

Capítulo 4

La escultura como cuerpo: desdoblamientos en la representación de Ártemis en *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides*

Milena Gallipoli

La obra *Ifigenia entre los tauros* (*IT*) de Eurípides, datada entre 414 y 412 a. C., es la única tragedia conservada en donde una escultura de culto tiene un rol central en la trama argumentativa. En ella, Orestes y Píladés arriban a la tierra de los tauros con la misión encomendada por Apolo de tomar la escultura de Ártemis y llevarla a Atenas para así terminar el tormento y la persecución de las Erinias causados por el matricidio de Orestes.

El presente trabajo estudia la estatua de la diosa y analiza las implicancias de su aparición en tanto cuerpo escultórico y cómo se inscribe en una serie de registros que la convierten en una representación dentro de otra representación. En este sentido, examinaremos de qué manera se alteran la percepción y el estatuto de la escultura en las instancias del texto trágico y la puesta en escena teatral.

* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en la "Jornada Taller de Traducción de *Ifigenia entre los tauros*, vv. 1-66", organizada por la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín en septiembre de 2017. Agradezco los comentarios de Cecilia Perczyk, Victoria Maresca y Belén Landa.

Cabe agregar que para pensar el cuerpo escultórico de Ártemis tomaremos como referencia el concepto de representación planteado por el filósofo e historiador francés Marin (*cfr.* Marin, 1993, 1981; Chartier, 1996). Según el autor, en su libro *Des pouvoirs de l'image* (1993), toda representación posee un doble carácter en tanto hace presente una ausencia (carácter transitivo) al tiempo que se presenta a sí misma como lo que es (carácter reflexivo), es decir, se presenta representando. A partir de esta definición, Marin analiza la construcción de los mecanismos de poder de la imagen a partir de su eficacia y concluye que se da en parte por su propia presencia. Así, si bien reconoce de manera efectiva el “estar en lugar de” de toda representación, la teoría de su doble carácter le devuelve la materialidad al pensarla como un cuerpo en sí. Aclara Marin que el prefijo re- de la palabra no actúa en tanto valor de sustitución sino con valor de intensidad de re-fuerzo: re-dobla una presencia, de modo que la hace más efectiva.

En este sentido, la imagen de Ártemis no es solo una imagen de la diosa sino que también es un cuerpo que se hace presente, que además posee un poder y una eficacia particulares, y es en esta dimensión que analizaremos la escultura. Asimismo, este cuerpo que se hace presente es a su vez una re-presentación, ya que aparece en el texto teatral de *IT*, que luego en la puesta en escena funciona como un objeto escénico o utilería. De esta forma, el cuerpo real de la escultura, de cuya existencia y destino se conservan alusiones en múltiples fuentes,¹ se desdibuja

1 Las fuentes informan sobre un debate en torno al verdadero destino de la escultura luego de ser robada por Ifigenia. Pausanias describía que la sacerdotisa había llegado a Braurón y dejado allí la escultura que él identifica como de madera (1.33.1, XXXIII). Igualmente cabe destacar que este texto genera toda una serie de discusiones sobre la escultura. Hall (2013: 145), quien examina en profundidad la historia cultural de *IT*, explica que también había un culto muy fuerte a Ártemis en Esparta, donde, como también dice Pausanias, estaba la escultura robada por Orestes (3.16.7); de esta forma, había una competencia entre esa ciudad y Atenas sobre cuál poseía la verdadera escultura de la diosa.

constantemente bajo la tensión del estatuto de imagen y el de cuerpo de la estatua aludida.

Este análisis, junto con un examen de los usos del concepto de escultura en *IT*, permite plantear como hipótesis que en la obra el doble sentido del concepto de representación de Marin es escenificado e instrumentalizado por los personajes de la trama. Por un lado, entre los personajes áticos, Ifigenia adopta un uso estratégico de la imagen para poder engañar a los tauros y por ende trata la pieza como una representación en que privilegia su carácter de “estar en lugar de”, es decir su dimensión transitiva. Por otro lado, la acción solo puede ser eficaz si los personajes bárbaros —los engañados— creen en una concepción mágica de la escultura que hace hincapié en su carácter reflexivo, *i.e.* de un cuerpo dotado de vida y habitado por la diosa. De esta forma, se puede notar que en la obra hay un juego y una tensión entre la eficacia de la representación como un cuerpo mágico y la efectividad de la imagen como un dispositivo de engaño.

La escultura de Ártemis: entre la diosa, la estatua y el objeto teatral

El nudo de la historia es el reencuentro y reconocimiento de Orestes y su hermana Ifigenia, a quien el joven creía muerta porque su padre Agamenón la había sacrificado antes de su partida a la guerra de Troya. En relación con este episodio, Eurípides retoma la versión del mito que afirma que a último momento Ártemis reemplazó el cuerpo de la muchacha por una cierva y la salvó del sacrificio paterno.² El protagonista llega a la tierra de los tauros en una misión

2 Este episodio fue también escenificado por Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, obra posterior a la aparición de *IT*. Sobre el sacrificio en *Ifigenia en Áulide*, cfr. Rodríguez Cidre (2015).

ordenada por Apolo: debía buscar la escultura de la hermana del dios para llevarla a Atenas y así detener la persecución de las Erinias. Una vez producida la anagnórisis, Ifigenia planifica un engaño usando la escultura para poder escapar. Como Ifigenia es sacerdotisa de Ártemis en la tierra taura, ella es la única que puede tocarla y manipularla para ejercer su culto. De esta forma, utiliza ese rol y la excusa de que la pieza ha entrado en contacto con atenienses contaminados por el asesinato para llevarla en soledad al mar y purificarla. Esta estrategia es la que le permite huir con Orestes, Píldes y la imagen de Ártemis (vv. 1152-1233).

