

COSMOS IN THE MIRROR. LA SEGUNDA ODA CORAL DE COÉFORAS: TEXTO, CONTEXTO Y COMPOSICIÓN EN PRIAMEL

María del Pilar Fernández Deagustini*

Recibido em: 04/05/2026

Aceito em: 12/06/2026

* Centro de Estudios
Helénicos – Instituto
de Investigación en
Ciencias Humanas y
Sociales, Universidad
Nacional de La Plata,
La Plata, Argentina.

mfernandezdeagustini@
fahce.unlp.edu.ar



RESUMEN: El artículo tiene como objetivo revisar una conjetura textual sobre la oda conocida tradicionalmente como primer estásimo (*Cho.* 585-652), significativamente ubicada en la mitad de *Coéforas* y de *Orestíada*. La propuesta consiste en arrojar luz sobre la ecdótica previa, parte de la cual ha enmendado el orden de dos estrofas de la oda del manuscrito M aduciendo razones meramente retóricas que parecen desconocer tanto la experimentación característica de Esquilo como dramaturgo, cuanto la contextualización del canto en una propuesta de espectáculo mayor, la trilogía ligada. La hipótesis –aunque no parezca tal, por defender una actitud textual conservadora– es que el pasaje correspondiente a los versos 623-638 (estrofa y antistrofa γ) debe mantener el orden de versos transmitido por M, sobre la base del argumento de que aquello que pasa por discrepancia en el contexto inmediato es significativo en relación con el todo, esto es, con la propuesta cósmica de la trilogía.

PALABRAS CLAVE: *Coéforas*; Esquilo; coro; transposición; priamel.

COSMOS IN THE MIRROR. LIBATION BEARERS' SECOND CHORAL ODE: TEXT, CONTEXT AND PRIAMEL COMPOSITION

ABSTRACT: This article aims to revise a textual conjecture regarding the ode traditionally known as the first stasimon (*Cho.* 585-652), significantly situated between *Libation Bearers* and *Oresteia*. The proposal consists of shedding light on previous textual criticism, some of which has amended the order of two stanzas of the ode in manuscript M, citing purely rhetorical reasons that seem to disregard both Aeschylus's characteristic experimentation as a playwright and the contextualization of the song within a larger theatrical work, the linked trilogy. The hypothesis –though it may not seem so, given its conservative textual approach– is that the

passage corresponding to lines 623-638 (strophe and antistrophe γ) should maintain the line order transmitted by M, based on the argument that what appears to be a discrepancy in the immediate context is significant in relation to the whole, that is, to the cosmic proposition of the trilogy.

KEYWORDS: *Libation Bearers*; Aeschylus; chorus; transposition; priamel.

LA SEGUNDA ODA CORAL Y EL TEXTO

Este artículo tiene como objetivo revisar una de las conjeturas textuales sobre la segunda oda coral de *Coéforas*, conocida tradicionalmente como el “primer estásimo” (v. 585-652).¹ Efectivamente, basta ubicarnos en la perspectiva aristotélica —a la que las tragedias de Esquilo no se acomodan— para que la oda capte nuestra atención: está ubicada en el preciso centro de la tragedia medial (de la que se conservan un total de 1076 v.)² de la única trilogía ligada que preservamos completa del dramaturgo, *Orestíada*.³ Según este patrón excepcional de composición panorámico, la obra nos enfrenta entonces a un primer interrogante ya planteado por uno de los más reconocidos estudiosos de la obra esquilea: ¿es *Coéforas* una tragedia en sí misma o un acto de un drama en tres actos? (Garvie, 1986, p. xxxviii). En efecto, la obra tiene características de ambas, pero los componentes de una trilogía pueden conectarse de diferentes maneras. Propongo, en primer lugar, no perder de vista este problema básico de una tragedia única en su especie, para los lectores y estudiosos contemporáneos.

La oda coral objeto del presente análisis, que parece constituir el ensayo de un proceso de comprensión sobre la naturaleza del mal y, por consiguiente, una visión de mundo fundamental para los seres humanos, se propone además, escénicamente, como la

¹ Señalo la importante diferencia de nomenclatura entre “oda trágica” y “estásimo”, siendo esta última denominación la correspondiente a la tradición fijada por la *Poética* de Aristóteles a la que, según sostengo, los dramas conservados de Esquilo no se ajustan. Cf., entre otros, Fernández Deagustini (2018, p. 4-6) acerca de una revisión del concepto de canciones divisorias de Taplin (1977) y Fernández Deagustini (en prensa) en el que propongo un giro conceptual, el de “apertura”, que aspira a evitar ceñirse a los criterios de colocación, universalización y ejecución que supone la tradicional noción aristotélica de “prólogo”. Sobre el privilegio de las formas no aristotélicas del teatro antiguo y la ponderación de la influencia de la *Poética*, cf. Dupont (2007).

² El comienzo de la obra correspondiente a la *rhésis* inaugural de Orestes se ha perdido, salvo unas pocas líneas citadas por autores antiguos. La consideración de los versos faltantes refuerza aún más la ubicación clave de la segunda oda en la mitad del drama. Para ampliar información, cf. Brown (2018, p. 166-7).

