

ENTRE HARAPOS Y ADORNADOS MANTOS. ATUENDOS FEMENINOS Y VENGANZA EN *ELECTRA* DE EURÍPIDES

Joaquín Lanza 

Centro de Estudios de Filología Clásica «Lena R. Balzaretti»
Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario (Argentina)
lanzajoa@hotmail.com

RESUMEN

Tradicionalmente leída como una tragedia materialista, *Electra* de Eurípides presenta una marcada oposición entre pobreza y riqueza, con numerosas referencias a los atuendos femeninos. La miseria de Electra se materializa en su cabeza rapada y sus harapos, en contraste con la riqueza impía de Clitemnestra, signada por la opulencia de su peinado, su vestimenta y su comitiva de esclavas troyanas. Encontramos también al enigmático Coro de mujeres micénicas, vestidas ricamente para el festival de Hera, quienes se volverán testigos de la venganza de Electra y Orestes. A través del análisis textual y filológico, nos proponemos indagar la funcionalidad dramática de los atuendos de las mujeres en esta pieza. Nuestra hipótesis es que estos no solo son significativos para la interpretación de la tragedia, sino que, además, bordan una trama intertextual e interteatral vinculada con los textiles trágicos en la casa de Atreo.

PALABRAS CLAVE: peplo, mujeres, muerte, tragedia eurípidea.

AMONG RAGS AND ADORNED CLOAKS.
FEMALE GARMENTS AND VENGEANCE IN EURIPIDES' *ELECTRA*

ABSTRACT

Traditionally read as a materialistic tragedy, Euripides' *Electra* presents a stark opposition between poverty and riches, with multiple references to female garments. Electra's misery is materialized by her shaven head and rags, in contrast to the impious wealth of Clytemnestra, signed by the opulence of her hairdo, attire and retinue of Trojan slaves. We also find the enigmatic Chorus of Mycenaean women, richly dressed for Hera's festival, who will become witnesses of the vengeance of Electra and Orestes. Through textual and philological analysis, we seek to inquire the dramatic functionality of women's garments in this play. Our hypothesis is that these are not only significant for the interpretation of the tragedy, but they also weave an intertextual and intertheatrical web related to tragic textiles in the House of Atreus.

KEYWORDS: peplos, women, death, Euripidean tragedy.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2026.43.05>

FORTVNATAE, N° 43; 2026 (1), pp. 87-107; ISSN: e-2530-8343

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



1. INTRODUCCIÓN

Mucho se ha debatido acerca de las intenciones de Eurípides al componer su *Electra* en una fecha incierta entre el 417 y el 413 a.C.¹, puesto que la versión del mito escenificada por el tragediógrafo se distancia considerablemente de la de Esquilo en *Las coéforas* (458 a.C.) y la de Sófocles en su *Electra* (ca. 418-410 a.C.)². Como sostiene Papadimitropoulos (2008: 113), la tradición mítica proveía al poeta trágico un esbozo amplio sobre la acción y los personajes, mientras que sus predecesores literarios constituían un ejemplo del que este debía desviarse si pretendía presentar en su obra una nueva interpretación del mito. Así, uno de los cambios más significativos de la tragedia eurípidea es que no se desarrolla, como las otras, en el palacio de Atreo, epicentro del poder y la riqueza de Argos, sino en las márgenes de la ciudad, frente a la choza de un humilde labrador que ha sido casado con Electra³. Sin embargo, es probable que la mayor innovación del poeta radique en la ambigüedad moral y la complejidad psicológica de los personajes de Electra y Orestes. De acuerdo con Raeburn (2000: 150), la lectura de la tragedia que prevaleció por lo menos hasta mediados del siglo XX vio en Orestes un héroe dudoso, empujado al matricidio por su vengativa hermana, y en Electra, una heroína malvada y autocompasiva, presentada de manera antipática hasta las escenas finales, cuando se desestabiliza por el horror del crimen que instigó y ayudó a cometer a su hermano.

En efecto, el personaje de Electra es el que más controversias ha suscitado entre los críticos. O'Brien (1964: 14) la describe como una heroína malvada y vengativa, mientras que Conacher (1967: 205) la caracteriza como una virago amargada, autocompasiva y de lengua filosa. Por su parte, Kitto (2011: 283) considera que el personaje ni siquiera llega a la altura del de Medea, cuya *hamartía* es universal y, por ello, un símbolo de la tragedia humana: Electra sería un mero conjunto privado y personal de faltas sin significado universal. Sin embargo, estudios más recientes

¹ Según Arnott (1981: 170), lo más probable es que se haya representado en el 413 a.C.

² No abordaremos aquí la controversia –eterna, en palabras de Davies (1998: 389)– sobre la datación de la *Electra* sofoclea y la eurípidea, pues los especialistas no han llegado a un consenso respecto de cuál fue escrita y representada en escena primero. No obstante, siguiendo a Lombard (1992: 46), las dos obras se insertan en el período creativo de la madurez de los poetas y ambas poseen un grado de completitud que permite leerlas y verlas representadas independientemente una de otra, más allá de la riqueza que supone el análisis comparado entre ellas. Para este autor, *Las coéforas* de Esquilo fue el modelo de al menos uno de los dramas y ha permitido estudiar la manera en la que Sófocles y Eurípides adoptaron o transformaron el trabajo de su predecesor. De cualquier manera, la intertextualidad con la *Orestíada* esquilea es, a nuestro juicio, evidente en ambas tragedias.

³ Kubo (1967: 21) sostiene que, si se duda en afirmar que la choza y los harapos –que analizaremos luego– tenían presencia física en la representación, es por la incertidumbre factual que rodea al teatro griego antiguo, como también por la redundancia que supondrían las dos explicaciones, visuales y verbales, superpuestas.

han revisado el papel de la heroína en el marco de la trama, como el de Lloyd (1986), para quien el comportamiento de Electra debe entenderse en los términos de las convenciones griegas del lamento y no de concepciones de la psicología moderna, y el ya citado de Papadimitropoulos (2008), quien encuentra en estas innovaciones eurípideas una búsqueda de funcionalidad y realismo dramáticos. Igual de problemático ha sido para los especialistas el tratamiento de los asesinatos de Egisto y Clitemnestra, puesto que, si en Esquilo y Sófocles estos encuentran una relativa justificación⁴, en Eurípides se revelan tan brutales como cuestionables. El matricidio es condenado por Cástor al final de la pieza, y ya desde antes los hermanos sienten remordimiento y dudan de haber obrado correctamente, por lo cual se ha llegado a pensar que el carácter antiheroico de Electra y Orestes anticiparía el rechazo —o, por lo menos, la problematización— del matricidio por parte del tragediógrafo (Lloyd, 1986: 1).

Por estos factores, *Electra* se convirtió en una de las piezas eurípideas menos valoradas. Para Schlegel (1965: 133), la obra deja de ser una tragedia para quedar reducida a un mero «retrato familiar» en la acepción moderna de la expresión, por lo cual la calificó como, quizás, la peor de las obras de Eurípides⁵. En el mismo sentido, Kitto (2011: 283) sostiene que la pieza es puro melodrama⁶. A esto se suma el controvertido papel del Coro, para muchos errante y desligado de la trama, conformado por un grupo de mujeres argivas que llegan con el objetivo de invitar a Electra al festival de Hera, para terminar volviéndose testigos de la sangrienta venganza de los agaménidas.

La tragedia se encuentra signada, a su vez, por un crudo materialismo que la tradición leyó como una mera búsqueda de realismo por parte del poeta⁷. En este contexto, hallamos numerosas menciones a los atuendos, principalmente en referencia a los personajes femeninos. No podemos perder de vista, como establecen

⁴ Sobre todo en lo que respecta a la orden matricida de Apolo, transmitida a Orestes por el oráculo. Tanto la pieza de Esquilo (*Ch.* 269-275) como la de Sófocles (*El.* 32-41) hacen hincapié en la disposición divina que insta al héroe a concretar el matricidio, además de que la última finaliza con el canto del Coro sobre la libertad alcanzada, sin referencia alguna a una necesaria expiación por el crimen (*El.* 1508-1510). En la tragedia eurípidea, en cambio, ambos hermanos dudan de su interpretación de la profecía y hasta de la propia participación del dios (971-972; 1190-1197; 1303-1304).

