



Schamun, María Cecilia

Significaciones del efecto de sparagmós en Orestes de Eurípides

Synthesis

1995, vol. 2, p. 53-65

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica édita e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Schamun, M. C. (1995) Significaciones del efecto de sparagmós en Orestes de Eurípides. [En línea] Synthesis, 2. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2446/pr.2446.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode)

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

SIGNIFICACIONES DEL EFECTO DE SPARAGMÓS
EN ORESTES DE EURÍPIDES*

MARÍA CECILIA SCHAMUN

Orestes, representada en el año 408 a. C., dos años antes de la muerte de Eurípides, constituye uno de los más claros exponentes, definidores de la peculiar tendencia compositiva del dramaturgo. En efecto, las profundas contrariedades de su época son expuestas, reinterpretadas y explicadas literariamente a través de las superficiales contradicciones de su tragedia.¹ De este modo, su arte se vuelve *diégesis* del ambiente moral, social y político en que le fue dado existir y ofrece una alternativa frente a la latente autodestrucción de la *pólis*.² La opción vive en la revalorización del concepto

*Este trabajo, al que se le han introducido modificaciones, ha sido presentado en el XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (La Plata, septiembre de 1994).

Para las citas de *Orestes* de Eurípides, se empleó la edición de Charles W. Willink. Para las citas de las restantes obras del dramaturgo, se utilizaron siempre los textos de la "Collection des Universités de France" («Les Belles Lettres»).

¹Foley (1985) afirma que "the puzzling discontinuities that characterize Euripidean tragedy should be seen not as the result of inconsistency or as mere polemics, but as a serious and thoughtful response to poetic, social, and intellectual tensions within Attic culture. On the one hand, the poet confronts the corrupting effects of continual war between Athens and Sparta, the excesses of contemporary democracy, and the collapse of traditional social and religious values. On the other hand, he faces the disparity between the myths on which he bases his plot and the values of the society to which he adapts them", (p. 18).

²Cfr. Jaeger (1985⁷), p. 303; Euben (1986), pp. 222-251; Pozzi (1991), pp. 126-163.

contenido en el verso 396 de la pieza y el recurso utilizado por Eurípides para subrayar su importancia es el *sparagmós* del argumento y de la estructura trágicos.

Literalmente, *sparagmós* significa piezas desmembradas, desmenuzadas, violadas o fragmentadas.³ En sus acepciones de despedazamiento de cuerpos y conducta convulsiva y espasmódica, el término puede indicar desmembración tanto moral y socio-política como física y formal-literaria.⁴ Los cuatro estadios mencionados adquieren funcionalidad en la pieza de Eurípides. La transmutación de los valores morales aflora en los pensamientos y en las acciones de los personajes. La

³Cfr. Murray (1954), pp. 135-160; Dodds (1960²), pp. xi-lix, y (1981²), pp. 251-263.

⁴Euben (1986) sostiene que *sparagmós* "can indicate political as well as physical dismemberment. The connection between them, and to linguistic corruption, is made by Thucydides (though he does not use the word)", (p. 226).

Eurípides utiliza las formas σπάραγμα, σπαράγμος y σπαράσσω, aplicadas a κόμη (*Andrómaca*, 826 y 1209), χ αίτη (*Fenicias*, 1525), σάρκες (*Medea*, 1217, y *Hécuba*, 656), σώμα (*Bacantes*, 735 y 1135), στέφη y ἀγάλματα (*Troyanas*, 453) y δαμάλεις (*Bacantes*, 739). Tales manifestaciones apuntan al material desgarramiento físico.

