

# DARÍO, CLITEMESTRA Y POLIDORO, PERSONAJES FANTASMA DE LA TRAGEDIA GRIEGA CON ALGO QUE DECIR

Ma. del Pilar Hernán-Pérez Guijarro  
IES Gregorio Marañón (Madrid)

## RESUMEN

La tragedia griega conservada completa cuenta únicamente con tres personajes fantasmas con intervención hablada en la obra. A pesar de la influencia homérica, hay una concepción plenamente dramática del personaje y éste no es una visión onírica. Su presencia en las respectivas tragedias es fundamental: en *Los persas* Darío, convertido en héroe, da una explicación religiosa al desastre de Jerjes; en *Euménides* Clitemestra, con su aparición, contribuye a la asociación hombre-divinidad, haciendo que el problema humano planteado en la obra se transforme en un conflicto entre dioses; Polidoro, en *Hécuba*, da unidad a la tragedia y plantea una reflexión sobre cómo se muere, con o sin honor. La escasa presencia de personajes fantasmas en el teatro griego habla de la concepción filosófica occidental centrada en esta vida.

PALABRAS CLAVE: Personajes fantasma. Tragedia griega. Concepción dramática. Clasificación.

## ABSTRACT

«Dareios, Clytaemestra and Polydorus, ghost characters in Greek tragedy with something to say». The Greek tragedies that have been preserved in their entirety include only three ghost characters with speaking parts in the plays. In spite of Homeric influence, there is an completely dramatic conception of the character rather than presenting it as part of a dream. The presence of the ghost characters in the tragedies where they appear is fundamental: Dareios in *The Persians*, converted into a hero, provides a religious explanation for Xerxes' defeat; in the *Eumenides*, Clytaemestra, with her spectre, contributes to the association between man and divinity, transforming the human problem raised in the play into a conflict between gods; Polydorus in *Hecabe* provides unity to the play and presents a reflection on how a person dies with or without honour. The limited presence of ghost characters in the Greek Tragedy says much about the Western philosophical conception focused on this life.

KEY WORDS: Ghost characters. Greek tragedy. Dramatic conception. Classification.

## 1. FANTASMAS CON ALGO QUE DECIR

La delimitación clara del personaje fantasma en el teatro griego ha de partir de los rasgos que definen al mismo. Se trata evidentemente de apariciones de ultratumba, es decir, seres que vienen del otro lado de la vida, pero que antes per-

tenecieron al mundo de los vivos y, por tanto, no son dioses o seres distintos al hombre, sino hombres que han muerto.

Esta condición podrían asumirla bastantes personajes, pero si además añadimos el hecho de que hablen directamente en el drama, entonces nos encontramos con que sólo hay tres ejemplos en toda la tragedia griega conservada completa: el fantasma de Darío en *Los persas* y el de Clitemestra en las *Euménides* de Esquilo, y el de Polidoro en la *Hécuba* de Eurípides<sup>1</sup>.

Es preciso distinguir estos *verdaderos* fantasmas de otros que pudieran parecerlo<sup>2</sup> y que tienen una naturaleza distinta. Así, por ejemplo, todos podemos recordar el fantasma de Helena, en la obra homónima de Eurípides, pero no debemos olvidar que en este caso no se trata de un personaje que haya muerto previamente sino que se cree que ha muerto y su aparición hace pensar que se trata de un fantasma. En *Alceste*, la protagonista muere, pero regresa al mundo de los vivos no como muerta sino en calidad de viva. En el caso de Medea tenemos a un ser divinizado que no ha muerto.

Los personajes que hemos señalado deben diferenciarse también de los cadáveres que pueden aparecer en las tragedias. Así, por ejemplo, en *Hécuba*, el cuerpo insepulto de Polidoro aparecerá en la representación tal como su mismo fantasma anuncia; o los hijos de Medea, que aparecen primero vivos en el drama homónimo y como cadáveres al final. Mensajes como el que en *Hipólito* Fedra ha dejado en la tablilla de madera tampoco cumplen las condiciones que venimos indicando.

Evidentemente hay otros fantasmas además de los que hemos señalado como objeto de este estudio. Son, desde luego, seres de ultratumba que murieron y residen en el Hades, pero que carecen de voz propia en la tragedia, no hablan directamente, se dice que han dicho, se hace referencia a su presencia y mensajes por terceros, como sucede con Aquiles en *Hécuba*. Polidoro, que aparece en el prólogo de este drama como fantasma visible, habla de que el fantasma de Aquiles se ha presentado a los griegos y les ha pedido que le honren con el sacrificio de Polixena. No sólo Polidoro, también otros personajes de la tragedia se referirán a esta petición del fantasma de Aquiles. Pero en ningún momento vemos aparecer a éste ni habla directamente como personaje fantasma.

---

<sup>1</sup> Hubo algún otro personaje fantasma, como el de Aquiles en la *Polixena* de Sófocles, del que conservamos algunos versos, que, como dice Taplin (1977: 447), probablemente aparecían en el prólogo de la tragedia. Bardel (2005) se ha ocupado de los fantasmas en los fragmentos de tragedia que conservamos.

<sup>2</sup> Los personajes fantasma han sido poco estudiados en su conjunto aunque, desde luego, hay trabajos que estudian a los fantasmas en relación con sus obras y ha habido algunos estudios extensos sobre escenografía. En este aspecto se centra el trabajo de Hickmann (1938): *Ghostly etiquette on the classical stage*, Iowa, realizado bajo la dirección de Flickinger. En el término fantasma incluye visiones, sueños... y analiza el teatro griego y latino en su totalidad además de treinta obras literarias de todos los países y épocas. Fundamentalmente diferencia si el fantasma aparece de día o de noche, ante una persona o muchas, etc...

Otra distinción fundamental es la de personaje fantasma dramático e imagen onírica<sup>3</sup>, lo que nos lleva a reflexionar sobre la influencia homérica y la concepción teatral de los personajes.

## 2. LA CONCEPCIÓN DRAMÁTICA DEL PERSONAJE FANTASMA

Darío, Clitemestra y Polidoro son verdaderos personajes en sus respectivas tragedias y no imágenes soñadas. Quienes creen esto último piensan siguiendo la concepción homérica de *Iliada*, XXIII, 65 y ss., cuando Patroclo se aparece a Aquiles dormido<sup>4</sup>, olvidando que el teatro tiene posibilidades diferentes en relación con el auditorio. Se trata no sólo de una palabra oída sino también acompañada de la imagen, de la representación, que nos introduce en una perspectiva con rasgos propios, como ya vio Jaeger (1957: 266).

