

***Suplicantes* de Esquilo, ¿Una Trama Primitiva?**

pp. 39 -61

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI
mpilarfd@hotmail.com

Resumen

En el presente artículo, nos proponemos revisar la calidad dramática de la trama de *Suplicantes* de Esquilo, según dos criterios, uno clásico y otro moderno. En primer lugar, la reconsideración de la pauta aristotélica nos obliga a verificar la presencia de los dos elementos que, en la Antigüedad, acreditaban para valorar la complejidad de una composición trágica: reconocimiento y peripecia. En cuanto a la evaluación de la trama desde una perspectiva moderna y en vigencia, la calificación de “compleja” equivale a “intrincada”. Por lo tanto, a mayor cantidad de conflictos, mayor dificultad del argumento y mayor estima. En este punto, procuramos examinar la cantidad y cualidad de los *agones* que sostienen los diferentes momentos de tensión de la obra.

Palabras clave: *Suplicantes* - Esquilo - Trama - *Poética* - Agón

Abstract

In this article, we intend to revise de dramatic quality of the plot of Aeschylus' *Supplices*, following a classic criteria and a modern one. In the first place, the reconsideration of the Aristotelian standard compels us to verify the presence of the two elements that, in antiquity, qualified for the assessment of the complexity of a tragic composition: recognition and peripeteia. As regards the analysis of the plot from a modern and current perspective, the description as 'complex' is equivalent to 'intricate'. Thus, the higher the number of conflicts a play had, the higher difficulty could be observed in the plot and the higher the esteem was. At this point, we aim to examine the quantity and quality of the agons that sustain the different moments of tension in the play.

Key words: *Supplices* - Aeschylus - Plot - Poetics - Agon

Suplicantes de Esquilo, ¿Una trama primitiva?

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI
Universidad Nacional de La Plata, Conicet
mpilarfd@hotmail.com

1. PRELIMINAR

La liricidad y el protagonismo del coro han sido las características que más han influido en la separación de *Suplicantes* del resto de las tragedias conservadas de Esquilo, valiéndole, antes del hallazgo del papiro que puso en cuestión su conjeturada datación temprana, la calificación de “primitiva”.

Antes del descubrimiento del papiro de *Oxyrrinco* 2256 fr. 3,¹ *Suplicantes* era considerada no sólo la tragedia más antigua entre todas las conservadas, producida en el 490 a. C., sino también, la única tragedia representativa de la primera etapa del género.² Esta presunción casi unánime estaba basada primordialmente en la impresión de que la técnica dramática de la obra era arcaica (dado que carece de

¹ El revolucionario fragmento, adjudicado a Aristófanes de Bizancio, fue publicado por primera vez por LOBEL-WEGENER-ROBERTS (1952: 30).

² Todos los argumentos, estilísticos e históricos, vinculados con la fecha temprana de *Suplicantes* son expuestos con detalle y refutados por GARVIE (2006: 29-162). Asimismo, pueden consultarse JOHANSEN-WHITTLE (1980: I.25-29) y LLOYD-JONES (1964: *passim*).

prólogo y desarrolla un argumento aparentemente simple) y en que las posibilidades ofrecidas por el uso del segundo actor (intérprete de Dánao y el heraldo de los Egipcios) no habían sido adecuadamente desarrolladas todavía, ya que la lírica coral predominaba sobre el diálogo entre actores.

Como la predominancia de elementos corales había sido asociada al drama temprano a partir de la teoría de Aristóteles sobre el origen de la tragedia, para los críticos modernos era natural percibir esta particularidad de la obra como una característica primitiva. Como ha resultado habitual en los estudios acerca de la “literatura” griega, las observaciones realizadas por Aristóteles determinaron las valoraciones posteriores acerca de la tragedia y acarrearón, asimismo, serias consecuencias en la estimación de *Suplicantes*. Si bien en *Poética* no se menciona esta obra en particular, las interpretaciones realizadas acerca del pasaje 1449a 15-20 respecto del origen del género trágico repercutieron indirectamente sobre ella:

καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο
πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ
τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν

*Y primero Esquilo condujo de uno a dos la cantidad
de los actores y no sólo disminuyó las partes del coro, sino
también hizo protagonizar el discurso.*

El pasaje permitió deducir que, durante el desarrollo del género, que innegablemente tiene su origen en alguna forma de la lírica, la parte actuada creció a expensas de la coral y que fue Esquilo, además, quien desencadenó este proceso. De este modo, a partir de Aristóteles, el punto de viraje entre la forma más arcaica y la más evolucionada radicó en el grado de liricidad, en la manera en que era comprendida la relación lírica/espectáculo.³ Esta impresión fue potenciada además por el hecho de que

³ El consenso dominante respecto de la datación temprana de *Suplicantes* resultó fortalecido por otros argumentos. 1. Las apreciaciones de los propios griegos, quienes ya habían señalado el germen lírico del teatro. Heródoto cuenta que Clístenes de Sycion transfirió los “coros trágicos” de la celebración de Adrastos al culto de Dionisos. Aristóteles sitúa el origen de la tragedia en el ditirambo y Diógenes Laercio afirma que Solón ha atribuido la primera *performance* dramática de la tragedia a Arión, el compositor de ditirambos. Para ampliar información, GENTILI (1984-5: *passim*). 2. La influencia de la lírica en el lenguaje teatral: *choregos* era el productor de las obras. 3. La puesta en escena trágica, que subraya en forma permanente la envergadura del coro, que raramente abandona el escenario.

la presencia coral está multiplicada en la obra, ya que el texto transmitido es lo suficientemente confuso como para sugerir la comparecencia de dos coros suplementarios al coro principal, lo que constituye una característica sin parangón en el resto de las obras conservadas.⁴ El empleo de estos coros, conformando un “escenario de multitudes”,⁵ fue considerado como un indicio más del estilo pomposo y tradicional de Esquilo.

Simplificado pero contundente, el derrotero crítico referido, guiado por ciertos prejuicios de raigambre positivista e indudablemente condicionado por el incomparable planteo compositivo de *Suplicantes*, restringió la estimación de su calidad dramática.⁶ El acercamiento

⁴ Una cualidad sobresaliente de *Suplicantes* es que no emplea un solo coro. El uso de un coro secundario está presente también en otra obra esquiléa, *Euménides* (escolta de la procesión) y en dos obras de Eurípides: *Hipólito* (compañeros de Hipólito) y *Suplicantes* (coro de jóvenes varones). Pero lo extraordinario de *Suplicantes* de Esquilo es que puede discutirse el empleo de dos coros subsidiarios: uno de Egipcios; otro de Argivos o servidoras.

