposa de Agamenón sirve como contraposición a Penélope: mientras la última mantiene a los pretendientes a raya y protege el trono de su marido y de su hijo, la primera ha pactado con otro hombre la muerte de su esposo.

En la *Odisea* no se menciona el matricidio de Orestes. Como hemos dicho, el asesino de su padre es Egisto y es en quien se enfoca la venganza. No sabemos si el hecho de que el matricidio no esté atestiguado claramente en la *Odisea* se debe a que esa versión del mito es posterior o a que no ha sido mencionada por razones morales<sup>11</sup>. Tampoco hay ninguna mención a la persecución de Orestes por parte de

---

<sup>10</sup> Hay estudios pormenorizados de las fuentes que ilustran la evolución del mito anterior a la tragedia en GARVIE (1986), CROPP (1988), AÉLION (1983a) y ROISMAN (2013), entre otros. La más extensa es, quizás, la de JEBB (1894).

<sup>11</sup> La violencia dentro de la familia está normalmente suprimida en Homero (ROISMAN 2013: 24).

las Erinias, lo cual se corresponde perfectamente con la falta de mención del matricidio.

La *Odisea* es un referente importante a tener en cuenta a la hora de analizar las posibles influencias en las tres tragedias en las que nos estamos centrando. La versión homérica del mito de Orestes era muy conocida, pero la herencia de la *Odisea* va más allá. También hay que resaltar su importancia en cuanto supone un modelo del patrón de regreso y de venganza:

Si uno examina la influencia de Homero a un nivel estructural, es notable sobretodo que el motivo del regreso, familiar desde la *Odisea* en conexión con la estratagema, el engaño y la venganza, subyace en las obras de Electra de los tres trágicos (ROISMAN 2013: 597).

La *Orestía* de Estesícoro, poeta coral que compuso entre los siglos VII-VI a.n.e., es el precedente cuyas aportaciones más influyen en la *Orestía* de Esquilo. De esa obra conservamos muy pocos fragmentos (PMG 210, 211, 212, 217, 219), de modo que la reconstrucción de su tratamiento del mito se limita a diversas referencias de otros autores y a la iconografía encontrada en vasijas y metopas que datan del siglo VI a.n.e. Parece que estaba compuesta por dos libros (ADRADOS 1980: 214) y que es la obra más influyente que trató la venganza de Orestes entre la *Odisea* y los trágicos (JEBB 1894: xviii). El poema narraba el regreso de Orestes, el matricidio y la persecución de éste por parte de las Furias. No se sabe con exactitud si se incluía también la muerte de Agamenón, pero parece que sí se mencionaba el sacrificio de Ifigenia como la razón principal de la traición de Clitemnestra (AÉLION 1983a: 95; ADRADOS 1980: 215). Se incluía casi con toda seguridad una escena entre Orestes y Apolo, una escena de reconocimiento con Electra, el sueño de Clitemnestra, la muerte de ésta y de Egisto y la persecución de Orestes por las Erinias<sup>12</sup>. No hay consenso sin embargo en cuanto a la aparición de la Nodrizza, el Pedagogo o ambos<sup>13</sup>.

JEBB (1894: xix) cree que esta obra es un punto intermedio dentro del desarrollo del personaje de Electra en la tragedia: “es un hecho notable que Electra, desconocida para Homero, aparezca en el siglo V como un personaje central en la historia”. Parece además que la escena del reconocimiento de Esquilo es tomada de Estesícoro, incluyendo el motivo del rizo (ADRADOS 1980: 215).

---

<sup>12</sup> AÉLION (1983a: 111) escribe que esta es la primera ocasión en la que se muestra la culpabilidad de Orestes en la literatura griega, representada por la persecución de las Erinias.

<sup>13</sup> La presencia se deduce a través del análisis de la iconografía. JEBB (1894: xx) defiende la aparición de la Nodrizza y del Pedagogo. ADRADOS (1980: 215) sólo identifica al Pedagogo.

Además de las conexiones evidentes de *Coéforas* con la obra de Estesícoro, también encontramos elementos de esta *Orestía* en la obra de los otros dos trágicos. Sófocles incluyó al Pedagogo, que no había aparecido en la obra de Esquilo. Además, continuó integrando el sueño de Clitemnestra y el rizo de Orestes en la tumba de Agamenón, aunque esta vez no sería encontrado por Electra sino por Crisótemis<sup>14</sup>. Los elementos de la *Orestía* de Estesícoro que aparecen en Eurípides (como la persecución de las Erinias o el rizo encontrado en la tumba de Agamenón) parecen ser referencias al tratamiento que hace Esquilo de ellos y no a Estesícoro directamente<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> El rizo encontrado en la tumba de Agamenón puede ser una revisión de la *Orestía* de Estesícoro o puede serlo de *Coéforas*.

<sup>15</sup> Véase §2.1.

## **2. COÉFORAS DE ESQUILO, ELECTRA DE SÓFOCLES Y ELECTRA DE EURÍPIDES**

### **2.1. ESTRUCTURA, RECURSOS LITERARIOS Y FORMALES**

En este apartado vamos a comparar la estructura de las tres tragedias que tratan el tema de la venganza de Orestes. Este análisis tiene un especial interés ya que veremos cómo en los tres casos la distinta organización de los incidentes da lugar a obras muy distintas por su significado.