La confusión viene de la situación en que aparecen varios de los fantasmas mencionados: Clitemestra en *Euménides* habla a un coro dormido, y Polidoro en *Hécuba*, tras recitar el prólogo, ha sido visto en sueños por su madre.

Hay un hecho determinante para no confundir al fantasma de Polidoro, que abre la obra de *Hécuba*, y el sueño de su madre. Es imposible identificarlos si estamos atentos a los mensajes que nos llegan de ellos. El personaje fantasma nos informa, entre otras cosas, de que ha sido asesinado por el huésped tracio de su padre y de que su cuerpo aparecerá en la playa, de modo que su madre, Hécuba, contemplará en un mismo día a dos de sus hijos muertos, Polixena y Polidoro. Sin embargo, cuando Hécuba habla del sueño que ha tenido con Polidoro, ignora que él ha muerto, simplemente piensa que está en peligro, por lo que pide a los dioses que lo salven: ὦ χθόνιοι θεοί σώσατε παῖδ' ἔμδν, / ὅς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἔμῶν / τὴν χιονώδη Θρήικην κατέχει / ξείνου πατρίου φυλακαῖσιν (vv. 79-82)<sup>5</sup>. Se trata,

---

<sup>3</sup> Nos sorprende la afirmación de Caterina Barone (1999: 39): «A nostro parere non c'è motivo di non riconoscere a Polidoro un dopo statuto: quello di fantasma agli occhi del pubblico e quello di sogno per Ecuba». Veremos que lo que dice el personaje fantasma y lo que dice haber visto en sueños Hécuba son cosas diferentes. Tampoco compartimos su visión de que Clitemestra «attua nella forma del sogno» teniendo en cuenta «un analisis psicoanalitica del sogno come proiezione del Super-ego delle Erinni», Barone (1999: 28), siguiendo a G. Devereux (1976): *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford, pp.147-67.

<sup>4</sup> Es indudable la influencia homérica en el contenido, que puede observarse en la lengua de la tragedia, pero esta realidad ha ido acompañada de la idea de que se trataba de la misma concepción del personaje, algo sobre lo que ya Podlecki (1989: 136) llamaba la atención.

<sup>5</sup> Seguimos la edición de J. Diggle (1984) para todas las citas de esta obra eurípidea.



pues, de dos realidades diferentes, personaje fantasma e imagen onírica, que no deben confundirse.

En el caso de Clitemestra debemos considerar varios elementos: en primer lugar el lenguaje utilizado en su intervención en los vv. 94-139 de *Euménides*<sup>6</sup>, el hecho de que aparezca ante un coro dormido y, finalmente, la interpretación de ὄναρ en el v. 116.

El comienzo del discurso de Clitemestra, εὐδοιτ' ἄν, ὥή ... / ἐγὼ δ' ὑφ' ὑμῶν ὦδ' ἀπητιμασμένη, evoca las palabras que Patroclo dirige a Aquiles, εὐδεις, αὐταρ ἐμεῖο λελασμένος ἔπλευ, en el canto XXIII, 65 y siguientes de la *Iliada*, como han señalado claramente los comentaristas de las *Euménides*, entre ellos Ubaldi y Podlecki. Este hecho nos muestra la inevitable vinculación del drama a la tradición homérica anterior, como no podía ser menos.

Sin embargo, esta influencia no obliga a que la concepción épica del fantasma sea idéntica al personaje en el teatro. Las palabras de Clitemestra y el hecho de que se dirija a un coro de Erinias dormido ha hecho suponer, incluso recientemente<sup>7</sup>, que se trataba de una imagen onírica y no de un personaje.

A ello ha contribuido la interpretación de ὄναρ en el verso 116, ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμῆστρα καλῶ, «... pues a vosotras ahora yo, Clitemestra, os llamo», que autores como Podlecky<sup>8</sup>, Paley o Hermann, Shütz o Wakefield interpretan como un nominativo, «un sueño». Pero, como dice Ubaldi (1931:27), «non vedo la necessità. Il senso più semplice e naturale è: abbiate cura di me (φρονήσατε), poichè sono io, Clitemestra che vi parlo in sogno». De ahí que su interpretación sea de acusativo adverbial, como Sommerstein o Thomson<sup>9</sup>, que entienden que Clitemestra llama «en sueños» a las Erinias dormidas.

A nuestro modo de ver, es el mismo texto dramático el que nos aclara la interpretación de ὄναρ en el v. 116. Antes, en los versos 103 y 104, dice Clitemestra: ὄρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδία σέθεν / εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται. Si Clitemestra puede pedirle al coro dormido que mire sus heridas, porque puede ver con la mente, es comprensible que le hable en sueños, ya que, a pesar de sus llamadas, no despierta. Pero las Erinias pueden oírla, ya que son capaces de ver las heridas.

Además, al quedar las diosas solas y dormidas en escena, hay un *impasse* dramático del que es preciso salir. Y sólo Clitemestra, interesada en defender sus derechos, puede conseguirlo presentándose ante ellas, para sacarlas, precisamente,

<sup>6</sup> Nos basamos en la edición de West (1990). También las citas que hagamos de *Los persas* siguen esta edición.

<sup>7</sup> Aparte de Barone, también Aguirre Castro (2006: 111) sigue la concepción épica del personaje.

<sup>8</sup> Traduce: «I, a dream, Clytemestra», Podlecky (1989: 139).

<sup>9</sup> Su interpretación es: «I, Clytemestra, call you in dreams», Thomson (1966<sup>2</sup>: 48).

del sueño. Por otro lado, Esquilo ha construido una escena paralela a la anterior, en la que Orestes habla con Apolo. Así, cada personaje humano se relaciona con la divinidad que puede defenderlo. La presencia de Clitemestra en escena, según el planteamiento de Esquilo, es una exigencia técnica y temática, da lugar a una asociación hombre-divinidad fundamental para la tragedia<sup>10</sup>.