³ Con la categoría “trilogía ligada” se designa al ciclo de tres piezas trágicas concebidas para ser representadas en una misma ocasión y relacionadas temáticamente (Adrados; Vílchez, 2006, p. XIV). Según la evidencia disponible, estas producciones se integraban originalmente en tetralogías, cuya cuarta pieza consistía en un drama satírico. No obstante, los dramas satíricos solían mantener una conexión más laxa con las tragedias precedentes.

primera vez en la obra en la que el coro constituye el foco exclusivo de los espectadores.⁴ Es necesario subrayar que esto ocurre transcurrida ya la mitad de la puesta escénica. Dicha posición enfática, como ha afirmado Lebeck (2007[1967] p. 316), no engaña la expectativa, ni del espectador contemporáneo a su representación ni del erudito moderno, ya que no solo articula la escena inicial con la segunda parte del drama, sino que indirectamente dirige la atención hacia los problemas centrales de la trilogía, como una suerte de espejo del orden cósmico, según será demostrado en el desarrollo de este artículo.⁵

En relación con la hipótesis de lectura sobre la oda que propongo formular, es necesario tener en cuenta que *Coéforas* también es singular en los avatares de su transmisión textual.⁶ Para esta obra tenemos cuatro manuscritos, pero uno de ellos es el antecesor de los otros tres, por lo que solo ese tiene autoridad. M, el único que contiene las obras supervivientes atribuidas a Esquilo, es un manuscrito defectuoso y, desafortunadamente, su peor estado lo presenta en las dos obras para las que dependemos completamente de él: *Coéforas* y *Suplicantes* (Brown, 2015, p. 52). Por otro lado, su estado no infunde optimismo sobre la capacidad de los académicos para corregirlo. En este sentido, es necesario ser consciente de que la enmienda es una actividad no controlada: rara vez ocurre que una conjetura se confirme con el descubrimiento de nuevas pruebas. Por lo tanto, debemos tener en cuenta que se convierte en una cuestión de probabilidades: no poseemos el texto de la obra de Esquilo, solo evidencia para reconstruirlo, y, como sostiene Brown, no existe tal cosa como una enmienda o lectura del manuscrito segura (Brown, 2018, p. 45).

⁴ El coro, integrado por las esclavas del palacio de Agamenón, ocupado en este momento por Egisto y Clitemnestra, ingresa por primera vez a una escena que no está vacía, ya que Orestes y Píldes se han escondido para comprender el ritual fúnebre que ellas están ejecutando en esa marcha (*Cho.* 20-21). Además, su ingreso es peculiar porque lo hacen junto a Electra (*Cho.* 16). De este modo, los espectadores tendrían la atención dividida hasta el momento en que Orestes, Píldes y Electra salen de escena (*Cho.* 584).

⁵ Lebeck (2007= 1967) ya ha argumentado que este estásimo funciona como un puente temporal. Conecta los crímenes del pasado mítico con el asesinato reciente de Agamenón y el asesinato inminente de Clitemnestra. Lebeck analiza meticulosamente las tres figuras femeninas mencionadas como paradigmas del crimen, que van desde el infanticidio hasta el parricidio, culminando en el exterminio total del género masculino. La autora sostiene que el coro utiliza una técnica de “acumulación de imágenes” y que la importancia del estásimo radica en que transforma el conflicto familiar de los atridas en una ley universal sobre la transgresión y el castigo. La lectura que propongo en este artículo tiene un objetivo diferente al análisis simbólico de Lebeck, ya que me propongo conectar la crítica, el debate y la sospecha sobre la composición de la figura del priamel que sostiene la oda (según ha sido transmitida por el manuscrito M) con el “saber hacer” o la experimentación de Esquilo en tanto dramaturgo. Este objetivo, por lo tanto, pretende complementar el precedente insoslayable constituido por el estudio de Lebeck, e intento expresarlo con admiración y reconocimiento en el título de este artículo.

⁶ Acerca del texto original conservado, es posible consultar también la edición más nueva de la tragedia que corresponde a Brown (2018), en la que se dedica un apartado especial, sintético, a este tema (p. 43-6).

Sobre la base de la exposición anterior, propongo revisar una de las conjeturas textuales sobre esta oda significativamente ubicada en la mitad de *Coéforas* y de *Orestíada*. Mi propuesta es arrojar luz sobre la ecdótica, ya que algunos editores recientes han “enmendado” el orden de dos estrofas de la oda del manuscrito M aduciendo razones meramente retóricas que parecen desconocer tanto la “experimentación” característica de Esquilo como dramaturgo,⁷ cuanto la contextualización del canto en una propuesta de espectáculo mayor, la trilogía ligada.