⁵ Las lecturas de Schlegel en el siglo XIX sobre diferentes tragedias eurípideas, para él malogradas o deficientes, condicionaron los estudios críticos de estas, o bien los relegaron, como en el caso de *Hécuba*. Para un estudio acerca de la recepción de esta pieza, *cf.* Most (2012).

⁶ A los ojos del autor, Eurípides no tenía nada nuevo para aportar sobre la venganza de los agaménidas en su dimensión moral. Por lo tanto, *Electra* y *Orestes* —definidas como «nuevas tragedias» eurípideas— no son en verdad trágicas, sino melodramáticas, puesto que solo persiguen el fin de atraer y mantener la atención del espectador a través de la fuerza pura del efecto teatral (Kitto, 2011: 279-283).

⁷ Fantuzzi - Hanses (2024: 17) observan que, en Esquilo, Electra entra en la escena portando los vasos de libación que dedicará a la tumba de Agamenón (*Ch.* 84-99), objetos con significado ritual y religioso. En cambio, la heroína eurípidea aparece por primera vez con un cántaro para agua sobre la cabeza (55-56), aspecto que de inmediato sitúa a la pieza en una dimensión materialista y doméstica.



Davies - Llewellyn-Jones (2017: 49), el hecho de que los atuendos, lejos de ser significantes vacíos, constituían en el mundo antiguo un complejo fenómeno social, cultural, estético y material para quienes los vestían, observaban y representaban. Por ello, nuestro trabajo se propone analizar los pasajes y contextos de aparición de los atuendos femeninos en *Electra*, con el objetivo de indagar su funcionalidad dramática y alumbrar, desde una perspectiva menos explorada, algunos de los problemas que la crítica vio en la pieza, tales como el aparente regocijo de Electra en su miseria, el oscuro papel del Coro y la figura ambivalente de Clitemnestra. Nuestra hipótesis es que los atuendos no solo son significativos para la interpretación de la tragedia, sino que, además, bordan una trama intertextual e interteatral vinculada con los textiles trágicos en la casa de Atreo.

2. LOS HARAPOS DE ELECTRA

A lo largo de la tragedia, Electra alude en reiteradas oportunidades a su penosa situación, desterrada del palacio y condenada a vivir como una campesina. El discurso de la heroína con frecuencia materializa su desdicha en las referencias a su desaliñado aspecto, como su cabeza rasurada y los harapos con los que debe vestirse. Mientras Orestes busca junto a Píldes a alguien que pueda darles información sobre el paradero de su hermana, el agamenida identifica a una «sirvienta» («πρόσπλον», 107) que lleva un cántaro de agua «en su cabeza rapada» («ἐν κεκαρμένῳ κάρῳ», 108), por lo que decide hacerle preguntas a esta «mujer esclava» («δούλης γυναικός», 110). El joven desconoce que se trata de Electra, quien a continuación protagonizará una monodía en la cual refiere a su apariencia, a propósito de las lamentaciones que dedica a su difunto padre Agamenón (143-149)⁸:

... πάτερ, σοι†
κατὰ γᾶς ἐνέπω γόους
οἷς ἀεὶ τὸ κατ' ἡμᾶρ
λείβομαι, κατὰ μὲν φίλαν
ὄνυχι τεμνομένα δέραν
χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον
τιθεμένα θανάτῳ σῶ.

... para ti, padre,
debajo de la tierra, dedico lamentos
a los que me entrego sin cesar cada día,
arañando mi
cuello con las uñas
y poniendo las manos sobre mi rapada cabeza
por causa de tu muerte.

⁸ Para las citas de *Electra* y *Las troyanas*, utilizamos la edición de Diggle (1989). Todas las traducciones del griego nos pertenecen.

Cairns (2002: 75) afirma que ciertas expresiones de lamento fúnebre son menos representativas de una emoción espontánea que de un comportamiento ritualizado y aprobado culturalmente, que en ciertos contextos implica una identificación entre el doliente y el difunto, tales como el velado, el corte del cabello, la automutilación y la profanación ritual. Pero estas alusiones a la cabeza rapada parecen cumplir, además, otra función: si, por un lado, remiten al duelo por la muerte violenta del padre, también remiten a la violencia de la situación en la que la heroína se encuentra por causa de Clitemnestra y Egisto. Esto puede observarse en la conversación entre los hermanos, en la cual Electra volverá a mencionar su cabeza rasurada (241): «καὶ κρᾶτα πλόκαμόν τ' ἔσκυθισμένον ξυρῶ», «Y mi cabeza y cabello están rapados con navaja a la manera escita». Hallamos aquí el participio perfecto medio-pasivo del verbo σκυθίζω, cuyo significado es 'comportarse como un escita' y, de aquí, 'afeitar la cabeza', por la práctica de este pueblo de arrancar el cuero cabelludo a los enemigos asesinados (*LSJ*, 1940: s. v.) (*cf.* Hdt. 4, 64, 2). De esta manera, la cabeza rapada de Electra es un recordatorio de la brutalidad bárbarica de la que ha sido y es víctima⁹.

En paralelo, la heroína se referirá a los harapos con los que debe vestirse, impropios para quien una vez fue princesa de Argos. La primera de las menciones tiene lugar en respuesta a la invitación del Coro, integrado por campesinas argivas, de asistir a las fiestas en honor a Hera¹⁰. Electra rechaza el ofrecimiento y lo fundamenta en la indignidad de su aspecto (175-180.184-189):

οὐκ ἐπ' ἀγλαΐαις, φίλαι,
 θυμὸν οὐδ' ἐπὶ χρυσείοις
 ὄρμοις ἐκπεπόταμαι
 τάλαιν', οὐδ' ἰσᾶσα χοροῦς
 Ἀργείαις ἅμα νύμφαις
 εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἑμόν.
 ...
 σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν
 καὶ τρύχη τάδ' ἑμῶν πέπλων,

⁹ El cabello es mencionado de nuevo en la escena de la anagnórisis. El anciano le sugiere a Electra que coloque sobre su cabello el mechón que fue hallado sobre la tumba de Agamenón, para así comprobar que Orestes ha regresado a Argos (520-523). Teniendo en cuenta que la cabeza de Electra está rapada, Eurípides parece estar parodiando la primera de las tres pistas de Orestes para su reconocimiento en *Las coéforas*: el mechón de cabello, las huellas en la tierra y la túnica bordada por Electra para su hermano cuando era un niño. La heroína eurípidea remarca la insensatez del anciano (524-526) y ridiculiza las tres pistas (527-531; 534-537; 541-546). Sobre la parodia a Esquilo en la *Electra* de Eurípides, *cf.* Bond (1974) y Hammond (1984).

¹⁰ Como establece Kōiv (2020: 171), durante los períodos arcaico y clásico (siglos VIII-IV a.C.) la llanura argiva estaba dominada por Argos, una de las *póleis* más importantes del Peloponeso y de la Hélade. El santuario principal de la llanura argiva se ubicaba fuera de las ciudades y estaba dedicado a la diosa Hera como divinidad protectora de la región. Durante el período clásico (siglos V-IV a.C.), los argivos controlaban el Hereo, integrado en su sistema religioso ritualmente y a través de la mitología.



εἰ πρέποντ' Ἀγαμέμνονος
κούρα τῆ βασιλείᾳ
τῆ Τροίᾳ θ', ἃ 'μοῦ πατέρος
μέμνᾳται ποθ' ἄλοῦσα.

No he perdido el juicio
en mi corazón, amigas,
por adornos ni por áureos collares,
¡desdichada! Ni formando coros
junto con las doncellas argivas
golpearé mi pie en giros.

...
Mira si mi pelo sucio
y estos harapos de mis peplos
serán dignos de una princesa,
hija de Agamenón,
y de la Troya que recuerda
que un día cayó por mi padre.

