

## **Paisajes trágicos. Notas sobre la representación de la naturaleza en el espacio escénico e iconográfico.**

Maite Clavo  
Universitat de Barcelona

En una escena memorable de su *Medea*, Pasolini presenta al viejo centauro Quirón, con su pupilo de pocos años, disfrutando de una mañana radiante en un idílico paisaje fluvial. El pequeño Jasón ha encontrado un cangrejo y lo observa absorto mientras el maestro, abandonado al placer del momento, va hablándole del entorno: “Mira el cielo, tan bello, tan cercano”... “Sin embargo- concluye- no hay nada de natural en la naturaleza. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo habrá acabado”.

Esta declaración, tal vez enigmática para nosotros, tiene pleno sentido en un mundo arcaico: los bosques, los ríos, el mar, están poblados de potencias divinas. Son paisajes con figura, en función de los hombres o de los dioses; incluso desde ellos. No repetiré aquí las reflexiones de Jesús Carruesco, en la jornada de ayer, sobre naturaleza, representación y paisaje, que comparto plenamente. Pero sí me gustaría subrayar, con la ayuda de la pintura cerámica, dos características de la visión griega del mundo natural que me parecen importantes para comprender su uso en la tragedia.

### **La naturaleza habitada**

El primer fenómeno es que la naturaleza aparece ocupada. Pensemos en un ámbito extremo, como la bóveda celeste, que en nosotros suscita básicamente la noción de vacío y distancia. Para los griegos, el cielo es un territorio ampliamente frecuentado. En estos dos versos de Eurípides:

*“Ya, hace un momento aparecida, la Aurora cabalga tierra abajo, y sobre mi cabeza ha desaparecido el coro de las Pléyades; canta en los árboles el ruiseñor...” (Frag. 773, v. 63 Collard)*

se describe el amanecer por medio de una personificación, la Aurora, que va descendiendo del cielo a caballo, mientras la última constelación de la noche resulta ser un coro de jóvenes en fuga. Estas imágenes no son sólo figuras literarias; un artista plástico ha visto así la llegada del día:



Fig.1. Crátera ática f.r., ca. 430-20 a.C.

El sol se eleva en su carro y a su llegada las estrellas, en pequeñas formas humanas, se lanzan al Océano, cuyas aguas les devolverán la energía y el brillo para la próxima noche. Selene, la luna, acabada la jornada, corre en pos de un amante que huye al verla; la noche descende a caballo hacia el océano. De noche o de día, el firmamento está lleno de criaturas en plena actividad.

Por otra parte, nuestro concepto del naturalismo paisajístico viene determinado en la antigua Grecia por la perspectiva diferencial de los seres que la habitan. Por ejemplo, en la famosa copa de Exequias, Dionisos navega en el centro de una atmósfera sin fronteras, donde delfines y viñas invaden los ámbitos naturales respectivos del agua y el aire sin solución de continuidad. El propio dios viaja en un barco que es un pez, con una forma que sigue el movimiento circular, y en una posición, respecto de las asas, que lo dispone a entrar en el interior del bebedor junto con el vino....la imaginería se adapta al viaje alcohólico.



Fig. 2. Kílix ático f.r., ca. 550-30 a.C.

Análogamente, aunque con los medios verbales que le son propios, la poesía trágica adapta los escenarios naturales a la idea que se desea expresar. Antes de entrar en el texto, conviene aclarar que, en el teatro, la descripción paisajística se utiliza en tres ámbitos: el espacio escénico, visible al público; el intraescénico, que no se ve, pero es inmediato –como el interior de la casa-, y el extraescénico, distante, que tal vez no tiene relación directa con la acción pero sí con sus razones últimas, y constituye el elemento invisible, pero determinante en la trama. Por ejemplo, el escenario del *Edipo rey* es el exterior del palacio real en Tebas; tras sus puertas oímos, al final de la obra, los gritos que alertan del suicidio de Yocasta; pero son los lejanos lugares del monte Citerón, donde Edipo fue abandonado de niño, la ciudad de Corinto, cuyos reyes le adoptaron, el santuario de

Delfos, adonde viajó en busca de su identidad, los que poco a poco van trayendo a escena la profundidad y la resolución de la tragedia.

Las obras que trataré aquí son las que se localizan en plena naturaleza, muy escasas. De las conservadas, sólo el *Prometeo* atribuido a Esquilo y el *Filoctetes* de Sófocles se desarrollan en un paraje agreste. En terreno abierto, en el campo, pero con algún elemento de cultura, se dramatizan *Las Suplicantes* de Esquilo y el *Edipo en Colono* de Sófocles. Eurípides sitúa varias veces la acción en el exterior, pero con paisajes más humanizados y artificiosos, como los exóticos Egipto, Taúride, Quersoneso, de que tomaré algún ejemplo.