Mi hipótesis –aunque no parezca innovadora, precisamente por defender una actitud textual conservadora– es que el pasaje correspondiente a los versos 623-638 (estrofa y antistrofa γ) debe mantener el orden de los versos transmitido por M. Me opongo, de este modo, a la transposición sugerida por Preuss (Brown, 2018, p. 334), y aceptada por uno de los más reconocidos editores contemporáneos de la obra de Esquilo, Sommerstein (2008). En cuanto a las otras ediciones más citadas de las últimas décadas (fines del siglo XX, principios del XXI), como las de Garvie (1986), Bowen (1986), West (1990) y la más reciente de Brown (2018), es necesario advertir que, a pesar de mantenerse fieles al manuscrito, aún reconociendo el problema crítico que se ha presentado para los editores de *Coéforas* en este segmento textual, no ofrecen argumentos que sostengan su decisión editorial de no intervenir el texto.⁸ Mi propuesta es sencilla pero convincente, apoyada en la representación del mundo que despliega *Orestíada*, que es, definitivamente, una trilogía de alcance cósmico.

LA SEGUNDA ODA CORAL Y SU CONTEXTO

Para presentar esta hipótesis de interpretación textual, resulta necesario ofrecer una lectura –en este caso parcial–⁹ de la segunda oda coral de *Coéforas*, que acompaño con mi traducción personal. Sin embargo, dado que mi fundamentación excede los límites específicos del par estrófico cuestionado (*Cho.* 623-638), resulta indispensable ofrecer algunos apuntes sobre el contexto en el que se lleva a cabo la *performance* de este canto.

⁷ Cabe aclarar que, en cierto modo, el propio hecho de invocar el carácter “experimental” de Esquilo como dramaturgo resulta inconsistente, si tenemos en cuenta el escaso número de obras conservadas en relación con los más de 80 títulos que le adjudican las fuentes antiguas. Sobre esta “falacia de evolución”, cf. Garvie (2006, p. xi-xii).

⁸ Entre todos ellos, destaco especialmente el trabajo de Brown (2018, p. 333-5) en señalar con meticulosidad el problema, aunque no ofrece una solución persuasiva. Me extiendo sobre esto más adelante.

⁹ Según el corpus que propongo analizar, expongo solo los primeros tres del total de cuatro pares estróficos que componen la oda. De ellos, a su vez, consigno de manera completa solo el primero y el tercero (α y γ), dado que bastan para comprender y reflexionar sobre la figura del priamel sobre la que se asienta el canto. Del par estrófico β he seleccionado solo los versos introductorios, porque permiten advertir la incorporación de los otros casos de contraste frente a los que se erige el clímax de este tropo.

En primer lugar, tenemos que tener en cuenta el alcance trilogico de la oda. Si bien la acción de la *Orestíada* es relativamente sencilla de explicar, lo que hace que la trilogía sea tan extraordinaria es lo que concierne a la realización del libreto en una experiencia teatral. En la primera de las tragedias que componen la trilogía, *Agamenón*, Agamenón regresa victorioso a casa desde Troya después de diez años, y es asesinado por su esposa, Clitemnestra, que ha estado conspirando con su amante, Egisto. En la segunda obra, *Coéforas*, Orestes, legítimo heredero del trono, regresa del exilio, se reencuentra con su hermana, Electra, y se abre camino al palacio donde mata a Egisto y a su madre. No obstante, huye enloquecido por las Erinias, las diosas ctónicas vengadoras de los crímenes de sangre. En *Euménides*, el drama final, Orestes está en Delfos, donde Apolo lo purifica; pero aun así es perseguido hasta Atenas por las Erinias, donde es objeto del primer juicio por asesinato en el tribunal del Areópago. Las Erinias procesan, Apolo defiende. Orestes logra eludir la acusación gracias a la intervención de Atenea, que preside el caso y, en el verso 777, esto es, 270 versos antes de que acabe la obra (y la trilogía), se retira definitivamente de la escena.

Considero relevante reflexionar sobre este último dato acerca de la composición: no es ninguna novedad que *Orestíada*, *Oresteia* u *Orestía*—según los nombres con los que conocemos esta superobra— parece ser, pero no es solo el drama de Orestes. Ni siquiera es, diríamos, solo el drama de la casa de los atridas. En los 270 versos finales, las Erinias son persuadidas de dejar a un lado su ira contra Atenas y se instalan en la ciudad como Euménides, divinidades benefactoras. Se propone una nueva dinámica de justicia y, a partir de esta transformación, podemos decir, la cosmovisión sobre el mal se reevalúa.

En lo que respecta a contextualizar la oda, en segundo término, reparemos en algunas cuestiones que ayudan a situarla en el marco de *Coéforas* para comprender mejor las razones que motivaron la propuesta de la transposición textual discutida. En esta segunda tragedia, la acción central de un hombre que regresa a su hogar desde el exilio para vengarse y el asesinato cometido a partir de una trampa resultan en la composición de una serie compleja de contextos de múltiples referencias focales (Mota, 2008), a través de un lenguaje cuidadosamente compuesto y la puesta en escena de rituales y profecías. Para *Coéforas*, Esquilo se toma la libertad de componer una extensísima primera escena que ocupa la primera mitad de la obra (*Cba.* 1-652), que de ningún modo podemos catalogar como simplemente “preparatoria”. En ella se produce el famoso reconocimiento entre los hermanos, Orestes y Electra. Ella, aunque princesa, forma parte de un colectivo femenino integrado por las esclavas de la casa, que dan identidad al coro.¹⁰ Ese emotivo encuentro fraternal tiene lugar en un contexto particular, no solo espaciotemporal, sino ritual, ya que se desarrolla en medio del despliegue de las (des)honras fúnebres con las que Clitemnestra procura compensar el homicidio de su cónyuge. La segunda oda coral constituye, en efecto, el cierre de esta escena y, simultáneamente, propicia la transición hacia la segunda parte de la obra (*Cba.* 653-1076), en la que se concreta la venganza de Orestes.