⁵ El término “multitud” indicaba la presencia de más de ciento cincuenta personas en escena. Esta conjetura, según señala LLOYD-JONES (1964: 365-369), está basada en Pollux, *Onomasticon* 4.110, quien afirmaba que el coro trágico originalmente había sido conformado por cincuenta miembros (tal como en el ditrambo) y en la presunción naturalista de que las cincuenta Danaides debían haber sido representadas por cincuenta coreutas. Según el autor, la evidencia de Pollux es debatible, mientras que la correspondencia en número entre las Danaides y el coro es fácilmente refutable a partir de ejemplos de otras tragedias: las Erinias eran tres según el mito, pero eran representadas por la totalidad del coro en *Euménides*, así como las madres de los siete líderes en *Suplicantes* de Eurípides. Entre quienes han considerado a *Suplicantes* como una extravagancia primitiva, ninguno dudó en aceptar esta fútil e inconveniente multitud de extras. A modo de ejemplo, TUCKER (1889: xvi) ha sostenido: “There is no thrilling action in the piece, and despite its admirable poetry it would have fallen flat as a drama if only twelve or fifteen Danaids had provided the spectacle. But with a chorus of fifty the case is different.”

⁶ ROBERTSON (1936: 104) opina que la acción y la caracterización en *Suplicantes* son simples e incluso rudimentarias. BOWRA (1933: 81) sostiene: ‘Such action as there is consists of their [the suppliants’] efforts to secure protection, and the arrival of a herald from Egypt announcing the presence of the rejected suitors.’ MURRAY (1955) sintetiza el argumento como un pedido de protección dirigido a Pelasgo, quien refiere la pregunta al *dêmos*. En los dos últimos casos, la sinopsis revela que, para estos estudiosos, el drama tenía lugar a partir de la llegada de Pelasgo, lo cual deja fuera no sólo la coyuntura que hace de la obra una tragedia, sino también al coro como carácter protagonista. Otras numerosas descalificaciones de la calidad dramática de *Suplicantes* están compiladas en el artículo de SHEPPARD (1911: 222- 223). El autor resultó ser una notable excepción entre los estudiosos de su época por intentar rescatar la obra de este destino crítico a partir de la puesta en valor de la que él considera la “primera escena” de la tragedia: la oda inicial.

a esta tragedia a partir de un patrón dramático estandarizado ha predisposto juicios interpretativos que, desde el siglo XIX, menospreciaron su excelencia, engeguados por las polémicas en torno a la datación de la tragedia.

En medio de estas interpretaciones desafortunadas, el criterio de Kitto (1961) ha sido una excepción. En 1939, la primera edición del libro *Greek Tragedy* comenzaba con la aseveración de que *Suplicantes* era la primera obra conservada del drama europeo. Dos décadas después, en la tercera edición del libro, el autor rectificó esta conjetura, reconociendo la existencia y validez del papiro *Oxy. 2256.3*. Sin embargo, la enmienda no ha influido en la alteración del memorable título del capítulo inicial, que involucra el estudio de la obra. *Suplicantes* continuó siendo, a los ojos de Kitto, una “tragedia lírica”. No obstante, esta renovada edición refleja el principio que, según el autor, anima toda obra de arte: la íntima conexión entre forma y contenido.⁷ El compromiso continuo de Kitto de mostrar a la tragedia griega como un fenómeno cultural vivo y al dramaturgo como productor de un tipo de arte diseñado para ser visto explica no sólo por qué el autor decidió conservar un título que describe perfectamente la esencia de *Suplicantes*, sino también por qué un título semejante no va en desmedro de la excelencia dramática. Afirmaba Kitto en 1961:

*By all means let us think some passages in the play clumsy; nevertheless the greater part of it handles a profoundly tragic situation -and a familiar one- with immense power. Our first duty is to discover where Aeschylus laid the emphasis; we may assume that he built the play as he felt it. Certainly, those who find it undramatic cannot tell us, except by accident, what it is about, for they will not have seen the drama.*⁸

⁷ Esta es la premisa que domina otro reconocido trabajo de KITTO: *Form and Meaning in Drama*, de 1956.

⁸ KITTO (1961: 3). GARVIE (1978 *passim*), también consciente de la complejidad de *Suplicantes*, estudió el rol de la anticipación, el suspenso y la sorpresa en las tragedias de Esquilo en general. Entre los autores actuales, BELLONI (2006: 186): “...la drammaturgia di questa tragedia ‘semplice’; almeno secondo i principi che noi ci proviamo a desumere dalla *Poetica* di Aristotele per una ἀπλή πράξις sprovvista di una vera e propria peripezia, e dotata di uno spessore corale che sembra volto a integrare, in forme diverse, le carenze dinamiche dell’ intreccio. Ma se queste ultime, a un’analisi più attenta, non risultano tali nelle Supplici –soprattutto nello spazio compreso fra la preghiera celebrativa di Argo e il sopraggiungere dell’araldo egizio (vv. 625-709, 835 ss.), dove le sequenze sceniche potrebbero anche rivelare una tecnica più raffinata.”

Kitto coloca en el centro de la polémica alrededor de la calidad dramática de *Suplicantes* un elemento despreciado por quienes han sentenciado su inmadurez: la dimensión visual, que, asociada a la puesta en escena, recobra su peso en la construcción de significado. De este modo, una obra que aparenta ser llana al ser leída descubre su sofisticación cuando se reconstruyen sus recursos técnicos de composición y su representación. A pesar de su clarividencia, Kitto no ha profundizado en este análisis de *Suplicantes*. Años más tarde, su precursora perspectiva sobre el drama griego clásico fue cumplida por la revolucionaria labor de Taplin (1977, 1978), quien acuñó el concepto de “tragedia en acción”.⁹

Después de la “revolución filológica” de 1952, el minucioso y polémico estudio de Garvie (1969) marcó un hito en la bibliografía crítica sobre *Suplicantes*. El autor tomó el papiro como puntapié inicial para refutar la posición tradicional sobre el carácter inmaduro adjudicado al estilo y la estructura de la obra. Su estudio produjo dos efectos. Ciertamente, en la actualidad, la crítica acepta unánimemente que *Suplicantes* es una obra de la etapa de florecimiento artístico de Esquilo. Sin embargo, resulta llamativo comprobar que, aunque la investigación de Garvie logró promover abordajes sobre la tragedia, estos se limitaron prácticamente a polemizar acerca de los cinco temas tratados por el autor en sus capítulos correspondientes: fecha, estilo, estructura, trasfondo histórico y trilogía. El estudio de Garvie continúa siendo central para cualquier estudioso de *Suplicantes*. Efectivamente, su trascendencia e influencia queda confirmada con la publicación de una segunda edición corregida en el año 2006, con una interesante discusión del autor acerca de la bibliografía sobre la obra surgida