¿Cómo se representaba la naturaleza en la puesta en escena? En ausencia de otros datos, pues no hay acotaciones técnicas, para intentar reconstruir la performances ha de acudir al texto.

La localización más antigua en un entorno natural, la de las *Suplicantes* de Esquilo, dispone la acción en una colina en que hay un altar, entre la costa y la ciudad de Argos. Un grupo de jóvenes egipcias llega con su padre, Dánao, buscando refugio en Argos, la tierra de sus antepasados. La información sobre el lugar nos llega a través de los personajes: “venid, hijas, a sentaros en este montículo de los dioses; pues más fuerte que una torre es un altar, escudo infrangible”. Más tarde, el piadoso rey del país invita a las muchachas a “bajar a la zona llana” (510-15) mientras él va a la ciudad; por su parte, el padre se sube a ‘este mirador’ desde el que vislumbra la costa con la flota enemiga.

Los perseguidores egipcios atacan y ellas vuelven del llano al altar, de donde los invasores intentan arrancarlas y llevarlas a la costa. El ejército argivo llega en su defensa, las libera, y, al fin, son conducidas en procesión a la ciudad por un camino desde el que ven las murallas, las puertas y cercos de las casas....

Intentemos situarnos en el lugar del espectador de un teatro griego del s. V e imaginar qué veía desde sus gradas. Estas son las ruinas de un pequeño teatro ático típico de la época. En la *orquestra*, espacio de la acción, evolucionaban coro y actores; las paredes del fondo sostenían la *skene*, lo que hoy llamaríamos decorados, generalmente edificios pintados o de madera con puertas transitables para los actores. La *orquestra* comunicaba con el exterior por medio de dos *eisodos* o entradas.

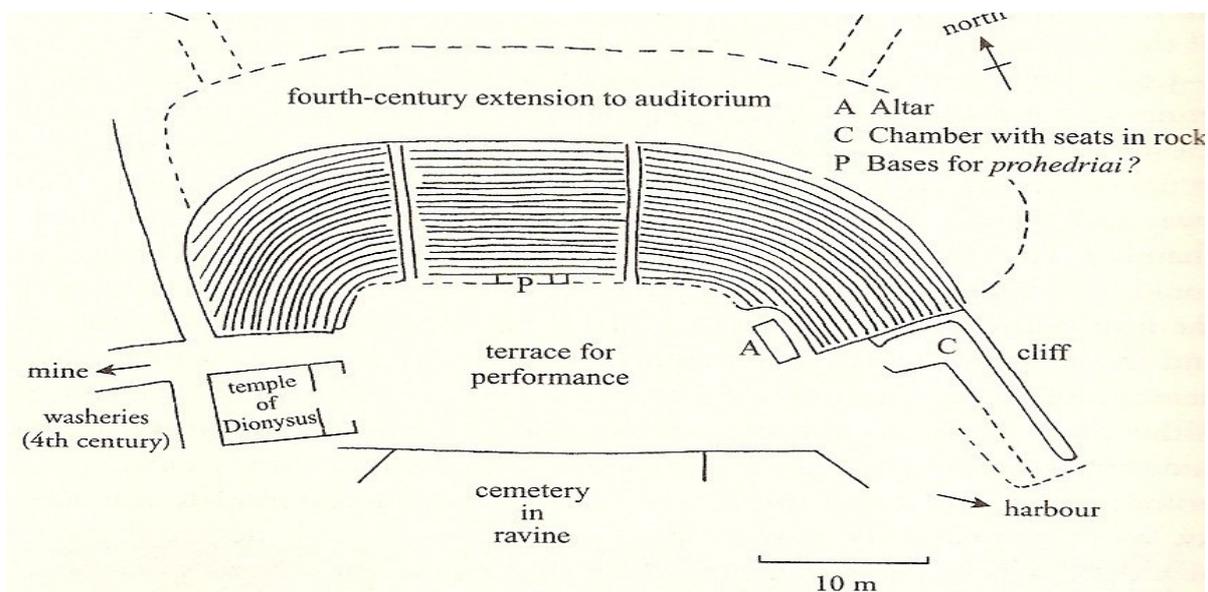


Figure 5 Thorikos (after Travlos)