Electra declina la invitación del Coro y lo justifica a través de los adornos y los collares de oro («ἐπ' ἀγλαΐαις...οὐδ' ἐπὶ χρυσεῖσις ὄρμοις», 175-177) que no tiene ni desea. Pocos versos más adelante, vuelve a insistir sobre las carencias materiales que le impiden asistir al festejo, la suciedad de su cabello y el estado andrajoso de sus peplos («πιναρὰν κόμαν...καὶ τρύχη τὰδ' ἐμῶν πέπλων», 184-185). Tampoco pierde la oportunidad de remarcar, una vez más, la injusticia de su posición y la inversión monstruosa del rol que le corresponde por herencia: ¿cómo podría la princesa de Argos, hija del rey y conquistador de Troya, asistir al festival más importante de la región vestida con harapos? No obstante, la aparición del verbo ἐκποτάομαι –que, según el *DGE* (1980-2023: s. v.), significa ‘irse volando’ y, en sentido figurado, ‘extraviarse’, ‘perder el juicio’– da cuenta de una motivación emocional más profunda. Para Van Emde Boas (2017: 88), todo indica que Electra no se queja de la falta de un atuendo apropiado para el festival, sino que dichos ornamentos no le interesan, y así es como se debería interpretar la construcción de ἐκποτάομαι con ἐπί: en definitiva, se trata de otra reflexión de la heroína sobre la pérdida de su estatus real por causa de su matrimonio vergonzoso y el duelo por su padre, desdichas que se reflejan en su penoso estado. En este mismo sentido, Lloyd (1986: 6) argumenta que Electra no intenta decir que le gustaría asistir al festival pero que no posee un atuendo apropiado para hacerlo, sino que, tal como muestran sus prendas, no está de humor para ningún festival¹¹.

El Coro, sin embargo, no entiende las palabras de Electra, y el fracaso comunicativo se pone de manifiesto cuando las mujeres le ofrecen que tome prestados

¹¹ De igual manera, las líneas correspondientes a la antístrofa (207-212) constituirían una queja general de Electra, y no una razón por la cual no puede asistir (Lloyd, 1986: 6).

sus vestidos y adornos (190-192): «μεγάλα θεός· ἀλλ' ἴθι καὶ παρ' ἐμοῦ χρῆσαι / πολύπηνα φάρεα δῶναι, / χρύσεά τε χάρισιν προσθήματ' ἀγλαΐας», «Grande es la diosa; ven entonces, / toma de mí prestados mantos de muchos / hilos para ponerte / y, para alegrarte, áureos accesorios de adorno». Sin dudas, no hay un verdadero entendimiento entre Electra y las campesinas¹², quienes luego le volverán a insistir en que concurra a la fiesta, dado que no vencerá a sus enemigos con llantos y sin honrar a los dioses, sino venerándolos con súplicas (193-197). Como anticipamos, la aparente errancia del Coro y su escisión de la trama ha sido cuestionada por la crítica. De hecho, el festival de Hera al que se dirigen las mujeres solo se menciona en boca del Coro una sola vez en la tragedia (171-174), mientras que el nombre de la diosa también es invocado en una única ocasión, cuando Orestes y Electra le piden ayuda en la concreción de su venganza (674-675). Es por ello que durante mucho tiempo se le dedicó poca importancia al estudio del papel del Coro y su vínculo con las fiestas de Hera, considerándolo una muestra intrascendente de realismo, o bien como parte de una escena aislada¹³.

Kubo (1967: 22), en cambio, realiza un interesante análisis sobre las posibles funciones desempeñadas por el Coro en la pieza. Por un lado, el hecho de que un grupo de doce o quince mujeres bailara, cantara y hablara en la escena debió tener una importante significación a nivel visual, en marcada oposición con la pobreza de los atuendos de Electra y la humildad de la choza, tuvieran estos presencia física o no. Por este motivo, además de definir la unidad de tiempo y espacio, la presencia del Coro debió impactar en la imaginación del auditorio mucho más que cualquier sofisticada escenografía. Esta importancia visual explicaría, para Kubo (1967: 23), la única mención del festival de Hera: los coloridos y ricos atuendos vestidos por las mujeres podrían resultar tan obvios para el contexto que Eurípides no consideró

¹² En una aguda lectura, Van Emde Boas (2017: 89) sostiene que el fracaso de Electra en lograr una comunicación efectiva con el Coro se refleja en un aspecto fundamental de su lenguaje, y es el hecho de que canta. A este respecto, sigue los postulados de Chong-Gossard (2008: 68), quien, en un estudio sobre el canto femenino en Eurípides, señala que la lírica de la impotencia femenina da a las heroínas eurípideas un extraño tipo de control en el que actúan con autoridad, resistiendo las expectativas predominantes sobre cómo deberían comportarse, ya sea que esto signifique rendirse ante la perspectiva de otro sobre un evento, o bien dejar de lamentarse y seguir adelante con sus vidas. La lírica utilizada en los diálogos pareciera situar a los personajes femeninos en un plano distinto, como si no estuvieran del todo presentes en la situación comunicativa; es por ello que el canto de Electra en las primeras escenas parece desempeñar dos funciones diferenciadas pero, a la vez, relacionadas: en su monodía (112-166), antes de la entrada del Coro, la identificación tradicional de la canción con el lamento explica el uso de la lírica; sin embargo, luego de la llegada del Coro, el hecho de que siga cantando en la párodo sugiere que no ha dejado su lamento atrás y que tampoco piensa hacerlo (Van Emde Boas, 2017: 90). Este recurso no se limita a las tragedias de Eurípides, pues también el canto de Casandra (*Ag.* 1072-1177) marca una desconexión comunicativa entre el personaje y el Coro.

¹³ Sobre estas lecturas de la tragedia, *cf.* Kitto (2011: 289-293) y Conacher (1967: 205-211) respectivamente, entre otros.



necesario mencionarlo más de una vez. Por su parte, Zeitlin (1970: 647) afirma el encuentro entre Electra y el Coro comporta un habilidoso despliegue de contrastes e ironías, puesto que la cabeza rapada y el atuendo harapiento de la heroína, opuestos a las referencias del Coro sobre las finas túnicas y los adornos de oro, simbolizan el contrapunto central de la pieza entre riqueza y pobreza, que terminará de consolidarse con la aparición de Clitemnestra en los alrededores miserables de la choza, de la que nos ocuparemos luego. Tampoco es menor el hecho de que a la invitación al festival del Coro le sigue el lamento de Electra, de manera que se yuxtaponen la pena con la alegría y el aislamiento individual con la participación en la vida de la comunidad (Zeitlin, 1970: 647). A la luz de estos postulados, consideramos que la lectura sobre la supuesta errancia del Coro se vuelve improbable. Lejos de constituir una escena aislada o de aportar un mero matiz de realismo, el papel de las mujeres como celebrantes del festival de Hera es central para la trama, puesto que remarca la injusta situación de la heroína, a la vez que refuerza su reclamo por el estatus que le ha sido arrebatado: mientras que las campesinas argivas se adornan para honrar a la diosa del matrimonio, la legítima princesa de Argos permanece virgen y andrajosa.

En el reencuentro con su hermano, cuando este aún no ha revelado su identidad, Electra se encarga de recapitular el ultraje del que es víctima, encarnado, como siempre, en sus serviles tareas y su miserable aspecto (302-310):

ἐπεὶ δὲ κινεῖς μῦθον, ἰκετεύω, ξένε,
 ἄγγελ', Ὀρέστη τὰμὰ κάκεινον κακά,
 πρῶτον μὲν οἷσις ἐν πέπλοις αὐλίζομαι,
 πίνω θ' ὄσῳ βέβριθ', ὑπὸ στέγαισί τε
 οἶαισι ναῖω βασιλικῶν ἐκ δωμάτων,
 αὐτὴ μὲν ἐκμοχθοῦσα κερκίσιν πέπλους,
 ἢ γυμνὸν ἔξω σῶμα καὶ στερήσομαι,
 < >
 αὐτὴ δὲ πηγὰς ποταμίους φορουμένη.
 ἀνέορτος ἱερῶν καὶ χορῶν τητωμένη

Puesto que me mueves a hablar, te suplico, extranjero,
 cuéntale a Orestes de mi desgracia y la de aquel:
 primero, en qué clase de peplos habito,
 qué gran carga llevo de suciedad y bajo qué clase
 de techo vivo, viniendo de un palacio real,
 fabricando yo misma los peplos en el telar,
 o desnudo debo llevar el cuerpo y estar despojada,
 < >
 buscando yo misma agua del río,
 privada de fiestas, sacrificios y coros.