No haremos un análisis pormenorizado de la división de cada parte de cada tragedia<sup>16</sup>, sino que nos basaremos en los dos elementos en los que, a nuestro juicio, se apoyan las estructuras de las tres tragedias: la diferente importancia que conceden Esquilo, Sófocles y Eurípides al reconocimiento entre los dos hermanos, por una parte, y a la ejecución del plan de la venganza, por otro. Éstos son dos elementos en común en las tres obras y se desarrollan consecuentemente en base a la elección del tema mítico: la vuelta a casa de Orestes después de un largo tiempo en el exilio y el motivo de su vuelta, que es la venganza. No son los únicos elementos importantes en las tres tragedias, pero sí los más significativos. Así, en *Coéforas* encontramos una progresión lineal de la historia sin ningún sobresalto; tras un rápido reconocimiento, tenemos la ejecución de la venganza donde todo sale según lo esperado. En la *Electra* de Sófocles tenemos la estructura más compleja de las tres tragedias que vamos a comparar, con el desarrollo de subtramas que alargan el reconocimiento hasta más allá de la mitad de la obra, y un plan del que se ofrecen varias versiones y que posterga su ejecución hasta el final. En la *Electra* de Eurípides, por último, nos encontramos con una estructura que divide la obra en dos mitades bien diferenciadas: una que lleva al reconocimiento entre Orestes y Electra y otra en la que se ejecuta el asesinato de Clitemnestra.

Ambos elementos, reconocimiento y venganza, se dan en las tres tragedias en ese orden, pero la diferente importancia que se le concede a uno u a otro o el diferente tratamiento que reciben dan lugar a tragedias bien distintas entre sí. A continuación haremos un análisis de la estructura de *Coéforas* y las dos *Electra* dando especial importancia a los elementos que ya hemos señalado, precedido de un resumen de los elementos que comparten del mito que nos ayude a tener una visión general antes de la explicación.

---

<sup>16</sup> En los comentarios de GARVIE (1986), JEBB (1894) y CROPP (1988), que son los que aquí usamos como base, se puede encontrar más información al respecto.

Las tres obras tienen en común el mismo episodio mítico como base de su historia. Agamenón ha sido asesinado por Clitemnestra y Egisto, que han usurpado el trono y son los que ahora gobiernan. Orestes vuelve del destierro junto a su compañero Pílates con intención de vengar a su padre y dar muerte a los asesinos. Antes de llevar a cabo su venganza se encuentra con su hermana Electra que, aunque no se haya visto forzada al destierro, también se lamenta por la muerte de su padre y también desea venganza. Finalmente, Orestes acaba matando a Egisto y a Clitemnestra. Esa es, muy a grandes rasgos, la historia mítica común que comparten las tres tragedias.

Por otra parte, también nos encontramos con grandes diferencias a la hora de desarrollar ese episodio mítico en cada obra. La situación de Electra es diferente en las tres obras, al igual que su importancia en la trama. En *Coéforas*, Electra sigue viviendo en el palacio y, aunque desea justicia hacia la muerte de su padre, obedece los designios de la pareja gobernante. Por ejemplo, será ella la que lleve libaciones a la tumba de Agamenón por orden de Clitemnestra para aplacar la furia del asesinado. Esta Electra no tendrá ninguna importancia a la hora de ejecutar el plan de venganza, desapareciendo de escena hacia la mitad de la obra. La Electra de Sófocles también sigue viviendo en el palacio, pero mantiene una actitud desafiante hacia su madre y Egisto. Critica a su hermana Crisótemis por llevar libaciones a la tumba de Agamenón de parte de Clitemnestra (las mismas libaciones que Electra sí llevó en *Coéforas*), asegurando que ella no haría nada en favor de su madre. Es la protagonista indiscutible del drama, y no desaparecerá cuando Orestes lleve a cabo su venganza. Eurípides es el que introduce mayores diferencias en el personaje. En su *Electra*, la protagonista ya no vive en el palacio sino que ha sido casada con un campesino y vive en el campo. Este cambio en la vida de Electra supone también un cambio en el escenario de la tragedia, que pasa de estar situado en las puertas del palacio de los Átridas en *Coéforas* y en la *Electra* de Sófocles a la choza donde ahora vive Electra en la obra de Eurípides. Esta Electra ocupa un papel protagonista junto a Orestes y es la que planifica y defiende el asesinato de Clitemnestra.

La vuelta de Orestes y el tratamiento de su personaje también es diferente en las tres obras. En *Coéforas* Orestes vuelve dispuesto a cumplir su venganza después de haber sido ordenada por el oráculo de Apolo. En la *Electra* de Sófocles, Orestes vuelve acompañado del Pedagogo, que lo ha criado con la esperanza de que ejecutara la venganza cuando creciera. Orestes ha recibido de Apolo el plan de venganza, pero

la intención estaba ya gestada desde mucho antes. En ambas obras Orestes se presenta como un extranjero y anuncia su propia muerte (la de Orestes) para que le sea facilitada la entrada a palacio y así poder asesinar a Egisto y Clitemnestra, aunque antes de asestar los golpes siempre se acaba identificando a sí mismo. En la *Electra* de Eurípides las acciones de Orestes son diferentes. Llega sin un plan de venganza concreto y se basa en la información que le facilitan Electra y el anciano sirviente de su padre. Mata a Egisto sin identificarse antes y no anuncia su propia muerte porque no tiene intención de entrar en el palacio.