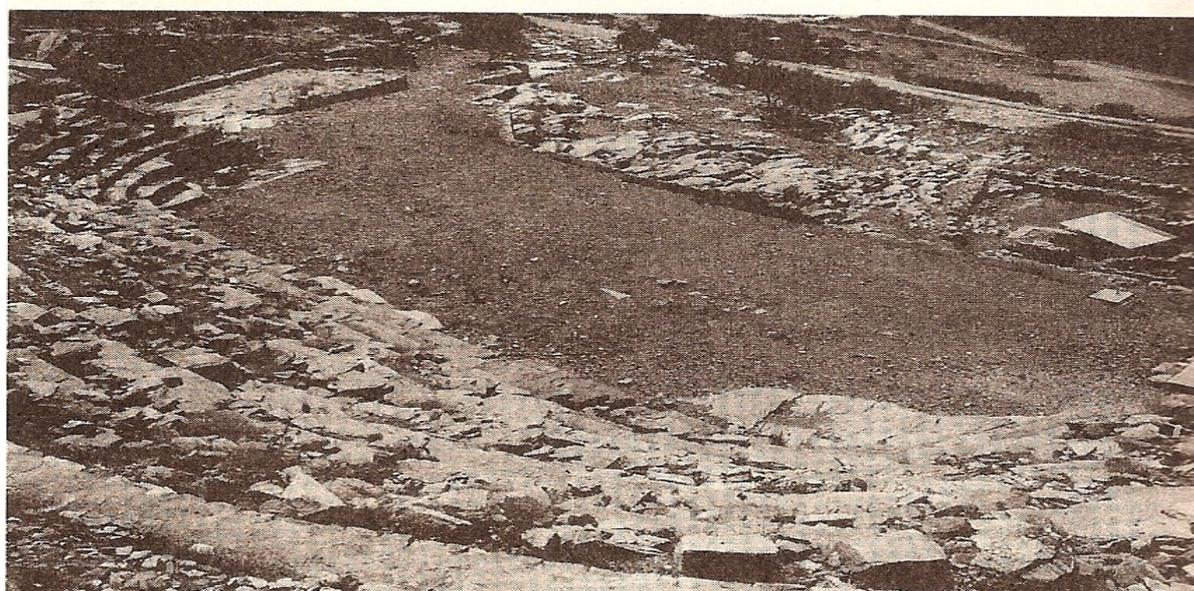


Fig. 3, Teatro de Thorikos, Atica, s. V

La problemática sobre la topografía mencionada en el texto esquileo y su plasmación física gira en torno a esta cuestión: ¿acaso esa colina o montículo es, sencillamente, el altar en el centro de la orquesta? Pues el altar, por su propia naturaleza, poseería una polivalencia como elevación física, eje ritual y refugio de las suplicantes. ¿O bien se construyó un espacio elevado sobre el suelo de la orquesta? De ser así, difícilmente podría reproducir la forma natural, una colina, pues allí transcurría la mayor parte de la obra, con el coro, el padre, el rey y los atacantes egipcios transitando de aquí para allá...demasiados ocupantes para la superficie inclinada e irregular que sugiere el texto; así que se ha conjeturado la construcción de una plataforma horizontal para significar la colina. Sin embargo, tan pronto se acepta que el espacio escénico no es realista sino simbólico, ¿qué necesidad hay de plataforma alguna? Los actuales expertos en dramaturgia antigua consideran improbable que se construyeran variaciones físicas en el terreno y son partidarios de adjudicar la expresión de los accidentes geográficos a la coreografía, es decir, a la danza, que debía

mimetizar gestualmente los movimientos de ascenso y descenso.

Así pues, los bosques, playas, rocas, senderos, grutas y demás elementos naturales que se mencionan como viéndose en la escena en ciertas tragedias, debían probablemente representarse con un sistema alusivo codificado. Observemos las dos obras que, en su puesta en escena, prescinden por completo de elementos de cultura. Se trata del *Filoctetes* de Sófocles, guerrero abandonado en una isla salvaje, y del *Prometeo* pseudo-esquíleo, que aparece atado a una roca en los confines desérticos del mundo.

### **La isla de Filoctetes**

Según se explica en la trama, el arquero Filoctetes, alcanzado en el pie por una flecha, queda afectado de una herida supurante, incurable, hedionda, que obstaculiza la actividad de sus compañeros. Estos deciden al fin abandonarlo en una isla desierta, con su arma, un arco infalible, que le permite sustentarse de la caza. Más tarde, un oráculo anuncia a los aqueos que sólo podrán tomar Troya con el arma prodigiosa, de forma que Odiseo y Neoptólemo van en su busca. Asediado por el dolor, la soledad y, trastornado al comprender que quieren robarle el arco, también por las asechanzas de Odiseo, Filoctetes llega al paroxismo...

El paisaje se introduce como metáfora de esta situación. Cada palabra de los primeros versos subraya el aislamiento del lugar, como un reflejo de la soledad del protagonista, incomunicado por las aguas, carente de toda presencia humana.

*"He aquí las costas de la tierra rodeada por las olas,  
De Lemnos, isla inhabitada y no tocada por pie de hombre..."(v.1-2)*

Esta breve presentación de la isla se repite, con pocas variantes, a lo largo de la obra.