Llama la atención la doble mención que la agaménida hace de sus peplos, considerando que los términos se distancian solo por dos versos. De hecho, hasta este momento de la pieza, ya son tres las menciones del término πέπλος en boca



de Electra¹⁴, en referencia a su propia vestimenta. Mientras que el estado andrajoso del atuendo ya había sido mencionado por la heroína en su rechazo a la invitación al festival en el verso 185, la alusión a la fabricación de los peplos con sus propias manos resulta innovadora. Esta referencia cimienta la oposición entre su miseria y la riqueza de Clitemnestra, también encarnada en sus atuendos, que tendrá como clímax el asesinato de la madre, como veremos más adelante. No parece casual entonces que en su discurso aparezca el telar («κερκίσιν», 307), pues de acuerdo con Jenkins (1985: 115), la saludable tarea del tejido y el interés femenino por este arte bien pueden volverse la fachada de un acto malvado. En la misma línea, Håland (2004: 170) señala que el discurso femenino a través del tejido se conecta con la astucia de las mujeres. Si en la épica y la lírica el peplo era considerado un símbolo de opulencia y de feminidad (Harlow, 2017: 159), el espectro semántico que el vocablo poseía fue manipulado por los poetas trágicos del siglo V para crear un motivo literario ideológicamente cargado: un atuendo mortal esgrimido por las mujeres (Lee, 2004: 261).

La autocompasión vista en el personaje de Electra halla fundamento en el hecho de que parece imponerse a sí misma las tareas serviles de las que se lamenta¹⁵. En la conversación que mantiene en el prólogo con su esposo el labrador, confiesa que no realiza estas tareas motivada por la necesidad, sino por su voluntad de mostrar a los dioses la *hybris* de Egisto (57-58). Lloyd (1986: 3-4) sostiene que, en la mentalidad griega, era apropiado para alguien que sufría *hybris* exhibir su aflicción y no sufrir en silencio, no solo para recibir el correspondiente auxilio de los dioses, sino también para demostrar la situación de la que era víctima. Electra deja en claro su sufrimiento a los ojos de los dioses, en parte por la falta de testigos significativos a su alrededor, pero también porque son ellos los verdaderos vengadores de los crímenes, garantes de la justicia. Así, para Mueller (2016: 46), Electra ha encontrado la forma de vestir («wear») la *hybris* de Egisto. En lo que concierne a la falta de peso del crimen de Agamenón en su discurso, Lloyd (1986: 5) considera erróneo intentar distinguir entre el duelo por el muerto y la pena del doliente por sí mismo, puesto que la muerte podía ser desastrosa en términos materiales para los familiares, y el lamento griego no suele ocultarlo¹⁶. Coincidimos con el autor en que aplicar conceptos de la psicología moderna para estudiar el *páthos* en la antigua Grecia es ciertamente problemático, y también en que el lamento de Electra responde, al menos en parte, a modelos de comportamiento tradicionales de la sociedad griega.

¹⁴ El vocablo *πέπλος* se registra un total de nueve oportunidades en la tragedia. Excede los límites de este trabajo el análisis de las menciones de ese término como atuendo masculino: el del anciano (501) y el de Orestes, tejido por la propia Electra (542; 544).

¹⁵ En este sentido, según O'Brien (1964: 29), el poeta se tomó el trabajo de informarnos de que gran parte de la desdicha de Electra es autoimpuesta; de hecho, en el contexto de la *rhêsis* del primer episodio (300-338), a pesar de que la heroína anuncia que relatará también las desdichas de su padre, el énfasis está puesto sobre todo en su propia miseria y sus quejas.

¹⁶ Cf. el lamento de Peleo por la muerte de Neoptólemo (E. *Andr.* 1205-1225) o el del Coro de suplicantes argivas por las muertes de sus hijos (E. *Supp.* 955-979; 1132-1164).





No obstante, resulta difícil no advertir una mirada crítica de Eurípides sobre el personaje, sobre todo si tenemos en cuenta el pasaje en el que el Coro le informa del asesinato de Egisto a manos de Orestes, en el cual encontramos una nueva referencia a los ornamentos (870-872): «φέρ', οἷα δὴ ἔχω καὶ δόμοι κεύθουσί μου / κόμης ἀγάλματ' ἐξενέγκωμεν, φίλοι, / στέψω τ' ἀδελφοῦ κρᾶτα τοῦ νικηφόρου», «¡Vamos! He de traer entonces cuantos adornos / para mi cabello escondo en la casa, amigas, / y coronaré la cabeza de mi hermano que trae la victoria». Si Electra tenía la cabeza sucia y rapada, no poseía adornos y se veía obligada a tejer y usar peplos harapientos –motivos por los cuales rechazó la invitación del Coro–, la venganza sobre Egisto la alegra al punto de confesar que, en realidad, sí dispone de adornos en la choza. En una lectura que justifica esta contradicción, Denniston (1939: *ad loc.*) sugiere que el verbo κεύθω podría significar, en este contexto, ‘tener en reserva’, dado que los ἀγάλματα en posesión de Electra no abundan. Para Andrade (2010: 24), en cambio, «la ironía autoral hace que Electra se traicione, dejando al descubierto las motivaciones y objetivos tácitos: quiere hacer ostentación de miseria para acrecentar ante el pueblo las faltas de Clitemnestra». No creemos que el único destinatario de esta ostentación sea el Coro, puesto que no son los testigos más relevantes para avalar su venganza y auxiliarla en ella, pero sí parece haber una «motivación silente» en Electra –es decir, un móvil que el personaje no explicita porque no puede o no quiere– de exponer deliberadamente su miseria a los ojos del pueblo y, sobre todo, de los dioses¹⁷. La heroína, sin embargo, no repara en la transgresión divina que la venganza supone. De hecho, momentos antes, luego de haber orquestado su plan, Electra y Orestes salen de la escena, por lo que el Coro se queda solo, intervalo en el que canta la oda al mito del cordero de oro (699-746), el origen del mal entre los pelópidas. La heroína desoye la advertencia enunciada por el Coro y ve en el asesinato de Egisto la aprobación de los dioses, poniendo en pausa su artimaña material.

Las constantes alusiones de Electra a su desdicha, plasmada en su imagen, como también los festivos atuendos del Coro, cimientan el contraste entre pobreza y riqueza que se construirá a lo largo de la tragedia, el cual se profundizará con las referencias a los atuendos y riquezas de Clitemnestra y que tendrá como clímax la muerte de la reina, objeto de nuestro próximo apartado. Aunque no compartimos la interpretación totalmente negativa que se ha hecho del personaje de Electra por su supuesto egoísmo y autocompasión, a partir del análisis realizado, creemos que es posible observar una visión crítica del tragediógrafo sobre la heroína, a quien, al igual que a su hermano, los dioses castigarán por el matricidio.

¹⁷ Andrade (2010: 20) toma la expresión «motivación silente» de Gibert, quien rechaza la explicación que da Smith sobre el brusco cambio de actitud y la aceptación del sacrificio que se lee en la *rhêsis* de Ifigenia (E. IA 1388-1401). Cf. Gibert (1995) y Smith (1979).

3. LOS ADORNADOS MANTOS DE CLITEMNESTRA

Si bien la mayoría de las alusiones a los atuendos de Clitemnestra tienen lugar a partir de su llegada a la choza, la oposición entre sus riquezas y la miseria de Electra comienza a construirse desde temprano en la tragedia. De esta manera, la agaménida contrasta su desdichado presente con el de su madre, sentada ahora en el trono de Argos (314-322):

μήτηρ δ' ἔμη Φρυγίοισιν ἐν σκυλεύμασιν
θρόνῳ κάθηται, πρὸς δ' ἔδραισιν Ἀσίδες
δμῳαὶ στατίζουσ', ἃς ἔπερσ' ἐμὸς πατήρ,
Ἴδαῖα φάρη χρυσέαις ἐζεγυμέναι
πόρπαισιν. αἴμα δ' ἔτι πατρὸς κατὰ στέγας
μέλαν σέσηπεν, ὃς δ' ἐκείνον ἔκτανεν,
ἐς ταῦτ' ἀβαίνων ἄρματ' ἐκφοιτᾷ πατρί,
καὶ σκῆπτρ' ἐν οἷς Ἑλλήσιν ἐστρατηλάται
μυαιφόνοισι χερσὶ γαυροῦται λαβῶν.