Las muertes de Egisto y Clitemnestra también ofrecen diferencias, así como las consecuencias del matricidio para Orestes. En *Coéforas* y en la *Electra* de Eurípides Orestes asesina primero a Egisto y luego a Clitemnestra, teniendo mayor importancia tanto el personaje como la muerte de esta última. El personaje de Egisto tendrá una breve aparición y una muerte rápida en *Coéforas*, mientras que en Eurípides no aparece como personaje y su muerte es relatada mediante una escena de mensajero. Sófocles invierte el orden de la venganza de Orestes. En su *Electra* primero muere Clitemnestra y la obra termina con Egisto siendo conducido hacia su muerte, pero sin haber sido consumada. Por otra parte, Sófocles y Eurípides incluyen un *agon* entre Clitemnestra y Electra, que nos permite intuir la personalidad de la primera y conocer sus razones y su visión de los hechos. Esquilo, que hace un tratamiento más amplio de este episodio mítico a través de una trilogía, ha tenido la oportunidad de desarrollar el personaje de Clitemnestra en *Agamenón*, aunque también queda retratada en su diálogo final con Orestes en *Coéforas*.

Por último, las consecuencias del matricidio no son tratadas del mismo modo en *Coéforas* y en las dos *Electra*. El final de *Coéforas* precede al tema de la siguiente obra de la trilogía, *Euménides*, de modo que vemos a las Erinias persiguiendo a Orestes como consecuencia del asesinato de su madre. En la *Electra* de Eurípides hay un final *dei ex machina* con los Dioscuros donde se resume tanto la persecución de Orestes por las Erinias como su solución. Sófocles, por su parte, decide no mencionar ningún castigo para el matricidio de Orestes, terminando la obra, como ya hemos dicho, con Egisto siendo conducido a su muerte.

Tras este breve resumen de las similitudes y diferencias del tratamiento de la historia mítica en los tres trágicos, pasemos al análisis de la estructura de las obras. Comencemos por *Coéforas*.

Lo primero que no debemos olvidar a la hora de hablar de las *Coéforas* es que forma parte de una trilogía. En ese sentido, podemos considerarla una obra doblemente importante: por una parte, forma junto a las dos *Electra* el único ejemplo superviviente del tratamiento de la misma historia mítica por parte de los tres trágicos; por otro, forma parte junto a *Agamenón* y *Euménides* de la única trilogía conservada. Para el tema que nos ocupa, es importante resaltar su pertenencia a la trilogía de la *Orestía*. Primero porque es una trilogía temática<sup>17</sup>, de modo que las tres juntas (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*) forman un todo donde la segunda se refiere a los sucesos que los espectadores acabarían de presenciar en la primera y termina adelantando el tema de la siguiente tragedia. Segundo, porque la estructura de *Coéforas* ofrece ciertos paralelismos con la tragedia anterior, sobre todo en lo que se refiere al asesinato de los amantes. *Agamenón* termina con el asesinato de éste y de Casandra, y en *Coéforas* tenemos el asesinato de Egisto y Clitemnestra. Es especialmente significativo el momento en el que Orestes saca la túnica con la que Clitemnestra había apresado a Agamenón para exponerla junto a los cadáveres (vv. 980 y ss).

Este tipo de conexiones con las tragedias de su propia trilogía es algo que sólo podemos encontrar en *Coéforas*, dado que la *Electra* de Sófocles y la de Eurípides forman una unidad independiente, como veremos más adelante.

A la hora de analizar las características de *Coéforas*, resalta la sencillez con la que se desarrolla la historia, sobre todo en comparación con las obras de los otros dos trágicos. Atendiendo a los dos elementos a los que hemos dicho que íbamos a prestar más atención, el reconocimiento y la ejecución del plan, vemos en Esquilo que el reconocimiento tiene lugar pronto en la obra y que la ejecución del plan no tiene grandes complicaciones. Podríamos decir que Esquilo no pretende cambiar o cuestionar los elementos del mito en los que se basa, sino, aprovechando la acción, ahondar especialmente en los sentimientos de desesperación que sienten los personajes y en la urgencia con la que se clama la justicia divina.

Podemos dividir *Coéforas* en tres episodios de duración desigual: el primero, el más largo de todos, es el que comprende los vv. 84–584; el segundo abarca los vv.

---

<sup>17</sup> Sabemos que la forma de presentar obras trágicas en las Grandes Dionisias de Atenas era mediante cuatro composiciones: cada autor debía presentar tres tragedias y un drama satírico. Eso no significa que las tres tragedias tuvieran que formar una trilogía temática en la que cada una formara parte de una misma historia mítica. Hay noticias de obras que sí la formaban, como es el caso de la *Orestía* de Esquilo, pero también sabemos que otras trilogías se componían de obras cuyas historias poco tenían que ver entre sí.

653–782; por último, el tercero es el comprendido entre los vv. 838–934. En el primer episodio encontramos la anagnórisis entre Orestes y Electra (vv. 164–245). Ésta se desarrolla en torno a dos escenas: una primera en la que Electra observa dos indicios junto a la tumba de Agamenón, el mechón de pelo (vv. 164-204) y la huella (vv. 205-11); la segunda, en la que Orestes se presenta ante Electra y, tras señalar los indicios que ella ya había visto, le muestra el tejido que él mismo porta como tercera prueba, después de lo cual se produce el reconocimiento (vv. 212-45). Como vemos, no es una anagnórisis muy larga ni tarda mucho en suceder; cuando ésta se cumple sólo ha transcurrido el primer cuarto de la obra. En cuanto a las pruebas que se utilizan para demostrar el regreso de Orestes, encontramos tres. La primera pista que Esquilo presenta es un mechón de pelo (τομαῖον τόνδε βόστρυχον v. 168)<sup>18</sup> del que en seguida el coro deduce la posibilidad de que sea Orestes, a lo que Electra confirma que: μάλιστ' ἐκείνου βοστρύχοις προσεῖδεται (v. 178). Luego, la propia Electra aduce que: καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον,/ποδῶν ὅμοιοι τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς (v. 205-6). En la siguiente escena, Orestes aparece e intenta demostrar su identidad. Para ello hace una recapitulación de las señales que Electra ha visto por sí misma y añade una tercera: ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερρός (v. 231). Estas pistas son rápidamente aceptadas. Es importante esta cuestión porque, como veremos más adelante, Eurípides considerará que estas pistas no son verosímiles.

