

La muerte del héroe en *Agamenón* de Esquilo
[The Hero's Death in Aeschylus' *Agamemnon*]

Cecilia P. Perczyk*

Universidad Nacional de Hurlingham. Instituto de Educación

<https://doi.org/10.6018/myrtia.588031>

Resumen: En *Agamenón*, a diferencia de otras versiones del mito, Esquilo representa el crimen en el interior del palacio y le otorga el papel central a Clitemnestra, que no solo se ocupa de matar a su marido y luego a Casandra, sino que es la encargada de relatar el asesinato al público. El presente trabajo se centrará en cómo se presenta en la tragedia la responsabilidad de la asesina en el plano discursivo y cómo se acompaña desde la puesta en escena, su estudio me permitirá elaborar una hipótesis respecto del móvil del crimen.

Abstract: In *Agamemnon*, in contrast to other versions of the myth, Aeschylus represents the crime inside the palace and gives the central role to Clytemnestra, who not only kills her husband and then Cassandra, but is also in charge of recounting the murder to the audience. This paper will focus on how the responsibility of the murderess is presented in the tragedy at the discursive level and how it is accompanied by the staging; its study will allow me to develop a hypothesis regarding the motive of the crime.

Palabras clave: *Agamenón*, Esquilo, crimen, responsabilidad, puesta en escena

Keywords: *Agamemnon*, Aeschylus, crime, responsibility, performance

Recepción: 09/06/2022

Aceptación: 20/10/2022

Introducción

Según la tradición mítica, Agamenón, el encargado del mando del ejército aqueo en la Guerra de Troya, muere al volver a su patria. Las circunstancias del crimen cambian según la versión.¹ Así en *Odisea*, cuatro

* **Dirección para correspondencia:** Av. Vergara 2222 (B1688GEZ), Villa Tesei, Buenos Aires, Argentina. Universidad Nacional de San Martín. Escuela de Humanidades. Correo electrónico: cecilia.perczyk@unahur.edu.ar. ORCID: 0000-0003-3521-5784

¹ Se recuperan las versiones de *Odisea* por la cantidad de referencias que se registran en Agamenón, tanto al nivel de la trama como en el vocabulario, si bien existen otras. Por ejemplo, Píndaro en la *Pítica* 11 añade la voluntad de Clitemnestra de matar a Orestes, suceso frustrado por Arsínoe, la nodriza. En el poema se pregunta si la motivación de la reina para cometer el crimen fue el sacrificio de Ifigenia o la seducción de Egisto, pero no

personajes, entre los cuales está el propio Agamenón, ya devenido en una sombra del Hades, refieren los sucesos y dan su propia versión.² En el inicio del poema, Zeus recuerda que Egisto había matado a Agamenón y desposado a Clitemnestra, desestimando la advertencia de Hermes sobre la venganza que llegaría a manos de Orestes (*Odisea* 1.35-36). En Pilos (*Odisea* 3.193-198, 232-235, 254-275 y 303-312), Néstor cuenta a Telémaco como muere Agamenón a manos de Egisto, quien luego someterá al pueblo argivo y reinará sobre Micenas por siete años hasta el retorno de Orestes, encargado de matar al asesino de su padre. Destaca que Clitemnestra se resistió inicialmente por temor a la seducción de Egisto: un aedo la había vigilado por encargo de Agamenón durante la Guerra de Troya (*Odisea* 3.265-268). Cuando Telémaco llega a Esparta (*Odisea* 4.512-547), Menelao le relata lo que le reveló Proteo, el dios marino: Egisto puso un centinela en la costa para que le avisara de la llegada de Agamenón a su reino, para luego tramar el crimen en el marco de un banquete. En la *Nékyia* (*Odisea* 11.385-453), la sombra de Agamenón cuenta a Odiseo que, como había informado Menelao en el canto 4, el crimen se ejecutó en un banquete en el palacio de Egisto, encargado del golpe mortal. Además, señala que Clitemnestra fue quien tramó la conspiración, acompañada por Egisto, y se encargó de matar a Casandra. Ya en el Hades (*Odisea* 24.95-97 y 199-202), Agamenón recuerda su muerte, primero con la sombra de Aquiles y luego con la de Anfimedonte, pretendiente de Penélope. Si bien en los cuatro relatos el ejecutor es Egisto, hay cierta contradicción sobre la participación de Clitemnestra. Según la sombra de Agamenón, la reina tuvo un papel activo en el asesinato, a diferencia de las versiones de la Telemaquia, donde la figura central es Egisto.

En *Agamenón*, Esquilo sigue el camino iniciado por el personaje de Agamenón en el poema de Homero. Si bien innova en el escenario, ya que el crimen acontece en el interior del palacio, el trágico le otorga el papel central a Clitemnestra, quien no solo se ocupa de matar a su marido y luego a Casandra, sino que relata el asesinato al público, acción que también lleva adelante Casandra. Aunque Egisto participa de la conspiración, no es más que un débil cómplice (vv. 1633-1635 y 1643-1645). Además, es ella quien ordena al vigía,

se incluye la respuesta (Pítica 11, vv. 22-25). Véase al respecto L. Kurke, 2013. Por otra parte, en la Fábula 117 de Higino, la reina asesina a su marido y a Casandra con una espada en el marco de un sacrificio.

² Sobre el mito de Orestes en *Odisea*, véase S. D. Olson, 1995.

personaje a cargo del prólogo, esperar la señal de la caída de Troya, desde un puesto de guardia (vv. 1-39). El presente trabajo se centrará en cómo es presentada en la tragedia la responsabilidad de la asesina en el plano discursivo y cómo se acompaña desde la puesta en escena.

La responsabilidad de la asesina

La muerte de Agamenón acontece en la segunda parte del cuarto episodio (vv. 1343-1406). Recordemos que, en la primera parte del cuarto episodio, Casandra profetiza el crimen antes de entrar al palacio, con el Coro como auditorio (vv. 1100-1330). En las visiones padecidas por la princesa troyana, Agamenón toma la forma de un toro y Clitemnestra, la de una vaca:

ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ· ἄπεχε τῆς βοῶς
τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει· πίτνει δ' <ἐν> ἐνύδρῳ τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω. (vv. 1125-1129).³

¡Eh, eh, mirá, mirá! ¡Aparta el toro de la vaca! Tras apresarlos entre los peplos con la estratagema de sus cuernos negros acomete contra él; y él cae en la bañera llena de agua. Te cuento la suerte del cuenco asesino a traición.

La representación del hombre y la mujer como un toro y una vaca sigue la tradición del lenguaje oracular (Schneidewin, citado en E. Fraenkel, 1962 [1950], p. 510). Por otra parte, se puede vincular el hecho de que Clitemnestra no se muestra dispuesta a acoger a Agamenón en su rol marital al regresar al hogar con un dato de la experiencia de la vida pastoril: la vaca se muestra agresiva en relación con el toro durante los períodos en que no está disponible para el apareamiento (S. Rizzo, 1973, pp. 41-44). Lo cierto es que se identifica a Agamenón con un toro en los cantos 4 y 11 de *Odisea* (4.535 y 11. 411).