Freiert (1991) afirma, a propósito del mito de Orfeo, que "Mary Douglas has developed the idea that the symbolism of the body, especially the human body, carries profound significance for relating myth and ritual to political and social systems" (p. 34). Deduce Freiert que "The physical body is a symbolic medium for working out problems of social organization through myth and ritual" (p. 34). El estudioso se refiere a las conexiones entre el cuerpo del animal sacrificial y el texto literario, sugeridas por Jesper Svenbro con motivo de su análisis de la *Olimpica* 1 de Píndaro, y las proyecta en el *Peán* 6.127-129 de Píndaro. Concluye, entonces, que "There is more than literary metaphor in this identification of song and sacrificial victim: an actual commerce, an exchange between man and god is implied. A bull was a prize for dithyrambic victory, as well as a sacrifice for Dionysos. In a perfect circle of compensation, the coral song is given instead of and in exchange for the sacrificial victim", (p. 35).

Foley (1985) expresa que "Euripides presents drama at a religious festival honoring the god Dionysus, and he is sharply conscious that the performance of tragedy is itself a kind of ritual", (p. 18).

satisfacción de intereses egoístas, la ambición por el poder, los partidismos, el inescrupuloso manipuleo de la ley, el relativismo de los principios tradicionales configuran la atmósfera socio-política de la tragedia. La enfermedad que padece Orestes a causa del crimen cometido y de la que los demás personajes, de un modo u otro, también participan, constituye el quebranto físico que caracteriza a los personajes de la obra. El argumento nuevo inventado por Eurípides que se aleja de la historia mítica tradicional y la violación de la forma dramática, manifestada, según P. Euben,⁵ en el escepticismo que revela la pieza hacia las convenciones escénicas, en su parodia del estilo a través de la yuxtaposición de realismo y naturalismo con las extravagancias líricas y en la fusión de la visión cómica de la eficacia del hombre con la visión trágica de su responsabilidad, determinan la desmembración formal-literaria.

El efecto de dislocación que Eurípides imprime en *Orestes* no surge de su incapacidad para la resolución dramática, sino de su maestría para expresar artísticamente la corrupción general que degradó a la Atenas de su tiempo.⁶

El efecto de *sparagmós*, contemplado en sus cuatro significaciones previamente enunciadas, comienza a gestarse desde el principio de la tragedia y produce, como consecuencia, su bipartición. La desmembración moral, socio-política y física que distingue a los personajes de *Orestes* los conduce a una situación límite, vecina de la catástrofe, que su condición humana no puede resolver. Tal circunstancia ocasiona la introducción del *deus ex machina*, como único medio para restaurar el orden, a través del retorno a la historia mítica tradicional de la que la acción dramática se había alejado,

⁵Cfr. Euben (1986), p. 245.

⁶Euben (1986) señala que "Euripides' *Orestes* is about political corruption. That is the play's theme as well as the issue raised by the radical discontinuities that mark its plot and structure. In it, content and form conspire to provide an omnipresent atmosphere of political decay and disarray", (p. 222).

produciendo la llamada desmembración formal-literaria.⁷ De este modo, *Orestes* queda dividida en dos secciones totalmente opuestas: la primera, correspondiente al argumento nuevo ideado por Eurípides; la segunda, concerniente al mito tradicional.⁸

C. Wolff establece que, al yuxtaponer su nuevo argumento con el viejo mito, el dramaturgo reveló el vacío existente entre la realidad cotidiana y la antigua historia. El estudioso agrega que el peso del pasado es tan grande, que el presente, el argumento de la obra, parece perder su sustancia, sin conducirla a ninguna parte ni alcanzar nada.⁹ Esta línea de pensamiento, salvando algunas diferencias relacionadas con el planteo de la cuestión y con la terminología empleada, fue la elegida por investigadores como C. Wolff y H. G. Mullens para procurar una interpretación del drama. Para ellos, la nueva historia, entendida como continuación tradicional del mito al que la obra retorna al final, pudo no haber tenido lugar. Mullens afirma que Eurípides produce la impresión de que toda la primera parte de la pieza, hasta el ingreso del dios, ha sido una pesadilla, una historia de carácter imaginario, irreal.¹⁰ El indicio plástico que confirma tal aseveración resulta de la comparación de las actitudes, gestos y ademanes que manifiestan los personajes antes y después de la entrada de la

⁷Las resonancias de obras como *Agamemnon*, *Coéforas* y *Euménides* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* del mismo Eurípides, que indefectiblemente están presentes en *Orestes*, generan dislocaciones en la nueva trama, ya que el poeta no consideró indispensable mantenerse fiel al material mítico tradicional, aunque su pieza esté colmada de referencias al pasado, y, también, a pesar de que, al finalizar la obra, sea indispensable el regreso al mito como único medio para resolver el desconcierto creado por los hombres.