El plan ocupa aproximadamente la mitad de la obra. Podemos decir que comienza en el primer episodio, cuando el Corifeo dice: τᾶλλα δ' ἐξηγοῦ φίλοις,/τοὺς μὲν τι ποιεῖν, τοὺς δὲ μή τι δοῦν λέγων (vv. 552-3), y Orestes expone el plan que va a seguir: él y Pílates se harán pasar por extranjeros de la Fócide<sup>19</sup> para poder entrar al palacio y matar a Egisto. Supone sólo el planteamiento de lo que van a hacer, pero marca el punto de salida hacia el cumplimiento de la venganza. También hay que señalar que tras los vv. 579–80, en los que Orestes encomienda a Electra: νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τὰν οἴκῳ καλῶς,/ὅπως ἂν ἀρτίκολλα συμβαίνη τάδε, no volveremos a saber más del personaje. Esta es otra diferencia principal con respecto a las otras dos obras que vamos a tratar, donde Electra ocupa el papel protagonista.

En el segundo y tercer episodio encontramos la ejecución del plan de venganza. El segundo episodio se divide en dos escenas; en la primera (vv. 653-718) vemos la

<sup>18</sup> Para asegurar su correcta lectura en todos los dispositivos, la fuente utilizada para los caracteres griegos es Palatino Linotype.

<sup>19</sup> Pílates es, de hecho, de la Fócide.

llegada a palacio de Orestes y Píldes haciéndose pasar por extranjeros y la conversación con Clitemnestra en la que le anuncian la supuesta muerte de Orestes. La segunda escena del episodio (vv. 719-82) consiste en la conversación entre la Nodriz y el Corifeo, donde éste la convence para que intente atraer a Egisto a palacio sin escolta. Es un episodio mucho más breve que el anterior, que sirve para dejar preparados todos los acontecimientos antes de pasar al clímax de la obra, la venganza propiamente dicha.

El tercer episodio comienza con una breve escena en la que Egisto llega del campo y entra a palacio, donde es asesinado. Su aparición no ocupa mucho espacio, ya que lo vemos entrar en el v. 838 y escuchamos su grito de muerte en el 869. Esquilo deja para el final la confrontación más esperada: el matricidio de Orestes. Ésta ocupa la segunda escena, entre los vv. 875-934, y es el clímax de la obra<sup>20</sup>. Clitemnestra conoce a través de un esclavo la muerte de Egisto y se encuentra cara a cara con Orestes, al que intenta persuadir para que no la mate, finalmente sin éxito.

Una vez descrito el desarrollo del reconocimiento y del plan, podemos señalar una cuestión de ritmo. ¿Es posible dividir la obra en dos partes tomando como ejes el reconocimiento y el plan? Si el reconocimiento termina en el 245 y el plan comienza en el 552 (o al menos su proposición), ¿qué tenemos entremedio? Pues primero nos encontramos una plegaria de Orestes a Zeus suplicando su protección y una explicación de los tormentos con los que amenazaba Apolo si no vengaba la muerte de su padre. Luego, un largo *kommós* entre los vv. 306-478, donde podemos ver que entre Orestes, Electra y el coro se invocan a diferentes potencias para clamar venganza; por ejemplo a las Moiras, a Zeus, a las potencias subterráneas o a su propio padre. Estas invocaciones suponen un momento central antes de pasar a la acción<sup>21</sup>. A esto nos referíamos antes cuando decíamos que Esquilo no se centra sólo en la acción, sino también en ahondar en la urgencia de los personajes, en la

---

<sup>20</sup> GARVIE (1986: 724) tiene dudas a la hora de considerar los vv. 838-934 como un solo episodio o como dos a causa del pasaje del coro de los vv. 855-74. Por una parte opina que la carga emocional del asesinato de Egisto es suficiente como para considerar ese canto del coro un tercer estásimo y dejar la confrontación de Clitemnestra con Orestes como un cuarto episodio. Sin embargo, eso nos dejaría con el problema de considerar los vv. 838-54, correspondientes a la aparición de Egisto, como un episodio en sí mismo, con lo que sería “el acto dialogado más breve de la tragedia griega”. Ante la duda, se inclina finalmente por definir los vv. 838-934 como una unidad. Esa es la interpretación que hemos seguido en este trabajo, considerando por tanto la aparición de Egisto y el enfrentamiento de Orestes con Clitemnestra como diferentes escenas de un mismo episodio, el tercero.

<sup>21</sup> Para GARVIE (1986: 112) este *kommós* supone “la culminación de todos los anteriores rezos a Zeus, a los poderes ctónicos y a Agamenón. Hermano, hermana y coro están ahora unidos en su gran súplica por ayuda”.

desgracia, en el crimen, en la justicia divina que clama venganza. Tras estas plegarias hay una escena donde los dos hermanos hacen una última invocación a Agamenón y el Corifeo relata el sueño de Clitemnestra, para pasar seguidamente a la proposición del plan. Esta última escena sirve como preparación para la acción de la venganza, que comienza en el segundo episodio y que culminará en el tercero<sup>22</sup>.