⁹ La posición sobre la puesta en escena estuvo determinada por la manera en que ha sido concebida la relación entre palabras y acción en el teatro griego clásico. Los estudios de fines del siglo XIX y principios del XX tendieron a asumir que la *performance* aspiraba a ser realista; en el extremo opuesto, un grupo de estudiosos, a mediados de siglo XX, propuso equiparar el drama griego con las convenciones no naturalistas de los dramas japoneses Noh y Kabuki, cuestionando si los más simples movimientos u objetos escénicos habrían sido representados miméticamente. Entre el teatro realista y el de discursos, TAPLIN (1977: 31) ha sabido encontrar el justo medio, poniendo su atención sobre las acciones significativas del drama, cuya trascendencia se infiere del texto: “If actions are to be significant, which means they must be given concentrated attention, then time and words must be spent on them”.

Para más información acerca de las conjeturas sobre la espectacularidad en *Suplicantes*, TAPLIN (1977: 202 y ss.)

después de 1969. De esta última edición, consideramos reveladora la reflexión que Garvie expuso con preocupación en el prefacio de la reedición de su libro:

For as long as Supplices was believed to be a very early play, it was generally treated as primitive and immature, interesting only or mainly for the evidence that it was thought to provide about the origins and early development of tragedy. Rarely was it studied as a drama in its own right. Now that it is seen to belong to the period of Aeschylus' ripe maturity one might expect its dramatic quality to be recognised. That was not the subject of my book. I find it disappointing, however, that it is its problems that continue to preoccupy scholars and that in recent years so little has been written to guide readers into some understanding of why it is such a good play.¹⁰

A pesar de que *Suplicantes* ha vuelto a ser objeto de interés entre los clasicistas, el diálogo actual con la tradición crítica marca un vacío bibliográfico. El propio Garvie señala que, cuatro décadas después de su revolucionario estudio, aún queda la deuda pendiente de revelar la excelencia dramática y artística de esta pieza que no sólo fue la ganadora del primer premio en el certamen, sino que, tiempo después, fue escogida por un *didáscalos* profesional.

El interrogante que inaugura el presente artículo pretende sintetizar la confusión de criterios que impulsó el menosprecio de la relevancia dramática de *Suplicantes*. Evidentemente, gran parte de la crítica se ha concentrado en juzgar la complejidad de la trama de la obra, identificándola con el contenido y perdiendo de vista que la *forma* a través de la cual se comunica el texto es el espectáculo, que hace del discurso escrito una experiencia audiovisual, una tragedia. En *Suplicantes*, Esquilo hace un uso efectivo e integral del aspecto visual, que le permite transmitir los momentos de mayor tensión dramática. En consecuencia, la composición del argumento es uno de los méritos de esta composición, pues equilibra la admirable creación del espectáculo.

Justipreciar la calidad dramática de *Suplicantes*, por lo tanto, implica el reconocimiento de dos recorridos de análisis, el del aspecto textual y el del virtual, audiovisual.¹¹ En el presente artículo, haremos

¹⁰ GARVIE (2006: xix).

¹¹ El acento en la propuesta audiovisual de *Suplicantes* ha sido tratado en FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2016).

hincapié en la revisión de la calidad dramática de la trama, la materia prima del espectáculo, que llevaremos a cabo siguiendo dos criterios, uno clásico y otro moderno. En primer lugar, la reconsideración de la pauta aristotélica obliga a verificar la presencia de los dos elementos que, en la antigüedad, acreditaban para valorar la complejidad de una composición trágica: reconocimiento y peripecia. En cuanto a la evaluación de la trama desde una perspectiva más moderna y en vigencia, la calificación de “compleja” equivale a “intrincada”. Por lo tanto, a mayor cantidad de conflictos, mayor dificultad del argumento y mayor estima. En este punto, procuramos examinar la cantidad y cualidad de los *agones* que sostienen los diferentes momentos de tensión de la obra.

2. LA TRAMA.

Peripecia, reconocimiento y conflicto en *Suplicantes*

2.1. CALIDAD DRAMÁTICA SEGÚN EL CRITERIO ANTIGUO: POÉTICA DE ARISTÓTELES. PERIPECIA Y RECONOCIMIENTO

En *Poética* 1452a12 y ss., se define la trama compleja de una tragedia como aquella que cumple con al menos uno de dos recursos compositivos: “peripecia” y “reconocimiento”. La pauta definida por Aristóteles es elocuente a la hora de sopesar la calidad dramática de *Suplicantes*, dado que la presencia o ausencia de estos recursos ha intervenido sobre la apreciación de las obras desde la antigüedad hasta nuestros días:

εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσὶν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὔσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἥς [15] γινομένης ὡσπερ ὄρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἥς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασις ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν [20] ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίγνεσθαι ταῦτα: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

Parmi les histoires, les unes sont simples, les autres complexes; c'est que, tout simplement, les actions don't les histoires sont les représentations ont ces caractères. J'appelle 'simple' une action une et continue dans son déroulement, comme nous l'avons définie –où le renversement se produit sans coup de théâtre ni reconnaissance-, et 'complexe', celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de

théâtre ou les deux; tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance; car il est très différent de dire 'ceci se produit à cause de cela' et 'ceci se produit après de cela'.¹²

Tal como indican Dupont- Roc y Lallot, de la cita se deduce que no es el cambio de fortuna (*metábasis*) lo que diferencia a ambos tipos de enredo (ya que incluso en una acción en que no haya peripecia, debe haber cambio de fortuna), sino la manera en que ese cambio se percibe, dentro o fuera de los propios límites de la trama. En la trama compleja, hay un acontecimiento (*bolé*) que hace que la acción tome una dirección contraria a la expectativa creada por los hechos, o contraria a lo que los hechos parecían hacer prever. El aspecto imprevisible y espectacular del cambio es la propiedad esencial de la peripecia, siempre que sea producto de la causalidad lógica, y no de una simple sucesividad cronológica. Por ello, Dupont-Roc y Lallot proponen *coup de théâtre* como traducción del término: "...si le coup de théâtre, en tant qu'il caractérise la tragédie complexe, est particulièrement propre à susciter frayeur et pitié (cf. 52b 1 et chap. 13, 52b 32), c'est qu'il joint L'EFFET DE SURPRISE à l'enchaînement nécessaire ou vraisemblable des actions".¹³