Se puede notar que, si bien en la obra de Eurípides la diosa Ártemis no es un personaje en sentido estricto, su figura es un agente activo que dirige la trama y su desenvolvimiento. La única diosa que habla es Atenea, quien al final de la obra aparece para calmar la ira de Toante, rey de los tauros, e indicar que el culto a Ártemis será celebrado en Ática: se construirá un templo para la escultura en Halas e Ifigenia continuará siendo la sacerdotisa de la diosa en Braurón (vv. 1435-1490).³ Por otra parte, si bien no tiene diálogo, Apolo es el otro dios que aparece con una agencia definida, ya que ha sido él quien envió a Orestes a la tierra de los tauros. Esta información se presenta como una interpelación de parte del protagonista:

Tú me ordenaste que me dirigiera a los confines de la tierra Táurica donde Ártemis, tu hermana, tiene sus altares, y que tomara la imagen de la diosa que dicen que cayó en este templo desde el cielo. (vv. 85-90)⁴

3 Sobre este hecho Hall (2013: 32) comenta que se creía que Ifigenia había actuado como sacerdotisa en Braurón y que tenía un importante rol psicológico como personaje dentro de la experiencia ritual y de transición de las mujeres y su paso por la adolescencia, el matrimonio y el embarazo. De allí la importancia y particularidad del personaje de Ifigenia, que además hicieron que fuese la única mujer que recibiera un culto dentro del territorio ático según una tragedia sobreviviente.

4 Utilizaremos para las citas de la tragedia en español la edición de Calvo Martínez (1985 [1978]).

En este sentido, estas palabras presentan la primera mención de Ártemis en tanto escultura. En relación con el tipo de referencias a la diosa, cabe citar que previamente aparece en el prólogo de *Ifigenia* en donde cuenta los motivos por los cuales se hallaba en la tierra Táurica (vv. 1-235). Allí, la diosa no expresa una voluntad definida por los diálogos y su accionar —que es narrado— se remite al episodio anterior en *Áulide* (vv. 25-35). Inclusive, *Ifigenia* parece sospechar la voluntad de la diosa de sacrificar a los extranjeros como se lo demanda: “Creo que son los habitantes de esta tierra, homicidas como son, atribuyen a la diosa su maldad” (vv. 390 y ss.). La aparición de Ártemis está mediada por la escultura, y como indica Stieber (2011: 119) en un estudio sobre la interacción entre la obra de Eurípides y la cultura material y artística de la época, para el caso de *IT*: “the mention of the statue early [...] prepares its audience to expect allusive imagery and language associated with statuary”. De esta forma, en el texto asistimos no solo al desarrollo del conflicto entre los personajes, sino también a una progresiva revelación de la escultura de Ártemis, seguidos de una narración sobre su propio tránsito objetual. Este segundo aspecto de *IT*, problemática que guía el presente trabajo, se combina con la pregunta de quién posee la agencia en la trama: ¿la diosa o la escultura?

En principio, a la escultura se le atribuye cierto poder al ser caída del cielo (*diopetés*), otorgándole una carga extra de sacralidad al objeto en sí, más allá del hecho de estar representando a Ártemis. Había pocas esculturas atribuidas como caídas de los cielos: otro de los ejemplares con estas características era la estatua de Ártemis de Éfeso, la cual se creía que había sido labrada por los dioses y que había sido depositada en el mismo lugar donde estaba el santuario (Hall, 2013: 144). Esta correspondencia permite establecer un vínculo entre la diosa y el poder de sus imágenes. Ahora

bien, si por un lado se nota que la escultura está dotada de un poder sacro, en ningún momento de la acción aparece explícitamente animada ni habitada por la diosa. Sin embargo, ello no significa que sea una representación inerte sino que se establece una compleja relación entre la diosa-Ártemis y la escultura-Ártemis, vínculo que termina privilegiando el carácter reflexivo de la imagen, *i.e.* su presencia como un cuerpo en sí.