Si estamos seguros de que Darío aparece como fantasma en *Los Persas* después de ser invocado, y Polidoro se distingue claramente como personaje de la imagen onírica de Hécuba, no cabe duda tampoco de que Clitemestra, en la trilogía esquilea, es un personaje que aparece primero vivo, muere después, y, finalmente, aparece como fantasma en *Euménides* para sacar a las Erinias de su sueño.

### 3. LOS PERSONAJES FANTASMAS EN SUS OBRAS

El personaje fantasma no ha sido especialmente frecuente en el teatro griego. En los tres casos que conservamos, Darío, Clitemestra y Polidoro, intervienen una sola vez en el drama y desaparecen después de su parlamento, que es breve<sup>11</sup>. Cuando aparecen, aclaran el motivo de su presencia y la vinculación que tienen con el Hades, es decir, que han muerto y vuelven al más allá. Además se identifican ante los espectadores aclarando quiénes son.

Tienen una relación especial con el *tiempo*; pasado, presente y futuro surgen uno al lado del otro. Como personajes fantasmas, más allá del tiempo, nos hacen transitar por él, especialmente nos llevan hacia el futuro con la misma facilidad que hablan del presente y el pasado.

Hay un rasgo que comparten Darío y Polidoro: no son griegos. Esto les hace personajes singulares. Sólo Clitemestra pertenece al mundo griego, pero ha sido caracterizada por una maldad indiscutible<sup>12</sup>, lo que también hace de ella un ser diferente a los demás y, por tanto, susceptible de ser convertida en fantasma<sup>13</sup>.

Siendo excepcional la presencia del personaje fantasma, qué razones han llevado a Esquilo y Eurípides a introducirlos en sus obras, qué papel juegan en las tragedias en que aparecen. Para responder a estas preguntas analizaremos tanto aspectos de contenido como formales de la intervención de Darío, Clitemestra y Polidoro en sus respectivos dramas.

---

<sup>10</sup> Véanse con más detalle estos argumentos en el apartado 3.2. CLITEMESTRA EN LAS *EUMÉNIDES* DE ESQUILO.

<sup>11</sup> Darío interviene con 125 versos, Clitemestra con 40 y Polidoro con 58.

<sup>12</sup> Y como dice Sommerstein (1996: 201): «Looking at the story thus far, the greatest innovation Aeschylus appears to have made is in the emphasis he places on the masculinity of Clytaemestra».

<sup>13</sup> Si pensamos en Aquiles, nos encontramos también con un personaje excepcional, que se retrotrae además a la lejana guerra de Troya.

### 3.1. DARÍO EN *LOS PERSAS* DE ESQUILO

Como dice Michelini (1982: 74), «the Dareios episode climaxes and yet transcends the rest of the play». Su presencia se reviste de solemnidad a través de la larga invocación, la más larga llamada<sup>14</sup> de la tragedia (García Novo, 1981: 289).

Darío, personaje histórico, no mítico<sup>15</sup>, aparece en *Los persas* de Esquilo revestido de rasgos peculiares, que son los que permiten entender la intervención del rey persa. La historia, elevada a mito trágico en este drama, parte de la idealización de un personaje como Darío<sup>16</sup>, al que se da un carácter heroico-divino, de sabio<sup>17</sup>. *Esquilo puede hacer así una interpretación religiosa*<sup>18</sup>. El enemigo vencido es visto y analizado con parámetros griegos al aplicar el concepto de ὑβρις, referido a Jerjes, y otros valores.

Darío va a representar la felicidad máxima<sup>19</sup> y va a explicar el porqué del desastre de Jerjes. ¿Quién, si no Darío, puede juzgar, interpretar y aconsejar a su pueblo? Pero Darío es un personaje del pasado, no pertenece ya a este mundo sino al de los muertos, por eso puede comprender profundamente y en su totalidad lo que ha sucedido.

Y lo que ha pasado es que el ejército persa ha atravesado el Helesponto (vv. 1-64) por un puente de barcas. Las fuerzas persas son enormes y su potencia imparable. Pero la ciudad está vacía de hombres y las mujeres apenadas. Este relato lo hace el coro que pasa a preguntarse qué habrá sucedido en la campaña de Jerjes en Grecia (vv. 65-154). Ven, entonces, a la reina inquieta por una visión que ha tenido durante la noche (vv. 155-225). Con la llegada de un mensajero se conoce el desastre de Salamina, que Jerjes está vivo, pero que no han logrado salvarse muchos persas. El coro hablará de la insensatez de Jerjes mientras la reina va a buscar ofrendas para los muertos y pide al coro que invoque a Darío (vv. 226-531). *Esta invocación se produce aproximadamente en el centro de la obra* (vv. 532-680).

---

<sup>14</sup> Darío aparece tras su anuncio inmediato que sigue tres momentos: los vv. 619-622 de la resis de la reina que pide al coro que llame a Darío; los vv. 623-632 en los que el coro hace una invocación en anapestos; el estásimo que comprende los vv. 633-680; Hernán-Pérez Guijarro (1992: 38).

<sup>15</sup> Darío muere en el año 486 y la batalla de Salamina tiene lugar seis años después. La representación de la obra se sitúa en la primavera del año 472 en Atenas. Jerjes reinaba cuando esta obra se pone en escena.

<sup>16</sup> Según Croiset (1965: 95) es una idealización libre, que veremos responde a intenciones concretas de Esquilo. Para ello es preciso olvidar la derrota de Maratón. Sólo así se puede convertir Darío en personaje admirable.

<sup>17</sup> Como dice Belloni (1988: XIX), «sull'uomo che brilla per saggezza si è posato lo sguardo del dio».

<sup>18</sup> Como entendió Kitto (1961<sup>3</sup>: 36), que pensaba que se trataba de la tragedia de la culpa de Jerjes.

<sup>19</sup> «Darío, en especial, nos muestra la capacidad del hombre y la noción de sus límites ante la divinidad, el elogio de la moderación y el alejamiento de la *hybris*. Los persas son, gracias al personaje de Darío, un enemigo válido para Grecia», García Novo (2005: 60). Por nuestra parte creemos además que Esquilo ha convertido la superioridad material de los persas en una grandeza moral hasta su derrota.