Una vez que Casandra entona su propio lamento fúnebre antes de morir (ἄπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν, ἧ θρηῖνον θέλω / ἐμὸν τὸν αὐτῆς, vv. 1322-1323), el público escucha los gritos del rey, pero no lo ve en el escenario (vv. 1343 y

³ Los pasajes citados de *Agamenón* de Esquilo corresponden a la edición de D. L. Page, 1972 y su traducción me pertenece en todos los casos.

1345). E. Medda, 2017a, III, p. 297 sostiene que el hecho de que el público escuche los gritos que resuenan desde el interior de la casa podría ser una innovación de Esquilo (retomada en *Coéforas*, vv. 869-870), desarrollada en relación con la creación de un espacio “entre bastidores” que caracteriza a la trilogía.⁴ De esta manera, el interior del palacio participa en la acción dramática, primero a nivel sonoro, con los gritos del rey (vv. 1343-1347), y luego a nivel visual, haciendo visible en parte los cuerpos de Agamenón y Casandra (vv. 1404, 1581 y 1603) (E. Medda, 2017a, I, p. 142).⁵ Se trata de la primera vez en la historia del teatro clásico, conocido por nosotros, en la que hay salidas y entradas de los personajes del palacio (E. Medda, 2017a, I, p. 142).⁶

El coro de ancianos, al escuchar los gritos de Agamenón, debate qué hacer y cada miembro expresa su opinión de manera individual (vv. 1343-1371), en el marco de un procedimiento que es único en el género trágico y se caracteriza por la falta de conexión lógica, que se explica por la intensidad de la escena (E. Medda, 2017a, III, p. 301).⁷ Cuando el Coro se dispone a entrar se abre la puerta del palacio y se ven los cadáveres de Agamenón y Casandra, cuerpos a los que diversos personajes harán referencia una y otra vez a lo largo de la obra (vv. 1404, 1438-1400, 1581, 1603, 1611, 1613, etc.).⁸ Desde el v.

⁴ Sobre la novedad de un espacio “entre bastidores”, fuera del campo visual del auditorio, véase E. Medda, 2017a, I, pp. 140-147. Para R. Hamilton, 1987, p. 595, en cambio, la escena en la que Agamenón grita desde el interior constituye una versión sofisticada de un patrón que requería la presencia de un edificio escénico.

⁵ Así como los espectadores en el final de *Agamenón* veían a Clitemnestra con los cadáveres de Agamenón y Casandra, en *Coéforas* Orestes aparecía en escena junto a los cuerpos muertos de Clitemnestra y Egisto.

⁶ Sobre la puesta en escena de *Orestía* en el teatro de Dioniso en Atenas, véase L. Battezzato, V. Di Benedetto, E. Medda & M. P. Pattoni, 1995, pp. 140-163. En particular sobre *Agamenón*, consúltese O. Taplin, 1977.

⁷ J. Gallego, 2000, p. 68 entiende que en los vv. citados se trasluce una división inusual dentro del cuerpo del Coro que es incompatible con la función colectiva asignada tradicionalmente.

⁸ Un escolio al v. 973 de *Coéforas* afirma que se abría la puerta y el público veía los cuerpos de las víctimas gracias al empleo de un *ekkuklêma*. Dado que se señala su empleo en la última tragedia de la trilogía, se ha supuesto que la plataforma podía ser usada del mismo modo en la primera tragedia. O. Taplin, 1977, pp. 325-328 y 442-443 primero cuestiona esta posibilidad y sostiene que los cambios en el escenario estaban a cargo de asistentes

1372 hasta el final de la tragedia una parte del interior del palacio resulta visible para el público. Clitemnestra sale a escena, probablemente con el traje y la máscara manchadas de sangre (E. Medda, 2017a, I, p. 150).⁹ La reina impide el ingreso del Coro al palacio describiendo cómo asesinó a su esposo (vv. 1372-1398). En la descripción del crimen que hace la reina resulta notable la afirmación de su responsabilidad: ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις, *estoy aquí, donde di el golpe, sobre los actos realizados*, v. 1379; οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι / ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον, *actué así, y no lo voy a negar, ni huir ni defenderme del destino*, vv. 1380-1381. D. J. Conacher, 1989, p. 49 destaca que no hay otro discurso trágico que contenga tantas referencias a la responsabilidad del orador. Por cierto, la reina en su primer discurso de la escena no se refiere de forma directa a la muerte de Ífigenia (ἐμοὶ δ' ἀγῶν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι / νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν, *y a mí, me llegó finalmente esta disputa, fruto de una antigua querrela, esperada, sin embargo, desde hace tiempo*, vv. 1377-1378),¹⁰ que la

silenciosos, pero luego se declara a favor (O. Taplin, 2012, p. 44), como D. J. Conacher, 1989, p. 48 y A. H. Sommerstein, 2009, p. 167. Por su parte, E. Medda, 2017a, I, p. 143 señala las limitaciones de la fiabilidad del escolio al v. 973 de *Coéforas*: no se conoce la fuente y el escoliasta podría haber sido influenciado por prácticas teatrales posteriores al periodo clásico. Lo cierto es que en la escena de *Agamenón* no se registran señales que anuncien su uso, como podría ser la orden de abrir la puerta y mostrar el interior. En tanto, E. Bethe, 1934, pp. 21-22 y A. W. Pickard Cambridge, 1946, p. 106 sostienen que la puerta central se abría y el auditorio podía ver qué sucedía en el interior. Sin embargo, destaca E. Medda, 2017a, I, p. 144, el ángulo visual y el juego de sombras no permitiría que los espectadores pudieran ver. Otra opción, señalada por E. Medda, 2017a, I, pp. 144-145, podría consistir en el transporte de los cuerpos delante de la puerta del palacio. El problema de la propuesta es que la reina sostiene que no se movió de la escena del crimen (ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις, *estoy aquí, donde di el golpe, sobre los actos realizados*, v. 1379), por lo que E. Medda, 2017a, I, p. 145, con quien acuerdo, propone pensar que, por la época, la *skéné* de *Agamenón* tenía una estructura más bien simple que permitía la remoción de uno o más paneles, de manera tal que se habilitaba la vista del interior para el público.

⁹ Véanse vv. 1389-1390 (οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν / κάκφυσιῶν ὄξειᾶν αἵματος σφαγῆν / βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίκας δρόσου, “así jadea su propia vida, luego de haber caído y, exhalando la sangre que le brota de la herida, me lanza la oscura lluvia del sangriento rocío, a mí”).