El desconcierto motivado por un suceso inesperado puede ser experimentado por los personajes del drama, pero también por el espectador, cuando este asiste al descubrimiento de relaciones entre los hechos que no eran evidentes en la trama. En *Supplicantes*, protagonistas y público quedan perplejos ante el anuncio de la llegada de los hijos de Egipto (710 y ss.). Como hemos demostrado previamente a propósito del análisis de la oda central (625- 709)¹⁴, el núcleo del drama está compuesto a partir de una cadena de acontecimientos que motivan dos cambios de suerte de sucesión abrupta. El primero es el pasaje de la infelicidad a la felicidad, experimentado a partir del reporte de Dánao

¹² DUPONT-ROC ET LALLOT (1980: 69).

¹³ DUPONT-ROC ET LALLOT (1980: 231, n. 1). El subrayado es parte del original.

¹⁴ Cfr. FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2015: 79-90), en el que se ha estudiado la oda central dedicada a la celebración de Argos a partir de la interacción entre odas trágicas y géneros líricos. El estudio demuestra que la oda es un ejemplo sofisticado de interacción sostenida con el peán que, además de adecuarse a la ocasión ritualizada, apuntala los temas dominantes de la obra y juega con las expectativas del espectador respecto del género evocado para orientar su comprensión de lo que ve en escena.

(600-624), que confirma la recepción de las Danaides en calidad de metecas (609). Este cambio de fortuna no es una peripecia, puesto que no involucra el efecto sorpresa: tanto las protagonistas como los espectadores están pendientes de la noticia respecto de su futura residencia tras la respuesta dilatada del rey Pelasgo (468 y ss.). La finalidad de la primera *metábasis* consiste en impulsar la única escena de júbilo de la obra: el canto con reminiscencias de peán con el cual las Danaides celebran al pueblo de Argos.

Inmediatamente después de esta *performance*, otro discurso de Dánao (710 y ss.) anuncia “palabras nuevas e inesperadas” (ἀπροσδοκίτους τούσδε καὶ νέους λόγους, 712). Los dos adjetivos empleados por Dánao en este discurso subrayan el factor clave de la peripecia: la imprevisibilidad. El anuncio del arribo de los Egipcios (710 y ss.) suspende el “desarrollo continuo de la acción” (συνεχοῦς, *Poét.* 1452a15). En la composición dramática, esto se traduce en la manipulación del tiempo, que parece detenerse durante más de cien versos, hasta que la llegada del temido perseguidor se concreta (825). La sorprendente noticia se adecua perfectamente a las condiciones determinadas por la causalidad lógica, puesto que, desde el momento de su primera aparición en escena, las Danaides habían manifestado, en repetidas ocasiones, que eran perseguidas por sus primos y que, por lo tanto, temían ser alcanzadas.

La composición de la peripecia de *Suplicantes* demuestra su excelencia en la manera como Esquilo concatenó los hechos para generar el “efecto sorpresa.” Sin dudas, el impacto de la llegada de los Egipcios no hubiera sido tal produciéndose después del arribo de las suplicantes, ya que no hubiera resultado imprevisible. Es el desvío de la tensión dramática hacia la decisión de Pelasgo, primero, y de Argos luego, lo que permite generar conmoción. Tanto protagonistas como espectador han estado pendientes, desde la llegada del rey (234), de la resolución del conflicto del asilo. Por lo tanto, la inquietud por la aproximación del enemigo es olvidada por ambos. La peripecia es compuesta de forma exquisita porque, distraídos del problema original, la huida, y concentrados en la felicidad reciente desencadenada por la noticia de Dánao, Danaides y audiencia reciben desprevenidamente la peor novedad. De este modo, pierde total trascendencia el impacto positivo de la concesión del asilo, porque el arribo de la nave retrotrae a las protagonistas al problema primario: la fuga por causa de unos pretendientes violentos. A pesar de estar amparadas legalmente por

la ciudad huésped, la aproximación de los Egipcios desde el mar se apropia de los sentimientos de las Danaides.

De este modo, la sucesión de escenas es fundamental en la composición de la peripecia en la obra. El recurso tiene lugar porque antes se ha producido un cambio de suerte. De otro modo, la llegada del perseguidor hubiera sido simplemente una acción determinada por la sucesividad cronológica de los hechos. A la manipulación de la concatenación fáctica se suma el incremento del efecto, dado por la velocidad de los cambios de fortuna: de la flamante concreción de la felicidad, a la infelicidad más absoluta.

Finalmente, en cuanto al aspecto “espectacular” de la peripecia, es apropiado tener presente algunas cuestiones. En primer lugar, que “espectáculo” no es sinónimo de “efectos especiales”, ni de sensacionalismo, ni de fastuosidad. Espectáculo involucra la dimensión visual de la tragedia, es decir, la construcción de sentidos a partir de una lógica compositiva que compromete todo lo que se ve en escena. En segundo lugar, que el orden del material (*sústasis tôn pragμάτων*, como lo llamó Aristóteles) es central en el arte dramático. La interacción de escenas a partir de su eslabonamiento es clave para el efecto de la obra, considerada en su totalidad. Por otro lado, desde el punto de vista del espectador, es intuitivo establecer un nexo entre dos escenas que se representan de manera idéntica: la doble exposición a un mismo cuadro escénico propone un patrón compositivo e impone una manera de percibir el “bis”. Por eso, la peripecia en *Suplicantes* también cumple con la condición de ser espectacular: por segunda vez, Dánao se ubica en la elevación del altar y anuncia a sus hijas, que permanecen en la *orchestra*, la llegada de un nuevo personaje (710-733). El “efecto-espejo” reproduce la sensación de expectativa del primer anuncio (177-203), pero esta vez la inquietud motivada por la esperanza es reemplazada por la agitación del miedo.¹⁵

En la definición de “reconocimiento”, Aristóteles también emplea el término *metabolé* (1452^a 29):

ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ
ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν,
τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων.

¹⁵ Las “escenas espejo” constituidas por los anuncios extendidos de las llegadas de Pelasgo y el heraldo a escena han sido analizadas con detalle en FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2015: 222- 233).

La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui son désignés pour le bonheur ou le malheur.