Darío, en tono realista, explica que no es fácil volver al mundo desde bajo tierra, pero que ha conseguido influir en las deidades para que le permitan salir<sup>20</sup>. Tiene poco tiempo. Una vez enterado de lo sucedido, explica los hechos por medio de oráculos<sup>21</sup>. El corifeo le pide consejo a Darío, que les sugiere que no vuelvan a luchar con los griegos y anuncia que el empeño militar dará lugar al desastre de Platea.

Pues, bien, la intervención de Darío ilumina el desastre de Salamina al volver sobre el tema en diálogo con su esposa, Atosa<sup>22</sup>. Se comprende entonces que todos los gobernantes persas habidos hasta el momento, incluido Darío, consiguieron el esplendor de la patria, situación que contrasta con la actual; se da así una *oposición entre la realidad padre/hijo*: sabio el primero, imprudente y audaz el segundo<sup>23</sup>.

Darío habla primero sobre el pasado para interpretar el presente; luego, en la segunda resis, se dirige al futuro. El conocimiento de los oráculos da una interpretación religiosa al desastre presente, pues se ve como resultado de una falta que atenta contra las normas divinas. Antes de despedirse, Darío pide al coro que trate de corregir a su hijo.

La obra se cierra entre lamentos con la llegada del rey Jerjes, que sufre visiblemente la desgraciada situación (vv. 843-1077).

*Los persas*, si lo pensamos bien, *son un largo lamento*, preocupación e inquietud al principio, que llega a hacerse *comprensible con la aparición de Darío*<sup>24</sup>.

La presencia del personaje fantasma está enmarcada entre lamentos, primero los del coro y, después, los de éste con Jerjes. Es decir, ante la situación de desgracia que Esquilo evoca, la actitud normal es el dolor sin poder ir más allá. Se

<sup>20</sup> La esperada aparición de Darío debía ser espectacular y terrorífica, Roussel (1969: 364). La presentación e introducción del nuevo personaje se hace en los vv. 681-693, 13 trímetros yámbicos recitados que se organizan del siguiente modo: vv. 681-684: llamada al coro y pregunta por la ciudad; vv. 684-688: aclaración: las ofrendas de Atosa y el lamento del coro; vv. 688-690: dificultades para salir del Hades; vv. 690-693: petición, qué le sucede a la ciudad.

<sup>21</sup> Según Sommerstein (1996: 92): «Darius, it must be remembered, whatever the chorus may call him, is not superhuman. He knows the future, not by special insight, but from oracles as any mortal might».

<sup>22</sup> Este diálogo tiene una estructura circular: resis-resis/esticomitía/resis-resis. Como dice Alexanderson (1967: 4), que Darío desconozca lo sucedido en Salamina —algo llamativo porque conoce bien el pasado y el futuro— sólo puede explicarse, por «the possibility of emphasizing what is important»: lo que se pone de relieve es la inmensidad del desastre provocado por Jerjes, el mayor de todos los reyes persas. Recordemos lo que decía Broadhead (1960: 186), que no podía hablarse de inconsistencia por el hecho de que el rey persa no supiera lo acaecido en Salamina.

<sup>23</sup> Aunque, al principio, Darío considera que su hijo obra por desconocimiento, en los vv. 749-751, menciona su falta de prudencia al pretender superar a los dioses.

<sup>24</sup> Como dice Smethurst (1989: 98): «Yet Aeschylus has made first the Persian people and then Xerxes himself focus of laments. And further, it seems unlikely that the Greeks would have pictured Darius, father of Xerxes and their former enemy, as good and wise leader, the teacher of the best of Greek traditional morality; yet that is how Aeschylus has altered history to present the ghost of Darius».

precisa un personaje con rasgos especiales para poder trascender tal situación y proyectar una mirada capaz de comprenderlo en su totalidad, lo que hace posible una interpretación religiosa. Por esa razón Esquilo ha caracterizado a Darío de hombre sabio y le ha dotado de rasgos heroico-divinos presentándolo como personaje fantasma. Que Darío pertenezca a un mundo pasado y además lleno de esplendor permite que se aprecie mejor la ὕβρις de Jerjes. *La interpretación de la derrota persa como caída por falta de piedad religiosa es también un aviso a los propios griegos para reconocer los límites humanos y apela a la moderación.*

### 3.2. CLITEMESTRA EN LAS *EUMÉNIDES* DE ESQUILO

Antes de ver a Clitemestra como fantasma en las *Euménides*, la hermana de Helena ha aparecido viva en *Agamenón* y *Coéforos*, donde muere a manos de Orestes<sup>25</sup>. La personalidad de esta mujer coincide en sus diversas apariencias, es decir, Esquilo ha creado con total coherencia a Clitemestra, una mujer poco femenina que rompe con todos los valores apreciables: no es buena madre<sup>26</sup> ni esposa, comete adulterio, es varonil<sup>27</sup> e hipócrita. Todos estos rasgos hacen de ella una mala persona<sup>28</sup> y resulta lógico que alguien así, tras ser asesinada, vuelva al mundo para vengarse del asesino, aunque éste sea su propio hijo.

Examinemos ahora el contexto en el que aparece Clitemestra como fantasma en el prólogo de *Euménides*.

La última obra de la trilogía se abre con la Pitia de Delfos (vv. 1-63) que en su plegaria hace mención de los dioses que ocuparon la sede profética hasta llegar a Apolo. Menciona también a otros dioses y seres divinos como las ninfas y, deseando tener oráculos halagüeños, pide que pasen por turno las personas que han ido a hacer consultas. Poco después sale impresionada del templo. Allí ha visto en el *ombbligo* a un suplicante manchado de sangre y, rodeándole, un grupo dormido de aspecto comparable a las Gorgonas. La Pitia considera que la situación depende únicamente de Apolo para resolverse. Sus palabras resultan ser las de un espectador imparcial.

La escena siguiente (vv. 64-93) es un diálogo entre Orestes y Apolo. Aquél confía en que el dios le ayude a salir de la situación en que se encuentra. Por Apolo

---

<sup>25</sup> Como dice Sommerstein (1996: 202), «She alone appears in all three plays: in the first she commands the action throughout, and dominates every other person except Cassandra; in the second, her death, not that of Aegisthus, is the climax; in the third her gosh exercises authority even over divinities».