El entorno inmediato se reduce a unos pocos detalles, anticipados por Odiseo cuando, valiéndose del recuerdo, indica a Neoptólemo cómo buscar el habitáculo donde él mismo abandonó al enfermo,

*"Mira dónde hay una roca de dos bocas, tal que ofrece doble asiento al sol en invierno, y en verano, pasando de una a otra, la brisa trae el sueño; algo más abajo, a la izquierda, debes ver el agua de una fuente, si todavía existe.(vv.16-21)*

Se enfatiza también la cualidad desolada del lugar en forma de privación -sin frutos cultivados, sin vides ni cereal, sin puertos, sin vecinos- donde la caza es el único recurso de Filoctetes. La naturaleza se resume en medio de supervivencia, superpuesta constantemente al dolor:

*Mirando por todas partes, no encontraba más que la aflicción ante mí, y de ella gran abundancia... Cazaba aladas palomas; pero para recoger la pieza yo mismo, sufriendo tenía que serpentear haciendo eses y arrastrando este desdichado pie, por si podía cogerla....(vv. 288-297)*

Puede sorprender que, pese a localizarse en plena naturaleza virgen, Sófocles elida el paisaje. Y es que no hay paisaje que contemplar, sólo vida salvaje para necesidades de fiera: comer, guarecerse, dormir. La isla, *nesos* en griego, se confunde con *nosos*, la enfermedad (vv. 298-313). Una se refleja en otra, ciclo sin salida del día a día que es perímetro de tierra cerrado sobre sí mismo. Un pintor ha captado mejor que cualquier explicación que yo pueda dar la visión comprensiva del *Filoctetes* de Sófocles: un hombre y una isla; el arco signo de supervivencia; la figura doblada sobre la herida, la mirada y la postura dirigidas al pie, cerrando al cuerpo sobre sí mismo, y Lemnos -árbol y piedra-curvada sobre él, circundándolo.



Fig. 4. Lecito ático, ca. 430-20 a.C.

El territorio del cuerpo volcado en la resistencia no permite al hombre una distancia para la contemplación. Por eso, sólo al acabar la obra llega la descripción, la apertura. Con la promesa de curación en el horizonte y la expectativa del retorno al mundo de los hombres, Filoctetes mira con agradecimiento al suelo que lo acogió. Y por primera vez contempla sus perfiles y nombra sus lugares:

*Ahora que me alejo quiero llamar a esta tierra: ¡Salud, techo que me has protegido, y ninfas de éstas húmedas praderas, y viril fragor del mar; y tú, promontorio en el que tantas veces se mojó mi cabeza por la ráfaga del noto, dentro de la cueva; muchas veces, también, monte de Hermes, me has devuelto el eco de los lamentos en la tempestad de mi aflicción! Ahora ¡oh fuentes y agua Licia!, os voy a dejar; os dejo ya, - nunca lo hubiera creído- ¡Salud, suelo de Lemnos ceñido por el mar!(vv. 1452-1464)*

Difícil expresar más claramente la idea: la naturaleza deviene paisaje desde la lejanía, cuando deja de ser necesaria y se incorpora en la mente como representación para el recuerdo.

### **El mapa del mundo**

Una obra del s. IV atribuida a Esquilo, el *Prometeo*, se sitúa en un paisaje liminal, en los márgenes del río Océano, que circunda la tierra. Poder y Fuerza han venido, por orden de Zeus, trayendo como prisionero a Prometeo, que debe quedar encadenado a una roca por haber ayudado a los humanos. Entrando a escena, los dioses sicarios dan al público las principales indicaciones geográficas:

*Hemos llegado al suelo más lejano de la tierra,*

*por el camino de Escitia, a un desierto sin hombres* (vv.1-2)

Del mapa informativo el segundo verso pasa al paisaje trágico: *eremía*, el desierto, es un término que define también la situación de soledad, que aquí se reduplica con el adjetivo *abroton*, sin hombres. Una alusión cruel a las razones del castigo, que se repite en boca del herrero, Hefesto:

*he de clavarte en este montículo apartado de los hombres, para que ni una voz ni una forma de mortal veas...* (vv.20-21)

El paisaje escénico se resume, con innumerables variantes poéticas, en “la roca limítrofe” (v. 117), “la cima escarpada de este precipicio” (v. 142), “el pico sin vecindad, desierto” (v. 270). Por debajo, el Hades y el Tártaro; más allá, nada. Y en otro extremo, invisible, su hermano Atlante, a quien el propio Prometeo evoca con estas palabras:

*que de pie, en los lugares donde se pone el sol,  
sostiene sobre sus hombros la columna del cielo y de la tierra* (vv. 348-50)

Dos titanes petrificados en los extremos del mundo. Así lo ha visto, a mediados del siglo VI, el pintor de esta copa, donde la columna es roca que deviene bóveda celeste, y la roca columna, y al suelo de la tierra entera, que ellos delimitan, lo sostiene una única columna central; intercambiables las cualidades de los soportes, el cielo de piedra, por ser sólido y pesado sobre los hombros de Atlante; la columna eje y fundamento del mundo que ellos delimitan, Prometeo fijado a la situación que provocó al dar recursos a los hombres, y hacerlos así mortales pero en incesante reproducción, como su propia carne inmortal se regenera al paso que es devorada por el águila de Zeus: atadura a un destino de dolor y permanencia, precisamente el que caracteriza al linaje humano:



Fig. 5. Copa laconia, ca. 565-50 a.C.