⁸Algunos estudiosos han considerado que tal incongruencia se debió a la poca habilidad de Eurípides para crear un desenlace adecuado para su obra. Sin embargo, es posible hallar por encima de las superficiales disonancias que colman la tragedia, la coherencia y la armonía que ella propugna.

⁹Cfr. Wolff (1991), pp. 341-342.

¹⁰Cfr. Mullens (1940), p. 157.

divinidad. En efecto, los movimientos descontrolados, los gritos, las posturas agresivas y bestiales desaparecen en el momento en que aparece el dios. Los personajes parecen despertar de una pesadilla.

La acción desarrollada por el argumento nuevo carece de sustancialidad frente al mito tradicional, pues está privada de resolución dramática lógica. Los personajes que mueven la trama del argumento nuevo viven en un mundo de apariencias, despojado de su esencia real y verdadera, recuperada sólo a través de la naturaleza paradigmática, ordenadora y atemporal del mito.¹¹

La instancia dramática en la que se inicia la obra corresponde al momento posterior a la consumación del asesinato de Clitemnestra por parte de Orestes, su hijo. Con la ejecución del φόνοϛ μητρόϛ aflora, paradójicamente, la convicción de ἐλπίϛ σωτηρίας, debido a que Apolo ordenó a Orestes la realización del crimen. Orestes, Electra y Pílates se muestran unidos en la desdicha y en la concepción de esperanzas que, finalmente, resultarán vanas.

El recurso de *corrumpere spes* es el motor generador de palabras y acciones, que en acelerado *in crescendo*, cada vez más ilógico e irracional, confluyen en un *impasse*, que será salvado sólo por la divinidad.¹²

¹¹Cfr. Schamun (1994).

¹²Cfr. Schamun (1994): "En primer lugar, las expectativas de vida se concentraron en el dios Apolo, porque había mandado a Orestes el cumplimiento del asesinato de su madre y sería quien lo socorrería llegado el momento. Malogradas sus esperanzas a causa de la demora de la intervención divina frente a la prontitud del accionar de las Erinias y al apremio del dictamen condenatorio de los hombres, Orestes proyecta sus expectativas de salvación en su tío Menelao. La traición de su pariente frustra por segunda vez sus posibilidades de hallar amparo en su infortunio.

A partir de este momento, nada vale esperar ayudas externas, sólo resta asumir personalmente los asuntos. Es así como Orestes, sostenido por su amigo Pílates, decide presentarse ante la asamblea argiva para hacerse cargo de su propia defensa. Una vez más fallan sus intentos: deberá morir con su hermana, ese mismo día, por su propia mano.

Desde el inicio de la tragedia, el quebranto físico de Orestes aparece en escena.¹³ La sintomatología por la que se somatiza el conflicto interior¹⁴ que agobia al hijo de Agamemnon se especifica con suficiente claridad en el drama, no sólo a través de las descripciones de Electra, sino también por la representación en escena de un ataque de furor del joven. A partir de estos indicios, es posible precisar, en términos generales, el tipo de patología que afecta a Orestes. El joven sufre los efectos de la depresión reactiva al matricidio, alternada con estados psicóticos. Los signos que definen el cuadro nosológico de Orestes son la anorexia, la ἀλωσία, la debilidad, el cansancio, las ilusiones, las alucinaciones y la tristeza. Tales síntomas se exhiben hasta el verso 1084, con la disposición de Orestes a aceptar la determinación del tribunal de Argos y su consecuente abatimiento. Desde el verso 1085 al

Cuando λόγος disipa su eficacia por la pérdida de su capacidad persuasiva, cede el paso a ἔργον. Esta vez, las esperanzas de salvación descansarán en dos acciones sugeridas a Orestes, respectivamente, por Pílares y Electra: matar a Helena, como venganza por la traición de Menelao, y tomar a Hermíone como rehén, para evitar represalias de su padre.