Pasemos ahora a analizar la *Electra* de Sófocles:

En Sófocles encontramos una estructura mucho más compleja que en *Coéforas*. Vamos a ver cómo el reconocimiento y la ejecución de la venganza se retrasan hasta casi el final de la obra, pese a que el plan lleva establecido desde el principio. Entremedias, nos encontramos la caracterización de la personalidad de Electra y de su vida sin Orestes, con una especie de subtrama en la que su hermana Crisótemis forma, junto a Electra, un dúo antagónico parecido al de Antígona e Ismene en otra obra de Sófocles, *Antígona*.

Podemos empezar hablando de las diferencias de estilo de esta *Electra* frente a la obra de Esquilo. Para empezar, la participación del coro es menor. Incluso los estásimos tienen una duración algo menor que en *Coéforas*. Por el contrario, Sófocles demuestra predilección hacia los largos parlamentos, como pueden ser el de Orestes en el prólogo (vv. 23–76), el de Clitemnestra en su *agon* con Electra (vv. 516–51) o el relato del Pedagogo (vv. 680–763). También merece ser comentada la unidad de la obra, que no se enmarca en ninguna trilogía, sino que desarrolla su trama sin contar con otras tragedias que la complementen. Ni siquiera se hace referencia a la posible aparición de las Erinias a Orestes, como si el episodio mítico terminara con la muerte de Clitemnestra y Egisto.

Como ya hemos comentado, una de las diferencias que más llama la atención a la hora de analizar la *Electra* de Sófocles es el tardío reconocimiento y la tardía ejecución del plan. El reconocimiento no ocurre hasta el tercer episodio, desarrollándose entre los vv. 1098–1287. El plan, aunque ya lleva anunciándose desde el prólogo y va avanzando a lo largo de la obra, sólo se lleva a cabo plenamente a partir del verso 1398 hasta el final. De hecho, ni siquiera ha terminado cuando la obra llega a su fin, concluyendo con Egisto siendo conducido a una muerte

---

<sup>22</sup> WEST (1990: 4-5), analizando la estructura común de las tragedias de Esquilo que conservamos, propone dividir sus obras en dos mitades: una primera donde reinan la ansiedad y la duda, y otra donde se produce la clarificación del conflicto que aparece en la primera parte. En el caso de *Coéforas*, la primera parte incluiría la cautela de Orestes, la tristeza del coro y de Electra y las pistas antes del reconocimiento. La segunda parte comenzaría con el encuentro entre los dos hermanos e incluiría la identificación del peligro, la elaboración y la ejecución del plan.

segura, pero de la que no tenemos noticias en la obra. ¿Qué ocurre desde que empieza la obra hasta que llega el reconocimiento y el desarrollo del plan? ¿Cuál es la intención de retrasar la acción de la venganza hasta el final? Parece clara que la intención de Sófocles es ahondar en la personalidad de Electra y en su situación de soledad en el palacio que ahora es gobernado por Egisto. En eso consiste la mayor parte de la obra. Efectivamente, si analizamos la situación de Electra a lo largo de las escenas que preceden al reconocimiento, vemos siempre una contraposición de Electra, sola, frente al resto de personajes:

- Prólogo (vv. 1-120): la primera vez que vemos a Electra es al final del prólogo, donde comienza lamentándose por la muerte de Agamenón. Su último suspiro antes de la *parodos* consiste en pedir que llegue Orestes (vv. 119–20). Esta sensación de soledad se ve más incrementada a los ojos del espectador debido a que la propia entrada de Electra ha ocasionado la salida de los tres personajes que planean la venganza que ella tanto ansía:

OP. Ἄρ' ἐστὶν ἡ δύστηνος Ἥλέκτρα; θέλεις  
μείνωμεν αὐτοῦ κἀνακούσωμεν γόων;

ΠΑ. Ἦκιστα· (vv. 80–3).

- Primer episodio (vv. 251–471): Dividido en dos escenas. En la primera Electra describe la situación del palacio, donde Egisto dispone del trono de su padre. Electra está sola con respecto a la pareja gobernante y tampoco su hermano parece acudir en su ayuda.

La segunda escena comienza en el verso 328 con la llegada de Crisótemis. Se produce un diálogo entre ella y Electra donde Crisótemis aboga por callar y aguantar las desgracias y nuestra protagonista defiende no doblegarse nunca. Esta escena deja claro que es sólo Electra la que no encaja dentro de los planes de Egisto y Clitemnestra:

ΧΡ. μέλλουσι γάρ σ', εἰ τῶνδε μὴ λήξεις γόων,  
ἐνταῦθα πέμψειν ἔνθα μήποθ' ἡλίου  
φέγγος προσόψει, ζῶσα δ' ἐν κατηρεφεῖ  
στέγη χθονὸς τῆσδ' ἐκτὸς ὑμνήσεις κακά (vv. 379-82).

- Segundo episodio (vv. 516–1057): dividido en cuatro escenas, este episodio sigue con la misma dinámica que el anterior. Primero aparece Clitemnestra, y desde

el principio vemos la antipatía que le procesa a Electra (Οὐ γὰρ πάρεστ' Αἴγισθος, ὅς σ' ἐπεῖχ' ἀεὶ/μή τοι θυραίαν γ' οὔσαν αἰσχύνειν φίλους, vv. 517–8).

Tras el *agon* entre madre e hija, entra el Pedagogo presentándose como mensajero extranjero para relatar la supuesta muerte de Orestes. Aquí también vemos la soledad de Electra, en este caso en el duelo, pues su madre no está dispuesta a dejar que su hija le amargue la noticia de que ya no tiene nada que temer por su vida. Una vez Clitemnestra y el Pedagogo entran en el palacio escuchamos el lamento de Electra, que describe la situación en la que ha quedado sin Orestes: μόνη γὰρ εἶμι, σοῦ τ' ἀπεστερημένη/καὶ πατρός (vv. 813-4).