La cita manifiesta que, en este tipo de cambio de fortuna, el meollo no es simplemente el conocimiento de la identidad de un personaje, sino la toma de conciencia del tipo de vínculo social que existe entre un personaje y otro. En palabras de Dupont-Roc y Lallot: “*Philía* désigne le lien qui unit les membres d’un groupe clos, et en particulier le lien de parenté ou d’alliance (...); symétriquement, l’*ekhthrá* désigne l’hostilité de fait qui découle, notamment, de la violation d’un tel lien. Moins que l’appréhension subjective que le héros peut avoir de son action ou des ses relations à l’autre, la reconnaissance est la découverte du fait, ignoré de lui auparavant, qu’il est lié à tel autre personnage par une relation objective, socialement définie comme positive (PHILÍA) ou négative (ÉKHTHRA): ainsi Oedipe qui ‘reconnait la PHILÍA’ qui l’unit à son père”.¹⁶

La interpretación de estos autores demuestra encontrar la dirección adecuada en la traducción del participio ὀρισμένων como “diseñar”, adjudicándole un sentido poético o, más específicamente, compositivo, “tout en soulignant fortement qu’il n’ est absolument pas question ici d’un destin d’ordre métaphysique, mais de la fin nécessaire à laquelle conduit la succession des faits agencés par le poète.”¹⁷ En *Supplícantes*, la matriz de la trama del *Altarmotiv* determina un “diseño” dado de relaciones entre caracteres: además del personaje desamparado y en peligro inminente, resulta forzosa la existencia de un vínculo social positivo y otro negativo, encarnados por el potencial salvador y el enemigo.¹⁸ Pelasgo y el heraldo de los Egipcios revisten dichas funciones y ambos forman parte de las escenas de reconocimiento.

¹⁶ DUPONT-ROC ET LALLOT (1980: 232-233, n. 2). Al respecto, los autores declaran que la toma de conciencia subjetiva de la situación por parte del héroe no implica en absoluto “insister sur les effets subjectifs et les modifications psychologiques des personnages” (1980: 232, n. 2), que se operan junto con el reconocimiento.

¹⁷ DUPONT-ROC ET LALLOT (1980: 233 n. 2).

¹⁸ Si bien es cierto que no toda tragedia perteneciente al patrón del *Altarmotiv* debe cumplir con la presencia escénica de estos caracteres, las posibilidades de diseño están acotadas a la elección del tema. Esta red de caracteres se corresponde perfectamente con el patrón de las “tragedias ternarias de súplica”, tipificación propuesta por ADRADOS (1986: 7-8), en la que, junto al enemigo o perseguidor, se presenta al salvador. Afirmar el autor: “Sólo cuando se introduce la estructura ternaria es la súplica un elemento central (...) sobre todo, porque con ello se cumple una exigencia del teatro: la existencia de al menos un *agón* en cada pieza” (op. cit.: 33).

La llegada de Pelasgo a escena suscita un reconocimiento recíproco entre las suplicantes y su huésped. Sin embargo, este reconocimiento no es simultáneo, si se interpreta la definición del recurso según la propuesta de los autores franceses como el descubrimiento del hecho, antes ignorado, de que un personaje está ligado a otro por una relación objetiva, socialmente definida como positiva (*philia*) o negativa (*ékthra*). Los versos 234-325 de la obra tratan sobre el primer encuentro entre las suplicantes y el rey.¹⁹ Las Danaides logran rápidamente conocer la identidad y condición social de quien llega para recibir las (246-248), pero ello no constituye un reconocimiento, pues todavía no descubren si Pelasgo consentirá en ser su aliado, protegiéndolas de sus perseguidores. En esta primera sección del diálogo, el acento está puesto, en cambio, en la revelación del lazo social de parentesco que une a las Danaides con los nativos de Argos y, por lo tanto, con su autoridad. Una vez que Pelasgo las reconoce, es decir, las acepta como Argivas, se da inicio a la segunda sección del diálogo (326-479), constituida por el *agón* entre protagonistas y antagonista, que tiene como objeto la exposición del motivo de súplica. Pero esta sección es, a su vez, el inicio del reconocimiento de Pelasgo por parte de las Danaides, ya que la solicitud de asilo en Argos instala necesariamente la declaración de una actitud vinculada con la relación social objetiva que impone la institución de la *hiketeía*. Notablemente, este “lazo de *philia*” no se define hasta la escena de mensajero de Dánao (600-624), en la que se comunica la decisión de la Asamblea popular.

Lo atractivo de la composición de este reconocimiento reside, por lo tanto, en varias cuestiones:

- extensión: el reconocimiento mutuo de la compleja relación que une a Danaides y Pelasgo domina casi 400 versos, entre 234 y 624;
- dilación: la exposición del dilema del rey y su determinación de tomar la responsabilidad de la decisión del asilo junto al pueblo demoran la concreción del proceso;
- compromiso de agentes externos al espectáculo: los Argivos, quienes forman parte esencial de la trama al definir la relación de *philia* entre rey (ciudad) y suplicantes;

¹⁹ El encuentro entre ambos personajes ha sido analizado en FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2017).

- complejidad compositiva: el *agón* se acopla al reconocimiento y forma parte de este;
- sustancia dramática: el reconocimiento como recurso, desde su inicio hasta su fin, constituye en sí mismo la primera coyuntura trágica de la obra.

El segundo reconocimiento de la obra no compromete a los protagonistas ni al espectador,²⁰ sino al héroe trágico. Cuando el heraldo de los Egipcios arriba a Argos (825), las Danaides lo identifican perfectamente. El tipo de vínculo social entre ellos, la hostilidad que gesta la composición de la trama de la obra, está previamente establecido. Lo mismo ocurre, en cierta manera, entre Pelasgo y el heraldo. Cuando el rey llega al altar (911) para responder al llamado de auxilio de las Danaides (835), ya sabe que está frente a su enemigo. Tras haber aceptado ser aliado de las Danaides, el adversario de las jóvenes resulta ser su adversario, y el de la ciudad. Quien ignora esta circunstancia es el heraldo. El reconocimiento es, por lo tanto, unilateral. Esta condición, no obstante, se presenta de manera encubierta. Como en el caso del primer reconocimiento, entre las Danaides y Pelasgo, esta escena de reconocimiento se liga con el *agón*. Durante el enfrentamiento entre el rey y el heraldo, Pelasgo puede confirmar la pertinencia de su decisión de aliarse con las jóvenes, pues comprueba la irreverencia de los Egipcios hacia la institución de la *xenia* y los dioses locales (916-922). Por este motivo, el reconocimiento parcial, es decir, el descubrimiento, por parte del heraldo, del vínculo negativo con Argos, se complejiza con la oportunidad de verificación, por parte de Pelasgo, del vínculo social previamente asumido.