Finalmente, el desconcierto producido por el accionar humano se ordena merced al λόγος, restaurado por Apolo a través del retorno al μῦθος.

Considerando las observaciones precedentes, la tragedia puede dividirse en tres secciones, definidoras, cada una de ellas, de un campo semántico específico: λόγος, vv. 1-1084, ἔργον, vv. 1085-1624, y λόγος-ἔργον-μῦθος, vv. 1625-1693. El paso de una parte a la siguiente no resulta progresivo y gradual, sino abrupto, contradictorio y hasta inesperado". Cfr. las tres fases funcionales que Conacher (1967) observa en *Orestes* (pp. 213-224).

¹³Cfr. Dodds (1981²), pp. 71-102; Smith (1967), pp. 291-307; Gregory (1977), pp. 300-302; Ferrini (1978), pp. 49-62; Aélion (1983), Tome II, pp. 239-250; Martínez Conesa y Corbera Lloveras (1993), pp. 37-49; Theodorou (1993), pp. 32-46; Porter (1994), pp. 298-313; Seminario de R. Padel (1995) "La locura trágica, de Grecia a la Modernidad", organizado por la Universidad de Buenos Aires y patrocinado por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, Buenos Aires, 5-8 de junio de 1995.

¹⁴El estado patológico de Orestes admite una doble interpretación: la venganza de las Erinias, según el mito tradicional, y la egodistonia provocada por el matricidio, según la confesión del joven a Menelao, en el verso 396 de la obra.

verso 1624, la enfermedad del joven, lejos de desaparecer, manifiesta la sintomatología que define el estado psicótico. Un súbito cambio se manifiesta en el ánimo del hijo de Agamemnon ante las propuestas de Pílates y Electra, que son aprobadas con inmediatez, pese a su gravedad y magnitud. Asimismo, si en el final de la sección previa Orestes expresaba su deseo de morir gloriosamente, modificará aún otras tantas veces su propósito. El plan de Pílates inspira, en principio, la idea de morir vengándose de sus enemigos y, luego, el deseo de matar sin morir, si de alguna parte se presentara una salvación inesperada. Con el proyecto de Electra, tal salvación se corporiza en Hermíone. La situación límite a que están sometidos los personajes les impide advertir las contradicciones de índole práctica y moral del plan. Además, todos los recursos lógicos han sido agotados previamente; por eso, la acción revestirá un carácter irracional y gratuito.¹⁵ Orestes, subyugado y alienado por el peso de las circunstancias externas, será presa de la agitación psicomotora y de la euforia, hasta que el dios llegue para restaurar el orden y la salud (vv. 1625-1693).¹⁶

El único personaje que se describe como enfermo, en la obra, resulta Orestes. Cuando Menelao, impresionado por el aspecto necrótico de su sobrino, le pregunta qué enfermedad lo consume (v. 395), el joven le confirma que la causa de su padecimiento es *el raciocinio*; puesto que después de haber hecho cosas espantosas, las "ha comprendido" (v. 396).¹⁷ Mientras el hijo de

¹⁵Cfr. Burnett (1971), quien se refiere al fracaso de las palabras y las acciones de los personajes, (p. 195). "The impotent tyrant, the non-violent pursuer and the suppliants who never seek a shrine meet together on this stage; they are followed by the unheard rhetorician and the unenforced decree, and then the unsilent friend comes forth to urge an intrigue that will produce an unavenged enemy, an unredeemed hostage and an unslaughtered corpse, as well as a final unignited fire", (p. 222).