Parte de un paisaje cósmico, Prometeo se dirige, era de esperar, a las divinidades que componen el mundo físico, primera generación y condición de existencia de los demás seres:

*Oh éter divino, vientos de alas rápidas, fuentes de los ríos, sonrisa innumerable de las olas marinas, tierra, madre de todo, y tú sol, que todo lo ves, os llamo. ¡Mirad mi sufrimiento ...!”* (vv.88-92)

De ese cosmos que él invoca, pronto va a surgir, en la tragedia, un mapa: mapa del perímetro de las tierras habitadas y de los hombres que las habitan, una medida que corre en paralelo a la invención de la *civilización* por Prometeo. El proceso se lleva a cabo entre las evocaciones del coro de los pueblos limítrofes y poco definidos – Asia, Cólquide, Arabia, Caúcaso (vv. 410-24) y los diálogos sobre los viajes de Io. Paralelamente, el público ve aparecer en la orquesta, unas tras otras, criaturas que encarnan la movilidad: primero las gráciles Oceánidas, un perfume apenas, ligeras como el viento (vv. 279-81); luego su padre Océano, corriente de agua que gira incansable en torno a la tierra, pero que aquí dice haber llegado hasta Prometeo a través del éter, sobre las alas de un caballo-pájaro, extraña coreografía. La operación de nombrar los lugares del mundo, sin embargo, se realiza a la llegada de Io, una figura semihumana, mitad mujer mitad vaca: un castigo de Hera la mantiene en constante y torturante movimiento. Sus carreras poco tienen que ver con la alada ligereza de las divinidades. Ha llegado hasta el confín del mundo, errante, perdida, azuzada por el aguijón del tábano que le envió la diosa cuando, incluso transformada en novilla, recibía las atenciones de Zeus.



Fig. 6. Enócoe lucana, ca. 440-30 a.C.

Un momento de lucidez le permite ver a Prometeo frente a ella:

*¿Qué tierra es esta? ¿qué raza? A quién puedo decir que veo, atormentado en yugos de*

*piedra?* (v.562)

Pronto, la joven vagabunda refiere su trayecto desde Argos; Prometeo predice el que le espera –pues es dios conocedor del futuro. De oeste a este y de norte a sur, de los lugares más alejados a los más céntricos –Delfos, Dodona- la tierra entera sirve de suelo a la huida de la espantada “virgen con cuernos” (v.587), y su marcha produce nuevos nombres: el mar Jónico, el Bósforo (paso de la vaca), a incorporar a las rutas griegas. Su liberación será en Egipto, el “país triangular” (v.814), “tierra que riega la ancha corriente del Nilo (v.853). Allí fundará su linaje, de Zeus, en la tierra amable que Esquilo presenta en las *Suplicantes* como un reflejo de la pradera donde la visitaba Zeus, antes de que la atacara el tábano, utilizando para reforzar la equivalencia una composición anular:

*...la madre que paca flores en la pradera pasto de bueyes, de donde Io,  
impulsada por el remo del agujón, huye con mente extraviada,....y llega, conducida por el  
dardo del boyero alado, al recinto herboso de Zeus (Supp. vv. 539-40, 556-8)*

La cerámica nos permite seguir sus pasos algo más allá del texto. La muestra, primero, en la alegre compañía de Dioniso y su thíasos; luego, como ánodos vegetal en un entorno que es, al tiempo, erótico y exótico.



Fig. 7. Hidria apulia f.r., ca. 350 a.C.

Un final feliz que no comparte Prometeo, pues el final de la tragedia deja en suspenso la amenaza de que el cosmos vuelva al caos.

### **Una naturaleza enamorada**

Pero nosotros vamos a seguir las huellas de Io, dejando los paisajes liminales por el paraíso egipcio. Allí se localiza la *Helena* de Eurípides, una tragedia, casi tragicomedia, con final feliz.