¹⁰ Sobre las discusiones en torno al coro como compuesto por esclavas del palacio sin especificación o esclavas de Troya, cf. McCall (1990= 2005).

Clitemnestra ha sido objeto obvio de continua referencia en dicha escena y aparecerá, tras este canto coral, por primera vez como personaje (*Cho.* 668). Inmediatamente antes de la *performance* del canto, las esclavas del palacio relataron la pesadilla de la reina que motivó el ritual para aplacar al muerto con el que se ha inaugurado la trama (*Cho.* 523 y ss.). Dado que este conmovedor relato podría haber suscitado un atisbo de compasión y que el comportamiento de Clitemnestra en la escena subsiguiente presenta signos de razonabilidad,¹¹ Esquilo parece haber considerado que este era el momento propicio para recordar a los espectadores la gravedad de su crimen.

A continuación, presento los pasajes de la segunda oda que resultan pertinentes para fundar mi hipótesis:

στρ. α¹² πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει δεινὰ [καὶ] δειμάτων ἄχνη,¹³ πόντιαί τ' ἀγκάλα κνωδάλων ἀνταίων βρότοισι πλή- θουσι· βλαστοῦσι καὶ πεδαίχμιοι 590 λαμπάδες πεδάροιοι· πτανὰ τε καὶ πεδοβάμονα κάνεμοέντ' ἄν αἰγίδων φράσαι κότον. ἀντ. α ἀλλ' ὑπέρτολμον ἄν- 595 δρὸς φρόνημα τίς λέγοι καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλαμώνων [καὶ] παντόλμοις ἔρωτας ἄ- ταισι <...>συννόμους βροτῶν; ἔϋζύγους δ' ὁμαυλίας 600 θηλυκρατὴς ἀπέρωτος ἔρωσ παρακινεῖ κνωδάλων τε καὶ βροτῶν.	Estr. a La tierra nutre numerosos y terribles dolores de asuntos temibles, y los abrazos marinos están repletos de bestias hostiles para los mortales. También germinan luces en los intervalos suspendidas en el aire; y no solo criaturas aladas, sino también pedestres podrían mencionar la furia ventosa de los huracanes. Ant. a ¿Pero quién podría hablar del orgullo demasiado atrevido de un varón, e incluso de las pasiones radicalmente atrevidas en los corazones de mujeres audaces, cómplices de las obcecaciones de los mortales? El amor – aunque no merece ese nombre – que empodera a una mujer perturba a los que comparten el hogar familiar, tanto entre las bestias como entre los mortales.
--	---

¹¹ Cf. especialmente *Cho.* 691-699, versos en los que la reina parece lamentarse con sinceridad ante la noticia de la muerte de su hijo; 707-718 en los que respeta las reglas de la hospitalidad y, finalmente, el pasaje que comprende la *stichomythía* entre ella y Orestes (908-930), previa a su muerte, en los que defiende su acción con argumentos fundados.

¹² El texto citado sigue la edición de Brown (2018), que, como fue aclarado, no acepta la transposición de Preuss admitida por Sommerstein (2008). Las traducciones al español son propias. He optado por el criterio de no traducir las variantes marcadas entre obeliscos (624; 628).

¹³ Como indica Thomson (1966, II, p. 155), el inicio de este canto resuena luego en Ant. 332, reconocido como el “πολλὰ τὰ δεινὰ”. Este eco en la obra sofoclea resulta un indicio de la popularidad de la oda coral de Esquilo que se analiza en este trabajo.

¹⁴ Con estos versos se introduce el ejemplo de Altea, una mujer mitológica que asesina a su hijo.

στρ. β ἴστω δ', ὅστις οὐχ ὑπόπτερος φροντίσιν, (...) ἀντ. β ἄλλαν δ' ἐστὶν ἐν λόγοις στυγεῖν φοινίαν κόραν ἅτ' (...) στρ. γ ἐπεὶ δ' ἐπεμνασάμαν ἀμειλίχων πόνων, ἡκάϊρως δὲ δ' δυσφιλὲς γαμή- 625 λευμ' ἀπεύχετον δόμοις γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ, ἦ ἐπ' ἀνδρὶ δῆοις ἐπικότῳ σέβας†. τίω δ' ἀθήρμαντον ἐστὶαν δόμων 630 γυναικείαν τ' ἄτολμον αἰχμάν. ἀντ. γ κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον λόγῳ· γοῶται δὲ δὴ πάθος κατὰ- πτυστον, ἦκασεν δέ τις τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πῆμασιν. 635 θεοστυγῆτ' ὃν ἄχει βροτῶν ἀτιμωθὲν οἴχεται γένος· σέβει γάρ οὔτις τὸ δυσφιλὲς θεοῖς. τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω;	Estr. b Y que lo sepa cualquiera que no sea volátil en los pensamientos (...) ¹⁴ Ant. b Hay que aborrecer a alguna otra joven asesina según los relatos (...) ¹⁵ Estr. c Porque traje a la memoria amargas penas, (...) un matrimonio odioso y aborrecible en la casa y ardid meditados por una mujer contra un varón revestido con armas (...) Honro un hogar sin calor donde las mujeres carezcan de audacia para la lanza. Ant. c Pero según se dice, el embajador de los males es el lemniano: ¹⁶ esta emoción despreciable es lamentada, pues cualquiera ha comparado lo terrible, a su vez, con las penas lemnianas. Un linaje de los mortales ha muerto ultrajado, en un dolor odiado por los dioses: pues nadie venera lo desviado del amor para los dioses. ¿Cuál de estos (relatos) no reúno con justicia?
---	---