Esta idea adquiere aún más densidad cuando se piensa que en la puesta en escena la escultura tenía el carácter de objeto escénico, por lo que el espectador estaba ante una representación de la imagen de culto de Ártemis dentro de una representación teatral. En su libro *Objects as actors, props and the poetics of performance in Greek tragedy*, Mueller (2016: 1-11) reflexiona sobre el estatuto de los objetos teatrales que hacían su aparición como elementos de utilería. Si bien para el caso de *IT* se dedica a analizar las implicancias de la carta del tercer episodio que permite la anagnórisis (vv. 657-1088), nos resulta de particular interés hacer uso de algunas de sus propuestas para pensar la escultura como un cuerpo teatral. En principio, es claro que los objetos insertos en la tragedia tenían agencia y en muchos casos eran vitales dado que, según la autora, había un alto grado de sensibilidad de la audiencia ante la dimensión visual y material de la *performance* trágica. Los espectadores estaban en contacto con el medio teatral no solo por su capacidad contemplativa sino también por una participación de lo que Mueller (2016: 2) llama *the performance culture* de la Atenas clásica. Asimismo, lo interesante de su planteo es que parangona los objetos con los actores al atribuirles roles activos y definitorios en las puestas en escena: concebir el objeto como un actor implica reconocer el rol vital que tenían durante el apogeo de la tragedia ática en la segunda mitad del siglo V a. C. (Mueller, 2016: 1-2).

Desde el comienzo de *IT*, se hace referencia a la escultura de Ártemis y se genera toda una serie de tensiones y expectativas a su alrededor. En este sentido, Mueller (2016: 6) establece que un objeto tiene la capacidad de actuar sin siquiera haber aparecido. La puesta en escena de la tragedia planteaba entonces un constante juego entre lo visible y lo invisible, entre lo que sucede en escena y lo que se mantiene velado y se presenta en forma de narración. En algún punto, Eurípides podría haber evitado el momento en el que en efecto se mostraba la escultura; no obstante, construye una tensión ascendente hasta su aparición. El objeto se hace presente recién en un episodio tardío de la obra, a partir del verso 1155, con la presencia de Toante. Para ese entonces, el espectador ya asistió al reconocimiento entre los hermanos y sabe de los planes de Ifigenia para escapar con Orestes y llevarse la escultura, presenciando a continuación la escenificación del engaño al rey. Dadas las líneas de Toante: “¡Eh! ¿Por qué, hija de Agamenón, has levantado de su firme pedestal la imagen de la diosa y la llevas en tus brazos?” (vv. 1157-1158) y “¿Y es por esto por lo que estás sacando la imagen?” (v. 1176), es posible inferir que la escultura efectivamente está en escena. Este episodio debió consistir en una fuerte y espectacular aparición de un cuerpo que se hace visible en su forma escultórico-escenográfica.

La idea de sacralidad de la pieza también está dada por el marco arquitectónico del que emergía, dado que se encontraba en un espacio sagrado al estar dentro del templo y probablemente ante un altar.⁵ En su libro *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black sea tragedy* (2013: 142), Hall destaca la particularidad del

5 Park Poe (1989: 124-127) en un artículo sobre la presencia del altar en el teatro afirma que para el caso de *IT* se establece un debate sobre su posición dado que algunas representaciones icónicas lo ubican en el centro de la *skené* mientras que el texto indica que podría encontrarse en la *orkhéstra*.

transfondo de la obra al afirmar que *IT* es una de las pocas piezas en donde las escenas transcurren ante un santuario en vez de un espacio laico o cívico como un palacio o una cueva. En consecuencia, “performing it, or visually representing it, necessarily meant mimetically creating a place where a divinity was worshipped” (Hall, 2013: 142).

El establecimiento de una delimitación de lo sagrado es también un aspecto vital de la trama porque se trata de un espacio que será transgredido: la escultura atravesará el umbral e ingresará al espacio secular para ser robada y transportada hacia la inauguración de un nuevo culto en otro lugar.

El objeto cruzaba la *skené*-templo, de modo que hay una fuerte escenificación de la presentación de una estatua de culto que existía y sobre la que el espectador probablemente habría tenido referencias. En este sentido, hay una visibilización de un cuerpo que solo por eventos especiales era mostrado, dado que en los contextos religiosos este tipo de imágenes solía mantenerse dentro de los templos. Guettel Cole (2004: 200), quien ha estudiado en profundidad la religiosidad en torno a Ártemis, enfatiza dicho aspecto al utilizarla de ejemplo de la existencia de imágenes que en raras ocasiones se mostraban en público y cuyo culto estaba fuertemente supervisado por el ritual. Ártemis era la diosa por excelencia del pasaje peligroso y amenazante y este aspecto también caracterizaba a sus santuarios (Guettel Cole, 2004: 184).

A diferencia de la carta que produce la anagnórisis y otros objetos habituales sobre la escena trágica, que debían poseer una forma y tamaño estandarizado y pertenecían a la esfera cotidiana, la escultura tenía otro estatuto e importancia y pudo haber adoptado múltiples configuraciones y materialidades. Dada la falta de evidencia arqueológica se desconocen las especificidades de este elemento de utilería, pero ante las necesidades de la trama se puede inferir que

la pieza debía ser transportable. En el verso 1045, Orestes le pregunta a Ifigenia si ella misma llevaría la estatua en sus brazos; su hermana le contesta de manera afirmativa y aclara que solo ella tenía permitido entrar en contacto con la imagen de culto. Este sentido de movilidad ha sido también destacado por Hall (2013: 21) a partir del análisis de la representación de la historia en la cerámica, ya que los vasos con dicha iconografía muestran una escultura menor que el tamaño natural y móvil, de modo que la autora infiere que se debe tratar de una pieza en madera.