El segundo reconocimiento es diferente del primero no sólo por la cualidad de ser unilateral, sino también por tratarse del descubrimiento de un vínculo negativo (*ékthra*). La manera en la que esta revelación se lleva a cabo es, también, distinta: se trata de una escena de intercambio verbal agresivo, vehemente y descortés. Esta última característica es notable, en tanto una de las formalidades del diálogo entre desconocidos, como es el caso entre el rey y el heraldo, es la declaración de la identidad. En este encuentro, sin embargo, Pelasgo se rehúsa a revelar su nombre, linaje o rango (938-940) ante la demanda del representante de los Egipcios (930 y ss.). Por lo tanto, el segundo reconocimiento resulta una prueba de que el factor insustituible de

²⁰ La audiencia conoce perfectamente el tipo de relación que se juega en escena entre el nuevo personaje, el heraldo, y las Danaides, tanto por el anuncio previo (710 y ss.) como por las distintas y numerosas referencias que las jóvenes han hecho respecto de sus perseguidores desde el comienzo de la obra.

este procedimiento dramático no es la identificación, sino la definición de un vínculo social entre caracteres.

El espacio resulta decisivo en la constatación del vínculo negativo con Argos por parte del heraldo, dado que el rey, apelando a la decisión de la Asamblea, formaliza su responsabilidad como defensor de las Danaides y representante de los Argivos cuando expulsa a su adversario de la tierra en la que ha irrumpido indebidamente (942-944).

La productividad dramática del segundo reconocimiento tiene dos aristas, una visual y otra discursiva. Por un lado, el enfrentamiento en escena entre ambos varones, uno con máscara clara y otro con máscara oscura, en el mismo espacio (la *orchestra*), con las Danaides como espectadoras intradramáticas en un lugar de resguardo (altar), representa ante los ojos del espectador una confrontación mayor, bélica, que los tiene sólo a ellos como protagonistas. Por otro lado, el hecho de que el heraldo haya podido reconocer la hostilidad de Argos ofrece la oportunidad para que este declare la guerra a la ciudad griega (950-951). La enunciación verbal no constituye únicamente una prolepsis de sucesos que exceden los límites del drama, sino también la ocasión para que el espectador sienta piedad y terror por Pelasgo, el héroe trágico, que no merece infortunio semejante (*Poét.* 1453a5).²¹

El análisis de la peripecia y reconocimiento en *Suplicantes* demuestra que el cambio de fortuna no sólo se efectúa a partir de los dos recursos más valiosos con los que un poeta debe componer la trama según el criterio clásico, sino que el empleo de estos recursos es adecuado y variado. La peripecia ha sido cuidadosamente dispuesta en la mitad de la obra, gracias a una meditada secuencia escénica que propicia el efecto sorpresa y a una lógica visual, la composición de una escena espejo, que le aporta carácter espectacular. Los dos reconocimientos han sido compuestos de manera diversa: uno es el descubrimiento de una relación de *philia*, otro de una relación de hostilidad; uno es entre protagonistas y antagonista, el otro entre los dos antagonistas de la obra, entre los cuales uno encarna la figura heroica con la que simpatiza el espectador; uno es mutuo, el otro unilateral; uno constituye el primer conflicto trágico del drama, el otro anticipa un nuevo conflicto, fuera de

²¹ En nuestra tesis doctoral hemos señalado la particular disociación que presenta *Suplicantes* entre figura protagónica y figura heroica. Para más detalles, cfr. FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2015: 174 y ss).

los límites de la trama. A pesar de las diferencias, ambos reconocimientos coinciden en cumplir con el cambio apropiado para la trama trágica según los términos aristotélicos: el cambio del estado de felicidad al de infortunio, a pesar del accionar noble del héroe (*Poét.* 1453a17). Por causa de ambos reconocimientos, Pelasgo, como los grandes héroes de Aristóteles, tiene que sufrir a pesar de no ser responsable de actos terribles (*Poét.* 1453a22). Durante el primer reconocimiento, el rey padece la responsabilidad de decidir entre dos males, aunque traslada el fallo al pueblo; tras el segundo, padece las consecuencias de esa decisión, que se resolverá en el enfrentamiento armado con los Egipcios. Por lo tanto, el despertar de las emociones propias de la tragedia, terror y piedad, asociadas a la figura del héroe trágico (que no coincide, en este caso, con la figura protagónica colectiva) tiene lugar en el drama en las escenas de reconocimiento analizadas.

Todo lo expuesto evidencia que la economía de la pieza, las reglas de verosimilitud y la concatenación de los hechos, que son las condiciones más valoradas por Aristóteles, se cumplen en *Suplicantes*, pues Esquilo ha compuesto la trama de forma tal que “aun sin ver, quien oiga los hechos tema y se apiade con los acontecimientos” (*Poét.* 1453b3).

2.2. CALIDAD DRAMÁTICA SEGÚN UN CRITERIO MODERNO: LA PRESENCIA DE CONFLICTO. AGÓN INTERIOR, VERBAL, REFERIDO Y CORAL.

Según como lo percibimos en la actualidad, el drama supone conflicto. Desde esta perspectiva, *Suplicantes* no puede ser catalogada como simple o inmadura en la composición de su trama, porque la tragedia se nutre de múltiples conflictos: inicialmente, de aquel entre Danaides y Egipcios que da origen a la fuga, pero también del que padecen el rey y los habitantes de la ciudad receptora, quienes deben optar entre amparar o ignorar a las suplicantes e, incluso, del de las propias Danaides con su deber femenino de convertirse en esposas. Además de la cantidad, la trama de la obra explota todas las posibilidades imaginables de expresión de estos conflictos, todas ellas compuestas a partir de un recurso dramático esencial: el *agón*, manifestación de la naturaleza política de la tragedia.

En términos generales, *agón* es la exhibición del debate formal en el espacio teatral, en el cual un personaje expone un caso como si estuviera frente a un cuerpo de jueces o votantes. Luego, su posición es rebatida por la otra parte del conflicto, a la manera de un abogado

o rival político.²² La estructura compositiva del *agón* es flexible,²³ pero el componente clave e insustituible de este recurso es, desde nuestro punto de vista, externo a la trama: producto de este tipo de escenas, el espectador es estimulado a lidiar con los argumentos de los oponentes y tomar posición. De manera que, más allá del patrón compositivo que se considere propio del *agón*, las escenas de conflicto son todas aquellas que provocan una actitud crítica por parte del espectador ante dos posiciones contrapuestas.