Al comenzar la obra, Helena se encuentra sentada como suplicante junto a una tumba y al fondo se ve el palacio del rey. La ubicación se da a conocer por sus primeras palabras:

*Del Nilo son estas bellas corrientes de juvenil belleza, que riegan los campos y el país de Egipto, cuando la blanca nieve se funde (v. 1-3)*

La bella Helena se nos presenta en un país extraño, Ni Troya ni Esparta, con una caracterización no menos extraña, pues la mujer fatal de todos conocida aparece como una casta joven, refugiada en la tumba de su antiguo protector, Proteo:

*Proteo, cuando vivía, era el rey de esta tierra; él habitaba en la isla de Faros, señor de Egipto, y desposó a una de las jóvenes submarinas, a Psámate..../vv.4-7)*

La atmósfera mágica del Nilo y el tema nupcial acompaña la entrada de la protagonista doblemente: al mencionar las bodas del rey con la nereida, y de forma más sutil a través del nombre de la isla que habitaba, pese a ser rey de Egipto: Faros se asocia desde la *Odisea* con la heroína, y es un término que, en la poesía antigua, designa el manto en que se resguardan los amantes, como muestra también la iconografía. Así que, dentro del fértil territorio del delta del Nilo, la acción se contiene en esa isla de amor que resume y refleja los encantos de la bella Helena.

Pronto sabremos que ella, inocente e ignorante, fue trasladada a Egipto por Hermes, mientras una figura de aire, forjada por Hera, viajaba a Troya para provocar la guerra.

Esta Helena que no fue a Troya fue acogida por Proteo, el rey sabio y benévolo de Egipto; pero al llegar el relevo a su hijo, Teoclímeno, el joven –no podía ser de otra manera- se enamoró de ella. Tal es la situación en que comienza la acción de la *Helena*. La protagonista ha tomado asilo en la tumba del viejo rey, pues Teoclímeno la acosa, amenazando tomarla por la fuerza. Ella se mantiene fiel a la espera de Menelao: una Penélope a las riberas del Nilo, en una tierra de nombre evocador, que finalmente encuentra, reconoce y recupera al añorado esposo. Pero el poder de seducción que encarna Helena sólo se desplaza de posición, pues a pesar de ella, de su recato, el erotismo se manifiesta con fuerza a través de las imágenes poéticas de una tierra que es un jardín. El coro de jóvenes griegas que la acompañan confirma la cualidad idílica del entorno,

*Junto al agua de profundo azul me encontraba,.. y sobre la hierba ondulada, secando a los rayos dorados del sol pepllos púrpura sobre retoños de junco... (vv. 179-84)*

Una descripción que recuerda los narcóticos paisajes de Safo. De hecho, sigue un motivo erótico, la pasión violenta de Teoclímeno, que torna la florida pradera en terreno montaraz:

*...cuando un lamento ha llenado el aire, semejante al de una Náyade que, huyendo a la carrera por los montes, deja oír su llanto, y bajo los valles rocosos a gritos denuncia las uniones de Pan (vv. 187-91)*

Las imágenes de la huida y lamento vienen evocadas por el coro, a través de un registro comparativo, para caracterizar el temor de Helena a unas bodas forzadas, al tiempo que los agrestes montes, rocas y Pan señalan la ferocidad del deseo del rey. Eurípides utiliza en estos casos el paisaje para metaforizar la situación o crear un estado emocional análogo al del personaje que acompaña.

Sin embargo, cuando se aproxima el desenlace, el autor hace un nuevo uso del espacio extraescénico, con función anticipatoria. En el tercer estásimo (vv. 1301-69) el coro describe vivamente un monte salvaje, contrapunto de la cólera de Deméter por la desaparición de su hija Perséfone, raptada por el dios de los infiernos, Hades. El tema no tiene relación aparente con el argumento o los personajes de la *Helena*. Sin embargo, ese núcleo narrativo remite a los misterios de las Grandes Diosas, el ámbito religioso de un pensamiento sobre la muerte y la inmortalidad asociada al ciclo de la naturaleza. Al tiempo que Perséfone, desaparece la vida: “*campos sin verdor y sin frutos...sin pasto crecido de ondulante hierba*”. La vida volverá, y un frenesí menádico concluye este coro, en medio del convenido decorado dionisiaco. Cuando se entona el siguiente estásimo, encontramos un nuevo tema de inmortalidad. El registro es epifánico, la invocación del coro a los dioses hermanos de Helena:

*Venid también vosotros, cabalgando a través del éter; Tindáridas, entre los torbellinos de las resplandecientes estrellas...bajad sobre la onda glauca, sobre la piel oscura de las olas, sobre los remolinos blancos del mar...* (vv.1495ss)

Estos versos constituyen el prelude de la llegada de los Dióscuros y la divinización de Helena, como se confirma en la resolución *ex machina* (vv.1666-70). De esta forma, el paisaje extraescénico, imaginado, introduce una versión nueva de la inmortalidad de la protagonista, el catasterismo. Este tipo de expectativa post mortem –la transformación en estrella- estaba en boga en esta época como reconocimiento de la ciudad a sus hijos caídos en combate. La figura 1, con las estrellas antropomorfas, está fechada en la segunda mitad del V, como esta tragedia. Así pues, del paraíso del Nilo al firmamento estelar, el trayecto de la Helena eurípidea –privada de su mitad troyana- nos conduce por paisajes de bienaventuranza.