<sup>26</sup> Así interpreta la nodriza los sentimientos de Clitemestra en los vv. 737-740 de *Coéforos* tras conocer la muerte de su hijo Orestes. Con Aelion, (1983: 269), nos preguntamos: «...cette mère que la mort de sa fille a bouleversée au point de l'emplier de haine pour son époux, l'amener à le tuer et à se réjouir hautement de ce meurtre, quels sentiments éprouvait-elle pour ses autres enfants?».

<sup>27</sup> En el v. 11 del *Agamenón* se puede leer: γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.

<sup>28</sup> Coincidimos con Alsina (1959: 312) en que: «Sin duda alguna la figura de Clitemestra alcanza en Esquilo el máximo de su grandeza trágica, pero al mismo tiempo llega al colmo de su maldad».



nos enteramos de que él ha ayudado al suplicante Orestes durmiendo a las Erinias. Le anima a huir y a llegar a la ciudad de Palas donde debe abrazarse a su estatua para que la diosa le acoja y haya un juicio por el que se acabe la situación en que vive. Hermes le guiará.

Inmediatamente después (vv. 94-139) aparece el fantasma de Clitemestra, la mujer asesinada por su hijo, dirigiéndose a las Erinias, las únicas diosas que pueden defenderla. Insistentemente trata de despertarlas, pero ellas tardan en abandonar el sueño.

Orestes con Apolo y Clitemestra con las Erinias son las dos partes del conflicto apoyadas por sus respectivas divinidades. A la visión imparcial de la Pitia se une el dramatismo con que Orestes y Clitemestra viven la situación creada.

Creemos que Esquilo ha buscado un *paralelismo entre la escena de Orestes-Apolo y Clitemestra-Erinias*. Hay además otra circunstancia que hace necesaria la presencia de Clitemestra. Una vez que Orestes y Apolo salen de escena quedan solas las Erinias dormidas. Si no se despiertan, no pueden actuar. ¿Quién puede sacarlas del sueño si no es Clitemestra? Como dice Croiset (1965: 242):

Il faut donc qu'intervienne, pour les réveiller, une puissance investie d'un droit incontesté. Or, selon la croyance antique, le mort non vengé avait droit au service des Erinyes pour assurer sa vengeance. C'était leur fonction propre et leur devoir de poursuivre le meurtrier jusqu'à l'épuisement de ses forces: elles y manquaient, si elles se relâchaient un seul instant. De là l'idée qu'a eu Eschyle de faire apparaître ici l'ombre de Clytemnestra. Pour elle, en effet, le sommeil des Erinyes est une trahison. Elle est donc censée surgir brusquement, sans évocation.

*La presencia de Clitemestra es necesaria temáticamente al tiempo que viene exigida por la técnica dramática.* Supone por un lado la contrapartida a lo expuesto por Orestes y con ello ofrece una visión de conjunto ante el problema humano planteado; es importante *su presencia junto a las Erinias porque de este modo la asociación hombre-divinidad permitirá la transferencia del conflicto humano a los dioses.* Por otra parte, la *detención dramática* impuesta por el sueño de las Erinias se soluciona al presentarse Clitemestra para despertarlas, no sólo porque es la única que puede hacerlo sino porque también necesita que se despierten para que la venguen.

Veamos qué dice concretamente el fantasma de Clitemestra, πρόσωπον προτατικόν, en su intervención. Se inicia ésta dirigiéndose a un interlocutor, vosotras, señalando la situación en que se encuentran, dormidas, y cuestionando tal hecho. El primer verso de su intervención, εὔδοιτ' ὤή: καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ; señala claramente el motivo de la aparición.

Para Clitemestra la situación en que se encuentran las Erinias supone sufrir el desprecio de los otros muertos que le reprochan el crimen cometido. Se queja de que ningún dios la defiende habiendo sido asesinada por su hijo, recuerda su «piedad» para con las Erinias. Pero piensa que de nada le ha servido pues han dejado escapar al criminal.

El parlamento mencionado, entre los versos 94 y 116, parece estructurado en dos partes que siguen tres momentos con cierta responsión:

A	i	B
1. Se comienza con alusión al interlocutor		
v. 94	i	v. 103
εὔδοιτ' ὦή ...	i	ὄρα δὲ ...
2. La situación de Clitemestra		
- impía para los demás		- ella misma es piadosa
vv. 95-99	i	vv. 106-109
... ἀπητιμασμένη	i	... ἔθυον
3. Frente a la acción sufrida por el hijo se opone el abandono de las diosas		
vv. 100-102	i	vv. 110-113
παθοῦσα ... δεινὰ ... φιλτάπων	i	... ἐξαλύξας ... δίκην

Los versos 114-116 son una llamada de atención a las Erinias con la que se cierra la exposición de Clitemestra. A partir de ese momento sigue un «diálogo» con el coro, que únicamente es capaz de gruñir o gemir<sup>29</sup>. En todo caso podemos hablar de un cierto cambio en la intervención de Clitemestra, que no va a decir nada nuevo, poniendo énfasis en despertar a las Erinias<sup>30</sup> para conseguir su venganza. Insiste en la idea de que Orestes se escapa, v. 108, 122. *La intención de Clitemestra es claramente la venganza*, pues considera que la misión de las diosas es τεύχειν κακά, causar mal, v. 125.

Como en *Los persas* con Darío, Esquilo ha creado el personaje fantasma de las *Euménides* como una necesidad lógica para llegar a la trascendencia, *el conflicto entre dioses*. Si Darío era requerido para aconsejar, Clitemestra se presenta por cuenta propia para llevar a la acción a las Erinias, que despiertan en la párodo, para vengarse del crimen de su hijo.

### 3.3. POLIDORO EN LA *HÉCUBA* DE EURÍPIDES

Nuestro personaje aparece como fantasma en el prólogo. Como dice Garzya (1955: 37): «Il presente è l'unico prologo a noi noto in cui il προλογίζων sia un fantasma (è facilmente intuibile l'effetto che dal punto di vista teatrale la cosa doveva avere)».

<sup>29</sup> Consideramos que hasta el v. 139 nos encontramos en la tercera escena del prólogo, con una estructura de resis (94-116), amebeco (117-131) —tal como lo entiende Popp (1971: 221-176)—, resis (132-139). Los últimos versos son, desde luego, un puente hacia la párodo.

<sup>30</sup> Según Martina (1996), las Erinias tienen en esta obra un carácter particularmente arcaico, cuyo origen podría retrotraerse al mundo micénico.