A continuación, en el diálogo con Toante, sigue un verso en el que Ifigenia menciona que la escultura se ha dado vuelta en su pedestal por sí sola y ha cerrado los ojos como manifestación de la necesidad de purificación (v. 1165). Esto refuerza el carácter sacro de la imagen, invistiéndola de un poder vinculado con sus capacidades mágicas y sugiriendo que está animada. Aquí, surge una nueva pregunta: ¿está la diosa *en* el objeto?

La idea de la animación de la escultura no era algo ajeno a la Antigüedad y se vinculaba tanto con aspectos religiosos y culturales como con sus orígenes en tanto actividad técnica. Por un lado, autores como Faraone (1992: 3-17) y Steiner (2003: 3-79) han estudiado la capacidad mágica de la escultura al notar que estos objetos formaban parte de rituales en donde actuaban como cuerpos animados.⁶

Por otra parte, en la literatura antigua sobre los orígenes de la escultura, uno de los relatos de más relevancia es el de la historia de Dédalo, quien era un escultor tan prolífico

6 Por un lado, las investigaciones de Faraone (1992: 3-17) se han concentrado en examinar una variedad de inscripciones y textos de la Antigüedad para dilucidar el rol de la magia en el periodo arcaico y su vínculo con los amuletos, los *voo doas*, exvotos y talismanes. Por otra parte, Steiner (2003: 3-79) se dedica a discutir referencias de estatuaria en la literatura arcaica y su función en tanto doble de los muertos; de modo que, ambos autores, desde diferentes perspectivas y objetos de estudio, analizan la problemática del poder de la imagen escultórica y objetual en la Antigüedad.

que dotó de piernas y brazos diferenciados a sus estatuas y de ojos al separar los párpados. En su emblemático libro *Xoana or the origins of Greek sculpture*, Donohue (1988: 182) cita un fragmento de escolio platónico al respecto:

Daedalus, the finest agalma-maker, coming along, was the first who spread apart their eyelids, so that they seemed to see, and set their feet apart, so that they were held to walk; and because of this they were tied, so that they might not flee; since in truth they had now become alive. (Sch. Pl. *Meno* 97 D)

Frente a esta idea, Johnston (2008: 448) cuestiona la veracidad de la extensión de este tipo de creencias al afirmar que la práctica de animación de esculturas fue más bien tardía y relacionada con la teúrgia. La idea de que un dios pudiese ingresar y habitar su imagen estaba disponible en Grecia pero también había otras formas de interacción como la recepción de oraciones y sacrificios que establecían de forma clara que los dioses no estaban dentro de las esculturas.

En *IT*, Ifigenia es bastante explícita al indicar que la escultura se movió sola y que sus ojos se cerraron, estableciendo una suerte de guiño con la idea de animación dedálica a través de la vista. Sin embargo, como el espectador ya ha asistido a la planificación del engaño a Toante, sabe que las palabras de Ifigenia son argumentos mentirosos en función de justificar su estrategia. La imagen solo se ha movido en el relato de la sacerdotisa, de modo que nuevamente se sigue manteniendo el estatuto de objeto no habitado por Ártemis, que es reforzado por la presencia de la utilería inmóvil e inerte en escena. Los tauros son los únicos que conciben la escultura como un cuerpo animado; Toante no duda de las palabras de Ifigenia y permite que la purificación ritual se lleve a cabo. Ifigenia hace una descripción

detallada del procedimiento: la procesión, el sacrificio y la limpieza. Nadie debe ver la escultura y solo ella puede tocarla. El mar estaba estrechamente vinculado con Ártemis, y el bañar esculturas no era inusual como práctica cultural griega, en especial si se trataba de una contaminación por muerte o asesinato (Parker, 1983: 27). Afirma Guettel Cole (2004: 193) que el agua era central en el culto femenino de Ártemis porque se utilizaba en rituales de transición, de purificación previa al matrimonio y luego del parto. Asimismo, “the water surging up from the earth in the sacred enclosures of Artemis was identified with her gifts of both physical and mental health” (Guettel Cole, 2004: 193). En este sentido, es interesante notar el vínculo entre el agua, la mujer y la representación teatral de *IT*. Eurípides alude al agua en una acepción femenina y ritual —en contraposición al mar, lugar masculino por excelencia— que permanecía invisible a los ojos del espectador masculino tanto en la cotidianidad de su vida como en la representación teatral y por ende se ponía en juego lo oculto para aquella audiencia.