En cambio mi madre se sienta en el trono
entre los botines frigios, y al lado de su asiento se paran
las esclavas asiáticas que tomó mi padre,
ceñidos sus mantos del Ida
con broches dorados. Mientras tanto, la sangre de mi padre
aún se pudre negra en el hogar, y el que lo mató
se pasea montado en el mismo carruaje de mi padre
y se pavonea llevando entre sus manos asesinas
el cetro con el que aquel comandaba a los helenos.

El lujoso presente de Clitemnestra no solo se opone a la pobreza en la que Electra se encuentra, sino que también remarca la transgresión cometida con el asesinato de Agamenón, ya que la reina y su amante disfrutaban impunemente de los tesoros obtenidos por él en la conquista de Ilión. Con gran ironía, la princesa denuncia que hasta las esclavas troyanas llevan mantos adornados con broches de oro («φάρη χρυσέαις ἐζεγυμέναι / πόρπαισιν», 317-318), sugiriendo que su situación es peor que la de una esclava¹⁸. En este sentido, Mueller (2016: 48) sostiene que, más que una expresión de gusto personal, los harapos de Electra constituyen una elaborada postura ideológica: son un claro rechazo del adulterio y del estilo de vida lujoso de su madre¹⁹.

¹⁸ Ya caracterizada por Orestes como una esclava (δούλη) en los versos 107 y 110, citados *supra*, y luego por ella misma en el verso 1004.

¹⁹ La transgresión de Egisto, quien ha llegado a reinar solo gracias al adulterio, también es condenada en este pasaje a través de los atuendos. Denniston (1939: *ad loc.*) señala que la preposición ἐν, con un plural poético, refiere con frecuencia a la vestimenta; cf. Soph. *Trach.* 613. Según Mueller

Cuando Orestes y Electra debaten acerca del destino de Clitemnestra, quien se acerca hacia la choza con su comitiva de esclavas, la riqueza de esta es tal que ya desde lejos se aprecia el brillo de los ornamentos que lleva, tanto en su cuerpo como en su carruaje (965-966): «Ηλ. καλῶς ἄρ' ἄρκυν ἐς μέσην πορεύεται. / Or. <> / Ηλ. καὶ μὴν ὄχοις γε καὶ στολῇ λαμπρύνεται», «EL. ¡Qué bien camina justo hacia el centro de la red! / OR. <> / EL. Y resplandece, eso sí, con su carruaje y su atavío». Hammond (1984: 374) hipotetiza que Clitemnestra debió estar vestida con el color púrpura de la realeza, factor no menor si recordamos que se trata del color de la alfombra que la reina despliega a los pies de Agamenón en la tragedia de Esquilo (*cf. Ag.* 910). Como señala Mueller (2016: 64), no vemos ninguna «red» (ἄρκυς) en la pieza euripídea; empero, las *rhéseis* cuidadosamente balanceadas de Electra y Clitemnestra –que se transforman en un diálogo esticomítico, luego del cual uno de los personajes camina hacia la entrada de la *skéné*– son reminiscentes de la conversación entre Clitemnestra y Agamenón, escena que culminará con el funesto desfile de este último sobre la alfombra hacia el interior del palacio²⁰. Así, en la tragedia euripídea, la reina lleva la red en el cuerpo²¹.

En su llegada a la escena, Clitemnestra bajará del carruaje, asistida por sus esclavas, haciendo alusión directa a su botín (994-1003):

Χο. χαῖρε, σεβίζω σ' ἴσα καὶ μάκαρας
 πλούτου μεγάλης τ' εὐδαιμονίας.
 τὰς σὰς δὲ τύχας θεραπεύεσθαι
 ἴκαίρος, ὃ βασιλειαῖ.
 Κλ. ἐκβητ' ἀπήνης, Τρωάδες, χειρὸς δ' ἐμῆς
 λάβεσθ', ἴν' ἔξω τοῦδ' ὄχου στήσω πόδα.
 σκύλοισι μὲν γὰρ θεῶν κεκόσμηται δόμοι
 Φρυγίοις, ἐγὼ δὲ τάσδε, Τρωάδος χθονὸς
 ἐξαίρετ', ἀντὶ παιδὸς ἦν ἀπώλεσα
 σμικρὸν γέρας, καλὸν δὲ κέκτημαι δόμοις.

CO. ¡Salud! Te venero igual que a los felices dioses
 por tu riqueza y gran opulencia.
 Es momento oportuno para rendir pleitesía
 a tu suerte, ¡oh, reina!

(2016: 45), el cetro de Agamenón, al igual que cualquier otro objeto de «investidura», está hecho para ser vestido; en la mentalidad de Electra, que Egisto lleve el cetro de su padre es una profanación a su memoria, similar al crimen de llevar su vestimenta, como en efecto hace el personaje en la tragedia sofoclea (*El.* 268).

²⁰ Según Lebeck (1971: 64), la red pertenece a un sistema de imágenes por medio del cual Esquilo une la caída de Troya con el asesinato de Agamenón, de manera que ilustra el aforismo «παθεῖν τὸν ἔρξαντα», «que el culpable sufra» (*Ag.* 1564). Utilizamos la edición de Page (1972).

²¹ También Sófocles apela a la metáfora de la red en el asesinato de Egisto, con el adjetivo ἀρκύστατος ('atrapado en la red'); *cf. El.* 1475.



CL. Desciendan del carruaje, troyanas, y tomen mi mano
 para que ponga mi pie fuera de esta carroza.
 Pues los templos de los dioses están adornados con botines frigios,
 pero yo las tengo en mi palacio a estas, lo más selecto de la tierra troyana,
 pequeño regalo, pero hermoso,
 a cambio de la hija que perdí.

Clitemnestra dirige los movimientos escénicos de quienes la rodean, pidiendo a sus esclavas que bajen primero del carruaje para asistirle²². El Coro de campesinas argivas, por su parte, la recibe haciendo hincapié en su riqueza («πλούτου μεγάλης τ' εὐδαιμονίας», 995). Aunque no encontramos aquí una mención explícita de los atuendos, el pasaje es significativo por la referencia del Coro a la opulencia de la reina, así como también el parlamento de esta en relación con sus esclavas, tratadas como un adorno más²³. Siguiendo a Thury (1985: 18), Clitemnestra interpreta el mundo en términos subjetivos, pues no justifica sus acciones a través de su riqueza o su valentía, sino de sus sentimientos; las cautivas no tienen significado político para ella, son una mera compensación por el sacrificio de Ifigenia. El crimen de Clitemnestra ha sido, a los ojos de Electra, apropiarse de las riquezas de Agamenón —propiedad de sus hijos por derecho— para utilizarlas en su segundo matrimonio: tomó lo que les pertenecía a otros y lo usó como moneda común (Mueller, 2016: 47).

La reina buscará atenuar la gravedad de su crimen y los argumentos en su contra, afirmando que asesinó al atrida porque este sacrificó a Ifigenia e introdujo en el lecho a una concubina extranjera (1011-1050). Según Mossman (2001: 380), Clitemnestra desplaza su razonamiento desde las relaciones verticales intergeneracionales hacia las alianzas matrimoniales horizontales, mientras que Electra, que osciló durante gran parte de la tragedia en un confuso espacio de indefinición entre lo familiar y lo personal, redefine su postura en el agón (998-1146), posicionándose en favor de las relaciones verticales. De esta manera, la heroína buscará desarmar retóricamente la justificación de su madre, y apelará a su falta de *aidós* desde el momento en que Agamenón abandonó Argos, lo cual daría cuenta de una premeditación en sus acciones. Esta transgresión se encarnará, una vez más, en el cuerpo del personaje (1069-1075):

ἦ τις, θυγατρὸς πρὶν κεκυρῶσθαι σφαγᾶς,
 νέον τ' ἀπ' οἴκων ἀνδρὸς ἐξωρημένου,
 ξανθὸν κατόπτρῳ πλόκαμον ἐξήσκεις κόμης.