Ciertamente el efecto dramático de la aparición de Polidoro como fantasma debía ser grande<sup>31</sup>. ¿Pero es la única razón por la que aparece? ¿Qué es lo que dice Polidoro y qué supone su intervención para el desarrollo de la obra?

El hijo de Príamo comienza su parlamento indicando su condición de fantasma, νεκρῶν κευθμῶνα, v. 1; cómo fue enviado junto a un huésped y éste le asesinó, dejándole insepulto. Lo que pretende es que Hécuba descubra su cadáver para ser enterrado. Anuncia que su hermana morirá para honrar la tumba de Aquiles y lamenta la suerte de su madre.

Este discurso se estructura perfectamente de forma temporal:

PASADO I. vv. 1- 27. Presentación y narración de su situación en el pasado:

a) vv. 1-15:

- vv. 1-4: indica su condición de fantasma.
- vv. 4-7: hechos previos a su llegada junto al huésped.
- vv. 8-9: caracterización del huésped.
- vv. 10-12: detalle: Polidoro llegó con ORO junto a Polimnéstor.
- vv. 13-15: motivos de Príamo para enviar a su hijo junto al huésped.

SE CREA EXPECTACIÓN

b) vv. 16-27, oración temporal bimembre:

- vv. 16-20: ἔως μὲν ... situación favorable.
- vv. 21-27: ἐπεὶ δέ ... situación desfavorable.

A PRESENTE II. Del v. 28 al 41 explica su situación actual y la de su entorno.

- vv.28-30: está insepulto.
- vv. 30-34: pretende modificar esta situación haciendo llegar su cadáver junto a Hécuba.
- vv. 35-39: explica la llegada de su madre al Quersoneso.
- CREA EXPECTACIÓN: vv. 40-41: Polixena es requerida para honrar la tumba de Aquiles.

FUTURO III. En los vv. 42-48 cuenta lo que va a suceder en un futuro próximo:

La muerte de Polixena y el hallazgo de su cuerpo.

IV. Indica claramente el objetivo de su llegada al mundo de los vivos.

B - vv. 49-52: recapitulación de lo expuesto anteriormente.

V. Anuncia la llegada de su madre a escena y se lamenta de su suerte.

C - vv. 52-57.

<sup>31</sup> Como apunta Micheleni (1987: 131): «We know of no other parallels between *Hecabe* and the lost Sophoclean *Polixene*; but the prologue, at any rate, seems to present a variation on Sophoclean one. Both use a ghost as speaker».



La causa de la muerte de Polidoro ha sido el oro. La palabra, χρυσόν, aparece en el v. 10 para informar de que el niño fue enviado por Príamo con grandes riquezas, pues era el único hijo que por su edad no podía ni defender la ciudad ni defenderse. Cuando Troya cae, la perdición de la familia va a ser también la del pequeño a causa de ese mismo oro, v. 25, κτείνει με χρυσοῦ.

Al asesinato se unen dos terribles hechos, que Polidoro se encuentra ἄκλαυτος ἄταφος, sin haber sido llorado y sin sepultura<sup>32</sup>. Sobre la importancia que los griegos daban a estos ritos baste, por ejemplo, recordar que «l'anima d'un insepoltato non era ammessa negli Elisi» (Garzya, 1955: 42).

A esto se debe la aparición de Polidoro, a la imperiosa necesidad de recibir sepultura. Por eso su interés en que Hécuba descubra el cadáver abandonado.

El hijo de Príamo habla también de la próxima muerte de su hermana Polixena. Con Kovacs (1987: 84), hemos de entender ésta «as a mead of honor (geras) for his tomb», la de Aquiles.

Las dos muertes serán prácticamente conocidas a un tiempo por Hécuba. Y Polidoro en su discurso enfatiza el hecho: δυοῖν δὲ παίδων δύο, v. 45. Lamenta el dolor de su madre, que podrá asumir el destino de la hija pero que parece otra y actúa con gran dureza al conocer lo que le ha sucedido a Polidoro. *Es preciso explicar por qué Hécuba reacciona tan violentamente*. No creemos en un cambio de personalidad del personaje sino en un cambio de actitud debido a las circunstancias.

La dos muertes han hecho pensar en falta de unidad de la obra, pero ya Garzya (1955: 37) decía : «Il discorso di Polidoro (la cui ombra non più ritorna dopo il v. 58) esteticamente piatto, ha importanza tecnica perché giova a condurre ad unità le due parti nelle quali, così come l'*Ippolito*, la nostra tragedia è apparentemente divisa». ¿Hay alguna razón más para que Eurípides haya preferido que Polidoro apareciera en el prólogo en lugar de Zeus hospitalario, por ejemplo?

Para responder a esta pregunta hay que seguir la pista que ofrece Hamilton (1978: 301-302):

Euripides clearly cared about shaping the reactions of his audience. That must be why he invariably began a play with an expository monologue; whatever the individual's expectations before the play began, all members of the audience started with the same basic information. This is obvious and well known. What is less obvious is that such extradramatic elements do not take away from the dramatic action but, on the contrary, often enhance it by creation of a second level of action in the audience to echo it.

---

<sup>32</sup> Del mismo modo se lamenta Antígona ante su hermano Polinices y luego por ella misma. Según Stramaglia (1999: 9-10), Sófocles y Eurípides justifican la vuelta a la vida como fantasma si se ha muerto prematuramente, ἄσοροι; las otras dos condiciones posibles son encontrarse ἄταφοι —como hace Homero con Patroclo en la *Iliada*— o morir violentamente, βιαιοθάνατοι, siguiendo a Platón *Leyes* VIII 865 d-e. Estas tres circunstancias que estudia Stramaglia en los fantasmas helenísticos están reunidas en Polidoro pues a la falta de sepultura une la muerte prematura y violenta.

Teniendo en cuenta este segundo nivel de lectura, con Erbse (1984) nos preguntamos por la relación que tiene el prólogo de *Hécuba* con el resto de la tragedia. En el drama, tras el prólogo, Hécuba aparece asustada por un sueño que ha tenido con sus hijos Polidoro y Polixena. Este sueño profético, del que primeramente no entiende el significado, se le irá revelando a lo largo de la obra. Finalmente descubre que Poliméstor ha matado a Polidoro. Mientras Polixena, que se opone primero a su destino, lo acepta después y muere honrada, Polidoro carece de toda atención, habiendo sido ultrajado del modo más terrible. Si reflexionamos sobre la muerte de los hermanos y la reacción de Hécuba, vemos que lo que plantea esta tragedia *no es tanto el tema de la muerte sino de cómo se ha producido la misma*.