¹⁰ Recién hacia el final de la obra la reina relaciona el crimen de *Agamenón* con el asesinato de Ífigenia (vv. 1417-1418, 1432-1436 y 1521-1529).

crítica suele tomar como el motivo del crimen de su marido, junto con la llegada al palacio de Casandra como concubina del rey. En su lugar, Clitemnestra expresa con vehemencia la satisfacción de haber cometido el asesinato: ὡς ᾧδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε, / χαίροιτ' ἄν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι, *así están las cosas, ilustre asamblea de argivos aquí presente, alégrense pues, si quieren alegrarse, yo, en cambio, me regocijo*, vv. 1393-1394.¹¹ La muerte de Ifigenia parece preocupar más al Coro, que le dedica la párodo al tema (vv. 104-257). El origen del crimen, desde mi punto de vista, se vincula con la voluntad de mantenerse en el poder —ella gobernó la ciudad durante los diez años que se ausentó su marido— más que con la venganza por el sacrificio de su hija y el ingreso de Casandra al palacio como concubina del rey.¹² Lo cierto es que, ante el Coro, ella declara ser capaz de luchar físicamente por el gobierno de Argos como un hombre: ὡς παρεσκευασμένης / ἐκ τῶν ὁμοίων,

¹¹ Unos versos después Clitemnestra sugiere la participación de la Justicia de Zeus, al emplear *téleios* con *dike* (vv. 1432-1436), y le pide al Coro que no piense en ella como la esposa de Agamenón, sino como la forma que tomó el ἀλάστωρ de Atreo para vengarse (vv. 1497-1504). De hecho, el Coro pasa de enfatizar la responsabilidad de Clitemnestra (vv. 1407-1411 y 1426-1430) a sostener que Zeus es la causa de todo (vv. 1485-1486). Si bien la doble determinación de los hechos no constituye una contradicción para el pensamiento griego, D. J. Conacher, 1989, pp. 50-52 destaca que, en *Agamenón*, de un modo inusual en relación con las otras obras de Esquilo, la asesina expresa primero la responsabilidad personal y luego la sobrenatural en términos que resultan mutuamente excluyentes. La ambigüedad en el tratamiento de la responsabilidad de la reina arroja luz sobre la responsabilidad de Agamenón en la muerte de Ifigenia en Aulis (D. J. Conacher, 1989, p. 73). Véase, al respecto, J. P. Vernant, 2002 (1972), pp. 67-71.

¹² J. J. Bachofen, 1967 (1861), para sostener su hipótesis de un matriarcado originario, sostuvo que en la trilogía de Esquilo se representaba el pasaje del sistema matriarcal al patriarcal. Descartada la propuesta de un matriarcado originario por falta de testimonios históricos, la crítica se enfocó en la amenaza que representa el personaje de Clitemnestra para el patriarcal. Mucho antes del auge de los estudios de género, R. P. Winnington-Ingram, 1983 (1948), p. 132 destacó los celos que siente Clitemnestra por la condición de hombre de Agamenón. En consecuencia, matar a su marido se presenta no solo como un acto de venganza, sino como un avance en su libertad personal. Por su parte, F. Zeitlin, 1978, p. 151 mostró la importancia del arquetipo amazónico en la configuración del personaje de Clitemnestra. Desde su perspectiva, en *Orestía* se explica el origen de la corte del Areópago y la exclusión de las mujeres de la esfera política. Véase H. Foley, 2005 que muestra cómo las autoras feministas leen la criminalidad de Clitemnestra como una respuesta a la insupportable opresión patriarcal.

χειρὶ νικήσαντ' ἐμοῦ / ἄρχειν, *estoy preparada para un combate, en igualdad de condiciones, para que quien venza tenga poder sobre mí*, vv. 1422-1424. Asimismo, se vinculan con la figura de Clitemnestra, en momentos clave de la trama, términos vinculados a la familia de palabras de κρατέω (R. P. Winnington-Ingram, 1983 [1948], p. 138). Una forma conjugada de κρατέω, “gobernar”, “tener el poder”, es la primera indicación acerca del carácter del personaje (ὦδε γὰρ κρατεῖ, *pues así ejercita su poder*, v. 10); el Coro emplea el sustantivo κράτος, “poder”, cuando la saluda en su primera aparición en escena (ἦκω σεβίζων σόν, *Κλυταιμῆστρα, κράτος, vengo reverenciando tu poder, Clitemnestra*, v. 258) y ella lo usa para referirse de forma irónica en el clímax del *agón* con Agamenón en el tercer episodio (πιθοῦ, † κράτος μέντοι πάρες γ'† ἐκὼν ἐμοί, *dejate persuadir, † cede el poder † de buen grado ante mí*, v. 943), y, por último, la obra finaliza con un participio de κρατέω en boca de Clitemnestra para referirse a sí misma y a Egisto (ἐγὼ / καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων καλῶς, *yo y vos, gobernadores de esta casa, dispondremos esto para mejor*, vv. 1672-1673).

Cuando el Coro la acusa de no tener juicio (vv. 1399-1400), la reina exhibe el cuerpo del marido muerto (vv. 1401-1406).¹³ Unos versos antes, Clitemnestra había relatado con precisión cómo había asesinado a su esposo:

ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν
παίω δέ νιν δίς, κὰν δυοῖν οἰμωγμάσι
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα, καὶ πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς
Διὸς νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν. (vv. 1382-1387).

Lo envuelvo con una red sin salida, como para peces, maldita prenda suntuosa. Lo golpeo dos veces y con dos gritos de lamentación él dejó caer sus piernas. Y una vez caído, le doy el tercer golpe, sobre la tierra de Zeus, salvador de los muertos, como ofrenda de bienvenida.

La elección de verbos en tiempo presente le permite a Clitemnestra animar su recitado. El discurso de la reina se diferencia del relato Casandra que, como hemos visto, predice su violenta muerte y la de Agamenón, indicando el

¹³ Sobre el intercambio entre el Coro y Clitemnestra, véase D. J. Conacher, 1974, pp. 324-330.

espacio donde se llevará a cabo el crimen del rey, sin referir el hecho directamente, pero enfatizando el lazo entre víctima y victimario al acumular dos sustantivos referidos al vínculo conyugal (τὸν ὁμοδέμιον πόσιν / λουτροῖσι φαιδρύνασα, *tu esposo compañero de lecho, después de haberlo bañado*, vv. 1108-1109), y de los gritos de Agamenón, que se escuchan en el momento en el que el personaje es apuñalado, y es acompañado por el Coro exclamando su asombro. De manera que se establece una relación con el asesinato dependiendo del sexo del personaje. Los hombres parecen mantener una relación más pasiva, en tanto padecen y se lamentan, en cambio, podría decirse que las mujeres tienen una relación más activa con los hechos: Clitemnestra los ejecuta y los relata, y Casandra tiene la capacidad de predecirlos. Aunque podría alegarse que el Coro en el primer estásimo predice los hechos al referirse a “un pisoteo impiadoso”, no deja de tratarse de un lenguaje más bien metafórico (οὐκ ἔφα τις / θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν / ὅσοις ἀθίκτων χάρις / πατοῖθ'· ὁ δ' οὐκ εὐσεβής, vv. 369-372).¹⁴

La reina tiene la capacidad de persuadir, de hecho los ancianos le reconocen dicha aptitud (ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια / θεοὺς προσειπεῖν αὔ παρασκευάζομαι, vv. 352-353), y, en consecuencia, se impone a todos los personajes a los que se enfrenta verbalmente. Sin embargo, Casandra no responde a Clitemnestra, pero no porque no entienda, aunque la reina piense lo contrario y le exija que se explique con señas, si no puede con la voz (εἰ δ' ἀξυνήμων οὔσα μὴ δέχηι λόγον, / σὺ δ' ἀντὶ φωνῆς φράζε καρβάνω χερὶνν. 1060-1061). La sacerdotisa es el único personaje al que Clitemnestra no puede imponerse, porque, antes de vaticinar los hechos, utiliza el silencio, durante una larga tirada de versos no habla y tampoco parece moverse (vv. 1047-1068), y así inutiliza el arma de la reina, que es la retórica. Curiosamente, Casandra es el único personaje femenino al que Clitemnestra se enfrenta.¹⁵ Por otra parte, los ancianos piensan que la profetisa necesita un intérprete (ἐρμηνέως ἔοικεν ἢ ξένη τοροῦ / δεῖσθαι, vv. 1062-1063) y no parecen comprender sus vaticinios en el inicio del cuarto episodio (τούτων αἰδρὶς εἶμι τῶν μαντευμάτων, v. 1105).