²² Se observa un evidente paralelismo entre estas directivas escénicas de la Clitemnestra eurípidea y las de la Clitemnestra esquileá; *Ag.* 906-907: «ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς / τὸν σὸν πόδ', ὄναξ, Ἰλίου πορθήτορα», «Desciende de este carruaje, pero no apoyes en la tierra / tu pie, oh, rey, destructor de Troya».

²³ Al igual que en el discurso del labrador (6-7), se aclara que Agamenón depositó los botines troyanos en los templos para los dioses, a diferencia de su esposa, que los viste y los ostenta.



γυνὴ δ' ἀπόντος ἀνδρός ἦτις ἐκ δόμων
 ἐς κάλλος ἀσκεῖ, διάγραφ' ὡς οὔσαν κακὴν.
 οὐδὲν γὰρ αὐτὴν δεῖ θύρασιν εὐπρεπῆς
 φαίνειν πρόσωπον, ἦν τι μὴ ζητῆ κακόν.

¡Tú, la que antes de que el sacrificio de tu hija estuviera decidido,
 y apenas marchado de la casa tu marido,
 arreglabas los bucles dorados de tu cabello frente al espejo!
 La mujer que en ausencia del varón en el hogar
 se esfuerza por la belleza se tacha a sí misma de malvada.
 Pues en nada le conviene a esta mostrar puertas afuera
 una cara atractiva, a no ser que busque algún mal.

Así como la vestimenta y los accesorios de Clitemnestra —en teoría, presentes en la escena desde su llegada a la choza— contrastan con los peplos andrajosos de su hija, también la mención del peinado de su cabello rubio («ξανθὸν κατόπτρῳ πλόκαμον ἐξήσκεις κόμης», 1071) se opone a la cabeza rapada de Electra. Es posible observar en esta caracterización de Clitemnestra una clara reminiscencia a su hermana Helena: en *Las troyanas*, Hécuba denuncia ante Menelao que, en lugar de presentarse harapienta y con la cabeza rapada a la manera escita, tal como Electra en la pieza que nos ocupa, Helena ha decidido presentarse con el cuerpo adornado y sin vergüenza alguna, como lo hace aquí Clitemnestra²⁴. Puesto que desconocemos hasta qué punto los atuendos tenían presencia material en la representación, no resulta extraño que la reina se encargue de volver a marcar la diferencia entre ella y su hija, cuando le pregunta por su descuidado aspecto, supuestamente, después de haber parido (1107-1108): «σὺ δ' ὄδ' ἄλουτος καὶ δυσείματος χρῶα / λεχὼ νεογνῶν ἐκ τόκων πεπαυμένη;», «¿Pero has salido tú con el cuerpo así de sucio y mal vestido / de las recientes labores de parto, una mujer que dio a luz?».

También el papel del Coro se ve resignificado con la entrada de Clitemnestra, sobre todo si consideramos la gran cantidad de referencias al léxico ritual y sacrificial que encontramos en la pieza. Si las argivas se dirigían al templo de Hera para danzar y realizar sacrificios en su honor, se volverán testigos necesarios de los sacrificios perversos de Egisto y Clitemnestra. El comentario del Coro sobre la riqueza de Clitemnestra adquiere entonces otro sentido. Para Kubo (1967: 24), los extravagantes anapestos del Coro podrían remitir a la recepción de Agamenón por parte de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo, por lo que el Coro podría apuntar a invocar celos divinos sobre la reina (*cf. Ag. 904-905*), o bien, en una lectura más realista, el tono

²⁴ *Tf.* 1022-1027: «κάπι τοῖσδε σὸν δέμας / ἐξῆλθες ἀσκήσασα κᾶβλεψας πόσει / τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατάπτυστον κάρα· / ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις, / φρίκη τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην / ἐλθεῖν», «Y después de esto, saliste con tu cuerpo / adornado y viste el mismo cielo que tu marido, / ¡oh, rostro para ser escupido! / Debías presentarte pobre, en peplos andrajosos, / temblando de miedo, con la cabeza rapada como un escita».



de las mujeres podría sugerir que, en tanto campesinas, nunca antes la habían visto; sin embargo, asumiendo que la identidad sagrada del Coro como participantes de las fiestas de Hera ha estado clara a lo largo de la pieza hasta este momento, el ritmo solemne de la marcha podría sugerir el evento culminante en el festival: el saludo a la reina-sacerdotisa a punto de entrar en la escena del sacrificio, convergiendo el mito y el ritual en este momento de tensión dramática.

En efecto, con la excusa de que oficie un sacrificio por el nacimiento de su hijo²⁵, Electra exhorta a Clitemnestra a ingresar en la choza, no sin antes anticiparle, a través de sus finos atuendos, el funesto desenlace que le espera (1139-1141): «χώραί πένητας ἐς δόμους· φρούρει δέ μοι / μή σ' αἰθαλώση πολύκαπνον στέγος πέπλους. / θύσεις γὰρ οἶα χρή σε δαίμοσιν θύη», «Entra en la casa pobre, pero cuídate / de que mi techo ahumado no manche tus peplos. / Pues realizarás los sacrificios que te son exigidos para los dioses». El pasaje posee una significativa cantidad de términos pertenecientes al léxico ritual. En el verso 1141, hallamos tanto el verbo θύω ('sacrificar') como el sustantivo θύος ('sacrificio'), vocablos con la misma raíz que remiten específicamente al sacrificio quemado con fuego, por lo que la irónica advertencia de Electra sobre su «techo ahumado» («πολύκαπνον στέγος», 1140) remarca la idea del ritual pervertido que tendrá lugar en la casa y que transformará a Clitemnestra de sujeto sacrificante en objeto sacrificado. Tampoco resulta casual la aparición, en el verso 1140, del verbo αἰθαλόω. De acuerdo con el *LSJ* (1940: s. ν), en este contexto significa 'manchar con hollín o humo', pero poéticamente también posee el sentido de 'arruinar por el fuego'. Verbo denominativo, proviene de αἶθαλος ('humo', 'hollín'), término empleado por Eurípides para referir a la humareda negra que brota de la Troya arrasada en *Hécuba*²⁶. En una compleja operación intertextual, el poeta parece ligar la metáfora del sacrificio corrupto con el asedio y la caída de Ilión, tema que constituye un trasfondo central de la pieza y se vincula con los sacrificios humanos: el sacrificio de Ifigenia por orden de Agamenón, fundamental para la venganza de Clitemnestra; el sacrificio de Políxena, que el atrida no logra impedir en *Hécuba*; e incluso la propia destrucción de la ciudad, humanizada por la reina troyana en su descripción. En este contexto, la mención del atuendo despliega una serie de sutiles referencias vinculadas, en diversos planos, con el sacrificio, la venganza y la muerte.

²⁵ Siguiendo los postulados de Lush (2015: 582), la artimaña se relaciona con la celebración ateniense del día en el que se daba nombre al bebé y este era aceptado en el hogar: el *dekáte heméra* («décimo día») incluía un festín y un período de diez días de abstención social requerido por el miasma del derramamiento de sangre durante el parto, contaminación que debía purificarse mediante la realización de un sacrificio por parte de la familia de la madre. En esta tragedia, el miasma ocasionado por el proceso del parto es reemplazado por la introducción de los restos de Egisto en la casa (959-961).

²⁶ *Hec.* 910-912: «ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρ-/σαι πύργων, κατὰ δ' αἰθάλου / κηλῖδ' οἰκτροτάταν κέχρωσαι», «Has sido despojada de tu corona / de torres y estás cubierta de arriba abajo / por la más lamentable mancha de hollín». Utilizamos la edición de Diggle (1984).