¹⁶Cfr. Schamun (1994).

¹⁷Με. Τί χρέμα πάσχεις; Τίς ἀπόλλυσιν νόσος;

Ορ. Η σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δειν' εἰργασμένος. (vv. 395-396)

Agamemnon "raciocinó" la naturaleza terrible de lo obrado, permaneció en la horizontalidad de su lecho, sufriendo los arrebatos de furor, efectos del matricidio, privado de la posibilidad de hablar y de obrar (vv. 1-355). Con la llegada de Menelao, comienza a alimentarse la esperanza de salvación de la muerte y, simultáneamente, se produce el olvido aparente del sentido de *σύνεσις* y el abandono del lecho de enfermo. Tal olvido aparente es directamente proporcional a la ausencia de ilusiones y alucinaciones y a la progresiva desaparición del cansancio y la debilidad de Orestes (vv. 356-1084), que se diluyen definitivamente en su euforia (vv. 1085-1624). El vertiginoso desencadenamiento de los sucesos, promovidos por impulsos de venganza y por la búsqueda de la salvación a cualquier precio, pone sordina en la egodistonia manifestada por Orestes.

El matricidio, obra perversa e impía, aunque haya sido ordenado por un dios, transfiere instantáneamente a la naturaleza vital de su ejecutor un estigma indeleble, análogo a la índole de la acción perpetrada. Quién "comprende" el carácter tremendo de lo que ha consumado, se enferma física y

Raciocinio resulta la expresión más adecuada para representar el sentido del vocablo *σύνεσις* del verso 396, porque implica la facultad de comprender, saber, entender, conocer, juzgar. El raciocinio permite "entrar en razón", venir en conocimiento de una acción. El movimiento intelectual implícito en la expresión analizada revela, más claramente que cualquier otra locución, la peculiar intelección que Orestes realiza de sus terribles actos. El juego semántico se enriquece con la consideración del par dicotómico "entrar en razón-perder la razón".

Espantoso exhibe explícitamente la ambivalencia de significación de *δεινός*: temido, terrible, tremendo y asombroso, admirable, maravilloso. La experiencia de lo *δεινόν* es una vivencia de choque, sobresalto, sacudimiento, conmoción, de carácter convulsivo, desgarrador, "espasmódico".

Cfr. Lanza (1961), p. 60 y nota 5; Di Benedetto (1965), nota al verso 396; Willink (1986), nota al verso 396; West (1990³), nota al verso 396; Porter (1994), pp. 298-313.

mentalmente, pues su humanidad ya se ha manchado con tal impiedad.¹⁸

Tener apariencia de buena salud es lo mejor, aun cuando se falte a la verdad (vv. 235-236). Esto sostenía Orestes, en su conversación con Electra, mientras su sentido de *conscientia* regulaba sus palabras y acciones. Sin embargo, la verdad reside en la σύνεισις, aunque produzca νόσος, y no en su omisión, pese a que otorgue apariencia de sanidad. Lo que lleva a Orestes a preferir la *apariciencia* antes que la *verdad* es su análisis crítico del mundo en que le fue dado vivir.¹⁹

Sin embargo, Eurípides se preocupó por demostrar en su pieza que no sólo Orestes había consumado acciones espantosas. Helena, Menelao, Tíndaro, Electra y Pílates no están libres de mancha. La única cuestión que los separa de Orestes es que aquellos personajes no presentan apariencia de enfermos, debido a la ausencia de σύνεισις. La desmembración moral, socio-política y física exhibida, en mayor o en menor medida, por los personajes de la tragedia encuentra su causa más profunda en la corrupción del sentido de σύνεισις. Las consecuencias inmediatas y tendenciosas de tal corrupción son la confusión, la desorientación, el desequilibrio, la contradicción y la dislocación. Las apariencias, la ambigüedad, el engaño vienen a ocupar el primer plano, afectando hasta las convicciones más profundas y arraigadas. Ninguno de los personajes en la obra, excepto Hermíone, son lo que parecen o aparentan ser. Cada uno de ellos, al principio, gana la simpatía de los espectadores o lectores a través de nobles palabras, hechos y sufrimientos, sólo para revelar después la despreciable crueldad enmascarada por una retórica hipócrita.²⁰

El recurso de *corrumpere spes*, ya mencionado, no sólo funciona como principio generador de la acción de la tragedia,

¹⁸Cfr. Dodds (1981²), pp. 15-70; Mondolfo (1979²), pp. 241-350; Parker (1983).