Asimismo, la cuestión de la relación entre lo háptico y la escultura es una problemática que atraviesa la historia del arte y la estética.⁷ Si una imagen suscita la reflexión sobre el concepto de mimesis, la escultura plantea su carácter ilusorio desde la tangibilidad de su objetualidad. Justamente, el historiador del arte Soichita (2006: 11) afirma que “‘Tocar la obra’ equivale a retrotraerla al estadio de objeto, atentando contra su esencia, que pertenece al orden de lo imaginario”

7 En relación con el tacto en la Antigüedad, Purves (2018: 1-20) analiza la problemática de la tangibilidad del tacto al estudiar los debates respecto a su entidad como sentido y su localización en el cuerpo; inclusive, toma el ejemplo de Pigmalión y la escultura para dar cuenta del tacto como vía de conocimiento y la compleja relación entre objeto y sujeto de conocimiento. Asimismo, Kenaan (2014: 45-60) examina las relaciones entre el tacto y la escultura a partir de la contraposición entre lo visual y lo táctil y afirma que el tocar es operativo a la visualidad que establece la percepción de la escultura.

y, parafraseando a Marin, señala que “tocar la obra” implica considerarla en su carácter reflexivo. Ciertamente, la escultura con su cualidad objetual y mimética ofrece más posibilidades de que la instancia de lo representado y la de la representación se intercambien y confundan y que el cuerpo tenga más preeminencia que la imagen. Como resume Kenaan (2014: 54): “while painting invites us to enter their world, sculptures are experienced through the possibility that they will enter and become active in our world”.

En *IT*, el espectador no presencia el lavado ritual, principalmente porque es una ficción narrativa dentro de la teatral y también porque la exitosa huida de los personajes con la estatua se conoce solo a través de la palabra de un Mensajero (vv. 1185 y ss.). En el final, la escultura vuelve a ser una referencia verbal y solo la aparición de Atenea indica que esta se dirigirá a una locación más cercana para los griegos que la lejanía del mar de Crimea en donde habían estado entre los tauros. Con este desenlace, las connotaciones del agua se desplazan de ser un referente asociado al culto femenino de Ártemis, con un cariz oculto para la audiencia masculina, a ser un espacio masculino de la exploración y la navegación.

Entre *ágalma*, *brétas* y *xóana*: nombrar la escultura

Ya Ducat (1976: 246) aclara que el griego no posee una palabra genérica para designar la escultura, pero hay una serie de términos que dan cuenta de ella. Según Donohue, *IT* es la tragedia que más referencias hace a la escultura (1988: 20) ya que presenta veintisiete menciones al concepto: *ágalma* tiene catorce apariciones, *brétas* doce y una vez *xóana*.

Sobre estas terminologías, la autora señala que en general las palabras más utilizadas en la tragedia eran *brétas*

y *ágalma*. Por otra parte, Stieber (2011: 116) aclara que hay cincuenta y seis referencias a la escultura a lo largo de toda la tragedia conservada de Eurípides y que *brétas* es la más empleada. A continuación (2011: 117), especifica que se pueden distinguir tres tipos de significados: un objeto que genera asombro, ornamentos o accesorios o estatuas y monumentos. Donohue (1988: 25-26) sin embargo afirma que en el trágico el término *brétas* —palabra no indoeuropea y de origen desconocido— hace más bien referencia tanto a algún tipo de ornamento como a estatuas en general e imágenes individuales de los dioses.

Por otra parte, Lanérès (2012: 137-173), a través de un examen de inscripciones que contiene el término *ágalma*, establece que a partir del siglo IV a. C. se institucionalizó el sentido de esta palabra como estatua de culto. Sin embargo, no significa de forma exclusiva una escultura sino que antes bien es poliforme: designa un objeto votivo o sagrado consagrado a un dios y su carácter de *ágalma* está dado por una cualidad que lo convierte en tal.

A pesar de que en *IT* los términos para designar a la imagen de culto de Ártemis sean *brétas* y *ágalma*, cabe detenerse a analizar el empleo de la palabra *xóana* y su mención en el discurso del mensajero de los vv. 1358-1359. Según le cuenta a Toante, mientras trataban de retener a los prófugos, él le dice a Orestes: “¿Con que razón tratáis de zarpar robando a nuestro país la imagen [*xóana*] y la sacerdotisa? ¿Quién eres tú, y de que país, para sacar ocultamente a esta?” (vv. 1358-1359). Sobre este fragmento, Donohue (1988: 27) indica que el uso de la palabra en *IT* prueba que se podía aplicar a una imagen pero es su única aparición con dicho significado en toda la tragedia sobreviviente y que tampoco aparece en prosa. A continuación incluso cuestiona la validez del pasaje porque los singulares de *xóanon* y *thuepólon* aparecen en los dos manuscritos del

siglo XIV que han servido como principal referencia del texto teatral de Eurípides, de modo que no hay una consistencia en su empleo (Donohue, 1988: 20).

En relación con el significado de *xóana*, Bennett (1917: 16) ha realizado un pionero análisis filológico tomando el uso que Pausanias hizo del concepto.⁸ La autora concluye que el término remite a estatuas de la divinidad que eran veneradas y que solían estar talladas en madera por escultores arcaicos o por escultores más tardíos que realizaban copias de aquellas. En general, databan de una época más remota y estaban conectadas con una leyenda heroica o con contextos rituales. No obstante, la noción de *xóana* ha sido analizada por Donohue (1988) en su estudio sobre los orígenes de la escultura griega y el análisis filológico del término. En principio, la palabra remite al verbo “raspar” (*to scrape* en inglés), es decir, al empleo de una técnica sustractiva para abordar el objeto escultórico. Solo hacia el siglo IV a. C., con Eurípides como pionero en el siglo V a. C., comienza a ser una referencia inequívoca a la imagen de un dios. Su estudio concluye que la palabra no posee un significado estable y que la institucionalización de la definición dada por autores como Bennett ha resultado de una construcción historiográfica basada en Pausanias como una fuente inequívoca y verídica y agrega que su uso del término es atípico, pero que no obstante ha sido tomado como la definición estándar (Donohue, 1988: 232). En síntesis, el término no denota un tipo específico de escultura sino que antes bien da cuenta del desarrollo del pensamiento griego sobre la estatuaria (Donohue, 1988: vii).