¹⁴ Cf. G. Ferrari, 1997, p. 41, que resalta las afinidades entre el relato del Coro y el delirio mántico de Casandra sobre los sucesos previos, como la muerte de Ifigenia y la polución que acecha a la casa de los Atridas.

¹⁵ Sobre la escena de Casandra, que se divide en dos partes, el silencio y cuando toma la palabra, véase S. L. Schein, 1982.

De esta manera, Esquilo plasma en la tragedia el mítico castigo que Apolo le impuso tras concederle el don de la profecía, que consistía en que nadie creía sus vaticinios. Si bien, luego el Coro logra comunicarse con ella, quien dice conocer la lengua griega (καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλην' ἐπίσταμαι φάτιν, v. 1254).

Por otra parte, Clitemnestra controla las entradas y salidas al palacio de todos los personajes masculinos, incluyendo a Egisto.¹⁶ Lo cierto es que se denomina a sí misma δωμάτων κύννα (*perra guardiana de la casa*, v. 607) ante el Heraldo en el segundo episodio. Además, en el tercer episodio, Agamenón la llama δωμάτων ἐμῶν φύλαξ (*guardia de mi casa*, v. 914). Sin embargo, Casandra entra al palacio cuando ella misma lo decide, manifestando desde los movimientos escénicos que la reina no puede imponerse sobre ella.

La puesta en escena del crimen fuera del escenario

Al describir la escena del crimen, la asesina no hace referencia al espacio específico donde lo lleva a cabo ni aclara el tipo de arma.¹⁷ Como se ha señalado,

¹⁶ R. B. Rutherford, 2012, p. 300, seguido por Mueller, 2016, p. 49, la describe como una “directora de escena” de la entrada de Agamenón al palacio.

¹⁷ Se ha discutido mucho sobre cuál es el arma empleada por Clitemnestra para cometer el crimen. Podría tratarse de un hacha —como en *Electra* (v. 99) de Sófocles, *Hécuba* (v. 1279), *Troyanas* (vv. 361-362) y *Electra* (vv. 160 y 279) de Eurípides, y la *Fábula* 117 de Higino— o de una espada. El hecho de que Wilamowitz (1914: 173 y 1929: 40) se pronunciara a favor del hacha condicionó a la crítica. Sin embargo, en *Agamenón* (vv. 1262 y 1528-1529) y en *Coéforas* (vv. 1010-10011) se hace una clara referencia a la espada de Egisto y su puesta en disposición para el crimen. Si bien Clitemnestra reclama un hacha en *Coéforas* (v. 809) para defenderse de Orestes, el hecho no implica que sea el arma con la que mató a su marido. Siguiendo a Wilamowitz, M. Untersteiner, 1955, p. 176 hace una lectura simbólica de los vv. 1126-1128 (ἐν πέπλοισιν / μελαγκέρω λαβοῦσα μηχανήματι / τύπτει, *tras apresarlo entre los peplos con la estratagema de sus cuernos negros acomete contra él*) en la que el hacha de doble filo, la *bipenne*, representa la Potnia minoica de los toros, domadora del Señor de los toros. Consúltese, al respecto, E. Fraenkel, 1962 (1950) pp. 806-809, que habla de una ambigüedad deliberada por parte del poeta; Davies, 1987, que aboga por el hacha; *contra* Sommerstein, 1989 y Aricò, 1990, p. 36, y, a favor de la espada, E. Medda, 2017a, p. I 33, con quien acuerdo, que sostiene que el arma era visible en escena cuando narra al Coro el crimen. Lo cierto es que el uso de la espada le otorga al personaje un rasgo de virilidad en tanto se trata del arma típica de los guerreros épicos que, por un lado, se vincula con su capacidad de manejar la dimensión masculina de la palabra y presentar un discurso organizado y, por otro lado, se presenta como complementario de su costado femenino, en tanto el personaje expresa características y conductas esperables para

el público se entera de las coordenadas precisas por Casandra (vv. 1108-1109 y 1128), y el Coro: ἰὼ γὰ γὰ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω, / πρὶν τόνδ' ἐπιθεῖν ἀργυροτόιχου / δροίτης κατέχοντα χάμευναν, ¡Oh! ¡Tierra, tierra, si me hubieras tragado, antes de verlo yaciendo en el fondo de una bañera de bordes de plata!, vv. 1538-1540.¹⁸

A diferencia de *Odisea*, en donde Agamenón muere en un banquete, Esquilo ubica el asesinato en un espacio privado.¹⁹ Se trata de un motivo no atestiguado antes de *Orestía* (E. Medda, 2017a, I, pp. 31-32).²⁰ La ejecución del crimen en un espacio vinculado a la intimidad, en la que el individuo se encuentra más vulnerable que en un espacio público, acrecienta la deshonra de

una mujer, como mencionar que pensó en ahorcarse por la prolongada ausencia del marido (vv. 874-876), una tentativa de suicidio típica de las mujeres fieles trágicas, y emplea dos tejidos para matar a su marido (uno para conducirlo a la escena del crimen y otro para ejecutarlo), los objetos por excelencia de la labor femenina en la Antigua Grecia. Recordemos, por ejemplo, que el vigía se refiere a su ama como una mujer con la capacidad racional de decidir propia de los varones (γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ, v. 11). Sobre la caracterización de Clitemnestra como un personaje andrógino, véase C. J. Perczyk & L. Seijas, 2020, pp. 82-87. Por su parte, E. Vermeule, 1966, pp. 4 y 6 destaca que el hacha, arma de monstruos híbridos y amazonas, en manos de Clitemnestra no corresponde a la escena mítica en la que ella asesina a Agamenón, sino a la que Orestes la mata a ella y a Egisto, tradición iniciada por Estesícoro en su perdida *Orestía*.

¹⁸ El adjetivo compuesto ἀργυροτόιχος, un *hápax*, evoca nuevamente el mundo épico de *Odisea* (4.128, δὲ ἀργυρέας ἀσπμίνθους). Los pasajes citados de *Odisea* corresponden a la edición de T. W. Allen, 1962 (1902) y su traducción me pertenece en todos los casos.