¹⁹Cfr. Schamun (1994).

²⁰Cfr. Euben (1986), pp. 238-241.

sino también como motivo creador del efecto de *sparagmós*. La violación de las expectativas de la audiencia o de los lectores efectuada por la tragedia *Orestes*, en cuanto a personajes, argumento y formalidades tradicionales, determina el efecto de dislocación. Hay aquí un contraste entre las acciones de la obra y la obra como acción. Por este motivo, se plantea la cuestión fundada en el hecho de saber en qué medida la pieza misma ejemplifica la corrupción generalizada que tematiza, formando parte de ella. Como establece P. Euben, todo esto está relacionado con la discusión acerca de si la corrupción de la tragedia es el objetivo de Eurípides o un elemento legítimamente puntualizado en su análisis crítico. El estudioso supone que ambas tesis son válidas.²¹ Cabe destacar que la forma como la pieza (quizá intencionalmente) participa de la degradación que representa es una de las razones por las que *Orestes* suministra una comprensión tan acabada de la corrupción del siglo V a. C.

La corrupción de la *pólis* descrita por Tucídides en su *Historia de la guerra del Peloponeso* incluye la corrupción de la parcializada audiencia ateniense que miró y juzgó la representación de *Orestes*. Cuando los espectadores observaron en escena el mundo creado por Eurípides con sus engaños, traiciones, crímenes, partidismos, inmoralidades y disputas, drama y vida se volvieron uno.²² Tragedia y ciudad se

²¹Cfr. Euben (1986), p. 227.

²²Vellacott (1975), aludiendo a la importancia del Estásimo II (vv. 807-843) de *Orestes*, considera que "it confirms that the play is not merely a 'febrile melodrama' but a tragedy in the full sense; and its tragic quality arises directly from this identification of Orestes and the House of Tantalus with the citizens forming the audience and with the body politic which they represent. It is their tragedy that is being enacted; their belligerent insanity which is leading rapidly to their self-destruction", (p. 69). "If the House of Tantalus stands for the city of Athens, then Orestes' folly and addiction to violence represent the inability of Athens to extricate herself from a disastrous war; and the killing of Helen symbolizes that destruction of gentleness, warmth, and beauty which is experienced by a people who have suffered, and inflicted, a generation of ferocious war", (pp. 72-73). "Further,

desintegraban bajo la implacable presión de fuerzas centrífugas, aparentemente incontenibles. Eurípides, no obstante, ofreció en *Orestes* una esperanza de salvación para sus personajes y para su audiencia.

Después de exhibir a través de las acciones de sus personajes los riesgos que implican para el género humano la pérdida del sentido de *óνεσις*, el dramaturgo devuelve el orden al microcosmos de la tragedia, mediante el regreso al mito tradicional. La abrupta fractura que sufre la pieza, al concretarse el reordenamiento de los hechos, origina una intensa y sustancial impresión de *sparagmós*, cuyos efectos Eurípides concentró intencionalmente en la audiencia. Transfiriendo a *Orestes* las afirmaciones vertidas por Foley, respecto de *Heracles* y *Bacantes*, se puede sostener que la pieza crea "a fundamental social and poetic crisis and closes with the emergence of a new order which makes survival possible, but at a cost so unbearable that its ending has been read as simply ironic or self-deluding".²³

El dramaturgo *sacrifica* su propia tragedia con fines terapéuticos. Intenta despertar en los ciudadanos la *conscientia* de la necesidad de sólidas estructuras morales, sociales y políticas, no importa cuán inventadas resulten, para evitar la ruina de la *pólis* y la descomposición del ser humano en su naturaleza más íntima.