Se ha obviado en la selección del corpus el par estrófico δ con el que finaliza la oda. Sin embargo, tanto en la estrofa como en la antístrofa, destaco la acumulación de conceptos vinculados al orden cósmico que resultan, en efecto, trascendentes para la solución que propongo: Dike (Δίκας, 641 y 646), Thémis (θέμις, 642), Aisa (Αἴσα, 647), Zeus (Διός, 644), Erinia (Ερινύς, 652).

¹⁵ La decisión por esta traducción no desconoce la riqueza semántica de πρεσβεύω, que hace referencia también a la valoración del relato como el más antiguo o el que se destaca por su superioridad. Entiendo que la opción por “ser el embajador” pone de relieve su función paradigmática y, simultáneamente, en calidad de expresión bisagra, potencia la articulación con el clima.

¹⁶ La decisión por esta traducción no desconoce la riqueza semántica de πρεσβεύω, que hace referencia también a la valoración del relato como el más antiguo o el que se destaca por su superioridad. Entiendo que la opción por “ser el embajador” pone de relieve su función paradigmática y, simultáneamente, en calidad de expresión bisagra, potencia la articulación con el clima.

LA SEGUNDA ODA CORAL Y LA FIGURA DEL PRIAMEL

En este primer canto en soledad –escénica, no vocal–,¹⁷ las esclavas se distancian por un momento de la función de personaje (que ha marcado su participación hasta el momento) para acercarse al rol de comentaristas de la acción. Es importante señalar que esta disquisición no es, sin embargo, imparcial. Los visos de objetividad se explican, fundamentalmente, porque, como dice Scott, las esclavas están obsesionadas con la idea de llevar a cabo el asesinato. Puede que haya que persuadir a otros en la obra para que lo hagan, pero el coro se mantiene firme en su convicción de que Clitemnestra debe ser castigada (Scott, 1984, p. 82). Esta persuasión –agrego– incluye al público. Este es el momento en que el dramaturgo elige para hacer a los espectadores definitivamente cómplices de la venganza que se propone concretar Orestes en la escena siguiente.¹⁸

Como se advierte a partir del corpus citado de la segunda oda, Esquilo da voz a las esclavas para que sitúen el crimen de su ama en un contexto más amplio, una perspectiva “de mundo” que al coro de la tragedia previa, *Agamenón*, no le fue dada.¹⁹ Sabemos bien que los antiguos griegos solían usar mitos para dar sentido a su experiencia. Por lo tanto, parece natural pensar que los poetas dramáticos creyeran que las personas de la Edad heroica habían hecho lo mismo. De esta manera, los dramaturgos incorporaron ejemplos míticos, dando profundidad a la comprensión del mito central mediante la comparación o el contraste con otros.

Efectivamente, en el centro de esta oda se recuperan tres ejemplos de mujeres asesinas de parientes: la filicida Altea (estrofa b, 603-612), la parricida Escila (antístrofa b, 613-622) y las mujeres de Lemnos (antístrofa c, 631-638), asesinas en masa de sus maridos y, lo que no es menor, de toda una stirpe. El caso que completa la lista –si se conserva el texto transmitido por el manuscrito M– es el que corresponde a la propia Clitemnestra

¹⁷ El coro de esclavas tiene numerosas intervenciones en la escena inicial (1-652) desde su primera ejecución simultánea a la procesión de ingreso (21-83), ya que es compuesto como un personaje. Para ampliar sobre esta función especial del coro, cf. McCall (1990= 2005) y Silva (2020).

¹⁸ Desde la apertura misma de la obra se establece una relación de complicidad entre Orestes y el público que debe confirmarse una vez que él ha expuesto su plan de venganza (*Cha.* 553-584). En el discurso que inaugura el drama (1-21), transfiriendo su sorpresa al espectador, Orestes interrumpe el ritual para anunciar el movimiento coral. Cuenta a Pílates que se aproxima una formación de esclavas que, como él, ejecutan una ofrenda fúnebre (v. 10-1) y ambos se esconden para espiar (20-21). Esquilo introduce una variación en las transformaciones lúdicas al hacer que Orestes y Pílates emprendan una salida parcial porque la procesión se aproxima, contemplando no solo las potencialidades del campo de visión central de los espectadores (la tumba), sino también las de su zona periférica. En el caso de la segunda oda coral, el redireccionamiento de la atención absoluta del público al tema del crimen y la necesidad imperiosa de la venganza se articulan con la construcción de la connivencia del espectador con la causa.