*Polidoro, al aparecer en el prólogo como fantasma, no sólo impresiona al público y da unidad a la obra, también crea un segundo nivel de interpretación a la hora de reflexionar sobre la muerte pues crea la comparación de cómo mueren ambos hermanos y cómo el dolor es insostenible cuando la muerte es a traición.*

#### 4. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE PERSONAJES FANTASMAS CON VOZ

##### 4.1. ENTRE DARÍO Y CLITEMESTRA

Los dos fantasmas creados por Esquilo tienen interlocutor. En los dos casos se trata del coro. Bien es verdad que tenemos que señalar que el coro de las Erinias no dialoga expresamente con Clitemestra, pero está presente y es el que ha provocado su aparición.

Por otro lado conocemos a Darío y a Clitemestra no sólo como fantasmas sino también como personajes vivos. De Darío hablan los demás personajes de *Los persas*, Clitemestra está viva en *Agamenón* y *Coéforos*. En ambos casos, podemos decir que Esquilo ha construido una personalidad coherente del personaje que sigue siendo él mismo cuando aparece como fantasma.

##### 4.2. ENTRE CLITEMESTRA Y POLIDORO

Estos dos fantasmas aparecen sin previo anuncio y en la parte inicial de la tragedia, el prólogo. Este hecho produciría un gran efecto en el público.

Clitemestra y Polidoro se presentan como fantasmas por razones personales aunque distintas: la primera buscando venganza y el segundo sepultura. Éste es un hecho que les diferencia especialmente de Darío que viene al mundo de los vivos para tratar de aconsejar a su pueblo, tras el desastre provocado por Jerjes. Esta misión en función de otros y requerida por los interesados es el motivo de su invocación, es decir, de que su llegada sea esperada.

Tanto Clitemestra como Polidoro son πρόσωπον προτατικόν.



### 4.3. ENTRE POLIDORO Y DARÍO

Ambos son personajes no griegos. Los dos han sido caracterizados como personajes de buen carácter, pero podríamos decir que el primero es desdichado y el segundo afortunado.

Los dos fantasmas muestran estar por encima del tiempo (también ocupando un lugar elevado en el espacio en la representación): conocen el pasado, el presente y el futuro.

## 5. CLASIFICACIÓN DEL PERSONAJE FANTASMA DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN RELACIÓN CON EL DRAMA JAPONÉS NOH

Mae J. Smethurst ha comparado el teatro de Esquilo (*Los persas*) y el del autor japonés Zeami (*Sanemori*) poniendo de relieve no sólo las coincidencias entre estas dos obras: ha hecho un análisis amplio sobre ambas formas de drama y sus respectivos momentos históricos señalando que la comparación más apropiada del Noh es con las tragedias griegas del siglo V a C. y no con el teatro posterior (Smethurst, 1989: 13).

A las evidentes diferencias se contraponen elementos coincidentes como la existencia de coro, actores masculinos, uso de máscaras, música que acompaña a la obra poética teatral... Smethurst, además, muestra las similitudes existentes a niveles más profundos como la estructura de diferentes obras o el estilo de sus autores. En conclusión:

The works of Aeschylus and Zeami played similiary crucial and formative roles in the historical development of Greek Tragedy and Noh. For this reason, if for no other, a comparison of the two autors is important to the study of the history of drama in general (Smethurst, 1989: 276).

Por otro lado, el teatro japonés puede ayudarnos a reconstruir lo que hemos perdido del griego o acercarnos con más profundidad a aspectos en los que nos puede servir de modelo. Este sería el caso del personaje fantasma.

One Western scholar has observed that Noh is full of ghosts whose psychology is surprising sophisticated; that there are some that correspond to Western spiritualistic ideas; and that this unique characteristic is what makes Noh a universal art of interest to the whole word (Kunio, 1983: 49).

En el drama japonés Noh los cinco tipos<sup>33</sup> de obras que se representan como un todo cíclico a lo largo de un día expresan una sucesión temporal que tiene

---

<sup>33</sup> Siguiendo la clasificación de Kunio (1983), la primera categoría es la de obras de dioses; la segunda, obras de guerreros; la tercera, obras de mujeres; la cuarta, obras de locos además de ciegos, ancianos, espíritus de vivos y fantasmas de muertos; la quinta, obras de espíritus de seres imaginarios o monstruos, no hombres.

fondo religioso, el ciclo nacimiento-muerte-renacimiento, de la concepción budista. Esto supone creer que *la vida se encuentra en la muerte*<sup>34</sup> y ha llevado a indagar de tal modo sobre ésta que *el teatro se ha llenado de fantasmas* y espíritus que buscan el encuentro entre este mundo y el otro. Según Kunio, los fantasmas «always come with some purpose» (Kunio, 1983: 49).

Hay fantasmas de muy diferente tipo: animistas, fantasmas de muertos, vengativos o que poseen a vivos<sup>35</sup>. La clasificación anterior la resume Kunio generalizando en espíritus de muertos (ruegan por su salvación), fantasmas vengativos y apariciones (tienen que ver con el combate, la derrota)<sup>36</sup>.

Precisamente cada uno de los fantasmas griegos que nos ocupan pertenece a uno de los tipos japoneses: Darío es una aparición provocada por los súbditos persas que le invocan; Clitemestra, sin lugar a dudas, es un fantasma vengativo y Polidoro, que en su intervención dice que ha abandonado su cuerpo hace tres días —vv. 31-32—, es el espíritu de un muerto que busca ser enterrado para descansar. Los tres tratan de resolver cuestiones pendientes en el mundo de los vivos.

A pesar de los pocos fantasmas griegos existentes, comprobamos que dentro de la única categoría desarrollada, la de fantasmas de muertos, tenemos los tres tipos fundamentales que ha creado un teatro lleno de fantasmas como el Noh.