Universidad Nacional de La Plata
CONICET

the internecine fury of the states of Hellas, all fighting in the name of 'freedom', has destroyed the land which bore and nurtured them; their guilt is that of matricide, and the punishment of insanity falls inevitably on so unnatural an act. Orestes is not merely Athens, but a whole war-crazed generation of Hellenes", (p. 74).

²³Cfr. Foley (1985), p. 63.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Textos y comentarios*

- Biehl, W. von (1965) *Euripides. Orestes*, Berlin.
 Di Benedetto, V. (1965) *Euripidis. Orestes*, Firenze.
 Dodds, E. R. (1960²) *Euripides. Bacchae*, Oxford.
 Murray, G. (1909) *Euripidis Fabulae*. Tomus III, Oxford.
 Parmentier, L & Grégoire, H. (1959) *Euripide*. Tome VI, Paris.
 West, M. L. (1990³) *Euripides. Orestes*, Warminster.
 Willink, Ch. W. (1986) *Euripides. Orestes*, Oxford.

2. *Bibliografía específica*

- Aélión, R. (1983) *Euripide héritier d' Eschyle*. Tome I et Tome II, Paris.
 Burnett, A. P. (1971, reimpreso en 1973) *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
 Conacher, D. J. (1967) *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.
 Dodds, E. R. (1981²) *Los griegos y lo irracional*. Traducido del inglés por M. Araujo, Madrid.
 Euben, J. P. (1986) "Political Corruption in Euripides' *Orestes*", en Euben, J. P. (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley; 222-251.
 Ferrini, F. (1978) "Tragedia e patologia: lessico ippocratico in Euripide", *QUCC* 29; 49-62.
 Foley, H. P. (1985) *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca & London.
 Freiort, W. K. (1991) "Orpheus: A Fugue on the Polis", en Pozzi, D. C. & Wickersham, J. M. *Myth and the Polis*, Ithaca & London; 32-48.

- Gregory, J. W. (1977) "Madness in the *Heracles*, *Orestes* and *Bacchae*: A Study in Euripidean Drama", *Summaries of Dissertations*, HSPH 81; 300-302.
- Jaeger, W. (1985, 7a. reimpression en un volumen) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducido del alemán por J. Xirau (libros I y II) y W. Roces (libros III y IV), México.
- Lanza, D. (1961) "Unità e significato dell' *Oreste* euripideo", *Dioniso* 35; 58-72.
- Martínez Conesa, J. A. & Corbera Lloveras, M. A. (1993) "La perturbación mental expresada con *frénes* y *manía* en las tragedias de Eurípides", *Helmantica* 133-135; 37-49.
- Mondolfo, R. (1969, 1979²) *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires.
- Mullens, H. G. (1940) "The Meaning of Euripides' *Orestes*", *CQ* 34; 153-158.
- Murray, G. (1954) *Esquilo. El Creador de la Tragedia*. Traducido del inglés por L. Mirilas, Buenos Aires.
- Parker, R. (1983) *Miasma*, Oxford.
- Porter, J. R. (1994) *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden, New York & Köln.
- Pozzi, D. C. (1991) "The Polis in Crisis", en Pozzi, D. C. & Wickersham, J. M. (edd.) *Myth and the Polis*, Ithaca & London; 126-163.
- Smith, W. (1967) "Disease in Euripides' *Orestes*", *Hermes* 95; 291-307.
- Schamun, M. C. (1994) "Significaciones de realidad y apariencia en *Orestes* de Eurípides", La Plata; sin editar.
- Theodorou, Z. (1993) "Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*", *CQ* 43; 32-46.
- Vellacott, P. (1975) *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge.
- Wolff, C. (1991) "*Orestes*", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, London; 340-356.