La última escena de este episodio consiste en la nueva aparición de Crisótemis, que llega avisando de que ha encontrado un rizo en la tumba de Agamenón<sup>23</sup>, el cual atribuye a Orestes. Pronto Electra le cuenta lo que acaba de escuchar y le propone un nuevo plan: matar entre las dos a Egisto. Una vez más, Electra se ve sola. No sólo por parte de su hermana, sino también por parte del coro, que no tiene nada que ver con el de *Coéforas*: Ἐν τοῖς τοιούτοις ἐστὶν ἡ προμηθία/καὶ τῶ λέγοντι καὶ κλύοντι σύμμαχος (vv. 990-1).

El tercer episodio comienza con la entrada de Orestes y Pílates, que pronto dará lugar al reconocimiento entre los dos hermanos. Hasta entonces, han transcurrido dos tercios de la obra donde, como hemos analizado, el propósito es tomar consciencia de la soledad de Electra<sup>24</sup>.

Llama la atención respecto al plan la inversión en el orden de las muertes que da Sófocles frente a Esquilo y Eurípides: primero muere Clitemnestra, y es Egisto el que descubre el cadáver de su amante y debe aceptar su destino. De esto se destila, según JEBB (1894: xl), que la venganza contra Egisto es el clímax<sup>25</sup>. Como ya hemos comentado, en *Coéforas* es Egisto el primero en morir tras una breve aparición y es

---

<sup>23</sup> El rizo en la tumba de Agamenón ya había sido utilizado en *Coéforas* como una de las pistas que dan lugar al reconocimiento. Aquí no cumplirá ese papel, dado que Electra cree que su hermano está muerto.

<sup>24</sup> Podemos tener en cuenta la lectura de DUNN (2012: 100), que propone que la tragedia de Electra no es sólo su situación de soledad ante la venganza, sino el hecho de que a la vez ella supone un problema para la ejecución del plan. Se basa en que sistemáticamente la presencia de Electra retrasa la actuación de los conspiradores.

<sup>25</sup> JEBB (1894: xli) defiende que la *Electra* de Sófocles es una dramatización del mito en su versión homérica. Como hemos visto en el apartado §1.2, en la *Odisea* Egisto es el máximo culpable de la muerte de Agamenón. No se menciona el matricidio ni, por tanto, la persecución de las Erinias. La inspiración en Homero es, según Jebb, una de las razones por las que quizás no se mencione ningún castigo para el matricidio de Orestes en esta obra. La importancia concedida a la venganza contra Egisto podría confirmar esta hipótesis.

Clitemnestra la que, tras conocer la muerte de éste, se enfrenta a la venganza de Orestes. En la *Electra* de Eurípides se mantiene el orden expuesto por Esquilo, pero Egisto no aparece como personaje y su muerte es narrada en una escena de mensajero.

Pasemos al análisis de la *Electra* de Eurípides:

Lo primero que podemos decir de esta *Electra* es que, al igual que la de Sófocles, es una obra auto-conclusiva. Ambas tragedias contrastan con *Coéforas*, que como ya hemos analizado forma parte de una trilogía. Esta característica incide en la estructura de la obra: nos encontramos con el éxodo más largo de los tres dramas (casi 200 versos), ya que Eurípides decide incluir un relato de la resolución del problema de Orestes con las Erinias vengadoras de la muerte de su madre. Esquilo tenía otra obra para desarrollar este tema. Sófocles, por su parte, decide no mencionar las consecuencias del matricidio de Orestes; la tragedia de su obra es la soledad de Electra y el asesinato de Clitemnestra no tiene mayores consecuencias. Eurípides, sin embargo, incluye en su obra dos cargas dramáticas principales: por una parte está la situación de Orestes (sin reino) y de Electra (degradada a vivir en el campo), pero también será trágico el acto del matricidio. El asesinato de Clitemnestra debe tener consecuencias y éstas se resumen en la aparición de los Dioscuros como *dei ex machina* (vv. 1238–359), que predicen lo que le habrá de ocurrir a Orestes.

La propia aparición de los Dioscuros es un ejemplo de una característica de Eurípides frente a los otros dos clásicos: el uso de elementos originales, esto es, su identidad como dioses, ya que no aparecen en las versiones canónicas. Merece ser mencionado el desplazamiento de la acción al campo y a la choza donde viven Electra y el Labrador, pues marca en cierto modo el tono de la obra, más realista que el de sus predecesores. Orestes y Electra no actuarán con tanta dependencia de la justicia divina, sino que son más bien herederos despojados de su estatus que buscan volver a él. Electra no vive en el palacio como en las obras de Esquilo y Sófocles y puede ser fácilmente confundida con una esclava, como le ocurre a Orestes cuando la ve por primera vez (v. 107). La muerte de Clitemnestra, que también ocurrirá en la cabaña, parece más una venganza personal que un acto de justicia divina.

Argumentalmente esta *Electra* se puede dividir en dos partes principales en torno al reconocimiento (vv. 487–584). En ellas, Eurípides trata la situación desheredada de Orestes y Electra y las consecuencias trágicas del matricidio. La estructura de la obra puede explicarse teniendo en cuenta esos dos ejes.