¹⁹ El único esbozo de esta posibilidad puede advertirse en *Ag.* 1468-1474 (Sommerstein, 2008). Esta primera “universalización” del conflicto cobra mayor trascendencia al considerar la ubicación central de la oda en el marco de la composición trilogía.

(estrofa c, 623-630). Sin embargo, su ubicación en ese catálogo de mujeres homicidas es lo que ha motivado a Preuss y a quienes lo siguieron, como es el caso de Sommerstein (2008, p. 292-3), a proponer una transposición textual.

Según Preuss y críticos como Stinton (1979, 1990), Garvie (1986), Sommerstein (2008) e incluso el propio Brown que no acepta la intervención del texto (2018, p. 333), la lista de ejemplos mitológicos criminales solo podría estar diseñada para intensificar el horror del asesinato de Agamenón y justificar el castigo previsto al final con el matricidio.²⁰ Por lo tanto, todos ellos interpretan la oda únicamente a partir del contexto dramático de *Coéforas*. En función de ello, consideran que la estrofa que implícitamente se refiere a Clitemnestra (γυναικοβούλους μήτιδας, 626) estaría fuera de sitio ya que, en lugar de aparecer como remate después de los otros tres casos (Altea, Escila, mujeres de Lemnos), M lo registra tercero en la “escala de maldad”. Para estos estudiosos, la presentación retórica que organiza toda la oda, basada en el tropo del priamel, entra en conflicto con la lógica subyacente aportada por el contexto inmediato al canto (sueño profético, 523-550; plan, 553-578; preparativos para la acción inminente, 579-584).²¹

Entre las diversas definiciones que se han dado de la figura poética conocida como priamel,²² Fraenkel la ha definido como una serie de enunciados aislados que, mediante contraste o comparación, conducen a la idea que interesa principalmente al hablante (1950, 407, n. 3 sobre *Ag.* 899-902). Race (1982, p. 7) especifica que el nombre priamel deriva del latín *praeambulum*, y tiene, por lo tanto, un origen retórico, sirviendo para introducir temas en poesía. El propósito y efecto del priamel es siempre hacer que algo se destaque, ya sea para elogiar, para censurar o para aclarar. Esto marca dos elementos, un *background* y un *foreground*. Por ello, a pesar de las diferencias posibles planteadas por cada autor sobre este

²⁰ Señala Brown (2018, p. 333): “A particularly difficult and corrupt strophic pair. The Chorus, it seems, sing first about the crime of Clytemnestra, then about that of the women of Lemnos. The order is surprising, given that the crime of Clytemnestra is the Chorus’s fundamental concern and the subject of the concluding strophic pair 639-52, while that of the Lemnian women is a mere foil, logically parallel to those of Althaea and Scylla. In a priamel we naturally expect the real subject (*illustrandum*) to come after all the foils (*illustrantia*)”.

²¹ Preuss sugiere invertir el orden de la estrofa (623-30) y la antístrofa (631-8). Stinton (1979) y Dawe (1999, p. 25-8) defienden la transposición, y Sommerstein la acepta. West (1990, p. 249-50) argumenta en contra, señalando que el crimen de las mujeres de Lemnos solo se alude, no se relata, y afirmando que no es el tema de toda la estrofa. Diferimos en las razones que aduce West para discutir la transposición, como se advierte en el análisis de la figura poética. Brown, aunque no adopta la transposición de Preuss, solo recurre a un argumento cuantitativo, el más evidente, pero no termina de explicar por qué el crimen de las mujeres de Lemnos constituye el clímax del priamel, es decir, por qué el coro –y Esquilo– dirigen hacia allí la atención del espectador: “It is surprising to be told that Clytemnestra’s is not the worst of crimes. If Preuss’s transposition is accepted, the words are still there but can be taken as referring purely to crimes of the legendary past. However, the reason why the Lemnian crime is the worst must be the number of men that were killed, and by this criterion the fact that it surpasses Clytemnestra’s is undeniable” (2018, p. 337).

²² Cf. otras definiciones en Race (1982, p.7-17).

tropo, cada priamel está articulado en dos partes claramente diferenciadas, pero aunadas para un objetivo común: enfatizar un acontecimiento generando impresión de veracidad tras apelar a cierto efecto de universalidad. Una y otra parte quedan ajustadas gracias a un tercer elemento que sirve de transición: una expresión bisagra que inserta la idea relevada en función de las otras. Las dos partes son:

A. Ilustración de contraste: se centra al receptor (lector, espectador) en un contexto y se le ofrece uno o más ejemplos de comparación.