Este breve análisis filológico de los usos de los términos empleados para denominar esculturas da cuenta de

8 A lo largo de los diez libros de Pausanias, Bennett (1917: 82) enumera sesenta referencias a imágenes de madera de deidades.

las posibilidades y variaciones en el significado de cada palabra y sus potencialidades poéticas y teatrales. Como resume Stieber (2011: 116): “the language of sculpture in Euripides carries even greater potential for ambiguity and multivalent interpretation”.

No obstante, a pesar de las opciones disponibles, autoras como Hall (2013: 25) o la propia Donohue (1988: 29) tienden a nombrar la imagen de culto de Ártemis de *IT* como *xóana*. Más aún, ya hemos mencionado que se estableció la idea de que Eurípides hacía referencia a una escultura en particular y que su procedencia era mencionada y discutida en fuentes posteriores como Pausanias. En relación con esto, por un lado, Hall (2013: 25) se remite a una estatua de madera procedente del Museo Arqueológico de Braurón para poder imaginar a qué tipo de pieza se aludía en *IT* y resume su importancia de la siguiente forma:

In this diminutive statue, if we believe that truth lies beneath some of the ancient myths, we may actually be looking at a miniature votive version of one of the most famous cult images in all of Greek and Roman antiquity –the wooden statue, *xoanon*, which Iphigenia carried away from the Taurians’ temple of Artemis on the Crimean coast, and her brother Orestes installed at Halai Araphenides in Attica. (Hall, 2013: 26)

Por otro lado, Donohue (1988: 29) posee más cautela y en una nota al pie afirma que no se sabe si para la obra de Eurípides tenía en su cabeza una imagen específica como la Ártemis de Braurón de Pausanias.

Más allá de los posibles registros materiales, retomando el análisis textual, es notable que la aparición de *xóana* sea en boca del mensajero tauro. En este sentido, a la Ártemis de *IT* se le debe agregar esta vinculación con la otredad y

lo bárbaro. Los tauros son caracterizados por Heródoto (4.103) de la siguiente forma:

Entre estos pueblos, los tauros observan las siguientes costumbres. A los naufragos y a los griegos que capturan en el curso de sus correrías marítimas los inmolan a la virgen de la siguiente manera: una vez realizados los ritos preliminares, golpean en la cabeza a la víctima con una maza. Al decir de unos, acto seguido arrojan el cuerpo precipicio abajo (pues el santuario se alza sobre un precipicio) y clavan la cabeza a un palo; otros, en cambio, coinciden con los anteriores por lo que se refiere al ritual de la cabeza, pero aseguran que el cuerpo no es arrojado desde lo alto del precipicio, sino enterrado. Y por cierto que, según el testimonio de los propios tauros, la divinidad a la que ofrecen sus sacrificios es Ifigenia, la hija de Agamenón.

Por otra parte, con los enemigos que caen en sus manos hacen lo que sigue: les cortan la cabeza, se la llevan a casa y, acto seguido, la espetan en un gran palo, izándola sobre su casa —bien arriba—, generalmente sobre la chimenea. Pues, según ellos, son como guardianes que, desde su atalaya, velan por toda la casa. Estas gentes viven de la rapiña y de la guerra.

Más aún, Donohue (1988: 29) caracteriza la estatua de Eurípides como un ejemplo de exótico esplendor y lujo oriental y la califica como “la imagen bárbara por excelencia”. Al respecto dice:

It is tempting to wonder whether *xoanon* and *xoana* might connote such lavish Eastern workmanship. This suggestion would be especially appealing in the

case of the Taurian Artemis, an image which may have exemplified exotic Eastern splendor. Certainly luxury and exoticism feature prominently in fifth-century Greek ideas of the East, and it does not seem impossible that *xoanon* is related to such notions. (Donohue, 1988: 30)

En *IT*, junto con la credulidad de Toante sobre la animación de la estatua, podemos plantear que los indicadores que posicionan la escultura como un cuerpo viviente y con poder mágico provienen del lado bárbaro, de aquellos otros que no son del Ática. Para ellos, *xóana* es un término empleado en su acepción arcaica y que ha tenido un significado más cercano a la escultura como poseedora de poder o animación.

La superioridad de los griegos no solo se manifiesta por la inferioridad de los tauros en cuanto a que que la escultura de Ártemis debe estar en tierras griegas. A fin de cuentas, se trata de una tragedia sobre un expolio cultural y un cuerpo escultórico en disputa. Sansone (1975: 294), en un artículo sobre el sacrificio en *IT*, analiza las implicancias de este tránsito objetual: restituir de manera simbólica la purificada imagen de Ártemis al suelo ático seguro despertaba una actitud de superioridad griega en la audiencia teatral de Eurípides.