¹⁹ Véase P. Vidal-Naquet, 2002 (1972), p. 151 que destaca el hecho de que se describe la captura de Agamenón para ser sacrificado con metáforas de caza y se evoca la ejecución con imágenes de animales domésticos.

²⁰ O. Murray, 1934 (1907), p. 209 sugiere que la historia folclórica del rey asesinado en una bañera podría haber surgido por el descubrimiento del cuerpo mutilado de un jefe micénico en un ataúd por pueblos posteriores a los micénicos. En una línea similar, B. Lavagnini, 1941, p. 5 sostiene que la versión de Esquilo sobre la muerte de Agamenón retoma una tradición antigua de origen minoico. T. T. Duke, 1954, p. 326 sugiere que Esquilo podría haberse basado para la composición de la escena del crimen en los mitos de Pelias y Minos, reyes que murieron a manos de mujeres en recipientes con agua, el primero en un caldero, y el otro, en una bañera. Por otra parte, J. N. Bremmer, 1984, p. 418 establece otros paralelos míticos e históricos, y D. Evans, 1979 lo relaciona con el patrón de la muerte tripartita de Dumezil.

la muerte de un guerrero a manos de una mujer, que es justamente su esposa.²¹ No solo se trata del rey de una ciudad, sino del victorioso comandante de las tropas griegas en la Guerra de Troya.

Para la descripción de la escena del crimen se emplea lenguaje sacrificial (vv. 1118, 1297-1298, 1433 y 1504), al igual que en *Odisea* (4.535 y 11.410-411), y, como suele acontecer en el género trágico, se pervierte el rito. En lugar de un recipiente con agua, como supone todo sacrificio, nos encontramos con una bañera que, para E. Medda, 2017b, p. 1, era visible para el público cuando los cadáveres eran exhibidos.²² Además, Agamenón es “capturado” a traición: en lugar de consentir, se escuchan los gemidos del rey, en consecuencia, la muerte no es indolora, como se esperaba en un sacrificio griego. Por otra parte, la reina lleva adelante el procedimiento, cuando no estaba permitido para las mujeres ser las ejecutoras materiales de los rituales sacrificiales. La evocación de procedimientos que presentan anomalías en lugar de los patrones esperables otorga al suceso trágico un efecto de desorden social al generar ansiedad en el auditorio.²³ Clitemnestra comunica al Coro que tiene que entrar porque hay ovejas en el altar esperando ser sacrificadas (vv. 1056-1057) e invita a Casandra al palacio para participar del rito lustral (vv. 1036-1038). Además, unos pocos versos antes de escuchar los gritos del rey, el Coro dice oler los sacrificios del hogar (v. 1310).

En el mundo de la épica, no así en la Atenas del siglo V a. C., las mujeres de la alta sociedad en algunas ocasiones atendían al varón durante el baño. En dos relatos de *Odisea* sobre escenas de baño de hombres, encontramos que Policasta, hija de Néstor, y Circe bañan y visten, respectivamente, a Telémaco y Odiseo con prendas finas con las que luego asistirán a un banquete: ἀμφὶ δὲ μιν φᾶρος καλὸν βάλεν ἡδὲ χιτῶνα, *y le puso un bello manto y una túnica*, *Odisea* 3.467; ἀμφὶ δὲ με χλαῖναν καλὴν βάλεν ἡδὲ χιτῶνα, *y me puso una bella capa y una túnica*, *Odisea* 10.365.²⁴ En ambos casos para expresar la acción de vestir se recurre al prefijo ἀμφί en *tmesis* con una forma conjugada

²¹ Esquilo insiste en la trilogía sobre el hecho de que el asesinato se llevó a cabo en el baño (*Coéforas*, vv. 491 y 1071, y *Euménides*, vv. 461 y 633-635).

²² F. Zeitlin, 1965 y J. P. Vidal-Nacquet, 2002 (1972), entre otros, se extendieron sobre el lenguaje sacrificial y el de la caza en *Agamenón*.

²³ Sobre la pervisión de rituales como procedimiento trágico, véase R. Rehm, 1994.

²⁴ Recordemos que, en el canto 3 de *Odisea*, Néstor cuenta a Telémaco cómo muere Agamenón a manos de Egisto.

del verbo βάλλω, que explica la elección por parte de Esquilo del sustantivo ἀμφίβληστρον, en boca de Clitemnestra, al describir cómo asesinó al marido (*Agamenón*, v. 1382).²⁵ Recordemos que en el canto 4 de *Odisea*, Menelao dice que Proteo le había contado que Agamenón había muerto en un banquete que Egisto le había ofrecido tras volver de Troya. Siguiendo la secuencia de los dos relatos de *Odisea* antes señalados sobre Telémaco y Odiseo, bien puede suponerse que, antes de sentarse a la mesa, Agamenón había recibido un baño. En consecuencia, E. Fraenkel, 1962 (1950), III, pp. 648-649 explica que la concepción del crimen de Agamenón se basa en premisas homéricas. Así Esquilo convierte en una escena de agresión aquello que en la épica constituye un acto de homenaje. A la interpretación de Fraenkel debemos sumar que, en la profecía de Casandra, como se ha señalado, Agamenón toma la forma de un toro, al igual que en los relatos de Néstor y Agamenón de los cantos 4 y 11 de *Odisea*.

Asimismo, destaca R. Seaford, 1984, p. 247 y 249, que la escena del baño constituye una perversión del ritual fúnebre en tanto, en la tragedia, se cuenta que una mujer lava un cuerpo todavía vivo cuando para el público griego el lavado del cuerpo constituía el primer paso del rito funerario.²⁶

Clitemnestra informa al Coro que para apuñalar a Agamenón primero lo envolvió con una “prenda”, εἶμα (v. 1383), que funciona como “una red sin

²⁵ El sustantivo ἀμφίβληστρον reaparece en *Coéforas* (v. 492), cuando Electra y Orestes se lamentan por el asesinato del padre.

²⁶ Además, M. Untersteiner, 1946-1947, II, p. 295 destaca la ironía en los vv. 1385-1387, cuando se compara el crimen con una libación: καὶ πεπτωκότι / τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός / Διὸς νεκρῶν σωτήρος εὐκταίαν χάριν, y caído, le di el tercer golpe, sobre la tierra de Zeus, salvador de los muertos, como ofrenda de bienvenida. Clitemnestra pervierte la tradición de ofrecer a Zeus la tercera liberación en los banquetes al decir que consagrará al Zeus subterráneo, Hades, un tercer golpe a Agamenón (L. Battezzato, V. Di Benedetto, E. Medda & M. P. Pattoni, 1995, p. 342). Para E. Fraenkel, 1962 (1950), III, p. 653 se trata de una parodia del lenguaje ritual cuyo objetivo es potenciar un efecto de agravio. Por su parte, R. Seaford, 1984, 248-249, seguido por E. Medda, 2017a, III, p. 168, interpreta como una alusión al lavado ritual de un difunto los movimientos de las manos descritos que, según la predicción de Casandra, Clitemnestra lleva adelante en la escena del baño (προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ χερὸς / ὀρεγομένα, vv. 1110-1111). Véase R. Seaford, 2021, que continúa su análisis sobre *Agamenón* de Esquilo y la relación con otros rituales.

salida, como para peces” (ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὡσπερ ἰχθύων, v. 1383).²⁷ Recordemos que Casandra se había referido al tejido como “la estratagema de sus cuernos negros” (μελαγκέρω μηχανήματι, v. 1127) en el comienzo del cuarto episodio.²⁸ La idea de un instrumento usado por Clitemnestra para inmovilizar a Agamenón no constituye una innovación de Esquilo, ya que se registra su aparición en documentos iconográficos anteriores al periodo de la composición de la trilogía (A. H. Sommerstein, 2009, p. 169, A.-S. Noel, 2013, p. 164, L. Degiovanni, 2015, p. 65, y E. Medda, 2017a, I, p. 163; *contra* E. Vermeule, 1966, 19, y M. M. Lee, 2004, p. 262, que atribuye a Esquilo su invención).