B. Clímax: es el broche de todo el molde retórico, que concentra la atención del receptor sobre la opción sobresaliente.

De esta manera, según indica el manuscrito M, el primer par estrófico de la segunda oda coral (estr. y ant. a) integra un priamel analítico,²³ ya que el coro sentencia que “La tierra nutre numerosos y terribles dolores de asuntos temibles” (585-586) y a continuación enumera los males que se encuentran en la naturaleza (585-593) antes de concentrarse en los crímenes de los varones (594-595) y, el mayor mal de todos, los crímenes perpetuados por las mujeres (596-602). En el siguiente par estrófico aparecen los ejemplos legendarios de Altea (estr. b) y Escila (ant. b), que marcan el inicio de un nuevo priamel, en este caso, sintético, dado que la máxima se inscribe en el cierre: “Pues nadie venera lo desviado del amor para los dioses” (637).

Lo llamativo es que, en la tercera estrofa, el coro se centra en el caso presente – Clitemnestra– (estr. c) y en la antístrofa (c) recurre a lo que parece presentarse como un “ejemplo adicional”, que es el caso de las mujeres de Lemnos. En el último par estrófico (d, 639-652), que, tal como aclaré, no transcribo ni traduzco en estas páginas, las esclavas retoman un tema predilecto en esta obra medial, que se revela en la selección léxica señalada previamente: la injusticia de la situación actual y la esperanza de que Justicia prevalezca en el futuro. Tras el sueño y la llegada de Orestes del exilio, esa esperanza puede expresarse en tiempo presente (οὐτᾶ, 641; ἐρείδεται, 646; προχαλκεύει, 647; ἐπεισφέρει, 648) y, de esta manera, el final de la oda conduce directamente a la siguiente escena.

Mi hipótesis consiste en plantear que aquello que ha sido juzgado como una discrepancia en el contexto inmediato de la tragedia en relación con el segundo priamel es significativo en relación con el todo, esto es, con la propuesta cósmica de la trilogía. En el contexto más amplio de *Orestíada*, si recuperamos las particularidades de composición de *Euménides* referidas en el segundo apartado de este artículo, es posible deducir que Esquilo suele desafiar las expectativas del público y difuminar las distinciones. Un principio fundamental de su dramaturgia es evitar lo obvio. Por eso, cuando el conflicto central de la trilogía parece llegar a su fin y Orestes es exculpado en el juicio del Areópago, la trama se extiende casi 300 versos. Del mismo modo, definiendo que, cuando los dos priameles que sostienen la oda parecen llegar a su clímax, el dramaturgo hace que el coro redoble la apuesta.

²³ Race (1982, p. 7) retoma el estudio de Bergmann y especifica que, cuando la proposición general va al principio, el priamel es analítico y, cuando va al final, es sintético.

Por otro lado, en cuanto al contexto interno de la oda, Esquilo, afecto a la experimentación y muchas veces imprevisible, juega con la convención del priamel y difumina la distinción entre sus dos partes, A –la ilustración de contraste o *illustrans*– y B –el clímax o *illustrandum*–. Es posible advertir esto ya en el primer priamel, que, partiendo del nivel ontológico de los fenómenos naturales y animales, se centra en la humanidad. Si bien al principio puede parecer al receptor (lector, espectador) que los varones (ἄνδρῶς, 594) constituyen el clímax y el verdadero tema, estos resultan ser simplemente un contraste más para exaltar la condena de las mujeres (γυναικῶν, 596). Solo al final, en una prolongación de esa aparente conclusión, se aclara el punto de referencia de la oda. Respecto de ello, el priamel no señala que las mujeres sean necesariamente malvadas, sino que, cuando cometen crímenes, estos son particularmente terribles por su perversión del orden natural, que está vinculado a la continuidad de la casa (ξυζύγους ὁμαλίας, 599), es decir, de la stirpe.

Del mismo modo que en el primero, en el caso del segundo y más extenso priamel, el capcioso canto del coro parece guiar al receptor a interpretar que el crimen femenino más terrible es el de Clitemnestra, engarzando esta figura con la previa. Sin embargo, el caso de Clitemnestra queda asociado a la mención de un inesperado y nuevo mito, que también prolonga la conclusión de este priamel. Una expresión bisagra inserta a este último paradigma en una escala superior a los crímenes mencionados antes, que desafía las expectativas del receptor:²⁴ “Pero, según se dice, el embajador de los males es el lemniano”, 631-632).²⁵ En efecto, se insinúa un peligro latente detrás del ejemplo de las mujeres de Lemnos: la aniquilación de un linaje (οἶχεται γένος, v. 636). En esta mención, adicionalmente, la intención de la comparación se refuerza en una selección léxica explícita (ἦκασεν, 633), que pone el foco en este caso particular sin rodeos. De este modo, la antigua Justicia por retaliación que auguran con esperanza las esclavas y se concreta en la segunda parte de *Coéforas* (653-1076), como muestra el par estrófico δ, deberá revisarse para impedir que los “numerosos y terribles dolores” que nutre la tierra, que enmarcan la segunda oda en una estructura anular sean peores que los de su propia casa (δόμοις, 625). El marco de la composición en anillo,

²⁴ Es interesante que Thomson –quien no acepta la transposición en la edición propia– (II 157) realiza un comentario muy acertado del pasaje en el que advierte que “otra voz” parece irrumpir en *Cho.* 623-624, mientras que la primera voz propone un resumen en 631-632. También destaca como verso clave el 638, cierre de la antístrofa γ, que, según sostiene, “is a triumphant reply to an objection that the examples quoted are not pertinent, are out of place” (1966, II, p. 157). Como marca el estudioso, esta objeción estaría presente en el verso 624, en el que él acepta la restauración ἀκαίρως δέ.