El hecho de que una estatua de Ártemis estuviese en una tierra como la de los tauros se correspondía con las principales características del culto a la diosa. En general, sus santuarios estaban alejados de zonas pobladas y de ciudades, representando un espacio transicional entre comunidades. De allí también la peligrosidad inherente de estos espacios. Sobre esta temática, Guettel Cole (1998, 2004) ha estudiado el rol de Ártemis en relación con los cultos de transición de las mujeres y afirma que el éxito en llevar a

cabo estos ritos implicaba una garantía de seguridad territorial y de circulación, de modo que hay una estrecha relación entre la diosa como una deidad lindante entre lo doméstico y lo salvaje y su territorialidad. Así, cabe notar que la zona de Ártemis no se asociaba a lo puramente salvaje sino que dependía de una domesticación territorial dada por una seguridad fronteriza garantizada por los hombres, de modo que la posibilidad del culto femenino estaba dada por la protección masculina. Sin embargo, Buis (2018: 38) establece que la frontera no era percibida como una zona caótica sino que más bien se disputaba como un lugar de derecho y “representaba un producto ideológico de la organización cívica”. De esta forma, podemos notar que el hecho de que la escultura de Ártemis estuviese en la tierra de los tauros en verdad no la insertaba en el sistema fronterizo de control de la *pólis*. La escultura está en un lugar-otro, bárbaro, y solo su traslación a un lugar-frontera, como Braurón y Halas, la insertará en un linde político y socialmente aceptable.

Está claro que la figura de Ártemis tiene un rol central pero que también la escultura como objeto en sí mismo es vital. En *IT*, asistimos no solo al destino de los personajes sino también al de un objeto que ofrecía la etiología del culto de Ártemis (Hall, 2013: 42). Si bien las prácticas religiosas relativas a la diosa la ubicaban en lugares liminares, de peligro y transición, la obra de Eurípides vincula su culto con los tránsitos de esa escultura en particular. Primero apareció en la tierra de los tauros caída del cielo (vv. 85-90) y la historia que se desenvuelve es la de su paso desde el mar de Crimea hasta la tierra del Ática. De esta forma, hay un desplazamiento espacial desde lo marginal asociado con lo bárbaro hacia la civilidad considerada como central y superior. Lo interesante es que esta primera oposición entre un polo bárbaro y uno civilizado se trasladó hacia un

debate sobre dónde estaba en efecto localizada la escultura de Ártemis. Al respecto, Bennet explica que:

In Sparta there was the famous Artemis Orthia, a little statue of wood, which perplexed our voyager [Pausanias] and led him to much explanation, because there were various conflicting tales; some asserted that this was the original Tauric idol stolen by Iphigenia and Orestes from the barbarous land where she had served the cruel goddess and that it had been at Brauron and later at Athens, others maintained, that the original had been carried away from Attica by the Persians and that Seleucus had given it to the people of Mesoa, who for certain ritual purposes had to share it with the inhabitants of Patrae. (Bennet, 1917: 83)

Cabe mencionar que esta obra fue escenificada durante un momento de crisis entre los atenienses porque Braurón estaba bajo la amenaza de Esparta (Guettel Cole, 2004: 201).

De esta forma, una vez más asistimos a un desplazamiento de los significados subyacentes del cuerpo escultórico en disputa. La diosa-Ártemis está asociada a lo femenino, la transición y lo liminal, mientras que la escultura-Ártemis es un objeto de lucha entre las *póleis* antedichas—espacio masculino— que es escenificada a través de la utilería-Ártemis en la representación teatral asistida por un público masculino. La entidad de los cuerpos de los dioses y su presencia en el mundo humano es una cuestión sumamente debatida en el mundo religioso griego. Johnston (2008: 459) afirma que la práctica mítica y ritual tradicional griega asumía que los dioses y los humanos existían en la misma esfera ontológica, aunque dadas las limitaciones físicas de los últimos, estos no tenían acceso a los mismos espacios.

La invisibilidad corporal de los dioses hacía que inevitablemente la única manera de hacerse presentes fuese a través de la imagen.⁹ La escultura posee la particularidad de que, a partir de su cualidad objetual, evoca la imagen del dios de una forma tangencial que establece un complejo vínculo entre la divinidad representada en la pieza y la presencia de la estatua como un cuerpo en sí. Retomando a Marin, la escultura del dios hace presente su ausencia (carácter transitivo) al tiempo que es una presencia (carácter reflexivo). No obstante, cuando la escultura está animada, cuando el cuerpo del dios habita el cuerpo del objeto, allí se genera una disrupción de la representación dado que la distancia entre representación y representado se quiebra y se amalgama.

La escultura de Ártemis actúa dentro de este doble registro ya que se establece un complejo juego entre la animación de la escultura y el engaño. Por un lado, Ifigenia hace uso del poder de la escultura en tanto caída del cielo y de su propio rol como sacerdotisa poseedora del monopolio de la manipulación de su cuerpo escultórico para hacer creer que está habitada por la diosa, que expresa su voluntad y que cuerpo y ser están unidos. De esta forma, para los personajes tauros, los límites de la representación de la escultura se quiebran por la magia y podemos notar que en su percepción y manera de nombrarla hay una definición en donde se funden el cuerpo del dios y su representación. Por otra parte, del lado de los personajes principales, la escultura se percibe más bien como un cuerpo inerte y se mantiene y diferencia la distancia entre lo que representa y la representación en sí.