Una primera parte abarcaría el prólogo (vv. 1–166), el primer episodio (vv. 213–431) y parte del segundo. En la primera escena del prólogo se nos cuenta la situación de Electra tras la muerte de su padre y su matrimonio con el Labrador. También en el prólogo, pero en su segunda escena, vemos la vuelta de Orestes y conocemos las razones de su regreso. Durante el primer episodio tenemos principalmente una conversación entre Electra y Orestes haciéndose pasar por un amigo, por la que sabemos más detalles de la situación en el palacio y del carácter de Electra. El segundo episodio marca, con el reconocimiento (vv. 487–594), el fin de esa primera parte donde vemos la tragedia individual de Electra y Orestes dado que de ahí en adelante la obra se centrará en la ejecución del plan.

La segunda parte, centrada en la venganza, abarca la última escena del segundo episodio (vv. 596–698), el tercer y el cuarto episodios (vv. 747–858 y 880–1146). En esa última escena del segundo episodio empezamos con la planificación de los asesinatos (vv. 596–698). En el tercer episodio tenemos el relato de la muerte de Egisto por parte de un mensajero. El cuarto episodio (vv. 880–1146) se divide en tres escenas: una primera se desarrolla junto al cadáver de Egisto, una segunda abarca el diálogo entre Orestes y Electra en el que Electra acaba convenciendo a su hermano para cometer el matricidio y la tercera escena que consiste en el *agon* de Electra con su madre. Al final de esa tercera escena Clitemnestra entra en la casa de Electra y durante el cuarto estásimo (vv. 1147–71) escuchamos sus gritos al morir. Por último tendríamos la *exodos* con la aparición de los Dioscuros, que ya hemos mencionado.

La *anagnórisis* de *Electra* merece ser comentada por el contraste que ofrece con *Coéforas*. Eurípides demostrará en ella su intención de dotar a la historia de un máximo de verosimilitud, refutando las señales que Esquilo había hecho aparecer en *Coéforas*. Ya tenemos una primera pista de estos rasgos en el primer encuentro entre los dos hermanos; no hay cortesía ni esperanza ante la aparición de extranjeros, sino el miedo de una mujer ante la aparición de extraños que pueden no tener ninguna buena intención:

ξένοι τινὲς παρ' οἶκον οἶδ' ἐφεστίους  
 εὐνὰς ἔχοντες ἐξανίστανται λόχου·  
 φυγῆι σὺ μὲν κατ' οἶμον, ἐς δόμους δ' ἐγὼ  
 φῶτας κακούργους ἐξάλυξωμεν ποδί (vv. 216–9).

La *anagnórisis* (vv. 487-584) está dividida en dos escenas. En la primera, el Anciano llega emocionado porque ha encontrado pruebas en la tumba de Agamenón de que Orestes ha vuelto. La respuesta de Electra será refutar una a una sus pruebas. Los indicios que expone el Anciano para demostrar la vuelta de Orestes son tres. El primero de ellos es: ξανθῆς τε χαίτης βοστρύχους κεκαρμένους (v. 515). El Anciano anima a Electra a compararlo con sus propios cabellos, ya que: φιλεῖ γάρ, αἶμα ταῦτόν οἷς ἂν ἦι πατρός,/τὰ πόλλ' ὅμοια σώματος πεφυκέναι (v. 522-3). Como vemos, este es el mismo razonamiento que usó Electra en *Coéforas* cuando encontró el mechón de pelo de Orestes. Pero esta Electra no reacciona de la misma manera. Opina que el hecho de que el pelo de un hombre y el de una mujer, cuidado de diferente manera, se parezca es ἀμήχανον (v. 529). Además, dice, hay personas que tienen mechones de pelo similares sin ser por ello parientes.

Lo siguiente que intenta el Anciano es convencerla para que compare su huella (la de Electra) con la de Orestes, implicando la similitud de los pies de ambos: σὺ δ' εἰς ἶχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βάσιν/εἰ σύμμετρος σῶι ποδὶ γενήσεται, τέκνον (vv. 532-3). Electra duda en primer lugar de que pueda haber quedado una huella en el suelo duro, y también responde que aun cuando esto fuera posible no son semejantes el pie de un hombre y el de una mujer: εἰ δ' ἔστιν τόδε,/ δυοῖν ἀδελφοῖν ποῦς ἂν οὐ γένοιτ' ἴσος/ ἀνδρός τε καὶ γυναικός (vv. 534-6).

Por último, el Anciano pregunta si podrían reconocer a Orestes por κερκίδος [...] ἐξύφασμα σῆς (v. 539). A Electra tampoco le parece verosímil esa posibilidad ya que cuando se exilió Orestes ella era aún una niña y no tejía, y por otra parte porque: πῶς ἂν τότ' ὦν παῖς ταῦτὰ νῦν ἔχοι φάρη,/εἰ μὴ ξυναύξοιθ' οἱ πέπλοι τῶι σώματι; (vv. 543-4).

Está claro que las tres pruebas son una referencia al pasaje de reconocimiento de *Coéforas*, pero con Eurípides demostrando el poco valor concluyente de las pruebas que aportó Esquilo, cuyos personajes no tuvieron ningún problema en aceptar. En esta obra esas mismas pruebas son desdeñadas por Electra. Hasta la segunda escena del reconocimiento (vv. 547-584) no queda demostrada la identidad de Orestes, cuando el Anciano ve al extranjero y señala: οὐλήν παρ' ὀφρύν (v. 573). Esta cicatriz de Orestes no aparece mencionada en ninguna otra versión y parece un guiño a la cicatriz de Odiseo por la cual es reconocido por su anciana nodriza y que sería,

sin duda, muy conocida por los espectadores<sup>26</sup>. No parece, por tanto, que Eurípides desdeñe la tradición, sino sólo un razonamiento que exige una aceptación de pruebas poco creíbles. A éste respecto, señala QUIJADA (2012: 303):

En rigor, lo que tenemos delante en la escena de reconocimiento de Electra es un pasaje en el que formas de argumentar como las que los sofistas habían hecho familiares se superponen a otras más antiguas pero no por ello menos comunes, como las que Esquilo había exhibido en *Coéforos*.