Como en el tercer episodio, un tejido le permite a la reina llevar adelante su plan.²⁹ O. Taplin, 1977, p. 379 destaca que la reina no precisa más que

²⁷ Por descripciones en otros pasajes de la trilogía, destaca A. H. Sommerstein, 2009, p. 169, se trata de un objeto usado por ladrones (*Coéforas*, vv. 950-954 y 997-1004, y *Euménides*, vv. 634-635). La imagen de la red, a la que se hace referencia en toda la trilogía, ya aparece en el primer estásimo, para referirse al triunfo griego sobre Troya (ἦτ' ἐπὶ Τροίᾳς πύργοις ἔβαλες / στεγανὸν δίκτυον, vv. 357-358). Véase M. Mueller, 2016 y A.-S. Noel, 2013, que analizan el valor de las telas suntuosas en *Agamenón* de Esquilo a partir de la apropiación por parte de los poetas trágicos posteriores en sus versiones del mito de los Atridas.

²⁸ En *Coéforas* a la prenda se la llama: μηχανήμα, “argucia” (τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίω πατρί, / πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδος, vv. 981-982), ἄγρευμα, “trampa”, δροίτης κατασκήνωμα, “velo de bañera”, δίκτυον, “red de pesca”, ἄρκυς, “red de cazador”, πέπλος, “perlo” (ἄγρευμα θηρός, ἢ νεκροῦ ποδένδυτον / δροίτης κατασκήνωμα ; δίκτυον μὲν οὖν, / ἄρκυν τ' ἂν εἴποις καὶ ποδιστήρας πέπλους, vv. 998-1000), y δόλωμα, “truco” (τῷδέ τ' ἂν δολώματι, v. 1003). De modo que se presentan dos variantes respecto de la imagen de la red en Esquilo: red de caza (ἄρκυς, *Agamenón*, v. 1116, y *Coéforas*, v. 1000; ἄγρευμα θηρός, *Coéforas*, v. 998) y red de pesca (ὡσπερ ἰχθύων, *Agamenón*, v. 1382, y δίκτυον, *Agamenón*, v. 1115 y *Coéforas*, v. 999). Para L. Degiovanni, 2015, p. 75 la imagen de la red de pesca se justifica por la ambientación en el baño.

²⁹ El motivo del tejido reaparece en *Euménides*. Las Erinias se colocan vestidos purpúreos (φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι / τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὀρμάσθω πυρός, vv. 1028-1029) que dan cuenta de su integración a la ciudad como *métoikoi*, extranjerías que residen en Atenas (παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοις, v. 1011). Véase al respecto C. W. MacLeod, 1975, p. 201. Por su parte, J. L. Caputo, 2011, p. 50 vincula la alfombra pisada por Agamenón con los vestidos que dejó caer Ifigenia antes de ser sacrificada por su padre, según canta el Coro en la párodo (vv. 239-244). De esta manera el motivo del tejido recorre la trilogía en su conjunto, incluso en menciones a sucesos previos.

prendas para cometer el crimen, en contraste con Egisto que entra en escena seguido por sus guardias (v. 1650). El tejido con el que Clitemnestra asesina a su esposo en el baño no es visible para el público, sabemos de su existencia únicamente por su relato.³⁰ Si bien, en *Coéforas* lo exhibe Orestes: ἴδεσθε δ' αὖτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν, / τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί, *vean, además, espectadores de estos males, la argucia, cadena para mi desdichado padre*, vv. 980-981. En cambio, hay cierta certeza de la presencia de la alfombra púrpura en el escenario de *Agamenón* por el hecho de que el rey emplea un déictico cuando se refiere a la prenda: καὶ τοῖσδέ μ' ἐμβαίνονθ' ἄλουργέσιν θεῶν, *y mientras yo camino sobre estas telas púrpuras de los dioses*, v. 946. La crítica ha discutido si se trata del mismo objeto (E. Vermeule, 1966, p. 21) o si son dos prendas diferentes (O. Taplin, 1977, p. 315).³¹ Para indicar la tela que pisa Agamenón para entrar al palacio se emplean los siguientes términos: πέτασμα en plural, “alfombra” (δμωαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος / πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν; *¿por qué se demoran, esclavas, a las que se les ha dado la misión de cubrir el piso del camino con las alfombras?*, vv. 908-909), πόρος, “camino” (εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος, *que se prepare enseguida un camino púrpura*, v. 910; μηδ' εἶμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον / τίθει: θεοῦς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεῶν, *ni dispongas un camino que provoque envidia extendiendo prendas; con estas cosas hay que honrar a los dioses*, vv. 921-922), κάλλος en plural, “bello lienzo” (ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν / βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου, *para mí, que soy mortal, caminar sobre bellos lienzos coloridos, de ninguna manera puedo hacerlo sin terror*, vv. 923-924), ποδόψηστρον en plural, “alfombra” (χωρὶς ποδοψήστρον τε καὶ τῶν ποικίλων / κληδὼν ἄυτεῖ, *sin alfombras ni telas coloridas mi gloria se expresa*, vv. 926-927), ὑφή en plural, “tela” (ἀργυρωνήτους θ' ὑφάς, *telas compradas a alto precio*, v. 949), y se destaca su color en varias ocasiones: πορφυρόστρωτος, “púrpura”, v. 910; ποικίλος, “colorido”, vv. 923 y 936;³² ἄλουργής en plural, “púrpura”, v.

³⁰ A.-S. Noel, 2013, p. 163 entiende que el objeto se presenta como una prolongación natural del personaje de Clitemnestra.

³¹ Para I. Nova, 2015, pp. 10-12 las referencias al manto con el que Clitemnestra envuelve a Agamenón deben también ser entendidas en un sentido metafórico.

³² Véase P. LeVen, 2013, pp. 238-239 que, en un estudio sobre la relevancia de la *poikilia* en la cultura musical griega arcaica y clásica, concluye que el término capta el carácter pansensual de la experiencia estética.