Orestes alude de nuevo al peplo en su relato del asesinato de la reina, atravesado por el miserable arrepentimiento con el que culmina la actitud vacilante que adoptó hasta este momento (1206-1209): «κατεῖδες, οἷον ἂ τάλαιν' ἔξω πέπλων / ἔβαλεν, ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναΐσιν, / ἰὼ μοι, πρὸς πέδω / τιθεῖσα γόνιμα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγὼ», «¿Viste cómo la desdichada sacaba de los peplos / y mostraba el pecho en la matanza, / ¡ay de mí!, poniendo en el suelo / los miembros que me dieron vida? Y yo desfallecía». El hecho, que antes de su concreción era descrito en términos de sacrificio, adquiere ahora el peso aplastante del homicidio («φοναΐσιν», 1207). Hallamos aquí el célebre tema griego de la exhibición del pecho por parte de la madre, en una súplica, por lo general inútil, al hijo²⁷. En un último gesto maternal, al que ya había apelado y fallado en el agón con Electra²⁸, Clitemnestra busca la piedad de su hijo desnudando el seno con el que lo amamantó y nutrió. El uso del verbo «τακόμαν»²⁹ («desfallecía») ha sido objeto de discusión, ya que otras ediciones optan por «τὰν κόμαν» («el cabello»). Este es el caso de la edición de Murray (1913: *ad loc.*), quien enmarca la frase en un *sermo fractus* y la define como una *pulchra aposiopesis*, hipotetizando que Orestes interrumpe su discurso porque se encuentra demasiado conmovido por la imagen de sí tomando por el cabello a su madre antes de cortarle la garganta. Sin embargo, el agaménida no interrumpe sus demás parlamentos, que poseen detalles igual de escabrosos, por lo que Mastronarde (1979: 70) objeta que la aposiopesis afectaría la consistencia dramática de la escena, y coincide con la enmienda de Seidler (1813: *ad loc.*), quien reemplaza «τὰν κόμαν» por «τακόμαν». Las palabras de Orestes se unirían así a las del Coro (1210-1212), a la vez que establecerían un paralelismo temático entre los versos 1209 y 1217: ambos describirían el efecto de las últimas acciones de Clitemnestra en su hijo. Para Van Emde Boas (2017: 155, n. 195), esta enmienda está universalmente aceptada; no obstante, nos preguntamos si no sería posible que el poeta haya buscado contrastar la imagen del cabello adornado de la reina, descrito por Electra, con la de su cabello desarreglado y tomado con fuerza por Orestes antes del golpe final, sobre todo teniendo en cuenta que la escena también se relata en el *Orestes* (cf. *Or.* 1466-1473, en boca del esclavo frigio).

²⁷ El ejemplo paradigmático se encuentra en la épica (*Il.* 22, 79-83), cuando Hécuba muestra su pecho a Héctor para intentar evitar su enfrentamiento con Aquiles. En el género trágico, Esquilo nos ofrece el antecedente principal de las múltiples mostraciones del pecho por parte de Clitemnestra, quien, al igual que en la *Electra* eurípidea, intenta salvarse del asesinato filial mostrando el seno (*Ch.* 896-897), escena a la que Eurípides alude cuatro veces (*El.* 1206-1209; *Or.* 526-528; 528-529; 568). El tópico no es exclusivo de estas dos obras eurípideas, pues también Antígona relata cómo Yocasta ofrece el pecho en súplica a Eteocles y Polinices para que detengan el combate en el que sus dos hijos se darán muerte (*Ph.* 1567-1569). Si bien la exposición de los senos de Políxena (*Hec.* 557-567) y las de Helena y Hermíone (*Andr.* 628-631; 825-832; 833-835) no se ajustan exactamente a la súplica maternal, el diálogo entre las piezas es evidente. Para un estudio exhaustivo sobre este tema, cf. Rodríguez Cidre (2011).

²⁸ Sobre Clitemnestra, Electra y el fracaso de la maternidad en la tragedia ática, cf. Zeigler (2008).

²⁹ Se trata del verbo τάκω, forma dórica de τήκω ('derretirse', 'desfallecer'), aquí en la primera persona singular del imperfecto medio-pasivo, sin aumento; en dialecto ático, ἐτηκόμην.

Como demanda el género, Electra y Orestes reconocerán la *hýbris* de sus actos demasiado tarde. Por eso, en un último e inútil gesto de arrepentimiento, atinarán a ocultar bajo los peplos el cadáver de su madre antes de la llegada de Cástor (1227-1231): «Ορ. λαβοῦ, κάλυπτε μέλεα ματέρος πέπλοις / <καί> καθάρμισον σφαγᾶς. / φονέας ἔτικτες ἄρά σοι. / Ηλ. ἰδοῦ, φίλα τε κού φίλα / φάρεα τάδ' ἀμφιβάλλομεν», «OR. ¡Toma! Esconde los miembros de nuestra madre con los peplos / y cierra sus heridas. / ¡En verdad diste a luz a tus asesinos! / EL. ¡Mira! Sobre quien era amiga y a la vez enemiga / colocamos estos mantos». Los mantos con los que los hermanos cubren a su madre son mencionados aquí con dos términos distintos: él los llama «πέπλοις» (1227), mientras que ella los llama «φάρεα» (1231). Los únicos dos contextos en los que Orestes utiliza el término πέπλος (1206; 1227) se circunscriben a la muerte de Clitemnestra, atravesada por la gran culpa del matricida, por lo que la valencia femenina –y, en este sentido, maternal– del peplo parece conjugarse con su valencia mortal. En cambio, el término φᾶρος –que, en el *LSJ* (1940: s. v.), designa el manto para cubrirse pero también la mortaja– posee un sentido diferente en boca de Electra. Como vimos, las menciones anteriores del vocablo aluden a las riquezas de las que esta carece: el manto de muchos hilos ofrecido por el Coro para el festival de Hera y los mantos adornados de las esclavas troyanas, siempre opuestos a sus harapos³⁰. De este modo, si bien es claro que el cubrimiento del cuerpo de Clitemnestra está vinculado con la culpa de los agaménidas³¹, la elección léxica de la heroína pareciera darle un cierre a la serie de contrastes entre su miseria y la riqueza impía de su madre. Los adornados mantos, largamente resentidos por Electra, al fin se han vuelto mortaja.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Lejos de lograr atenuar el crimen u ocultarlo a la mirada de los dioses, el peplo que cubre a Clitemnestra es, irónicamente, el símbolo a través del cual la venganza se tejió desde el principio: símbolo de la *hýbris* de Egisto sobre Electra, encarnada en sus harapos y aprovechada por ella como artimaña; símbolo de la *hýbris* de Clitemnestra, cuyos opulentos atuendos son un recordatorio del asesinato de Agamenón. En un mismo gesto, el peplo, lanzado en la tragedia de Esquilo como una red sobre el rey³², cae sobre el cuerpo sin vida de la reina. El Coro, que mantuvo a lo largo de la pieza un espíritu festivo, parece entender al fin que el lamento de Electra,

³⁰ Electra también utiliza los términos φᾶρος y πέπλος (542-543) cuando se refiere a la vestimenta de Orestes y al manto que tejió para él cuando era niño. Cf. notas 9 y 14.

³¹ De hecho, Orestes dice que, para poder asesinar a Clitemnestra, debió colocar un manto («φάρη», 1221) sobre sus ojos.

³² Ag. 1126-1128: «ἐν πέπλοισιν / μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι / τύπτει», «habiéndolo atrapado en los peplos / con su engaño de cuernos negros, / lo hiere».



incomprendido en su momento, es el que corresponde a esta ceremonia (1168-1176). Y la heroína, que hizo de la pobreza de sus atuendos una excusa para su venganza, rechazando los adornos y su participación en el festival de Hera, descubre que ya no hay coros posibles luego de la venganza (1198-1200), pues, al igual que Orestes, no volverá a poner pie en Argos (1249-1251): también los hermanos deberán pagar por su *hybris*. De esta manera, el juego de contrastes tejido entre pobreza y riqueza, entre harapos y adornados mantos, finaliza con el castigo de los agaménidas, en una tragedia que borda en un mismo tapiz todos los textiles trágicos de la casa de Atreo.