En *Suplicantes*, el motor del conflicto trágico es uno: el rechazo de las Danaides hacia el matrimonio forzado con sus primos. No obstante el meollo del problema a representar, la trama presenta el asunto ampliando el horizonte de consideraciones, sensaciones e impacto, abordándolo desde las perspectivas de sujetos diversos.

La complicación primaria de la trama es partir de un giro dramático inaugural. La decisión de huida de las Danaides, de su tierra y de sus pretendientes, implica el desvío del conflicto inicial hacia el tema de la obtención de un nuevo espacio, que compromete la práctica del ritual de súplica. Efectivamente, la polémica entre el respeto o el desprecio de las instituciones griegas que regían las relaciones entre los griegos y los otros, *hiketeía* y *xenía*, se apodera de la obra, instalándose casi hasta su cierre, momento en que se reanuda el conflicto original. Sobre la base de este planteo dramático, se organizan las distintas expresiones agonales de la obra.

El primer conflicto trágico, vinculado con la observancia de la institución de súplica, se representa de manera múltiple:

- La primera expresión es el AGÓN VERBAL entre las Danaides y Pelasgo (326-479). El rey intenta llevar la discusión hacia la motivación de fuga de las Danaides, el repudio al matrimonio (387-391), pero las jóvenes insisten en el peso del ritual, que constituye el argumento central en favor de su pedido de protección.
- En esta misma escena, el momento dramático más atractivo lo constituye una nueva expresión agonal, que explora lo más recóndito del conflicto: el impacto que la exigencia del suplicante tiene sobre el suplicado. A la manera de un *agón* dentro del *agón*, el

²² Esta definición de *agón* es una síntesis de la propuesta por REHM (1992: 64).

²³ HALLERAN (2005: 176) define una matriz típica de construcción de este tipo de escenas, pero destaca su elasticidad y heterogeneidad.

dilema experimentado por Pelasgo (437-454) después de escuchar la súplica de las Danaides coloca al espectador en un nivel más profundo del problema, enfrentándolo con su propia actividad intelectual y participándolo de los sucesos del drama. El examen de las alternativas de acción que verbaliza el héroe pone en abismo la actitud crítica del espectador, sincronizándolos en la composición de un AGÓN INTERIOR.

- Por último, el carácter irresoluble del asunto y la responsabilidad política del héroe dilatan la necesaria definición del conflicto promoviendo la participación de un nuevo agente: el pueblo argivo. Por lo tanto, las Danaides deben aguardar la decisión final de la asamblea. Esta decisión, sin embargo, no es objeto de una comunicación ordinaria, sino que expresa una tercera faceta del conflicto: un *agón* fuera de escena. El AGÓN REFERIDO por Dánao (605-624), quien ha sido testigo de la formalización del caso, no se plantea como un conflicto entre partes (οὐ διχορρόπως, “sin voz dividida”, 605), sino como la ratificación unánime de la propuesta de Pelasgo de conceder el derecho de *metoikía* a las Danaides para no padecer la cólera de Zeus Suplicante (615-620). A pesar de la eliminación de la disyuntiva que constituía la médula del dilema del rey, el carácter unívoco que adquiere el problema en el relato de Dánao no menoscaba la naturaleza agonal que conserva toda exposición formal en un cónclave plebiscitario.²⁴

La decisión popular permite que la trama avance, después de un extenso proceso de profundización del conflicto vinculado al acatamiento de la súplica. Sin embargo, el avance en la acción es efímero, pues el problema alrededor del respeto de las instituciones griegas se renueva tras la peripecia, constituida por la llegada del perseguidor (825 y ss.). Si bien podría haber resultado lógica la manifestación de las dos posiciones antagónicas en torno al matrimonio, el SEGUNDO AGÓN VERBAL interpretado por las Danaides y el heraldo de los Egipcios se circunscribe a reproducir una escena saturada de excesos por parte de los oponentes. El asunto de disputa es elemental: el heraldo exige a las jóvenes que suban a las naves; las Danaides se niegan a acatar su autoridad. En ningún momento de la agresiva pendencia entre ambos se vislumbra la intención del dramaturgo de indagar más

²⁴ En efecto, Dánao utiliza el verbo πείθω (“persuadir”, 615) para introducir el relato sobre la presentación que hace Pelasgo del caso, que compromete la posibilidad de posiciones adversas a la causa, aunque estas no se hayan suscitado.

profundamente sobre las causas de la hostilidad, pero la escena es intensamente patética y prepara la atmósfera para un TERCER AGÓN VERBAL, en el que la posición de las Danaides es reemplazada por Pelasgo, quien las representa en calidad de *próxenos*.²⁵ El insustancial intercambio de insultos y amenazas deja lugar a un *agón* con contenido, aunque no por ello menos violento. Se trata de la segunda expresión del mismo conflicto, que Pelasgo intenta encuadrar en los límites de la formalidad, ignorada por el heraldo. El rey reclama al heraldo el respeto por la institución de la *xenía*, que regula el comportamiento de los extranjeros en una ciudad griega. La posición irreverente y provocativa del heraldo ratifica su conducta previa con las Danaides, acentuando el contraste entre la idiosincrasia griega y la bárbara.

El somero análisis realizado muestra que los tres *agônes* verbales de la obra (Danaides-Pelasgo; Danaides-heraldo; heraldo-Pelasgo) proyectan tres formas de dirimir conflictos: a través de la persuasión, a través de la fuerza incivilizada o, cuando se encuentran dos caracteres incompatibles, el enfrentamiento en un *agón* bélico, enmarcado dentro de las regulaciones de la política internacional. La declaración de guerra que pone fin al *agón* verbal entre el rey de los Argivos y el heraldo de los Egipcios también cierra la exploración del destino de Pelasgo, que encarna el carácter heroico de la obra.