## Contemplación de lo invisible

El *Edipo en Colono* de Sófocles ofrece el panorama de una sacralidad sobrecogedora. Antígona y su viejo padre, ciego, exiliado de Tebas, entran en escena, como dos exiliados errantes, en un cruce de caminos, a las afueras de Atenas. Edipo, fatigado, se sienta en una piedra. El procedimiento de identificación del espacio es, una vez más, verbal, y simultáneo a la identificación de los personajes. Pero un nuevo ingrediente aporta fuerza al juego visual entre espectadores, personajes y escenario. Edipo es ciego, aunque posee una visión interior más certera que la vista. Sabe que ha llegado al sitio donde debe permanecer para siempre, y pregunta por su aspecto exterior. La hija informa:

*Padre mío, infortunado Edipo, las torres que defienden la ciudad se ven ahí delante, algo lejos de nosotros. Este sitio es sagrado al parecer, pues está cubierto de laureles, olivos y viñas, y muchos son los ruiseñores que dentro de él cantan melodiosamente* (vv.14-18)

Antígona reconoce la cualidad del lugar a través de sus árboles (que, como bien sabe el público, pertenecen a un dios: el olivo a Atenea, el laurel a Apolo, la viña a Dioniso); también porque abundancia de pájaros significa ausencia de hombres.

Los datos se confirman pronto con la llegada de un campesino, que advierte con horror que el anciano se ha sentado en una roca perteneciente al recinto prohibido de las temibles Euménides, vírgenes cuyo mismo nombre produce temblor (v.128). Edipo se niega a marchar. Ha llegado hasta allá con una misión que cumplir, pues el oráculo de Apolo le ha anunciado que su cuerpo servirá de escudo inviolable a la tierra que le acoja en “el asiento hospitalario de las diosas Venerables” (v. 90). Por ello no duda que el mismo dios le ha guiado hasta allí y le ha sentado en “*este trono venerable que nadie ha tallado*” (vv.100-1).

El ateniense le proporciona la información básica sobre el lugar. Lo primero, los dioses:

*Este campo... lo habita el venerable Poseidón, y Prometeo...El suelo que pisas se llama la vía de bronce de esta tierra, fundamento de Atenas. Los campos próximos se envanecen de estar bajo la protección de Colono...(vv.54-6)*

Mientras el hombre va en busca del rey de Atenas, Teseo, un grupo de ancianos del lugar llega a escena. Edipo se ha escondido en el bosque, pero ellos lo descubren e intentan persuadirle de que marche. Sus exhortaciones tiñen el paisaje de un temor reverencial:

*¡cuidado con caer en esa verde inaudible cañada...sal de ese sitio prohibido..! (vv.155-62)*

Sólo cuando comprende las intenciones piadosas de Edipo, y lo acepta agradecido, el coro se exhibe en elogiar con detalle las virtudes del terreno:

*....sus verdes valles, la hiedra de color de vino, la impenetrable fronda de infinitos frutos consagrada al dios, donde no penetra el sol ni los vientos de ninguna tempestad; donde el báquico Dionisio anda siempre acompañado de las diosas, sus nodrizas, y florece siempre, sin faltar un día, bajo celestial rocío, el narciso de hermosos racimos, antigua corona de dos grandes diosas, y también el dorado azafrán; y sin cesar corren las fuentes que nunca menguan...(vv. 674-687)*

Un bello jardín salvaje que no cabe en ninguna de nuestras categorías paisajísticas, ni se ajusta a los términos acuñados por los griegos para designar la modalidad de un espacio natural: jardín, pradera, bosque, selva, terreno baldío...las categorías fallan, pues tratándose de griegos no sólo están entremezclados naturaleza y cultura: a veces la descripción no tiene correspondencia alguna con lo que nosotros consideramos real, o natural:

*y cuando llegó al umbral del abismo que con escalones de bronce se enraiza en el fondo de la tierra, se paró en una de las vías que allí se ramifican, ...y habiéndose parado allí, entre la cráter y la roca de Toriquio y un hueco peral silvestre y una tumba de piedra, se sentó. (vv. 1590-97)*

La iconografía que conservamos no transmite ninguna imagen del *Edipo en Colono*. Cosas del azar, quizás. Pero la descripción que Sófocles hace en estos últimos versos bien podrían aplicarse a otros paisajes sagrados, al mismo Delfos: una abertura en la tierra, una piedra, un árbol, una tumba. No es aquí lugar para extendernos, mejor pedir ayuda a las imágenes: estos leucos áticos de ca. 470 a.C., por ejemplo, reúnen en espléndida síntesis los elementos principales del paisaje delfico:

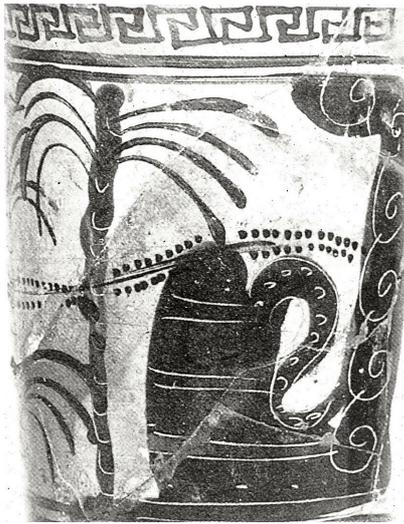


Fig. 8 , Lecito ático, s.V



Fig.9, Lecito ático, 470 a.C

En la fig. 8, Pitón, en forma de serpiente, criatura ctónica, rodea con su cuerpo el ómfalos; gruta, roca, árboles y entorno vegetal completan esta escena casi naturalista; en la fig. 9, el paisaje empieza a conceptualizarse: Apolo, sentado en la roca en forma de omfalos, hace frente a un Pitón biforme. Espacialmente superpuesto al omfalos, el trípode, que según la tradición se situaba sobre una grieta en la tierra de la que procedía el saber adivinatorio, es decir, del mundo de los muertos.

Conjuntos semejantes de piedra y grieta pueden verse en numerosas escenas referentes al Hades, como ésta, con la propia Perséfone emergiendo al reino inferior, junto a Hermes, guiada por las antorchas de Hécate



11-- Anodos de Perséfone: Crátera ática de f.r., ca. 440 a.C., ARV 1012,1.

El lugar descrito por Sófocles es la representación de una entrada al Hades, *a-ides*, lo invisible. Inútilmente buscarían los arqueólogos rastros de lo que el mensajero cita, y en vano hubieran buscado –no ya lo arqueólogos sino los personajes mismos de la obra- el lugar que acogió el cuerpo de Edipo. Truenos, relámpagos, y hasta una gran voz, anuncian al héroe que ha llegado el momento. A partir de entonces,

*advertimos que el hombre aquel en ninguna parte se hallaba...De qué manera haya muerto aquél, ninguno de los mortales puede decirlo, excepto el rey Teseo; pues ni le mató ningún encendido rayo del dios, ni marina tempestad que se desatara en aquellos momentos, sino que, o se lo llevó algún enviado de los dioses, o el asiento que conduce al Hades se le abrió benévolamente desde la tierra para que pasara sin dolor. (vv.1656- 1662)*

Vertido al modo de la conjetura, el escenario de la muerte se borra para siempre junto con el protagonista. El paisaje ya no es sólo distante, es meramente supuesto, lo que no se ve, Hades. La realidad pertenece al misterio: engullido por el lugar, el poder talismánico del cuerpo sigue vivo.

En el teatro, que es el lugar de participación de un rito político, todos los componentes de la performance se subordinan al propósito de comunicar una idea. La trama, la coreografía, el texto, y, dentro de él, los escenarios que se abren a través imaginario compartido. Hemos visto paisajes que acompañan a los personajes en el dolor, la soledad, el erotismo, la muerte; y, en otros casos, paisajes que proporcionan profundidad a una situación, sea porque remiten a los orígenes o causas, sea porque semantizan las fuerzas sobrenaturales que operan en el drama. En su descripción no importa el realismo ni la verosimilitud: son convencionales, simbólicos, subjetivos, funcionales. En definitiva, en la tragedia el paisaje es conceptual.

## BIBLIOGRAFÍA

AAVV, 2010. *Qu'est-ce qu'un paysage religieux? Représentations culturelles de l'espace dans les sociétés anciennes*. Revue de l'Histoire des Religions, 4.

Carruesco, J., 2010. El motiu del jardí a la tragèdia i la novel·la com a element definidor de gènere. *Studia Philologica Valentina* Vol. 12, n.s. 9: 31-47.

Clavo, M., 2010. “El altar, Argos, Atenas. Semantización del espacio en las *Suplicantes* de Esquilo”, en J. Carruesco (ed.), *TOPOS-CHÔRA. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*. Documenta, 19: 55-66.

Moreno, M., 2011. “La naturaleza alterada. Imágenes de la metamorfosis animal en la antigua Grecia”, en M. Jufresa y M. Reig (eds.), *Ta zoia. L'espai a Grècia II: els animals i l'espai*. Documenta 20, ICAC, Tarragona 2011.

Nápoli, J. T., 2007. “Espacios escénico, geográfico y metafórico en Helena de Eurípides”, *Syntesis*, vol.14: 109-128.

Rhem, R., 2002. *The play of space. Spatial transformation in Greek Tragedy*. Princeton U.P.

Wiles, D., 1999. *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meanings*. Cambridge U.P.