RECIBIDO: febrero 2026; ACEPTADO: marzo 2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES

- DENNISTON, J. D. (1939): *Euripides. Electra*, Clarendon Press, Oxford.
- DIGGLE, J. (1984): *Euripidis Fabulae I*, Oxford University Press, Oxford.
- DIGGLE, J. (1989): *Euripidis Fabulae II*, Oxford University Press, Oxford.
- MURRAY, G. (1913): *Euripidis Fabulae II*, Clarendon Press, Oxford.
- PAGE, D. (1972): *Aeschylus septem quae supersunt tragoedias*, Oxford University Press, Oxford.
- SEIDLER, A. (1813): *Euripidis Tragoediae II*, Fleischer, Leipzig.

INSTRUMENTOS DE TRABAJO

- DGE = RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (dir.) (1980-2023): *Diccionario Griego-Español*, CSIC, Madrid.
<http://dge.cchs.csic.es/>.
- LSJ = LIDDELL, H. G. - SCOTT, R. - JONES, H. S. (1940): *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. <https://stephanus.tlg.uci.edu/lsl/>.

ESTUDIOS

- ANDRADE, N. (2010): «El 'trabajo de mesa': una herramienta no ortodoxa al servicio de la filología (acerca de la decisión de Ifigenia, *Ifigenia en Aulide*, vv. 1368-1401)», A. SCHNIEBS (coord.), *Debates en Lenguas Clásicas, Tomo II: Cultura*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 11-31.
- ARNOTT, W. G. (1981): «Double the Vision: A Reading of Euripides' *Electra*», *Greece & Rome* 28 (2): 179-192. <https://www.jstor.org/stable/642865>.
- BOND, G. W. (1974): «Euripides' Parody of Aeschylus», *Hermathena* 118: 1-14. <https://www.jstor.org/stable/23040568>.
- CAIRNS, D. L. (2002): «The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture», L. LLEWELLYN-JONES (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Classical Press of Wales, London, pp. 73-94.
- CHONG-GOSSARD, J. H. K. O. (2008): *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Brill, Leiden - Boston.
- CONACHER, D. J. (1967): *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Toronto.
- DAVIES, G. (1998): «Euripides' *Electra*: The Recognition Scene Again», *Classical Quarterly* 48 (2): 389-403. <https://www.jstor.org/stable/639830>.
- DAVIES, G. - LLEWELLYN-JONES, L. (2017): «The Body», M. HARLOW (ed.), *A Cultural History of Dress and Fashion in Antiquity*, vol. 1, Bloomsbury, London - Oxford - New York - New Delhi - Sydney, pp. 49-69.
- FANTUZZI, M. - HANSES, M. (2024): «The Humble and the Grand. Realism in Euripides' *Electra*», B. ACOSTA-HUGHES - J. ARTHUR-MONTAGNE - P. VASUNIA (eds.), *Hellenistic Literature and Culture. Studies in Honor of Susan A. Stephens*, Bloomsbury, London, pp. 16-42.
- GIBERT, J. (1995): *Change of Mind in Greek Tragedy*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- HÁLAND, E. J. (2004): «Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece», *Cosmos* 20: 155-182. <https://thisisthetcson.wordpress.com/cosmos-vol-20/>.



- HAMMOND, N. G. L. (1984): «Spectacle and Parody in Euripides' *Electra*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25 (4): 373-387. <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/article/view/5451>.
- HARLOW, M. (2017): «Literary Representations», M. HARLOW (ed.), *A Cultural History of Dress and Fashion in Antiquity*, vol. 1, Bloomsbury, London - Oxford - New York - New Delhi - Sydney, pp. 155-166.
- JENKINS, I. D. (1985): «The Ambiguity of Greek Textiles», *Arethusa* 18: 109-132. <https://www.jstor.org/stable/44578149>.
- KITTO, H. D. F. (2011): *Greek Tragedy*, Routledge, London - New York.
- KÓIV, M. (2020): «Hera at Argos. Sanctuaries, Festivals, Myths and Stately Power», R. DA RIVA - A. ARROYO - C. DEBOURSE (eds.), *Ceremonies, Feasts and Festivities in Ancient Mesopotamia and the Mediterranean World. Performance and Participation. Proceedings of the 11th Melammu Workshop, Barcelona, 29-31 January 2020*, Zaphon Verlag, Münster, pp. 171-207.
- KUBO, M. (1967): «The Norm of Myth: Euripides' *Electra*», *Harvard Studies in Classical Philology* 71: 15-31. <https://www.jstor.org/stable/310753>. DOI: <https://doi.org/10.2307/310753>.
- LEBECK, A. (1971): *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Harvard University Press, Cambridge.
- LEE, M. M. (2004): «'Evil Wealth of Raiment': Deadly Πέπλοι in Greek Tragedy», *The Classical Journal* 99 (3): 253-279. <https://www.jstor.org/stable/3298339>.
- LLOYD, M. (1986): «Realism and Character in Euripides' *Electra*», *Phoenix* 40 (1): 1-19. <https://www.jstor.org/stable/1088961>. DOI: <https://doi.org/10.2307/1088961>.
- LOMBARD, D. B. (1992): «The Suffering of Electra: Various Introductory Techniques Adopted by Euripides and Sophocles», *Akroterion* 37 (2): 46-60. <https://akroterion.journals.ac.za/pub/article/view/833>. DOI: <https://doi.org/10.7445/37-2-833>.
- LUSH, B. (2015): «'What Sacrifices Are Necessary': The Corruption of Ritual Paradigms in Euripides' *Electra*», *College Literature* 42 (4): 565-596. <https://muse.jhu.edu/article/595032>. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/lit.2015.0039>.
- MASTRONARDE, D. J. (1979): *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- MOSSMAN, J. (2001): «Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*», *The Classical Quarterly* 51 (2): 374-384. <https://www.jstor.org/stable/3556517>.
- MOST, G. W. (2012): «Bifocal Reception: *Hecuba* vs. *The Trojan Women*», *Philia & Filia* 3 (2): 28-36. <https://seer.ufrgs.br/index.php/Philiafilia/article/view/37248>.
- MUELLER, M. (2016): *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago - London.
- O'BRIEN, M. J. (1964): «Orestes and the Gorgon. Euripides' *Electra*», *The American Journal of Philology* 85 (1): 13-39. <https://www.jstor.org/stable/293490>. DOI: <https://doi.org/10.2307/293490>.
- PAPADIMITROPOULOS, L. (2008): «Causality and Innovation in Euripides' *Electra*», *Rheinisches Museum für Philologie* 151: 113-126. <https://rhm.phil-fak.uni-koeln.de/inhaltsverzeichnisse/rhm-2000-2009#151>.
- RAEBURN, D. (2000): «The Significance of Stage Properties in Euripides *Electra*», *Greece & Rome* 47 (2): 149-168. <https://www.jstor.org/stable/826930>.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2011): «Mostrar los pechos: la tragedia eurípidea y la problemática del cuerpo en escena», E. RODRÍGUEZ CIDRE - E. J. BUIS (eds.), *La pólis sexuada. Normas, disturbios*



y transgresiones del género en la Grecia Antigua, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 59-83.

- SCHLEGEL, A. W. (1965): «Lecture IX», *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, AMS Press, New York, pp. 122-133.
- SMITH, W. D. (1979): «Iphigenia in love», G. W. BOWERSOCK *et alii* (eds.), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B.M.W. Knox on the occasion of his 65th Birthday*, De Gruyter, Berlin - New York, pp. 173-180.
- THURY, E. M. (1985): «Euripides' *Electra*: An Analysis Through Character Development», *Rheinisches Museum für Philologie* 128: 5-22. <https://rhm.phil-fak.uni-koeln.de/inhaltsverzeichnisse/rhm-1980-1989#128>.
- VAN EMDE BOAS, E. (2017): *Language and Character in Euripides' Electra*, Oxford University Press, Oxford.
- ZEIGLER, D. P. (2008): *Clytemnestra, Electra, and the failure of mothering on the Attic stage*, University of Georgia, Georgia.
- ZEITLIN, F. I. (1970): «The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101: 645-669. <https://www.jstor.org/stable/2936074>. DOI: <https://doi.org/10.2307/2936074>.