946.³³ En cambio, no se señala el color del tejido empleado en el baño y se lo denomina δίκτυον, “red para pescar” (ἡ δίκτυόν τί γ’ Ἰδίου, *una red para pescar de Hades, por cierto*, v. 1115), πέπλος en plural, “peplos” (ἐν πέπλοισιν / μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι / τύπτει, *tras apresarlo entre los peplos con la estratagema de sus cuernos negros acomete contra él*, vv. 1126-1127), ἀμφίβληστρον, “red”, y εἶμα en singular, “prenda” (ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, / περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν, *lo envuelto con una red sin salida, como para peces, maldita prenda suntuosa*, vv. 1382-1383). Aunque cabe señalar que en *Coéforas* y en *Euménides* se habla del tejido empleado en el baño como una tela colorida con decoraciones variadas: φόνου δὲ κηκίς ξὺν χρόνῳ ξυμβάλλεται / πολλὰς βαφὰς φθείρουσα τοῦ ποικίλματος, *y la sangre burbujeante, con el tiempo, contribuye a destruir muchos tintes del brocado*, *Coéforas*, vv. 1012-1013; ποικίλοις ἀγρεύμασιν, *redes coloridas*, v. 460, y δαιδάλω πέπλω, *peplo astutamente ideado*, *Euménides*, v. 635. Además, en *Agamenón* se destaca que ambas son telas suntuosas: ἀργυρωνήτους θ’ ὑφάς, *telas compradas a alto precio*, v. 949; οἶκος δ’ ὑπάρχει τῶνδε σὺν θεοῖς, ἀναξ / ἔχειν, πένεσθαι δ’ οὐκ ἐπίσταται δόμος, *el hogar dispone de estos bienes, que tenemos gracias a los dioses, señor, la casa no conoce qué es ser pobre*, vv. 961-962, y πλοῦτον εἵματος κακόν, *maldita prenda suntuosa*, v. 1383.³⁴ Por ello, si bien me inclino por pensar que se trata de dos tejidos diferentes, no se puede dejar de señalar que hay cierta ambigüedad en la presentación de los objetos por parte de Esquilo.

El tejido constituía en la Antigua Grecia el objeto por excelencia de la labor femenina, razón por la que se convierte en uno de los elementos predilectos de los trágicos en las representaciones de los roles femeninos y sus inversiones.³⁵ Ahora bien, Clitemnestra al emplear telas suntuosas para llevar

³³ Los griegos obtenían el líquido púrpura para teñir prendas de un tipo especial de caracoles marinos, cuyo nombre específico es *murex*. Plinio el Viejo (*Historia natural*, IX.60.125-138) describe con detalle el proceso.

³⁴ Para un estudio sobre el tejido empleado por Clitemnestra en el tercer episodio, véase C. J. Perczyk & L. Seijas, 2020, pp. 89-91, que incluyen un actualizado estado de la cuestión.

³⁵ Por ejemplo, Deyanira en *Traquinias* (vv. 531-632) y Filomela en la tragedia fragmentaria *Tereo* (frs. 581, 586 y 592 Radt), ambas de Sófocles, y Medea en la obra homónima de Eurípides (vv. 1159-1162). A.-S. Noel, 2013, p. 163 destaca que Clitemnestra, junto con Deyanira y Medea, conforma el grupo de mujeres que, abandonadas por sus maridos infieles, recurren a un tejido para vengar la ofensa sufrida y

a cabo su plan está lejos de mostrarse como una protectora de la producción doméstica (vv. 949, 958-960 y 1383). Los hombres griegos proveían, para la supervivencia de la familia, artículos provenientes del exterior y las mujeres eran las encargadas de transformarlos en fuentes de confort y nutrición (I. Jenkins, 1985, p. 110). De manera que en *Agamenón* se representa la fractura del modelo social en el que el hombre era el encargado de proveer la materia prima a la mujer que debía transformar dichas fibras en el interior del hogar.

La prenda empleada para cubrir a Agamenón en la bañera funciona como un velo en el sentido de que permite separar la vida de la muerte.³⁶ De hecho, en *Coéforas*, Electra la asimila con un velo (αἰσχροῦς τε βουλευτοῖσιν ἐν καλύμμασιν, *entre velos vergonzosamente ideados*, v. 494) y luego Orestes, cuando aparece junto a los cadáveres de Clitemnestra y Egisto, extiende la prenda manchada con la sangre de su padre y la llama “velo de bañera” (δροίτης κατασκήνωμα, v. 998).

Conclusiones

En *Agamenón* de Esquilo, se representa el crimen en el interior del palacio y la ejecutora es Clitemnestra, que narra los hechos una vez acontecidos, también referidos por el otro personaje femenino de la obra, Casandra. Desde el punto de vista expuesto, el origen del asesinato se relaciona con la voluntad de la reina mantenerse en el poder. La vinculación de términos de la familia de palabras κρατέω con la figura de Clitemnestra se condice con el hecho de que la reina controla las entradas y salidas al palacio de los personajes masculinos. Por otra parte, el tejido empleado para atrapar al rey es un velo le permite a Clitemnestra dejar fuera de su propia vista el cuerpo cuando lo acuchilla. La reina no solo domina el escenario, en tanto ejecutora y narradora del crimen, convirtiéndose en la heroína de la tragedia, sino que dirige a los actores, al habilitar las entradas y las salidas de Agamenón, el Coro y Egisto, salvo en el caso de Casandra, que la enfrenta con una herramienta particular: el silencio.

llevar a su punto culminante la transgresión del orden social iniciada con el adulterio. Véase I. Papadopoulou-Belmehdi, 1994, y M. M. Lee, 2004, que estudian la asociación entre el tejido como producto femenino y su empleo para destruir.

³⁶ Egisto, que aparece en el final de la tragedia, se refiere al tejido como “peplos tejidos de las Erinias” (ὕφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἑρινύων, vv. 1580) y el Coro como “tela de araña” (κεῖσαι δ’ ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ’, v. 1492).

Bibliografía

Bibliografía primaria

- T. W. Allen, 1962 (1902), *Homeri Opera. Odyssey libros continens I-XII*, t. III, Oxford.
- P. Ariatta, 1975, *Esquilo, Agamennone*, Torino.
- L. Battezzato, V. Di Benedetto, E. Medda, & M. P. Pattoni, 1995, *Eschilo, Oresteia*, Milano.
- A. Carson, 2009, *An Oresteia, Agamemnon by Aeschylus, Elektra by Sophokles, Orestes by Euripides*, New York.
- G. De Santis, 2014, *Esquilo, Orestía*, Buenos Aires.
- E. Fraenkel, 1962 (1950), *Aeschylus, Agamemnon*, t. I- III, Oxford.
- W. Headlam & A. C. Pearson (eds.), 2010, *The Agamemnon of Aeschylus, with Verse Translation, Introduction and Notes*, Cambridge.
- J. Hogan, 1984, *A Commentary on the Complete Greek Tragedies-Aeschylus*, Chicago.
- E. Medda, 2017a, *Eschilo, Agamennone*, t. I-III, Roma.
- D. L. Page, 1972, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoedias*, Oxford.
- E. Severino, 1985, *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Milano.
- A. H. Sommerstein, 2009, *Aeschylus, Tragedies and Fragments*, Cambridge.
- O. Taplin, 2018, *The Oresteia, Agamemnon, Women at the Graveside, Orestes at Athens*, New York.
- M. Untersteiner, 1946-1947, *Eschilo, Le tragedie*, t. II, Milano.