En cuanto al plan, hay que mencionar que Eurípides vuelve al orden exhibido en *Coéforas*; primero muere Egisto y luego Clitemnestra, con una exposición de los dos cadáveres al final de la historia. El asesinato de Egisto no es cuestionado, e incluso el coro hace un canto de victoria al recibir conocimiento de la muerte de éste (vv. 860–79). La muerte de Clitemnestra es tratada de manera diferente. Contrasta el hecho de que Egisto ni siquiera sea un personaje en este drama, mientras que Clitemnestra sí aparece y mantiene además un *agon* con su hija (vv. 998–1122). A la hora de planificar el matricidio, Orestes presenta dudas (φεῦ·πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἦ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν; vv. 968–9), pero más contundente será el arrepentimiento de los dos hermanos cuando ya la madre haya sido asesinada, destacando la sentencia del coro: δεινότατον παθέων ἔρεξα (v. 1227). Así, Eurípides nos presenta el matricidio como un acto abominable y censurable.

---

<sup>26</sup> La cicatriz de Orestes no es la única similitud que ve CROPP (1988: xxxiv) con la *Odisea*. El propio retraso del reconocimiento tiene, según Cropp, su precedente directo en el poema épico. Al igual que Odiseo no se descubre en seguida ante su mujer o su padre, Orestes decide no descubrirse ante Electra aun después de conocer la lealtad que ésta le guarda.

## CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo hemos visto la productividad del mito como historia que está en la base de numerosas tragedias. El mito puede representar una ventaja a la hora de elaborar una historia trágica debido a la distancia temporal que implica respecto al espectador. Una historia basada en un sufrimiento cercano podía crear en el público una sensación de tristeza difícil de manejar (como el caso de *La toma de Mileto*). La cronología relativa de los mitos, situados en un pasado lejano, es útil debido a que procura una distancia emocional frente al irresoluble presente.

Por otra parte hemos visto las preferencias de la tragedia en cuanto a la elección del tema mítico: los mitos más utilizados enmarcan al héroe en una situación de conflicto, situación que en muchas ocasiones se produce dentro de la esfera familiar. Aristóteles resaltaba que esas historias cuyo conflicto implicaba a personajes unidos entre sí por lazos de *philia* eran las que podían provocar en mayor grado sentimientos de terror y compasión. Es por ello que las historias de unas cuantas familias míticas aparecen repetidamente en la tragedia.

*Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides suponen una oportunidad única para la comparación del tratamiento de una misma historia mítica en tres obras de los grandes trágicos. Además de basarse en el mismo episodio mítico, las tres tragedias tienen en común el tratamiento de los mismos motivos: la venganza, que es subyacente al propio mito de Orestes, y el reconocimiento, que deriva en estas obras de la incorporación de Electra como uno de los personajes principales (o la protagonista en las obras de Sófocles y Eurípides). En la comparación de las tres tragedias hemos visto que esos dos elementos, reconocimiento y venganza, reciben un tratamiento diferente por parte de los trágicos. En *Coéforas* tenemos un reconocimiento que sucede pronto en la obra, y una ejecución del plan de venganza que no ofrece complicaciones. En la *Electra* de Sófocles el reconocimiento entre los dos hermanos es retrasado sistemáticamente para destacar la soledad de Electra durante la ausencia de Orestes. Por último, en la *Electra* de Eurípides vemos que la primera mitad de la obra, centrada en la situación desesperada de Electra, culmina con el reconocimiento, mientras que la segunda mitad de la obra se centra en la ejecución del plan. La diferente disposición de esos dos elementos (reconocimiento y venganza) y su distinto tratamiento da lugar a tragedias muy diferentes en su significado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS, F. R. (1980). *Lírica griega arcaica*. Madrid: Gredos.
- AELIÓN, R. (1983a). *Eurípide, héritier d'Eschyle. Volume 1*. París: Société d'Édition "Les Belles Lettres".
- \_\_\_\_ (1983b). *Eurípide, héritier d'Eschyle. Volume 2*. París: Société d'Édition "Les Belles Lettres".
- ANDERSON, J. A. (2005). "Myth". En GREGORY J. (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 121-134.
- BURIAN, P. (1997). "Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot". En EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 178-208.
- BURNETT, A. P. (1971). *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Nueva York: Clarendon Press - Oxford University Press.
- BUXTON, R. (2013). *Myth and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*. Oxford: Oxford University Press.
- CROPP, M. J. (1988). *Euripides. Electra*. Oxford: Aris & Phillips Classical Texts.
- \_\_\_\_ (2005). "Lost Tragedies: A Survey". En GREGORY, J. (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 271-292.
- DUNN, F. (2012). "Electra". En ORMAND, K. (Ed.). *A Companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 98-110.
- GARVIE, A. F. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Nueva York: Clarendon Press - Oxford University Press.
- JEBB, R. C. (1894). *Sophocles: The Plays and Fragments. Volume 6: Electra*. Nueva York: Cambridge University Press [2010].
- QUIJADA, M. (2012). "El reconocimiento de Orestes en *Coéforos* de Esquilo y *Electra* de Eurípides: ¿Pasajes interpolados?". En MARTÍNEZ, J. (Ed.). *Mundus vult decipi*. Madrid: Ediciones Clásicas, 295-308.
- ROISMAN, H. (Ed.) (2013). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- WEST, M. L. (1990). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: B. G. Teubner.