En Eurípides hay una valoración de la escultura específica que estaba en la tierra de los tauros, ya que hay una crónica de su tránsito hacia el territorio ático en clave positiva

⁹ Sobre esta temática hay un amplio corpus de bibliografía. Solo por mencionar algunos trabajos *cf.* Deschodt (2011) y Vernant (1986: 19-45).

y de progreso del culto de Ártemis. Esta referencia a un objeto de culto en particular, cuya verdadera locación inclusive luego fue debatida y discutida, hace que haya un constante acento puesto en el carácter reflexivo de la representación. Como resume Stieber (2011: x): “With this approach, objects retain their integrity as art works and artifacts and the verbal appropriations are scrutinized for the light they shed on the ancient view of ancient art, from the unique perspective afforded by the lens of the poet”.

Sin embargo, si bien hay una referencia a una escultura real, como su aparición se daba en el contexto de la representación teatral, se añade una capa adicional dado que lo que se hacía presente era una utilería, es decir, una representación de la representación.

De esta forma, en definitiva, se establece una cadena entre la diosa-Ártemis, la escultura-Ártemis y la utilería-escultura que complejiza la percepción del objeto en tanto cuerpo y que plantea un constante quiebre y desafío de los límites de la representación.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Allan, W. (2010). *Eurípides Helen*. Cambridge, Cambridge University Press.

Calvo Martínez, J. L. (1985 [1978]). *Eurípides. Tragedias II. Suplicantes- Heracles- Ion- Las Troyanas- Electra- Ifigenia entre los tauros*. Introducción, traducción y notas preliminares. Madrid, Gredos.

Schrader, C. (1979). *Heródoto. Historia*. Libro IV. Melpómene. Madrid, Gredos.

Bibliografía secundaria

- Bennett, F. M. (1917). A study of the word *Xoanon*. En *American Journal of Archaeology* 21 1, pp. 8-21.
- Buis, E. J. (2018). Artemisa y los extremos: hacia una imaginería erótico-política del espacio liminal en la Grecia clásica. En Dell'Elicine, E. et al. (comps.). *Prácticas estatales y regímenes de territorialidad en las sociedades premodernas*, pp. 17-48. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Manantial.
- Deschodt, G. (2011). Modes de figurations des dieux en Grèce ancienne. Le cas du sacrifice. En *Images Re-vues* 8. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/502>>(consulta 16-11-2018).
- Donohue, A. A. (1988). *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*. Atlanta, Scholars Press.
- Ducat J. (1976). Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: *kouros et kolossos*. En *Bulletin de Correspondance Hellénique* 100, pp. 239-251.
- Faraone, C. A. (1992). *Talismans and Trojan Horses: Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*. Nueva York, Oxford University Press.
- Guettel Cole, S. (1998). Domesticating Artemis. En Blundell, S. y Williamson, M. (eds.). *The sacred and the feminine in ancient Greece*, pp. 24-38. Londres/Nueva York, Routledge.
- . (2004). *Landscapes, gender and ritual space. The ancient Greek experience*. Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.
- Hall, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black sea tragedy*. Oxford, University Press.
- Johnston, S. I. (2008). Animating statues: a case study in ritual. En *Arethusa* 41 3, pp. 445-477.
- Kanaan, H. (2014). Touching sculpture. En Dent, P. (ed.). *Sculpture and touch*, pp. 45-60. Surrey, Ashgate.

- Lanérés, N. (2012). La notion d'agalma dans les inscriptions grecques, des origines à la fin du classicisme. En *Dossier: Serments et paroles efficaces*. Paris/Atenas, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. Disponible en: <<http://books.openedition.org/editionsehess/2712>> (consulta 24-01-2019).
- Marin, L. (1981). *Le portrait du roi*. Paris, Editions du Munuit.
- . (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Editions du Seuil.
- Mueller, M. (2016). *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Park Poe, J. (1989). The Altar in the Fifth-Century Theater. En *Classical Antiquity* 8 1, pp. 116-139.
- Parker, R. (1983). *Miasma. Pollution and purification in early Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- Purves, A. (2018). *Touch and the Ancient Senses*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Rodríguez Cidre, E. (2015). Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales eurípideas. En Iriarte, A. y Nazaré Ferreira, L. (eds.). *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*, pp. 109-128. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Sansone, D. 1975. The Sacrifice-Motif in *Euripides'IT*. En *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 105, pp. 283-295.
- Steiner, D. T. (2003). *Images in mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and thought*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Stieber, M. (2011). *Euripides and the language of craft*. Leiden/Boston, Brill.
- Stoichita, V. I. (2006). *El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela.
- Vernant, J.-P. (1986). Corps obscurs, corps éclatants. En Malamoud, C. y Vernant, J.-P. (dirs.). *Le Corps des Dieux, Le Temps de la Réflexion*, pp. 19-45. Paris, Gallimard.