Bibliografía secundaria

- G. Aricò, 1990, "Le morti di Agamennone (da Omero a Seneca)", *Aevum antiquum* 3, pp. 29-45.
- J. J. Bachofen, 1967 (1861), *Myth, Religion, and Mother Right*, London.
- E. Bethe, 1934, "Ekkyklema und Thyroma", *Rheinisches Museum für Philologie* 83, pp. 21-38.

- J. N. Bremmer, 1986, "Agamemnon's Death in the Bath", *Mnemosyne Fourth Series* 39.3/4, pp. 418.
- J. L. Caputo, 2011, "La tragedia como experiencia: lenguaje, cuerpo y objeto en *Agamenón* de Esquilo", en *La pólis sexualizada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Rodríguez Cidre E. & Buis E. J., eds., Buenos Aires, pp. 37-57.
- D. J. Conacher, 1974, "Interaction between Chorus and Characters in the *Oresteia*", *AJPh* 95.4, pp. 323-343.
- D. J. Conacher, 1989, *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto.
- M. Davies, 1987, "Aeschylus' Clytemnestra, Sword or Axe?", *CQ* 37, pp. 65-75.
- L. Degiovanni, 2015, "La morte di Agamennone dal ciclo epico al teatro romano: tradizione letterarie e iconografiche", *Aevum Antiquum* 15, pp. 57-87.
- T. T. Duke, 1954, "Murder in the Bath: Reflections on the Death of Agamemnon", *CJ* 49.7, pp. 325-330.
- D. Evans, 1979, "Agamemnon and the Indo-European Threefold Death Pattern", *HR* 19.2, pp. 153-166.
- G. Ferrari, 1997, "Figures in the Text: Metaphors and Riddles in the *Agamemnon*", *CPh* 92, pp. 1-45.
- P. J. Finglass, 2015, "Agamemnon's Death: a Reply to Nova", *Aevum Antiquum* 15, pp. 89-94.
- H. Foley, 2005, "The Millennium Project: *Agamemnon* in the United States", en *Agamemnon in performance, 458 BC to AD 2004*, F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall & O. Taplin (eds.), Oxford, pp. 307-342.
- J. Gallego, 2000, "Figuras de la tiranía. Lo femenino y lo masculino en la *Orestía* de Esquilo", *SHHA* 18, pp. 65-90.
- S. Goldhill, 1984, *Language, Sexuality, Narrative, The Oresteia*, Cambridge.
- R. Hamilton, 1987, "Cries within and the Tragic Skene", *AJP* 108.4, pp. 585-599.
- I. Jenkins, 1985, *La vida cotidiana en Grecia y Roma*, Madrid.
- L. Kurke, 2013, "Pindar's *Pythian* 11 and the *Oresteia*: Contestatory Ritual Poetics in the 5th c. BCE", *ClAnt* 32.1, pp. 101-175.
- B. Lavagnini, 1941, "Sul motivo mitico della morte nella vasca da bagno", en *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*,

- IV.II.II, *Atakta*, pp. 3-7.
- M. M. Lee, 2004, ““Evil Wealth of Raiment”: Deadly *Péploi* in Greek Tragedy”, *CJ* 99, pp. 253-279.
- P. LeVen, 2013 “The Colors of Sound: *Poikilia* in Its Aesthetic Context”, *Greek and Roman Musical Studies* 1, pp. 229-242.
- C. W. MacLeod, 1975, “Clothing in the *Oresteia*”, *Maia* 27, pp. 201-203.
- E. Medda, 2017b “Oggetti di scena e strategie drammatiche. Riflessioni sul linguaggio teatrale di Eschilo nell’*Agamennone*”, en *Spazi e contesti teatrali*, Novelli, S. & Giuseppetti, M. (a cura di), Amsterdam, pp. 1-22.
- M. Mueller, 2016, “Tragic Textiles in the House of Atreus”, en *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago, pp. 42-69.
- O. Murray, 1934 (1907), *The Rise of Greek Epic*, Oxford.
- A.-S. Noel, 2013, “Le vêtement-piège et les Atrides: métamorphoses d’un objet protéen”, en *L’appareil scénique dans les spectacles de l’Antiquité*, Saint-Denis, B. Le Guen, & S. Milanezi, (eds.), pp. 161-182.
- I. Nova, 2015, “*Mortifera vestis*: tracce di una tradizione antica sulla morte di Agamemnon”, *Aevum Antiquum* 15, pp. 3-33.
- S. D. Olson, 1995, “The Stories of Agamemnon”, en *Blood and Iron: Stories and Storytelling in Homer’s Odyssey*, Leiden, pp. 24-42.
- I. Papadopoulou-Belmechdi, 1994, “Greek Weaving or the Feminine in Anthithesis”, *Diogenes* 167.42.3, pp. 39-56.
- C. J. Perczyk & L. Seijas, 2020, “Los ardidés de Clitemnestra en el tercer episodio de *Agamenón* de Esquilo”, *Telón de fondo* 32, pp. 80-95.
- A. W. Pickard Cambridge, 1968, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- R. Rehm, 1994, *Greek Tragic Theatre*, London.
- S. Rizzo, 1973, “Nota schileña”, *RFIC* 101, pp. 41-44.
- R. B. Rutherford, 2012, “The Characters of Greek Tragedy”, en *Greek Tragic Style: Form, Language, and Interpretation*, Cambridge, pp. 283-322.
- R. Seaford, 1984, “The Last Bath of Agamemnon”, *CQ* 34.2, pp. 247-254.
- R. Seaford, 2021, “Ritual in *Agamemnon*”, en *Looking at Agamemnon*, D. Stuttard (ed.), London, 69-76.
- S. L. Schein, 1982, “The Cassandra Scene in Aeschylus’ *Agamemnon*”, *G&R* 29.1, 11-16

- A. H. Sommerstein, 2015, “Comments on Nova, *Mortifera vestis*”, *Aevum Antiquum* 15, pp. 127-129.
- O. Taplin, 1977, “VI. *Agamemnon*”, en *The Stagecraft of Aeschylus, The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, pp. 276-332.
- M. Untersteiner, 1955, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino.
- E. Vermeule, 1966, “The Boston *Oresteia* Krater”, *AJA* 70, pp. 1-22.
- J. P. Vernant, 2002 [1972], “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega”, en *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I, J. P. Vernant & P. Vidal-Naquet, Barcelona, pp. 45-77.
- P. Vidal-Naquet, 2002 [1972], “Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo”, en *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I, J. P. Vernant, & P. Vidal-Naquet, Barcelona, pp. 137-161.
- R. P. Winnington-Ingram, 1983, “Clytemnestra and the Vote of Athena”, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, pp. 101-131.
- F. I. Zeitlin, 1965, “The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus’ *Oresteia*”, *TAPhA* 96, pp. 463-508.
- F. I. Zeitlin, 1978, “The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*”, *Arethusa* 11, pp. 170-84.