Sobre el final de la trama, se retoma el conflicto original aplazado, vinculado con la resistencia de las Danaides a cumplir su deber femenino de convertirse en esposas. La modalidad de dirimir conflictos a través de la fuerza entre Danaides y Egipcios, ya demostrada en el *agón* previo con el heraldo, vislumbra una posibilidad de resolución distinta de la huida gracias a la inclusión de un nuevo agente. Los guardias argivos,²⁶ conforme lo determina su procedencia griega, proponen a las jóvenes el camino de la persuasión. La expresión de este *agón* de cierre es, además, diferente de las anteriores, porque la medida de alivio, constituida por la reconfortante idea del matrimonio deseado, es aportada por otra formación coral. Por primera vez y en el final de la trama, gracias a la participación de otra figura colectiva, se mitiga el conflicto inicial en un AGÓN CORAL aporético, que provoca la participación intensa del espectador.

²⁵ Cfr. FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2016b), en el que hemos estudiado la escena del dilema de Pelasgo con la mención del término *próxenos*, cuyas escasas referencias en la obra permiten trazar un itinerario dramático deliberado.

²⁶ Sobre la decisión de considerar la presencia coral de los guardias de Argos, cfr. FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2015: 94-100).

En conclusión, explotando las diversas posibilidades audiovisuales que ofrece el teatro griego, *Suplicantes* expresa el conflicto de manera multiforme. La trama se abastece del conflicto *onstage*, de plena representación escénica (en el caso de los *agônes* Danaides-Pelasgo, Pelasgo-heraldo, Danaides-heraldo y Danaides-Argivos); del conflicto *offstage*, referido en escena (el debate formal en la asamblea popular argiva);²⁷ e, incluso, de uno que, representado en escena, trasciende hacia el ámbito del espectador, convirtiéndose en un conflicto *overstage*:²⁸ el *agón* interior de Pelasgo. En relación con el aspecto sonoro, Esquilo aprovecha las confrontaciones entre actores-caracteres (Pelasgo-heraldo), entre actores-caracteres y coro-carácter (Danaides-Pelasgo; Danaides-heraldo) y también el *agón* entre coros. Esta variedad en la composición del conflicto acompaña la representación de los temas más sobresalientes de la obra: las conductas en torno al ritual de súplica, la institución del matrimonio y la convergencia del griego con el otro.

En definitiva, podemos afirmar que *Suplicantes* propone la composición de una trama compleja, que hemos examinado a partir de los dos criterios tradicionales a través de los que se ha juzgado la composición de un argumento trágico: la pauta clásica aristotélica y la valoración moderna. Tras ambas indagaciones, *Suplicantes* ha demostrado, además, ser obra de un dramaturgo experimentado y maduro: tanto los cambios de fortuna como las escenas de conflicto se expresan de manera llamativamente rica y multiforme, demostrando un calculado y experimentado proceso de creación. Como resultado, tanto la composición de las escenas de *metabolaí* como los *agônes* explotan las diversas posibilidades audiovisuales ofrecidas el teatro griego del siglo V a. C.

²⁷ El conflicto *offstage* tiene otra manifestación, que es la declaración de guerra entre Egiptios y Argivos. Se trata de una expresión diferente a la del contenido de un discurso de mensajero, pues mientras estas escenas versan sobre acontecimientos que se cumplen dentro del tiempo dramático, la referencia al *agón* bélico constituye una prolepsis que excede los límites de este tiempo.

²⁸ El término es una acuñación nuestra que pretende dar cuenta de la trascendencia del conflicto a través del uso del prefijo inglés *over*, es decir, “más allá del escenario”.

Bibliografía

- ADRADOS, R. F. “Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas”, *EClás.* 28. 90, Madrid, 1986: 27-46.
- BELLONI, L. “Le Danaïdi, Pelasgo, il nomos: note minime sulle « Supplici » di Eschilo”, *MD* 57, Pisa, 2006: 185-194.
- BOWRA, C. M. *Ancient Greek Literature*, Oxford University Press, 1933, London.
- DUPONT-ROC, R. ET LALLOT, J. *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*, Éd. Du Seuil, 1980, Paris.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. DEL P. *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación* (tesis doctoral), 2015, La Plata, URI <http://hdl.handle.net/10915/51947>
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. DEL P. “Una aproximación a la sintaxis espacial de Suplicantes de Esquilo”, *Synthesis* 23, La Plata, 2016.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. DEL P. “¿Ἀελληνόστολον? La escena de reconocimiento entre las Danaïdes y Pelasgo en *Suplicantes* de Esquilo, 234-325”, 2017, *en prensa*.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. DEL P. “Acción pública y conciencia privada ante la guerra: el dilema de Pelasgo en *Suplicantes* de Esquilo”, presentado en el XXIV *Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Mendoza, 2016b, inédito.
- FRIIS JOHANSEN, H. -WHITTLE, E. W. *Aeschylus. The Suppliants II. Commentary: Lines 1- 629*, 1980, Copenhagen.
- GARVIE, A. “Aeschylus’ Simple Plots” en DAWE, R. D., DIGGLE, J., EASTERLING, P. E. (eds.), *Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denis Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge University Library, Cambridge, 1978: 63-86.
- GARVIE, A. *Aeschylus’ Supplikes. Play and Trilogy* (corrected ed.), Bristol Phoenix Press, 2006, Bristol, 1969 (1a. Ed).
- GENTILI, B. “Il coro tragico nella teoria degli antichi”, *Dioniso* 55, 1984-5: 17-35.
- HALLERAN, M. “Episodes” en GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, 2005: 166-182.
- KITTO, H. D. F. (2011) *Greek Tragedy: a Literary Study (revised); with a foreword by Edith Hall*, Routledge Classics, 2011³, Oxon, (reproducción de la tercera edición de 1961).
- LOBEL, E. -WEGENER, E. P.- ROBERTS, C. H. *The Oxyrinchus Papyri. Part XX* (Nºs. 2245-2287), Egypt Exploration Society, 1952, London.
- LLOYD JONES, H. “The *Supplikes* of Aeschylus: The New Date and Old Problems”, *Ant. Class.* 33, Liège, 1964: 356-374.

- MURRAY, G. *Esquilo: el creador de la tragedia*, Espasa Calpe, 1955, Buenos Aires.
- REHM, R. *Greek Tragic Theatre. Theatre Production Studies*, Routledge, 1992, London.
- ROBERTSON, H. G. “Δίκη and ὕβρις in Aeschylus’ *Suppliants*”, *CR* 50. 3, Oxford, 1936: 104-109.
- SHEPPARD, J. T. “The First Scene of the *Suppliants* of Aeschylus”, *CQ* 5.4, Oxford, 1911: 220-229.
- TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Clarendon Press, 1977, Oxford.
- TUCKER, T. G. *The Suppliants’ of Aeschylus*, Kessinger Pub Co, 2007, 1889, London-New York.