## 6. CONCLUSIÓN

La tragedia griega conservada completa cuenta únicamente con tres fantasmas con intervención en la obra, Darío en *Los persas*, Clitemestra en *Euménides* y Polidoro en *Hécuba*.

Podemos afirmar que se trata de personajes plenamente dramáticos a pesar de la influencia homérica que pueda percibirse en el discurso de Clitemestra o de que Polidoro haya formado parte de los sueños de su madre.

Darío es un personaje histórico que aparece mitificado, como sabio, frente a la *hybris* de su hijo Jerjes, con lo que Esquilo convierte la derrota persa en una derrota divina. El poder persa fue posible mientras hubo respeto a las leyes divinas en tiempos de Darío. Esta es la interpretación religiosa de Esquilo, así como una advertencia a los griegos para ser piadosos. La figura de Darío es clave para la creación esquiliana, permite comprender el dolor y trascenderlo.

Clitemestra en *Euménides* es un fantasma vengativo que aparece en el prólogo para hacer que las Erinias se despierten. Su presencia como personaje salva la

---

<sup>34</sup> «In the Japanese classic entitled *Hagakure (Hidden Among the Leaves)*, it is written that *Life is found in death*».

<sup>35</sup> En las dos últimas categorías podemos encontrar fantasmas de vivos y muertos, y entre los vengativos puede haber dioses.

<sup>36</sup> Seguimos la tabla 7. *Final Disposition of Ghosts* del autor japonés mencionado.

detención dramática, aparece en paralelo a la escena anterior de Apolo y Orestes, y permite la transferencia del problema humano a los dioses. Contenido y forma exigen que sea un personaje con voz en la escena del teatro.

Polidoro en *Hécuba* se presenta como fantasma para pedir sepultura. Además del efecto dramático, su presencia en el prólogo permite la unidad de la obra y una segunda lectura de la misma poniendo de relieve la importancia de cómo se muere.

Si comparamos estos fantasmas con los japoneses en el teatro Noh, podemos ver que en las categorías generales que establece Kunio, cada uno de ellos se identifica con un tipo: Darío es una aparición; Polidoro, el espíritu de un muerto y Clitemestra, un fantasma vengativo.

La aparición de tan singular personaje, el fantasma, no es casual y responde a motivaciones profundas de los dramaturgos griegos, tanto a nivel de contenido como de técnica dramática. Pero a diferencia del teatro japonés, los griegos, que representan Occidente, tienen interés en esta vida y no en la del más allá, por eso no surgen con frecuencia en nuestro teatro, y, cuando lo hacen, es para resolver asuntos pendientes en el mundo de los vivos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AELION, R. (1983): *Euripide héritier d' Eschyle*, París.
- AGUIRRE CASTRO, M. (2006): «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre el papel, aparición en escena e iconografía», *CFC (G)* 16: 107-120.
- ALEXANDERSON, B. (1967): «Darius in *The Persians*», *Eranos* LXV: 1-11.
- ALSINA CLOTA, J. (1959): «Observaciones sobre la figura de Clitemestra», *Emerita* XXVII: 297-331.
- BARDEL, R. (2005): «Spectral Traces: Ghosts in Tragic Fragments» en MCHARDY, F. - ROBSON, J. - HARVEY, D., eds.: *The Dramas of Classical Athens*, Exeter, pp. 83-112.
- BARONE, C. (1999): «L'apparizione dello spettro nella tragedia greca», *Anfidius* 37: 7-44.
- BELLONI, L. (1988): *I Persiani*, Milán.
- BROADHEAD, H.D. (1960): «*The Persae*» of *Aeschylus*, Cambridge.
- CROISSET, M. (1965): *Eschyle. Études sur l'intention dramatique dans son théâtre*, París.
- DIGGLE, J. (1984): *Euripidis fabulae*, 1, Oxford.
- ERBSE, H. (1984): *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödien*, Berlín.
- GARCÍA NOVO, E. (1981): *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega. Un estudio de técnica teatral*, Madrid.
- (2005): «Las dos caras del protagonista en 'Los Persas' de Esquilo», *CFC (G)* 15: 49-62.
- GARZYA, A. (1955): *Euripide. Ecuba*. Roma.
- (1961): «Intorno all' *Ecuba* di Euripide», *GIF* VII: 205-212.
- HAMILTON, R. (1978): «Prologue prophecy and plot in four plays of Euripides», *AJPh* XCIX: 277-302.
- HERNÁN-PÉREZ GUIJARRO, M<sup>a</sup>. P. (1992): *Apariciones de ultratumba: los muertos parlantes de la tragedia griega. Estudio comparativo con el drama japonés Noh*, UCM, Madrid (tesina inédita).



- JAEGER, W. (1957): *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México.
- KOVACS, D. (1987): *The heroic Muse. Studies in the Hyppolytus and Hecuba of Euripides*, Londres.
- KUNIO, K. (1983): *The Nob theatre: Principles and Perspectives*, Tokio.
- KITTO, H. D. F. (1961<sup>3</sup>): *Greek Tragedy*, Londres.
- MARTINA, A. (1996): «Le Erini nell 'Oresteia' di Eschilo e nella civiltà micenea», en DE MIRO, E. - GODART, L. - SACCONI, A. (eds): *Secondo Congresso Internazionale de Micenologia*, 3 vols., pp. 331-334, Roma.
- MICHELINI, A. N. (1982): *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus*, Leiden.
- (1987): *Euripide and the Tragic Tradition*, Wisconsin.
- PODLECKI, A. J. (1989): *Aeschylus, Eumenides*. Warminster.
- POPP, H. (1971): «Das Amoibaion», en JENS, W.: *Die Bauformen der Tragödie*, Munich, pp. 221-276.
- ROUSSEL, L. (1969): *Eschyle. Les Perses*. Montpellier.
- SMETHURST, M. J. (1989): *The Artistry of Aeschylus and Zeami. A Comparison Study of Greek Tragedy and Nō*, Nueva Jersey.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996): *Aeschylean tragedy*, Bari.
- STRAMAGLIA, A. (1999): *Res inauditae, incredulae. Storia di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari.
- TAPLIN, O. (1977): *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- THOMSON, G. (1966<sup>2</sup>): *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam.
- UBALDI, P. (1931): *Eschile. Le Eumenidi*, Turín.
- WEST, M. L. (1990): *Aeschylus Tragoediae*, Stuttgart.