²⁵ El uso de pronombres demostrativos, relativos e indefinidos en las ejemplificaciones contrastivas de los priameles, posibilitando el natural engarce de los eslabones de la cadena retórica, es tradicional desde Homero (Race, 1982, p. 31-54). En el primer priamel se advierte la referencia a sustantivos indefinidos (ἄνδρῶς, 595; γυναικῶν, 596); en el recorte realizado del segundo priamel de esta segunda oda coral, puede apreciarse el uso de ὅστις (estr. b, 603), de ἄλλαν (ant. b, 613) y nuevamente la alusión a partir de la indefinición (estr. c, γυναικοβούλους, 625; ἐπ’ ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ, 626). Precisamente, la marca de la definición llega en la ant. c (κακῶν ... τὸ Λήμνιον, 631), lo que constituye un argumento más a favor del orden textual transmitido por M.

aparentemente inadvertido por la crítica precedente, cataloga una serie de acontecimientos asociados a una perspectiva cósmica del mal sistematizados desde lo más múltiple, natural e impreciso hasta lo extraordinario y específico, que constituye el clímax (δαινά... ἄχνη, 585-586; τὸ δαινόν... ἄχει, 634-635).

Concluyo, por lo tanto, que podemos aceptar la secuencia de estrofas de M evitando intervenir el texto que nos ha sido legado con una transposición, sin negar que el caso de las mujeres lemnianas establece un contraste con el de Clitemnestra. Como clímax del segundo priamel que organiza la oda, este mito se propone como una introducción más compleja a los acontecimientos que siguen tras la definición del plan de Orestes. Tras la aceptación de la inevitable existencia de dolor en el mundo (585-586), Esquilo eleva el alcance del canto de lo terrenal a lo cósmico (637) como preámbulo (priamel) de conflictos mayores que exceden la venganza e instalan, en el coronamiento del tropo, una advertencia velada. En su descripción de un mundo en el que tanto la acción como la inacción pueden acarrear culpa y castigo, *Coéforas* es una tragedia en cualquier sentido del término, y esa tragedia es parte de la experiencia que el público de la *Orestíada* debe llevarse consigo hasta el final del espectáculo.

REFERENCIAS

- ADRADOS, Francisco Rodríguez, VÍLCHEZ, Mercedes. *Esquilo. Tragedias III*. Madrid: CSIC, 2006.
- BOWEN, Anthony. *Aeschylus: Choephoroi*. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.
- BROWN, Andrew. *The Length of the Prologue of Aeschylus's Choephoroi*. Verona: *Skenè Studies*, 2015.
- BROWN, Andrew. *Aeschylus: Libation Bearers*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- DAWE, Roger. Strophic Displacement in Greek Tragedy. *Eranos*, v. 97, p. 24-44, 1999.
- DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampirisme du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, María del Pilar. Suplicantes de Esquilo: ensamble espacio-coral en cuatro movimientos. *Argos*, v. 42, e0009, p. 1-21, 2018.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, María del Pilar. Una canción dice más que mil palabras: reflexiones sobre la apertura de tres tragedias de Esquilo. *Anales de Filología Clásica*, v. 36, n. 2. [en prensa].
- FRAENKEL, Eduard. *Aeschylus: Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press, 1950.
- GARVIE, Alexander. *Aeschylus' Choephoroi. With introduction and Commentary*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986.
- GARVIE, Alexander. *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*. 2. ed. Bristol: Bristol Phoenix Press, 2006.

LEBECK, Anne. The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: Myth and Mirror Image. In: LLOYD, Michael (ed.). *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 316-322 [orig. *Classical Philology*, v. 62, p. 182-185, 1967].

McCALL, Marsh. The Chorus of Aeschylus' *Choephoroi*. In: GRIFFITH, Mark; MASTRONARDE, Donald J. (ed.). *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: Scholars Press, 1990.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

RACE, William. *The classical priamel from Homer to Boethius*. Leiden: Brill, 1982.

SCOTT, William. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Hanover: Dartmouth College Press, 1984.

SILVA, Maria de Fátima. O coro de Coéforas: alimentar a vingança e partilhar o remorso. *Synthesis*, v. 27, n. 1, e076, 2020. [FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. del P. (ed.). *Dossier. Lecturas corales. Esquilo*.]

SOMMERSTEIN, Alan. *Aeschylus I: Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 2008.

STINTON, Thomas. The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*. *The Classical Quarterly*, v. 29, n. 2, p. 252-62, 1979 [Reimpresso em: STINTON, Thomas C. W. *Collected Papers on Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1990. p. 384-396.]

TAPLIN, Oliver. *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

THOMSON, George. *The Oresteia of Aeschylus*. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1966.

WEST, Martin. *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart: Teubner, 1990.